

ANA MORILLA PALACIOS

Mercedes Matamoros: *El último amor de Safo*

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Universidad de Granada
☪ Facultad de Filosofía y
Letras ☪ Departamento
de Lingüística General y
Teoría de la Literatura

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ana Morilla Palacios
D.L.: GR 2904-2012
ISBN: 978-84-9028-143-7

Ana Morilla Palacios

Mercedes Matamoros:
El último amor de Safo

Tesis Doctoral dirigida por
Antonio Sánchez Trigueros

Universidad de Granada ☞ Facultad de
Filosofía y Letras ☞ Departamento de
Lingüística General y Teoría de la
Literatura ☞ Programa de Doctorado
Teoría de la Literatura y del Arte y de la
Literatura Comparada

Granada 2012

Sumario

I INTRODUCCIÓN	7
1. DELIMITACIÓN DEL TEMA	7
Estado de la cuestión	9
2. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS	14
Fuentes	14
metodología	15
Estructura	16
II EL FIN DE SIGLO	22
1. LA SOCIEDAD	23
Filosofía y pensamiento	23
La ciudad y las masas	25
La familia y el trabajo	26
La sexualidad	28
La nueva mujer	33
2. LA ESTÉTICA	35
Una nueva sensibilidad	36
El Modernismo	42
El erotismo	50
El exotismo	60
La imagen femenina	64
La melancolía	73
III CONTEXTO HISPANOAMERICANO	82
1. INDEPENDENCIAS Y REBELIONES	82
El continente americano	82
El caso cubano	85
2. LA MUJER EN CUBA	88
3. MARCO LITERARIO	92

La traducción y las publicaciones periódicas	93
La prensa y Mercedes Matamoros	101
Los escritores	110
José Martí y Mercedes Matamoros	114
Las escritoras	123
Mujer y publicación en el XIX	123
Escritoras hispanoamericanas	126
La “hermandad lírica” cubana	130
De Mercedes Matamoros a Juana de Ibarbourou	137
IV LOS MODELOS ANTIGUOS: SAFO	171
1. LOS TIPOS FEMENINOS DE LA ANTIGÜEDAD	171
Modelos bíblicos	171
Modelos literarios	172
Modelos clásicos	173
Modelos históricos	175
2. SAFO DE LESBOS	176
Las poetas de la Antigüedad y Safo	177
Safo en la literatura	196
Safo en la pintura	200
Safo, Faón y la roca de Léucade	206
Safo y las románticas	208
Safo en Cuba	212
V MERCEDES MATAMOROS	214
1. BIOGRAFÍA	214
Cronología de su vida y su contexto histórico-literario	214
Su vida	224
El seudónimo Ofelia	233
2. OBRA	239
Cronología de su obra	240
Edición	246

Obra en prosa: crónica costumbrista, folletín, textos narrativos	249
Traducciones	251
<i>Melodías hebreas</i>	254
<i>Cantos y baladas</i>	256
<i>Traducciones e imitaciones</i>	259
Obra poética original	265
<i>Primeras poesías</i>	265
<i>Sensitivas</i>	273
<i>Armonías cubanas</i>	282
<i>Sonetos</i>	292
<i>Mirtos de antaño</i>	304
<i>Por el camino triste</i>	318
<i>Otros poemas</i>	324
3. EL ÚLTIMO AMOR DE SAFO	334
Análisis de la crítica	334
Manuel Márquez Sterling	334
Hortensia Pichardo	338
Florentino Morales	344
Aurora Luque	345
Catharina Vallejo	346
Raquel Romeu	347
La influencia de la traducción	349
Matamoros y Safo	350
Estudio y disposición del poemario	358
VI CONCLUSIONES	401
VII BIBLIOGRAFÍA	413
1. MERCEDES MATAMOROS	413
Su obra	413
Sobre Mercedes Matamoros	413
Autores traducidos por Mercedes Matamoros	414
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA	415

APÉNDICE	432
1. LAS HISPANOAMERICANAS EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA	432
2. SAFO EN LOS AUTORES TRADUCIDOS POR MERCEDES MATAMOROS	436
3. ILUSTRACIONES	439
Moreau y la influencia estética bizantina	439
Los modelos literarios femeninos	451
El exotismo histórico modernista	469
Erotismo moderno: la mujer y el mal, la belleza medusea	478
Los modelos bíblicos	491
Eros y mito. Modelos mitológicos	508
Safo	553
Ofelia	580
4. LAS POETAS MODERNISTAS HISPANOAMERICANAS	595
5. ALGUNOS DOCUMENTOS Y CARTAS DE MERCEDES MATAMOROS	609

I INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende analizar exhaustivamente la vida y la obra completa de Mercedes Matamoros del Valle (Cienfuegos, 1851 - Guanabacoa, 1906), sacándola del olvido de una manera sistemática, ordenada y plena, situándola en su contexto histórico, literario y artístico (*fin de siècle, art nouveau o belle époque*), ofreciendo una serie de textos de la propia poeta o de la crítica de gran interés para el lector, puesto que son difíciles de localizar en España, y una selección de más de doscientas imágenes representativas de la iconografía de Safo, Ofelia y el fin de siglo.

I. DELIMITACIÓN DEL TEMA

Se aborda el estudio de la vida y la obra completa de Mercedes Matamoros, y especialmente del diálogo que se establece entre Matamoros y Safo de Lesbos (siglos VII-VI a. C.) en el marco del ámbito finisecular, a través del poemario *El último amor de Safo* que apareció en La Habana en 1902, primero en *El Figaro*¹ y posteriormente, el mismo año, en el volumen *Sonetos*, y que se estudia de forma separada del conjunto de su obra para destacar su importancia, analizando las variantes textuales y la crítica del mismo desde 1902.

Se establece la relación entre *El último amor de Safo* y la labor de traducción de Mercedes Matamoros: Felicia Hemans, Thomas Moore, Thomas Hood, Tennyson y Byron (autores todos con poemas sobre la poeta de Lesbos) que comienza allá por 1874, y que se concretaría con el decadentismo finisecular y su desfile de mujeres legendarias. Se aclara que Matamoros no solo conocía a Safo a través de la *Heroida XV*, como mantiene la crítica, sino que conocía acerca de la poeta de Lesbos lo mismo que cualquier escritor del XIX y que abarcaba los fragmentos descubiertos hasta el momento, la iconografía y la discusión filológica, entre otras cuestiones.

Se profundiza en el análisis de Safo como uno de los mitos escriturarios del XIX: lo que implica la preferencia de las escritoras por el personaje (ruptura poética y social) y la genealogía de las distintas Safos literarias; así como uno de los mitos iconográficos del momento, presentando un novedoso estudio de los cuadros de la poeta de Lesbos (más de treinta imágenes).

El objetivo de este trabajo es similar al de las *Vidas paralelas* de Plutarco, comparar dos vidas, una cubana y otra griega a través de las biografías y el estudio del corpus textual.

Se inscribe a Mercedes Matamoros dentro de un contexto melancólico con sus temas siempre trágicos, en la elección de sus personajes (vírgenes, madres y niños muertos), en la traducción de ciertos autores extranjeros (principalmente Lord Byron y Thomas Moore) y en la adopción del

¹ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, en *El Figaro*, núm. 27, (20 de julio, 1902).

seudónimo Ofelia, donde se unen todos los tópicos románticos y finiseculares, el erotismo morboso de la imagen femenina fúnebre y la iconografía de la melancolía, para lo cual también se presenta un estudio de los cuadros de Ofelia.

Se inserta a Matamoros dentro de un contexto romántico, nacido de la escuela de Víctor Hugo, que se desvela en *El último amor de Safo* en el patetismo del sufrimiento y el retrato completo de Safo en todas las fases de su pasión; y dentro del contexto de la lírica moderna, pues parte de la despersonalización baudelairiana, no trata de los sentimientos de Matamoros, no está ordenado al azar, sino que es el diario de la heroína fatal con final desgraciado, un poemario ordenado que anula el azar y la inspiración.

Se enmarca *El último amor de Safo* y otros poemas modernistas de Mercedes Matamoros dentro de una corriente de poesía erótica escrita por mujeres en Hispanoamérica, que surge de la estética anglofrancesa del siglo XIX: Gautier, Flaubert, Baudelaire, Byron, Swimburne, Moreau y otros muchos; de la codificación romántica que retrata el eterno femenino a partir de los mitos de la Antigüedad con una nueva sensibilidad erótica morbosa: Salomé, Judith, Dalila, Cleopatra, Safo, la mujer vampiro, la serpiente (relacionada con la Medusa, la Lamia, Eva y Salammbó), la bacante, la ninfa, la ondina y otras; y de la concepción melancólica del amor como enfermedad que deviene en suicidio.

Se matiza la opinión de la crítica literaria que consideraba a Delmira Agustini la fuente de toda la poesía erótica femenina de Hispanoamérica. Tanto las poetas precedentes como las posteriores a Agustini se inscriben en el morbo erótico romántico que se extiende hasta avanzado el siglo XX, para ello se ofrece una novedosa selección de textos escogidos de entre las obras completas de Juana Borrero, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira junto a los de Mercedes Matamoros, donde estas autoras abordan la iconografía de la *femme fatale* haciendo una relectura del canon femenino ortodoxo y planteando una estrategia de conquista del espacio literario que situaba a la mujer como objeto y musa. Se liberan del pudor y se definen a sí mismas como mujeres apasionadas, tentadoras, ardientes, voluptuosas e incitantes, muestran los efectos de la pasión y sus deseos, invitan al placer alejándose del modelo femenino aceptado en la época. Así la elección de Safo por parte de Mercedes Matamoros no solo coincide con la predilección que sienten las escritoras de todas las nacionalidades y épocas por la poeta más admirada de la Literatura, sino que es una excusa para describir la pasión sin el obligado pudor femenino y escapar de la temática tradicional: la maternidad, el amor conyugal o filial y la religión, que catalogaba a las mujeres como escritoras menores y las alejaba de los movimientos estéticos de su tiempo.

Igualmente se indica la importancia del simbolismo de los nombres en Mercedes Matamoros como en sus poemarios titulados *Sensitivas* y *Mirtos de antaño*, dentro de un contexto melancólico floral, donde la sensitiva es la flor roja con un tallo de espinas que representa el dolor siempre unido al amor y a la vida; y el mirto como diminuta flor blanca, consagrada a Venus y remedio de la melancolía erótica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sin ser Mercedes Matamoros una escritora de relevancia como pudo serlo su paisana la Avellaneda, pues la Matamoros apenas es conocida más allá de su Cuba natal, el interés por su obra comienza pronto. En vida de la poeta aparecen algunos comentarios o estudios sobre ella, como el de Rafael María Merchán en *Estudios críticos*², en 1886, que aludía a su pieza teatral *El invierno en flor*, hoy perdida. En 1892 en el diario habanero *El Figaro* apareció el artículo «Poetisas cubanas: Mercedes Matamoros»³, y en *La Revista Literaria* el artículo «Mercedes Matamoros» de Aurelia Castillo⁴. Ese mismo año Manuel de la Cruz la incluye en *Cromitos cubanos (Bocetos de autores hispano-americanos)*⁵. En 1893 Emilia Pardo Bazán la menciona en su *Nuevo teatro crítico*⁶. En 1899 Ricardo Palma la nombra en *Recuerdos de España: precedidos de La Bohemia de mi tiempo*⁷. En 1902 Manuel Márquez Sterling publica «Mercedes Matamoros»⁸ en la revista *Azul y Rojo*, Rafael Montúfar la menciona en *Artículos y discursos*⁹, y el Archivo Nacional de Cuba la menciona en su *Boletín*¹⁰. En 1903 Jesús Castellanos publica su artículo «Las triunfadoras. Mercedes Matamoros. La mejor poetisa», en *Azul y Rojo*¹¹. En 1904 la revista *Cuba y América* publica una nota biográfico-crítica¹² de Mercedes Matamoros firmada por Pompeyo (Antonio González Curquejo), y Conde Kostia (Aniceto Valdivia) la incluye en la antología *Arpas cubanas. (Poetas contemporáneos)*¹³.

Cuando la poeta fallece, en 1906, Manuel Serafín Pichardo, publicó extractos en *El Figaro* de la correspondencia¹⁴ que había mantenido con ella; Alfredo Martín Morales publica «Mercedes

²Rafael María Merchán, *Estudios críticos*, Bogotá, 1886, cap. «La Habana intelectual vista desde los Andes», págs. 676 y 701.

³«Poetisas cubanas: Mercedes Matamoros», *El Figaro*, (4 de septiembre de 1892).

⁴Aurelia Castillo de González, «Mercedes Matamoros», *Revista Literaria*, vol. III, (1892), pág. 61.

⁵Manuel de la Cruz, *Cromitos cubanos (Bocetos de autores hispano-americanos)*, Habana, Tip. La Lucha, 1892, pág. 314.

⁶Emilia Pardo Bazán, *Nuevo teatro crítico, s.l.*, La España, 1893, pág. 319.

⁷Ricardo Palma, *Recuerdos de España: precedidos de La Bohemia de mi tiempo*, Lima, Imprenta la Industria, 1899, pág. 129.

⁸Manuel Márquez Sterling, «Mercedes Matamoros», en *Azul y Rojo*, La Habana, núm. 1, vol. 14, (2 de noviembre de 1902), págs. 2-3.

⁹Rafael Montúfar, *Artículos y discursos*, Guatemala, Impresos de la Tipografía Nacional, 1902, pág. 8.

¹⁰Archivo Nacional de Cuba, *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional*, 1902, pág. 17.

¹¹Jesús Castellanos, «Las triunfadoras. Mercedes Matamoros. La mejor poetisa», en *Azul y Rojo*, La Habana, núm. 2, (31 de mayo de 1903), págs. 21-22.

¹²Antonio González Curquejo, «Nota biográfico crítica sobre Mercedes Matamoros», *Cuba y América*, (3 de abril 1904).

¹³Conde Kostia (ed.), *Arpas cubana. (Poetas contemporáneos)*, Habana, Impr. de Rambla y Bouza, 1904, Página viii.

¹⁴En *El Figaro*, (2 sept. 1906), págs. 444-445. V. Apéndice.

Matamoros. Ante su tumba», en *El Figaro*¹⁵, y Adrián del Valle la incluye en la antología *Parnaso cubano; selectas composiciones poéticas*¹⁶. En 1907 Mario Muñoz Bustamante la menciona en *Ideas y colores*¹⁷, y Joaquín Nicolás Aramburu y Torres la incluye en su antología *Colección de trabajos en prosa y verso*¹⁸. En 1913 Antonio González Curquejo la incluye en su *Florilegio de escritoras cubanas*¹⁹. En 1916 Eva Canel la menciona en *Lo que vi en Cuba: a través de la isla*²⁰. En la década de los años veinte el interés no decae, en 1920 Antonio del Monte la recuerda en «Evocando a una gran poetisa», en *El Figaro*²¹, y Valentín Riva Abreu la incluye en la antología *Parnaso cubano*²². En 1922 José María Chacón y Calvo la incluye en su antología *Las cien mejores poesías cubanas*²³, y Domingo Figarola-Caneda la sitúa en su *Diccionario cubano de seudónimos*²⁴. En 1924 se la menciona en *Literatura cubana*²⁵, dentro de las *Obras* de Manuel de la Cruz, editadas por José María Chacón y Calvo. En 1926 Salvador Salazar y Roig pronuncia su conferencia «Mercedes Matamoros: su vida y su arte»²⁶ en la Academia Nacional de Artes y Letras, Félix Lizaso la incluye en su antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*²⁷ y Domitila García de Coronado la incluye en su *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas*²⁸. En 1928 José Manuel Carbonell incluye un capítulo sobre la Matamoros en *La poesía lírica en Cuba*²⁹. En 1929 Salvador Salazar y Roig la incluye en *Historia de la Literatura Cubana*³⁰, José Manuel Carbonell, la menciona en su discurso «Juan Clemente Zenea, poeta y mártir» ante la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana³¹.

En la década de los años treinta continúa la publicación de estudios: en 1930 Juan José Maza y Artola publica «Safo y una poetisa cubana», en su *Asfódelos*³², Salvador Salazar la menciona en

¹⁵ Alfredo Martín Morales, «Mercedes Matamoros. Ante su tumba», en *El Figaro*, La Habana, 22 (35): 446-447, 1906.

¹⁶ Adrián del Valle (comp.), *Parnaso cubano; selectas composiciones poéticas*, Barcelona, Maucci, 1906, pág. 253.

¹⁷ Mario Muñoz Bustamante, *Ideas y colores*, La Habana, Imprenta Avisador Comercial, 1907, pág. 6.

¹⁸ Joaquín Nicolás Aramburu y Torres (ed.), *Colección de trabajos en prosa y verso*, Habana, Avisador commercial, 1907, pág. 360.

¹⁹ Antonio González Curquejo, «Mercedes Matamoros», en *Florilegio de escritoras cubanas*, vol. 2, La Habana, Aurelio Miranda, Impresor, 1913, p. 95-96.

²⁰ Eva Canel, *Lo que vi en Cuba: a través de la isla*, La Habana, Impr. La Universal, 1916, s. pág.

²¹ Antonio del Monte, «Evocando a una gran poetisa», en *El Figaro*, La Habana, núm. 36-38, (30 octubre 1920), págs. 538-539.

²² Valentín Riva Abreu (comp.), *Parnaso cubano*, Barcelona, Maucci, 1920, págs. 7, 162, 286.

²³ José María Chacón y Calvo, «Mercedes Matamoros», en *Las cien mejores poesías cubanas*. Madrid, Editorial Reus, 1922, p. 256-257.

²⁴ Domingo Figarola-Caneda, *Diccionario cubano de seudónimos*, Habana, Imprenta El siglo XX, 1922, pág. 102.

²⁵ Manuel de la Cruz, *Literatura cubana*, en *Obras*, vol. 3, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, pág. 50. Ed. de José María Chacón y Calvo.

²⁶ Salvador Salazar y Roig, «Mercedes Matamoros, su vida y su arte» en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, Cuba, (enero-marzo 1929), págs. 110-132.

²⁷ Félix Lizaso (ed.), *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, s.l., Editorial Hernando, 1926, pág. 17.

²⁸ Domitila García de Coronado, «Mercedes Matamoros», en *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas*. 3ª ed., La Habana, Imp. de *El Figaro*, 1926, págs. 189-193.

²⁹ Jose Manuel Carbonell, «Mercedes Matamoros (1858-1906)», en *La poesía lírica en Cuba*, La Habana, Imp. El Siglo XX, 1928, vol. 4, págs. 227-223 (Evolución de la cultura cubana. 1608-1927, 4).

³⁰ Salvador Salazar y Roig, *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Imp. Avisador Comercial, 1929, sumario XXVI.

³¹ José Manuel Carbonell, «Juan Clemente Zenea, poeta y mártir. Discurso pronunciado en la sesión inaugural del curso académico de 1929-30», Habana, Academia Nacional de Artes y Letras, Imp. Avisador comercial, 1929, pág. 67.

³² Juan José Maza y Artola, «Safo y una poetisa cubana», en *Asfódelos*, La Habana, Editorial Hermes, 1930, págs. 249-276.

José Antonio Saco³³ y José A. Rodríguez García la incluye en su estudio *De la revolución y de las cubanas en la época revolucionaria*³⁴. En 1932 Diego Vicente Tejera la menciona en *Poesías*³⁵. En 1937 Juan M. Dihigo y Mestre la menciona en su «Elogio del Dr. Mario García Kohly», en la Academia de la Historia de Cuba³⁶. En 1938 se incluye en el *Manual de Historia de la Literatura Hispanoamericana*³⁷ y también en el *Curso de introducción a la historia de Cuba* de Emilio Roig de Leuchsenring³⁸. En 1939 Aída Commetta Manzoni la menciona en *El indio en la poesía de América española*³⁹, y aparece en la *Revista Iberoamericana* del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana⁴⁰.

En los años cuarenta aparece brevemente para resurgir con fuerza en la década de los cincuenta: en 1943 se menciona en *Los poetas de «Arpas amigas»*, un curso de Juan José Remos y Rubio⁴¹. En 1948 Rafael Esténger la incluye en la antología *Cien de las mejores poesías cubanas*⁴², y se la menciona en *Cuadernos Hispanoamericanos*⁴³. En 1951, Hortensia Pichardo publica en la *Revista Bimestre Cubana* la tesis «Mercedes Mataroros, su vida y su obra», durante el centenario del nacimiento de la poeta⁴⁴. En 1952 Cintio Vitier la incluyó en su antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*⁴⁵. En 1953 el Archivo José Martí de la Habana la incluye en el número homenaje del centenario del nacimiento de José Martí⁴⁶, y se menciona en la Memoria del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana⁴⁷. En 1958 Juan José Remos y Rubio la incluye en *Proceso histórico de las letras cubanas*⁴⁸. En 1955 Rafael Nieto y Cortadellas la recoge en «Documentos sacramentales de algunos cubanos ilustres», en *Revista de la Biblioteca Nacional de La Habana*.⁴⁹ En 1956 Hortensia Pichardo publica «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor» en la *Revista de la Biblioteca Nacional de La Habana*, en el cincuentenario del

³³ Salvador Salazar, *José Antonio Saco*, La Habana, Imprenta El Siglo XX A. Muñiz y hno., 1930, pág. 132.

³⁴ José A Rodríguez García, *De la revolución y de las cubanas en la época revolucionaria*, Academia de la Historia de Cuba, Habana, Imprenta "El Siglo XX", 1930, pág. 132.

³⁵ Diego Vicente Tejera, *Poesías*, Habana, Imprenta Rambla, Bouzá y Cía., 1932, pág. 82.

³⁶ Juan M Dihigo y Mestre, «Elogio del Dr. Mario García Kohly», La Habana, Academia de la Historia de Cuba, 1937 pág. 49.

³⁷ *Manual de historia de la Literatura Hispanoamericana*, s.l., M. Tato, 1938, pág. 250.

³⁸ Emilio Roig de Leuchsenring, *Curso de introducción a la historia de Cuba*, La Habana, s.n., 1938, pág. 416.

³⁹ Aída Commetta Manzoni, *El indio en la poesía de América española*, Buenos Aires, J. Torres, 1939, pág. 184.

⁴⁰ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *Revista Iberoamericana Autor*, (1939), pág. 143.

⁴¹ Juan José Remos y Rubio, *Los poetas de "arpas amigas" (cursillo de seis disertaciones)*, La Habana, Cárdenas, 1943, pág. 199.

⁴² Rafael Esténger, «Mercedes Matamoros», en *Cien de las mejores poesías cubanas*, La Habana, Eds. Mirador, 1948, 2ª ed., pág. 256.

⁴³ Instituto de Cooperación Iberoamericana, *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948-1997), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1948, pág. 527.

⁴⁴ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. LXVIII, núm. 1, 2 y 3, (julio-diciembre 1951), págs. 21-90, después publicado en La Habana, Cárdenas, 1953.

⁴⁵ Cintio Vitier, «Mercedes Matamoros», en su *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1952, págs. 11-12.

⁴⁶ Dirección de Cultura, *Archivo José Martí : Número Homenaje del Centenario de su Nacimiento*, La Habana, Ministerio de Educación, 1953, pág. 229.

⁴⁷ Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, *Memoria*, s.l., Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1949, págs. 248, 253.

⁴⁸ Juan José Remos y Rubio, *Proceso histórico de las letras cubanas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1958, págs. 184, 237, 248.

⁴⁹ «Documentos sacramentales de algunos cubanos ilustres –83– Mercedes Matamoros del Valle», La Habana, 2ª serie, 6 (3): 167-168, jul.-sep., 1955.

fallecimiento de Mercedes Matamoros⁵⁰. En 1958 aparece en *El romanticismo en la América Hispánica* de Emilio Carilla⁵¹.

En los sesenta y setenta continúa apareciendo su nombre en estudios, artículos o antologías: en 1960 en el *Boletín de Filología*, de la Universidad de Chile⁵². En 1961 Samuel Feijóo publica «Mercedes Matamoros, ceiba y manuscritos»⁵³. En 1964 el Archivo Nacional de Cuba la incluye en su *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional*⁵⁴. En 1965 José Lezama Lima la incluye en la *Antología de la poesía cubana*⁵⁵ y Carlos Manuel Trelles en la *Bibliografía Cubana del siglo XX*⁵⁶. En 1966 aparece en la revista *Américas* de la Pan American Union, Organization of American States⁵⁷, y en 1969 en el *Journal of Inter-American Studies* de la Universidad de Miami⁵⁸. En 1979 José Alcántara Almánzar la menciona en *Estudios de poesía dominicana*⁵⁹, y aparece en los *Studies in Honor of Gerald E. Wade* de Sylvia E. Bowman⁶⁰.

Durante los ochenta y noventa parece que la mención de su nombre decae en comparación con las décadas anteriores: en 1982 la Academia Cubana de la Lengua la incluye en su *Boletín*⁶¹ y aparece en el *Diccionario de la literatura* de Federico Carlos Sainz de Robles⁶². Pero en su Cienfuegos natal se publican tres obras interesantes: *Selección de poemas*⁶³, en 1988, *Un recuerdo y Mirtos de antaño*, en 1991, todas con estudio preliminar, cronología y notas del investigador Florentino Morales, uno de los principales biógrafos de Matamoros, junto a la ya mencionada Hortensia Pichardo. En 1991 también se la menciona en la revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba⁶⁴. En 1998 Alberto J. Varona edita un pequeño volumen de sesenta y seis páginas titulado *La poesía de Mercedes Matamoros*⁶⁵ en Miami, una selección que contiene *El último amor de Safo* entre otros poemas.

⁵⁰ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros. La poetisa del amor y del dolor», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, 2ª serie, núm. 7, (julio-septiembre 1956), págs. 105-119.

⁵¹ Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1958, págs. 82, 219, 278 y Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 31, 155, 278, 404.

⁵² Departamento de Lingüística y Filología, Publicaciones del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, *Boletín de Filología*, vol. X, núm. 1-2, (1960), pág. 10.

⁵³ Samuel Feijóo, «Mercedes Matamoros, ceiba y manuscritos», en *Azar de lecturas*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1961, págs. 80-83.

⁵⁴ Archivo Nacional de Cuba, *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional*, t. 64, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, (enero-junio 1964), pág. 166.

⁵⁵ José Lezama Lima «Mercedes Matamoros», en *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, vol. 3, 1965, págs. 530-531. Reeditado en Madrid, Verbum, 2002, vol. 3, págs. 466-486.

⁵⁶ Carlos Manuel Trelles, *Bibliografía Cubana del siglo XX*, s.l., Kraus Reprint, 1965, pág. 303.

⁵⁷ Organization of American States, Pan American Union, *Américas*, vol. 18, núm. 12, (Dic. 1966) pag. 35.

⁵⁸ School of Inter-American Studies, University of Miami, *Journal of Inter-American Studies*, (1969), págs. 46 y 55.

⁵⁹ José Alcántara Almánzar, *Estudios de poesía dominicana*, Santo Domingo, Alfa y Omega, 1979, pag. 48.

⁶⁰ Sylvia E. Bowman, *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Turanzas, J. Porrúa, 1979, pág. 200.

⁶¹ Academia Cubana de la Lengua, *Boletín*, año 48, núm. 150 (jul.-dic. 1982), pág. 221.

⁶² Federico Carlos Sainz de Robles, *Diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1982, pag. 251.

⁶³ Mercedes Matamoros, *Selección de poemas*, Cienfuegos, Instituto Superior Técnico, 1988.

⁶⁴ Unión de Escritores y Artistas de Cuba, *Unión*, (1991), págs. 28, 93 y 126.

⁶⁵ Alberto J. Varona, *La poesía de Mercedes Matamoros*, Miami, San Lázaro Graphics, 1998, 66 págs.

En la última década aparece su nombre en el año 2000 en *Cubanas a capítulo*⁶⁶ de Mirta Yáñez. En 2001, en *Salomé decapitada*⁶⁷ de Tina Escaja, y el *Anuario del Centro de Estudios Martianos* publica «150 aniversario del natalicio de Mercedes Matamoros»⁶⁸. En 2002 se reedita en Madrid la *Antología de la poesía cubana*⁶⁹ de José Lezama Lima, que había aparecido en 1965 en Cuba, y que incluía poemas de Matamoros y *El último amor de Safo*. En 2003 la profesora Aurora Luque edita en Málaga *El último amor de Safo*⁷⁰, un volumen de sesenta y siete páginas con introducción de Luque: «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900». En 2004, Catharina Vallejo edita en La Habana el volumen más importante publicado sobre Matamoros hasta la fecha: *Poesías (1892-1906)*⁷¹, que recogía toda la obra de Matamoros aparecida después de 1892, el año de publicación de *Poesías completas*⁷², hasta el año de fallecimiento de la poeta cubana. En 2005 Francisco Morán la menciona en *La pasión del obstáculo: poemas y cartas de Juana Borrero*⁷³. En 2011 la cubana Yasmín Sierra Montes edita *El último amor de Safo*⁷⁴ en México D.F y Milena Rodríguez Gutiérrez la incluye en *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del siglo XIX y XX*⁷⁵

En resumen, han sido numerosas las apariciones de Matamoros en antologías o estudios desde 1886 hasta la actualidad, pero hay que destacar el trabajo de dos investigadores cubanos que facilitaron notablemente la labor de los estudiosos posteriores: Hortensia Pichardo y Florentino Morales a los cuales nos referiremos sobradamente a lo largo de este trabajo. Aunque el volumen más editado haya sido *El último amor de Safo* (el único que ha aparecido en España), siempre se limita su aparición en dichas antologías o estudios al breve poemario dedicado a Safo, y se suele dejar fuera otras obras de la poeta cubana.

El trabajo más completo hasta el momento es *Poesías (1892-1906)*, en edición de la profesora Catharina Vallejo, que puede considerarse una continuación del volumen que publicara en vida Matamoros, *Poesías completas*, que estaban bien lejos de ser completas pues llegaban hasta 1892. Sin embargo, hasta hoy no ha sido editado un único volumen que, no solo recoja toda la obra

⁶⁶ Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000, 200 págs.

⁶⁷ Tina Escaja, *Salomé decapitada*, Nueva York, Rodopi, 2001, pág. 8.

⁶⁸ «150 aniversario del natalicio de Mercedes Matamoros», *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, núm. 24, (2001), págs. 274-275.

⁶⁹ *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, vol. 3, págs. 466-486.

⁷⁰ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, 67 págs., ed. de Aurora Luque.

⁷¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, 312 págs. Edición de Catharina Vallejo.

⁷² Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, La Habana, Imprenta La Moderna de A. Miranda y Cía, 1892, 295 págs.

⁷³ Francisco Morán, *La pasión del obstáculo: poemas y cartas de Juana Borrero*, Buenos Aires, Stock Cero, 2005, pág. 55.

⁷⁴ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, edición de Yasmín Sierra Montes.

⁷⁵ Milena Rodríguez Gutiérrez, *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y XX*, Madrid, Verbum, 2011.

conocida de Matamoros: prosa, poesía, traducciones, (y quizá la obra teatral *El invierno en flor* que espera ser localizada), sino que, además, analice en profundidad su vida y su obra situándola en su contexto histórico, artístico y literario. Esperamos que el trabajo que ofrecemos ahora aporte referencias, horizontes y pistas a muchos investigadores.

2. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

FUENTES

Para realizar este trabajo se ha recopilado información literaria y artística partiendo de distintas fuentes: libros, revistas, informes, enciclopedias, manuales, bibliografías y otros. Se consultaron bases de datos, catálogos informatizados, revistas electrónicas y bibliotecas digitales como el catálogo Z3950, el del CSIC, el de la AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional), el de Bibliotecas de Universidades Españolas, Bibliotecas Públicas del Estado, el de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, los de Bibliotecas Nacionales Hispanoamericanas y del Mundo, etc., así como bases de datos de arte y catálogos de numerosos museos.

Debido a la belleza del extenso corpus de imágenes reunidas (más de doscientas, de las cuales más de treinta son de Safo) y su necesario conocimiento para el ambiente finisecular y su influencia en los escritores del momento, se decidió incluirlas en el Apéndice, en una sección específica de Ilustraciones, para que el lector interesado no tuviera que recurrir a monografías, manuales o bases de datos.

Por otro parte, la localización del corpus textual de Matamoros fue compleja teniendo en cuenta que en España solo se había editado *El último amor de Safo*, el resto de obras eran ediciones extranjeras, bien cubanas o de Miami, y en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí solo estaba digitalizado *El último amor de Safo*, y aunque puede accederse a la consulta digital del catálogo de publicaciones periódicas cubanas, los fondos no están digitalizados, y no es posible la lectura de la prensa donde se publicó la obra de Matamoros fuera de dicha Biblioteca.

Los libros fundamentales para estudiar la vida y la obra de la poeta tuvieron que localizarse a través de préstamo interbibliotecario, principalmente de la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Esta dificultad fue la que me inclinó a no fragmentar o abreviar algunas citas, tanto de Mercedes Matamoros como de la crítica, sino a ofrecerlas *in extenso* para facilitar la tarea del lector y ayudar a otros investigadores.

METODOLOGÍA

Se resumió, analizó y estudió todo el corpus textual de Matamoros y así como la bibliografía obtenida sobre distintos campos necesarios para enmarcar su vida y su obra: la mitología, la melancolía, el modernismo, el romanticismo, el simbolismo, el decadentismo, el fin de siglo, el exotismo, el erotismo, la imagen de la mujer en la literatura, en la prensa y en el arte, las publicaciones periódicas y la plástica del siglo XIX y principios del XX, la iconografía y la mitomanía femenina o el arquetipo de la mujer fatal (Cleopatra, Dalila, Salammbó, Venus, la Medusa y un largo etcétera), Safo, Mercedes Matamoros y otras escritoras hispanoamericanas como Delmira Agustini, Juana Borrero, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, la figura de la escritora en el XIX, los escritores hispanoamericanos, José Martí, América y Cuba en el siglo XIX, y otros.

Se han aplicado varios métodos, principalmente el comparatista y cuando ha sido posible el deductivo (de las condiciones generales del fin de siglo y de los trabajos comunes de numerosas poetisas se obtienen conclusiones que se aplican a casos particulares). De forma interdisciplinaria se ha relacionado con la plástica finisecular, determinante en la mitomanía erótica del fin de siglo, igual que el fenómeno sáfico.

El trabajo se ha abordado desde tres perspectivas comparativas, en primer lugar la literatura y las artes visuales en el fin de siglo a través de las figuras femeninas más representativas, profundizando en Safo (arquetipo melancólico de imagen trágica y reflexiva) y Ofelia (arquetipo prerrafaelista con gran difusión en el modernismo) y su influencia en Mercedes Matamoros. Ambas se representan junto a la flor cortada y simbolizan la muerte, el tiempo, la imposibilidad, el deseo insatisfecho, la utopía y la quimera, el hastío y el tedio baudelairiano, son heroínas melancólicas que concretan la imposibilidad del anhelo y el morbo erótico.

En segundo lugar los mitos de la Antigüedad y el erotismo femenino, la mujer fatal, la belleza medusea, Salomé, Herodías, Salammbó, y otros arquetipos femeninos en la poesía de Mercedes Matamoros y otras autoras hispanoamericanas de fin del siglo XIX y principios del XX (Juana Borrero, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou). Y finalmente en toda la obra poética de Mercedes Matamoros, profundizando en *El último amor de Safo* y su conexión con los textos sobre Safo de numerosos escritores.

ESTRUCTURA

La estructura del trabajo se ha abordado de forma ordenada y sistemática –partiendo de lo general para finalizar en lo particular–, en siete grandes apartados y un apéndice final: I. Introducción; II. El fin de siglo; III. El contexto hispanoamericano; IV. Los modelos antiguos: Safo; V. Mercedes Matamoros; VI. Conclusiones; VII. Bibliografía; y Apéndice.

El segundo apartado (II. El fin de siglo) analiza al contexto finisecular; es un capítulo necesario puesto que –aunque Matamoros se evadiera de la realidad huyendo a paraísos poéticos como todos los modernistas–, vive inmersa en los acontecimientos históricos que le tocó vivir; por ello se ha analizado el período que abarca desde 1880 hasta la I Guerra Mundial, enmarcando primero su contexto social (1. La sociedad) y después su contexto artístico (2. La estética), analizando a su vez aspectos claves (La filosofía y el pensamiento; La ciudad y las masas; La familia y el trabajo; La sexualidad; La nueva mujer; Una nueva sensibilidad; El modernismo; El erotismo; El exotismo; La imagen femenina; La melancolía).

Y es que el fin de siglo, con el fin del imperio español y el surgimiento de Estados Unidos como primera potencia mundial es un momento determinante para la vida y las artes, afecta a todas las facetas de la sociedad: la moral, la cultura, la ciencia, la psicología, la sexualidad; con una sociedad de masas que vive atenta al discurso médico y científico, inmersa en una filosofía preocupada por la degeneración, una sexualidad (investigada por los nuevos campos de conocimiento: la sexología, la endocrinología y el psicoanálisis) temerosa de la homosexualidad y el avance de la prostitución, una ciencia que se plantea la eugenesia y analiza las perversiones sexuales (Havelock Ellis, John Addington Symonds, Krafft-Ebing y Sigmund Freud), y donde la situación y los derechos de la mujer son ampliamente discutidos. Pero sobre todo es un fenómeno crucial en la literatura y en la estética, tanto en Europa como en América, pues incluye el simbolismo, decadentismo y modernismo, todas ellas importantísimas formas del romanticismo. Frente a su belleza, sensualidad y placer aparece el pesimismo, el remordimiento y el sufrimiento. Es un momento de desolación, desesperación, melancolía y hastío que se sintetiza en el concepto romántico del *esplín* o *spleen* (‘bazo’) de Byron. El fundamento espiritual de la época es la filosofía idealista alemana que se concreta en la misantropía y el nihilismo, donde triunfan Hegel, Shopenhauer y Nietzsche. Se considera el dualismo de la vida como un campo de batalla entre fuerzas terrenales y espirituales, pero tanto el sensualismo como la castidad llevan al aburrimiento, al *ennui*, al hastío de Baudelaire. Triunfan la estética bizantina, prerrafelita y la anglofrancesa que se resume en un erotismo morboso y sádico con preferencia por la belleza medusea o mortal de la mujer fatal donde se unen la lujuria y la melancolía en la imagen femenina de la diosa, la heroína y la prostituta, en la representación de las ninfas y los sátiros que reviven, bajo influjo Nietzscheano, los mitos antiguos con perfil

dionisiaco, en las bancantes, la música, el canto, la danza, el vino, el sexo, la orgía, el delirio, el sacrificio ritual y la magia. Esto se observa en las mujeres representadas por Gustave Moreau, Gustav Klimt, William Watherhouse, Jean Leon Gerome, Jule Joseph Lefebvre, Burne-Jones, Alma-Tadema, Lord Leighton, William Bouguereau, y otros muchos que influyeron en la imaginación de las escritoras y escritores, y que fija los distintos tipos femeninos y la sensibilidad erótica morbosa (erotismo delictivo o «Eros negro»), de componente sádico y con voluptuosidad en la muerte y lo bello meduseo; que aparece también en las obras literarias cuyos temas son el vampirismo, el sadismo, la prostituta, el incesto, la mujer fatal, el hermafrodita o el andrógino, o el exotismo (en todas sus variantes donde destaca el oriental, tropical y arqueológico).

El apartado tercero (III. Contexto hispanoamericano) estudia el marco local de Mercedes Matamoros desde tres puntos de vista distintos: uno histórico (1. Independencias y rebeliones), otro de orden social y de género muy concreto (2. La mujer en Cuba) y otro artístico (3. Marco literario). El primer punto (1. Independencias y rebeliones), se divide a su vez en dos apartados, uno de orden general (El continente americano), que no entra en el análisis de las epopeyas nacionales americanas y sus relatos heroicos románticos, cuyo estudio quedaría alejado de las intenciones de este trabajo, sino que resume el proceso de independencia hispanoamericana en este período histórico tan convulso, señalando el nuevo panorama político y geográfico que conoció Matamoros. El segundo apartado (El caso cubano) explica con más detenimiento el proceso de la guerra hispano-cubana, ya que la vida de Matamoros transcurre paralela a la independencia de la isla: fue amiga del llamado «Apóstol» cubano José Martí, se vio implicada en distintos sucesos populares que se saldaron con violentos enfrentamientos entre los «españolistas» y los «independentistas», como el sucedido en el Teatro Villanueva, y dejó de publicar durante años en solidaridad con sus amigos que estaban en el frente.

El segundo apartado del contexto local (2. La mujer en Cuba), profundiza en la situación específica de la mujer en la isla, toda vez que los detalles globales o universales de la mujer en el fin de siglo se habían abordado anteriormente en el apartado específico del contexto finisecular (II El fin de siglo, 1. La sociedad: La nueva mujer). Ahora, dentro del contexto particular cubano se abordan cuestiones que nos ayudarán a entender mejor a Matamoros: el trabajo, la educación, la participación en la guerra así como en las veladas culturales, literarias y políticas, o la importancia del contacto con Norteamérica en la creación de clubes femeninos y su actividad sufragista en Cuba.

El apartado tercero del contexto americano (3. Marco literario) analiza cinco aspectos fundamentales que insertan a Mercedes Matamoros dentro del amplio panorama de la literatura hispanoamericana de su tiempo y su espacio (La traducción y las publicaciones periódicas; La

prensa y Mercedes Matamoros; Las escritoras –que aborda diversas cuestiones como Mujer y publicación en el XIX; la nómina de Escritoras hispanoamericanas; La «hermandad lírica» cubana»; y De Mercedes Matamoros a Juana de Ibarbourou).

Y es que la literatura de la América española se revitaliza gracias al contacto con las literaturas europeas a través de la labor de traducción de los escritores en todos los países y concretamente en Cuba. Gracias a la función capital de las publicaciones periódicas como principal vehículo de difusión de la cultura, el arte y la literatura, y en ocasiones el único vehículo. Por ello se ha resumido la historia de las publicaciones en América latina, incluyendo las más importantes y también las específicas para mujeres (hechas por ellas o dirigidas a ellas); profundizando en la historia de la prensa en la isla de Cuba, aportando la nómina de las publicaciones más destacadas. Aún más, se han recopilado datos sobre las publicaciones donde vio la luz la obra de Mercedes Matamoros, indicando sus nombres, los de sus responsables y sus colaboradores, así como algo de su historia, pues es una forma de conocer mejor a la poeta, ya que ella participó de sus tertulias.

También se fijado la nómina de escritores y escritoras hispanoamericanos que la precedieron o fueron sus contemporáneos, pues forjaron su gusto y personalidad literaria. Se ha profundizado en la amistad poética y personal entre Matamoros y José Martí, tema que era obligado aclarar y afirmar, teniendo en cuenta la importancia del poeta, periodista y héroe cubano como uno de los iniciadores del movimiento modernista, anterior a Rubén Darío. Para ello se ha incluido el intercambio lírico entre Matamoros y Martí.

Se enmarcan las circunstancias globales de la escritura femenina del siglo XIX, con sus especiales características, y se analiza la relación entre las escritoras pertenecientes al círculo de Mercedes Matamoros (Aurelia Castillo, Juana Borrero, las hermanas Xenes y Eva Canel, entre otras) al cual he denominado «hermandad lírica cubana» por sus parecidas circunstancias con el grupo de poetas españolas amigas de Carolina Coronado, denominado por la crítica española «hermandad lírica»; para lo cual he incluido como demostración una selección de los textos que se dedicaron entre dichas poetas cubanas.

Para finalizar este apartado se estudia la relación entre Matamoros y el grupo de escritoras modernistas americanas con las cuales mantiene una línea erótica afín que se demuestra con una antología de sus textos de temática finisecular semejante: la uruguaya Delmira Agustini, la argentina Alfonsina Storni o la uruguaya Juana de Ibarbourou, entre otras, donde se sitúa a Matamoros como precursora de estas conocidas poetas.

El siguiente apartado (IV. Los modelos antiguos: Safo) profundiza en el estudio de los modelos femeninos de moda en el fin de siglo, dentro de una sensibilidad que se extiende hasta avanzado el siglo XX, y especialmente se profundiza en la figura de la poeta más conocida e imitada de toda la

historia de la literatura: Safo de Lesbos. El apartado primero (1. Los tipos femeninos de la Antigüedad) fija los modelos o arquetipos de mujer sancionados por la prensa, el arte y la literatura, la mayoría procedentes de la Antigüedad. Estos modelos se han dividido en cuatro grupos para facilitar su conocimiento, que se abordan a partir de cuatro apartados distintos (Modelos bíblicos – Salomé, Dalila, Eva, Judith, María Magdalena, etc.–; Modelos literarios –Atala, Salammbó, Ofelia, Julieta, Isabella, etc.–; Modelos clásicos o mitológicos –Onfale, Pentesilea, Dánae, Circe, Medea, Leda, la Medusa, etc.–; y Modelos históricos (las reinas Cleopatra, Mesalina, Berenice, la cortesana Thais, y la poeta Safo, etc.–), remitiendo para su conocimiento iconográfico al Apéndice, donde se ha incorporado una amplia selección de imágenes artísticas que fijaron estos modelos.

Una vez señalados los tipos femeninos históricos se profundiza en la figura de la antigua poeta griega en el siguiente apartado (2. Safo de Lesbos) que se divide en seis apartados específicos para facilitar su conocimiento (Las poetisas de la Antigüedad y Safo; Safo en la literatura; Safo en la pintura; Safo, Faón y la roca de Léucade; Safo y las románticas; Safo en Cuba) enmarcándola en su contexto histórico social, aportando además la nómina de poetisas griegas de la Antigüedad. centrándose Safo, en Lesbos, en lo que conocemos de su biografía y su vida privada, en su corpus textual incluyendo los fragmentos más conocidos para facilitar la tarea del lector, reflejando cómo la ha retratado la crítica. Hago hincapié en Safo como personaje literario y su imagen en la plástica, en la leyenda de Faón y el salto de Léucade, analizando por primera vez la iconografía de Safo. Además se ha señalado el nexo entre Safo y las escritoras románticas, y se la ha situado en la literatura cubana para indicar el conocimiento real que se tenía de Safo en la Cuba de fin de siglo. Para ejemplificar se remite al Apéndice donde se ha incluido una amplia selección de imágenes de la poeta (más de treinta) que demuestran la obsesión de los artistas por el personaje.

En el siguiente apartado (V. Mercedes Matamoros) se realiza un estudio profundo de la poeta cubana en tres subapartados de órdenes distintos (1. Biografía; 2. Obra; 3. El último amor de Safo). El primero (Cronología de su vida y su contexto histórico-literario; Su vida; El seudónimo Ofelia), es un análisis biográfico que se inicia con una completa cronología que repasa toda la vida de la poeta así como de su contexto histórico y literario; además de un estudio profundo de su vida, y otro del uso de su seudónimo (Ofelia), el prototipo femenino melancólico. El segundo (2. Obra: Cronología de su obra; Edición: *Sensitivas, Primeras poesías, Armonías cubanas* y otros poemas patrióticos, *Poesías completas, El último amor de Safo, Sonetos* y otros poemas modernistas, *Mirtos de antaño, y Por el camino triste*) analiza la cronología de toda su obra y de las obras que tratan sobre Matamoros, así como su inclusión en estudios y antologías de la literatura; indica la custodia actual de los originales y manuscritos de la poeta; clasifica su obra formal y temáticamente; especificando sus ediciones así como su aparición en antologías poéticas o cubanas, historias de la

literatura, así como estudios y artículos posteriores. Se menciona su obra de teatro desaparecida (*El invierno en flor*). Se estudia su obra en prosa (artículos de costumbres y folletines así como otros textos narrativos), su labor de traducción de Byron, Moore, Hood, Tennyson, Hemans y Longfellow entre otros autores, y la importancia que tuvieron en la elección del personaje de Safo para la elaboración del más conocido poemario de Matamoros. Analizo toda su obra poética original: los textos románticos y becquerianos *Sensitivas* y *Primeras poesías*; los poemas dedicados a su país: *Armonías cubanas* y otros poemas patrióticos; el volumen aparecido en 1892 *Poesías completas*, que estaba bien lejos de reunir su obra completa, pues la poeta murió en 1906; el poemario más conocido de la autora, *El último amor de Safo*, dedicado a la poeta de Lesbos, que apareció en 1902, primero en prensa y luego en el volumen *Sonetos*; y otros poemas modernistas recogidos en la prensa; así como los poemarios melancólicos *Mirtos de antaño* y *Por el camino triste*, de corte clásico con la temática del *homo viator*. Se ha incluido además una antología de textos de la autora que facilite el trabajo del lector, teniendo en cuenta que la obra de Matamoros no se ha publicado en España, excepto el *El último amor de Safo*.

El tercer apartado dedicado a la obra de Matamoros (3. El último amor de Safo: Análisis de la crítica –Manuel Márquez Sterling, Hortensia Pichardo, Florentino Morales, Aurora Luque, Catharina Vallejo y Raquel Romeu–; La influencia de la traducción; Matamoros y Safo; Estudio y disposición del poemario) analiza en profundidad y desde numerosos puntos de vista el texto donde Matamoros toma a la poeta de Lesbos, otro conocido arquetipo melancólico al igual que Ofelia, como personaje principal. Se estudia la opinión de crítica americana y española desde sus comienzos acerca de este trabajo de la poeta cubana; se remite a los autores que Matamoros había traducido y que tenían obras sobre Safo o hablaban de la misma en alguno de sus textos (como Lord Byron y otros); se interpreta el conocimiento que Matamoros podía tener de Safo en la Cuba de su época, desmintiendo la opinión general de la crítica que la identifica solo con la Safo ovidiana. Para finalizar se estudia la disposición del poemario que incluyo completo, indicando sus variantes textuales, haciendo un estudio de los símbolos empleados y la imagen de la melancolía.

Finaliza el trabajo con el apartado VI. Conclusiones, que reúne todas las consideraciones, asertos y proposiciones que se pretendían probar a lo largo de este trabajo, tanto sobre Mercedes Matamoros como sobre el resto de cuestiones abordadas, y que se resumen además en un decálogo final. Se completa con el apartado VII. Bibliografía, que incluye una completa bibliografía dividida en dos apartados distintos (1. Mercedes Matamoros; 2. Bibliografía general consultada), el primero dedicado a la obra de la poeta cubana, y a su vez dividido en tres secciones (Su obra –que incluye las obras de Matamoros a las cuales se ha tenido acceso–; Sobre Mercedes Matamoros –que incluye el trabajo de los biógrafos o estudiosos de la poeta cubana; y Autores traducidos por Mercedes

Matamoros –que incluye los textos de aquellos poetas que tradujo Matamoros–), y el segundo (2. Bibliografía general consultada) que contiene de forma alfabética un corpus variado para el conocimiento global de Matamoros y su tiempo con textos sobre el modernismo, la melancolía, la mitología, el arte, la traducción, la mujer en el XIX, la escritora, las escritoras hispanoamericanas, Mercedes Matamoros, otras autoras como Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Juana Borrero, Gabriela Mistral, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Safo de Lesbos y otras poetas arcaicas, historia de América y Cuba, etc.

Como texto complementario se ha añadido un completo Apéndice final donde recojo ciertas cuestiones consideradas de importancia y a las cuales se había aludido sobradamente a lo largo del trabajo, pero que, o bien por su extensión, o bien por su naturaleza, no se ha considerado conveniente incluir en el cuerpo del trabajo (1. Las hispanoamericanas en la historia de la literatura; Safo en los autores traducidos por Mercedes Matamoros; 3. Ilustraciones; Las poetas modernistas hispanoamericanas; Algunos documentos y cartas de Mercedes Matamoros). Así aporto los resultados de la búsqueda de «Safo» en los escritores que tradujo Mercedes Matamoros, tema que ya se había tratado tanto en el estudio de la obra de Matamoros (dentro del apartado de la Traducción) como en el estudio del poemario *El último amor de Safo*, pero ahora se especifica dicha búsqueda y resultados por si algún lector interesado quiere conocer el tema con mayor profundidad. Aporto con detalle el resultado de la búsqueda de las poetas hispanoamericanas en estudios, antologías e historias de la literatura; tema que ya había sido tratado en el apartado dedicado al contexto literario, cuando se aportó una nómina de autoras americanas; ahora, en el Apéndice se incluyen los textos y ediciones consultados y sus resultados para facilitar la tarea del lector interesado.

Debido a la importancia y mutua influencia de la pintura y la literatura (haciendo propio el lema *ut pictura poesis*), incluyo en el tercer apartado del Apéndice (3. Ilustraciones) más de doscientas imágenes (donde destacan Moreau y la influencia estética bizantina; Los modelos literarios femeninos; El exotismo histórico modernista; La mujer y el mal, la belleza medusea; Los modelos bíblicos; Eros y Mito, modelos mitológicos; Safo; Ofelia) así como una serie de imágenes de las poetas modernistas hispanoamericanas y su contexto (Juana Borrero, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, etc.) que están en la misma línea erótica de Mercedes Matamoros, así como de la propia Matamoros y el poeta cubano José Martí. Se completa el Apéndice con una serie de cartas y documentos de Mercedes Matamoros para ilustrar ciertos pasajes de su biografía que se ponían en duda o sobre los cuales había disensiones en el seno de la crítica.

II EL FIN DE SIGLO

El término *fin de siècle*⁷⁶ hace referencia a un período histórico que abarca desde 1880 hasta la I Guerra Mundial y conecta con la *Belle époque*. Es el final de un siglo y el comienzo de otro, pero para los contemporáneos tenía connotaciones de decadencia. Este momento es determinante para la vida y las artes, pues afecta a todas las facetas de la sociedad: la moral, la cultura, la ciencia, la psicología, la sexualidad y las mujeres; pues tenemos una sociedad de masas que vive atenta al discurso médico y científico, inmersa en una filosofía que atiende a la degeneración, una sexualidad preocupada por la homosexualidad y el avance de la prostitución, una ciencia que se plantea la eugenesia y analiza las perversiones sexuales, y donde la situación y los derechos de la mujer son ampliamente discutidos. Pero sobre todo es un fenómeno crucial en la literatura y en la estética, tanto en Europa como en América, pues el fin de siglo incluye el simbolismo, decadentismo y modernismo, todas ellas importantísimas formas del romanticismo.

Mercedes Matamoros vive en Cuba inmersa en los acontecimientos históricos y sociales de su época, aunque como todos los modernistas se evada de la realidad huyendo a paraísos poéticos. Debemos analizar, antes de conocer a la escritora, distintas cuestiones sobre la sociedad, como el aumento de población, las grandes ciudades, las masas, la filosofía y el pensamiento, el sentimiento de degeneración y decadencia, la sexualidad y la mujer; y por otro lado, cuestiones sobre la estética,

⁷⁶Para las numerosas y distintas cuestiones relativas al modernismo y al fin de siglo sigo a: Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna, de Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962, y «Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano», en *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982. cap. VI, págs. 135-154. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980. Ricardo Gullón, «Juan Ramón Jiménez y el modernismo», en Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso* (1953), *op. cit.*, págs. 13-43. José Olivio Jiménez, *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979; Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975; *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX*, 1880-1913, Madrid, Taurus, 1986, y *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979. Distintas obras periodísticas de José Martí sobre las mujeres de su época que se recogen en sus *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975. Luis Fernando Moreno Claros, «Shopenhauer en España (comentario bibliográfico)», en *Revista de Filosofía*, 1994, nº 8, págs. 203-232. Federico de Onís, «Introducción a la Antología de la poesía española e hispanoamericana» en Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962, págs. 271-282. Octavio Paz, «Analogía e Ironía», en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª ed.), «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, y «Traducción y metáfora», en Lily Litvak, *El modernismo, op. cit.*, págs. 97-117. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948. Álvaro Salvador Jofré, «El “Museo Ideal”: Gustave Moreau y Julián del Casal», en María Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, págs. 51-67. Iván A. Schulman, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970, y *Génesis del modernismo*, México D. F., Colegio de México, Washington University Press, 1966. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994; Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999 y *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979. Gonzalo Sobejano, «Influjo de Nietzsche en el Modernismo», en *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 192-258. Barbara Caine y Glenda Sluga, «El Fin-de-siècle», en *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*, Madrid, Narcea, 2000, cap. 5, págs. 143-171. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990 y *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994; Shirley Mangini, «Las vanguardias y el discurso del deseo», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, *Anthropos*, 1996, vol. III —«La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)», págs. 177-212. Iris M. Zavala, «Fin de siglo y modernidad: Urdimbre metafórica del cuerpo», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista [...] op. cit.*, vol. III, págs. 115-176. Lou Charmon-Deutsch, «Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista [...] op. cit.*, vol. III, pág. 49-79. Para la mujer en Cuba sigo a Raquel Vinat de la Mata, «El tema femenino en el discurso social del siglo XIX en Cuba», en *Contrastes*, núm. 7-8, 1991-1993, págs. 19-30. Julio César González Pagés, «La historia de la mujer en Cuba: del feminismo liberal a la acción política femenina», *Cemhal (Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina)*, Lima, núm. 48, agosto 2003. Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000. Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000. Se basa en el estudio de María Poumier, *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1989.

con la nueva sensibilidad que aparece, el erotismo, el exotismo, la imagen femenina, y otras que influyen decisivamente en las artes y la literatura, que nos harán comprender mejor el contexto en el que vivió la poeta objeto de este estudio. Se recomienda visitar el Apéndice, en la sección titulada Ilustraciones se han seleccionado más de doscientas imágenes que ayudarán al lector a situarse en el marco del fin de siglo.

I. LA SOCIEDAD

Desde final del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, Occidente se encuentra en una situación de expansión y crecimiento económico global, sustentado en las colonias. La industria sustituye a la agricultura como motor de la economía. A partir de 1890 aumentan los precios y los beneficios agrícolas, de forma que los propietarios y clases adineradas disfrutan de nuevos lujos.

Mientras, los movimientos obreros son objeto de adhesión. Los trabajadores urbanos hacen frente al descenso de salarios, se quedan al margen de los beneficios, igual que los granjeros y los pobres de las ciudades, tanto en Europa como en las colonias.

Hacia 1880 los distintos países hispanoamericanos están organizados y estabilizados bajo una oligarquía liberal cuyo medio económico es la exportación a Europa. Han crecido las grandes ciudades y los países se están industrializando bajo una burguesía que controla los negocios y la política. Estados Unidos amplía su órbita de influencia en Hispanoamérica, el momento decisivo es 1898, con el fin del imperio español y el surgimiento de Estados Unidos como potencia mundial.

FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO

La filosofía y el pensamiento de fin de siglo es, por un lado, manifestación de las teorías «científicas» de Darwin, Galton, Morel, Le Bon, Nordau y Lombroso, y por otro lado, del idealismo y existencialismo alemán de Hegel, Shopenhauer y Nietzsche.

El colonialismo, la expansión occidental y el progreso material, convencen a los europeos de que su intelecto es superior, sin embargo sienten el fin de siglo como una etapa de abatimiento moral, de depresión, de decadencia y de ocaso. Los psicólogos, sociólogos, médicos y escritores muestran su preocupación por la degeneración física y mental de las zonas urbanas. Se cree que el progreso trae la decadencia moral y espiritual. La psicología y la psiquiatría catalogan los desórdenes mentales y las patologías sexuales, y presentan evidencias del deterioro en la salud mental, física y moral de los hombres y mujeres del momento.

La palabra clave es «degeneración», descrita por los «científicos» del momento, y que se manifiesta en el comportamiento, en el arte, en la ciudad, en las masas, en las enfermedades y en la

criminalidad. Benedict Augustin Morel en *Teoría de la degeneración* (1857), describe a personas con anormalidades físicas o de conducta: enanismo, raquitismo, deformidades craneales, sordera y alcoholismo, estos desórdenes se transmiten hereditariamente y desembocan en cretinismo, idiotismo y criminalidad. Igual que Zola, creía que la degeneración era consecuencia de la reproducción de los enfermos y la transmisión de enfermedades y discapacidades.

El arquitecto vienés Adolf Loos acusa de degenerados a Klimt y al llamado Taller de Viena (el grupo de arquitectos y artistas de fin de siglo que influyeron decisivamente en el diseño del siglo XX). Se difunde la idea de que las ciudades y la vida urbana favorecen el desarrollo de enfermedades y la degeneración. Se diagnostican la agorafobia, claustrofobia y cleptomanía como enfermedades urbanas. Le Bon, en *Psicología de las masas* (1895), mantiene que la degeneración es resultado del desarrollo urbano del siglo XIX, las malas condiciones de vida, la bebida y la histeria. Esto se manifiesta en el creciente número de criminales, pervertidos sexuales y prostitutas. Max Nordau, en *Degeneración* (1893), creía que la misma se manifestaba en todos los aspectos y cultura del siglo. Lombroso, en sus obras sobre antropología criminal como *El hombre delincuente* (1876), *Los más recientes descubrimientos y aplicaciones de la psiquiatría y antropología criminal* (1893), *Genio y degeneración* (1897) o *El delito: sus causas y remedios* (1902), indicaba que el comportamiento delictivo era resultado de la herencia, por tanto, la educación y la reforma no era posible.

Las características de la degeneración (nerviosismo, neurastenia, emoción e histeria) eran consideradas femeninas. La influencia de las mujeres en el ámbito público y lo que se considera como «pasividad masculina» ante el avance de las fémias, son vistas como otra evidencia de degeneración. Además, las masas se catalogan como femeninas debido a sus «características»: la credulidad, la falsa percepción, la violencia, la histeria y la irracionalidad que padecen.

Hay una visión de declive y decadencia social. Para Nietzsche la sociedad del XIX carece de vitalidad, virilidad, fuerza y coraje. Políticos, científicos e intelectuales europeos creen que el declinar social está originado por los cambios en la jerarquía de los sexos y por la intervención de las mujeres en el mundo público. Se culpa a la emancipación femenina de todos estos males.

Se desarrolla la eugenesia, término acuñado en 1883 por Sir Francis Galton, pariente de Darwin: mediante la selección o control de la reproducción se mejoraría la raza humana. El interés de la eugenesia aumenta cuando los índices de natalidad descienden entre las clases media y alta y aumentan en los trabajadores, pobres e inmigrantes. La eugenesia es la solución de la degeneración. Este materialismo científico habría de influir en la literatura naturalista.

LA CIUDAD Y LAS MASAS

Lo más característico de la modernidad es el desarrollo de la sociedad de masas: una multitud de personas trabaja en fábricas, vive en las ciudades y exige derechos políticos y económicos. El marxismo, la Comuna de París de 1870, las huelgas y las agitaciones industriales en Europa durante la década de 1880 provocan un sentimiento de inquietud en la clase media. El orden público y la jerarquía parecen amenazados por las masas, analizadas por Gustave Le Bon en su libro *The Crowd* (1895), donde indica que se caracterizan por su credulidad, irracionalidad e inestabilidad emocional. Otro de los rasgos del fin de siglo es el crecimiento de las dimensiones de la ciudad. En 1890 había mil setecientas ciudades con una población superior a diez mil habitantes (el treinta por ciento de la población total). Entre 1880 y 1913 el número de ciudades con más de cien mil habitantes aumenta de catorce a cuarenta y ocho. Inglaterra es el país más urbanizado. Las dos ciudades mayores de Europa son Londres, París y Viena, con poblaciones de siete, cuatro y dos millones respectivamente. La población de Cuba era de dos millones en el fin de siglo sin contar con los numerosos residentes en Estados Unidos.

La concentración de los obreros y los pobres aumenta la inquietud de la clase media. En Cuba, además, tenemos el miedo a una posible rebelión de la población esclava. Los delitos, la prostitución y la mendicidad aumentan, por lo que se considera a la ciudad un imán de delincuentes y «desviados». Hay nuevas formas de vivienda, transporte, trabajo y entretenimiento como las salas de fiestas, circos, cafés, salones de baile y ferias. Este bullicio se refleja en la obra de los escritores y artistas.

La ciudad juega un papel importante para los grupos obreros y feministas, que necesitan el transporte y las comunicaciones de la capital para organizar manifestaciones, tener una mayor audiencia y hacerse visibles.

La ciudad se divide por clases y sexos: los bancos, oficinas, cámaras de comercio, sociedades de eruditos, grupos políticos, clubes sociales y gastronómicos son para los hombres. Surge una nueva figura urbana en la literatura y el arte, el *flâneur*, descrito por Baudelaire a mitad del siglo XIX, es un paseante urbano, varón, sin compromisos, anónimo, que explora las calles de la ciudad libremente, mirando tiendas, tomando parte de los entretenimientos que se le ofrecen, a veces buscando sexo. Relacionado con París principalmente, sirve a los escritores y artistas para ilustrar la naturaleza de la vida en la ciudad, con su combinación de espectáculo y placer.

Mientras, las mujeres (esposas, madres e hijas) permanecen en casa, aunque la ciudad les ofrecía la posibilidad de salir del hogar familiar y tener una vida independiente, con actividades remuneradas o filantrópico-feministas (si tenían ingresos propios).

Los hombres, por su parte, podían tener acceso a las mujeres a través de salones de baile, bares, prostíbulos o prostitución callejera. Las mujeres solas en las calles de las ciudades tenían que dejar clara su respetabilidad para no ser consideradas prostitutas, las de clase privilegiada lo solucionaban mediante acompañantes y doncellas, pero las trabajadoras estaban expuestas al acoso.

Hay gran preocupación por la prostitución y delincuencia femenina, se piensa que la ciudad es corruptora de mujeres, a las que ofrece una vida de vicio, fácil y lucrativa. A final de siglo un gran número de mujeres trabajan en tiendas u oficinas.

Las actividades femeninas en la ciudad consistían en mirar escaparates, visitar los grandes almacenes, ir de compras, hacer obras filantrópicas, visitar las bibliotecas, galerías de arte y teatros. Los grandes almacenes también ofrecían salas de lectura, charlas, conferencias y comedores. Las mujeres comienzan a disfrutar de una vida social y, en algunos casos, tienen la oportunidad de transgredir la norma sexual represiva, al conocer hombres fuera de su círculo habitual.

LA FAMILIA Y EL TRABAJO

El desarrollo económico, político y social del XIX da lugar a una nueva sociedad donde los valores y creencias de la clase media son dominantes, es el siglo de la burguesía. Dentro de su patrón de pensamiento se exalta un nuevo concepto de unidad familiar que excluye a los empleados y sirvientes (que siempre habían formado parte de la misma), e incluye solo a los padres e hijos. El afecto, la intimidad, las obligaciones domésticas, el amor como base del matrimonio y también hacia los hijos, reemplazan al anterior interés económico y social de la familia. Aunque muchas mujeres de las clases medias y altas habían participado en los negocios familiares (especialmente en los entornos protestantes), a final del siglo XVIII abandonan el trabajo remunerado para dedicarse a la vida familiar en exclusiva. En Inglaterra y Alemania hacia 1850 solo las obras filantrópicas o de caridad son su actividad fuera de casa. En Francia y los países nórdicos las mujeres de las pequeñas empresas familiares continúan con su trabajo, pero en 1850 y 1860 solo se dedican a las actividades domésticas.

Desde finales del XVIII aparecen numerosos manuales en todos los idiomas para educar a las mujeres como buenas esposas, madres y cuidadoras del hogar. En 1865, John Ruskin escribe su ensayo «De los jardines de la reina», en su obra *Sésamos y lirios* donde idealiza el hogar como un remanso de paz y refugio del varón, donde la mujer debe cumplir sus deberes domésticos y morales para que disminuya el desorden político-social, la promiscuidad sexual y la guerra. Debe dedicarse a trabajos caritativos y a reinar en el corazón del varón.

En el XIX el hogar y la familia están legalmente bajo el control y autoridad masculina, y es objeto de debate público, de intervención y regulación gubernamental.

La economía y la industrialización de Occidente desde 1789 a 1920 transforman el sistema de trabajo, la división del mismo, los lugares donde se desarrolla, así como las tecnologías. A pesar de los diferentes ritmos de industrialización en Europa y América, el trabajo de la mujer, su salario y su situación es común: tiene que compaginar largas jornadas con su responsabilidad familiar, las casadas buscan trabajos que puedan desempeñar en el hogar, a media jornada o eventuales.

Desde la mitad del XIX los sindicatos, grupos y asociaciones profesionales quieren excluir a las mujeres del trabajo remunerado, igual que los religiosos y los conservadores. Temían que el salario de las mujeres, aunque inferior, provocara una reducción en sus propios salarios, por ello no se atienden las demandas de las trabajadoras y se pide su expulsión de las fábricas textiles, las tabacaleras, los talleres y las imprentas. Engels teme que el trabajo de las mujeres traiga el desempleo masculino y las convierta a ellas en cabezas de familia. A los obreros les preocupaba la competencia femenina, pero lo cierto es que la mayoría de las mujeres necesitaban un trabajo remunerado para alimentarse a sí mismas y a sus familias.

El servicio doméstico parece una labor natural frente a la industria, y dentro de esta destacan las fábricas de textiles y confecciones, frente a las metalúrgicas, mineras, químicas y eléctricas, tradicionalmente masculinas. En las fábricas de cualquier clase los cargos cualificados son desempeñados por hombres.

Desde 1820 la mujer trabajadora es el centro del debate social y político, se la acusa de descuidar las labores domésticas. Además, preocupa la moralidad de las fábricas por la independencia económica y sexual que ofrece a las mujeres. A pesar de las críticas, ellas siguen trabajando ya que los bajos salarios obligan a todos los miembros de la familia a colaborar en el sustento. En los países de lento desarrollo industrial lo hacen en las faenas agrícolas, proporcionan comida y ropa a la familia, ordeñan, alimentan y cuidan a los animales, cultivan hortalizas, trabajan los campos y completan sus ingresos con labores textiles por encargo. En los países industrializados donde se implantan grandes granjas con trabajadores a tiempo completo, las mujeres, para compaginar su labor con la familia, se hacen jornaleras.

En los países industrializados, las mujeres jóvenes y solteras trabajan como obreras en las fábricas de textiles, alimentos, tabaco y papel, a cambio de un bajo salario –la mitad o dos tercios del salario de un hombre–, sin desempeñar puestos de responsabilidad, durante largas jornadas, a veces encerradas para que no salieran, entre doce y quince horas. Algunas sufren la explotación y acoso sexual de los supervisores y se espera de ellas que abandonen la fábrica al casarse.

Algunas fábricas proporcionaban trabajo en casa para las mujeres, como la industria de las medias. También proliferan los talleres (principalmente de confección de prendas y de flores artificiales, de montaje de muebles o cajas y de trabajos de encuadernación), con salarios más bajos que las fábricas pero iguales condiciones de jornadas y normas.

La única labor femenina que no cuenta con oposición es el trabajo de sirvienta, principalmente de las jóvenes rurales. Si bien tener criados era privilegio de las clases altas, a lo largo del XIX las familias de clase media empiezan a emplear doncellas. En Londres y Berlín, en la década de 1860, un tercio de las mujeres entre quince y veinticinco años eran empleadas domésticas.

El servicio doméstico ofrece la apariencia de resguardar a las mujeres de la promiscuidad sexual de las fábricas, sin embargo, las sirvientas estaban expuestas a la misma explotación sexual y laboral que las obreras, con jornadas de veinticuatro horas, con un sueldo irregular, que suponía un tercio del salario de una obrera textil, y que a veces se pagaba anualmente o al final de muchos años. Lo normal era que permanecieran solteras y dependientes de las familias para las que trabajaban, excepto aquellas que servían solo hasta casarse. El trabajo eventual o a tiempo parcial pasaba desapercibido (limpiadoras, asistentas, costureras, lavanderas, planchadoras y otras), y no figura en los censos ni en las estadísticas.

Harriet Martineau publicó en 1859 *La industria femenina*, sobre el trabajo de las mujeres en Gran Bretaña, demostrando que la gran mayoría de ellas se ganaba su propio pan con distintos trabajos: agrícolas; mineros; de captura, salazón y venta de pescado; en empresas y comercios; en el servicio doméstico; en manufactura de textiles; con trabajos en oficinas; o con casas de huéspedes; estas condiciones pueden extrapolarse a otros países occidentales.

La legislación del XIX y los códigos laborales aseguraban los privilegios masculinos, pero a fin de siglo la Internacional Socialista de 1893 ya pide igual sueldo para las mujeres, por tanto, la cuestión de si las trabajadoras debían ganar y tener las mismas condiciones laborales que los trabajadores estaba todavía bajo debate.

LA SEXUALIDAD

El fin de siglo es determinante para la sexualidad como demuestran la regulación legal de la homosexualidad, los escándalos sexuales y los movimientos feministas, dentro de una percepción de decadencia y ocaso que tenían los coetáneos acerca de la moralidad y la vida privada como un período de anarquía.

Nuevos campos de conocimiento son la sexología, la endocrinología y el psicoanálisis, que consideran objeto de estudio a la sexualidad. El psicoanálisis y la medicina ponen de manifiesto su

importancia desde la infancia. Se afirma que moldea la identidad y es la razón de los desórdenes emocionales y mentales. Son determinantes los trabajos de Havelock Ellis, John Addington Symonds, Krafft-Ebing y Sigmund Freud que estudian las preferencias, deseos y «perversiones» sexuales.

A principios del XIX los debates sobre el comportamiento sexual estaban dominados por el clero, los moralistas, los filósofos y los sociólogos, sin embargo a final de siglo el debate está dominado por los psicólogos, los sexólogos, los psicoanalistas, los abogados y los juristas.

Se discute intensamente sobre el descenso de la natalidad entre las clases medias y altas, el matrimonio, la vida familiar, la homosexualidad, la sexualidad femenina y la situación de las mujeres, donde el feminismo parece minar el orden establecido.

El término homosexualidad fue inventado en 1869 por Karoly Maria Benker. Edward Carpenter prefería decir «sexo intermedio», aunque lo más común era utilizar la palabra «invertido». El código prusiano en 1860 declara ilegal la actividad homosexual masculina, este código penal se aplicó en Alemania en 1870. En Inglaterra se declara ilegal la homosexualidad en 1885 y se castiga con dos años de prisión o trabajos forzados. En Francia no era ilegal si no implicaba a menores o se cometía en público, pero desde 1870 pasa a un primer plano. El hecho de que se discutiera tanto sobre sexualidad, y especialmente sobre homosexualidad, hace que se desarrollen las subculturas de las principales ciudades europeas de 1900.

A partir del juicio a Oscar Wilde, en 1895, hay una hostilidad creciente hacia cualquier publicación que mencionara la homosexualidad y las obras de los sexólogos son desaprobadas, así *Inversión sexual* de Havelock Ellis y John Addington Symonds fue secuestrada en 1897, y las obras de Krafft-Ebing, entre ellas *Psicopatía sexual* (1886), son acusadas de «pornografía médica». Son determinantes los trabajos de Sigmund Freud, *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), *La interpretación de los sueños* (1900-1901) y *Tres ensayos de teoría sexual* (1901-1905).

En la década de 1870 y 1880 surge una preocupación por la adolescencia, la infancia y su actividad sexual. Ellis y Freud insisten en que las mujeres tienen deseos sexuales, pero la suya es una sexualidad pasiva frente a la de los hombres que es activa. Según Ellis las mujeres eran complacientes, su sexualidad se desarrollaba como respuesta a las atenciones masculinas. Freud cree que la mujer cambia de una infancia sexualmente activa a una madurez vaginal y pasiva. Los deseos sexuales no quedan en la pareja sino que subyacen en las relaciones entre hijas e hijos, padre y madre. Lombroso afirma que la mujer es frígida, cualquier caso contrario es un defecto provocado por la vida ociosa o por leer literatura pornográfica. El médico y escritor Felipe Trigo asegura, siguiendo a Michael Ryan en *La filosofía del matrimonio* (1837), que la mujer no carece de instinto

sexual sino que está atrofiada por las presiones morales, sociales y educativas, pero orgánicamente puede sentir igual que el hombre. Los «estudios» médicos de la época indican que las mujeres tenían el apetito sexual menos desarrollado que los hombres.

Se debate si hacer el amor a la luz del día es inmoral, si la mujer experimenta orgasmos y si es lasciva. Lo ideal es que la esposa sea pasiva y fría, que acepte con resignación los deberes matrimoniales, la que hallaba placer en el sexo podía ser considerada una ninfomaniaca. Para la mujer «honesta» su cuerpo debía ser un misterio, antes y después del matrimonio. Su papel es el de esposa y madre, tanto la literatura como la moral de la época la condicionaban para que no tuviera más miras y si lo hacía debía sentirse culpable.

Se conocía el *Kamasutra* en traducciones inglesas o francesas. Francia populariza la copulación a *posteriori*. El baño, la *fellatio* y el *cunnilingus* se relacionan con la prostitución.

Las jóvenes reciben una educación de «adorno»: música, francés y dibujo, centrada en el matrimonio y sin nociones de sexualidad; mientras los jóvenes suelen ser iniciados en el sexo por las criadas y las prostitutas, principalmente. El noviazgo duraba cinco o más años, dentro de un ritual rígido donde había que evitar la maledicencia y los malos entendidos. El culto a la virginidad lleva a las familias a extremos severos, su pérdida se puede disimular pero en caso de embarazo la joven no será aceptada por la sociedad.

Se busca en la ciencia el canon de un comportamiento sexual «decente». Los médicos atemorizan a quien se desvía de la norma con el cáncer o la muerte. Esto acarrea la represión y el arrepentimiento. Como el matrimonio excluía todo goce sexual, las esposas «frías» se convertían en reproductoras frente a las amantes «lúbricas» que eran una promesa de placeres «prohibidos». Mientras los maridos hacían uso de la prostitución, distintas enfermedades (que algunos médicos como Felipe Trigo atribuyen a la represión sexual) son comunes en las esposas de las clases medias y altas: la histeria, la neurastenia, la clorosis, la astenia, el insomnio, la migraña y la ansiedad.

Las prostitutas satisfacían a los hombres de todas las clases sociales. Con sus especialidades «francesas» (las novedades de París), y la tentadora decoración de sus establecimientos atraían a los maridos aburridos de la vida sexual doméstica.

Los hombres cuentan con una libertad que las mujeres no tienen: podían acudir a las prostitutas vulgares, a las cortesanas elegantes que acudían a las casas de juego, teatros e hipódromos, o a los numerosos burdeles que operaban bajo la fachada de perfumerías, peluquerías o pensiones. La prostitución se desplegaba abiertamente, o encubierta, en cafés, fondas, posadas, restaurantes, burdeles y *music halls*. La trata de blancas se camufla en las agencias de colocaciones y los establecimientos clandestinos se anuncian como «casa para pupilas», «se rentan camas», «lecciones

de francés por dama que dirigió pensión en París», «masajes», «*lingerie* francesa», «fotografías artísticas», «libros raros», «estampas japonesas» o «agencia matrimonial».

La sociedad esnob considera de buen tono la frecuentación de lugares de mala fama, los jóvenes viciosos y los señoritos calaveras se codean con la canalla.

En el fin de siglo aumenta el número de prostitutas. En muchas áreas agrícolas el trabajo de las mujeres era estacional, no recibían ingresos fuera de temporada. Los bajos salarios y los períodos de desempleo a menudo llevaban a la prostitución esporádica que proporcionaba mejores ingresos. Mary Wollstonecraft en *María o el trabajo de las mujeres* (1796) describe las dificultades de las que son llevadas a la prostitución por la necesidad económica. Pero la «seducción» también llevaba a la prostitución, las jóvenes «deshonradas» se expulsaban de casa y muchas terminaban en un burdel. Igualmente las sirvientas, las empleadas en las tiendas, en la industria y la agricultura llegan a la prostitución después de conceder servicios sexuales a sus jefes.

La urbanización y el desarrollo del ocio aumentan las oportunidades de la prostitución. Las ciudades importantes presentan cifras similares: en Londres llegaron a ser cien mil a mitad del siglo XIX. En Madrid había treinta y cuatro mil prostitutas, prácticamente todas eran analfabetas. En Cuba había en torno a 1885 unos doscientos prostíbulos⁷⁷ licenciados y unas mil cuatrocientas casas de tolerancia⁷⁸, solo en La Habana.

Concepción Arenal y la condesa de Campo Alange denuncia que la administración obtiene una fuente de ingresos con la prostitución debido a los derechos de reconocimiento, las cartillas y las multas. Hay todo un sistema de reclutamiento de las prostitutas: los chulos y las alcahuetas. Una prostituta de moda ganaba en una noche lo que un trabajador en un mes y una prostituta de barrio ganaba en veinte minutos lo que un obrero en doce horas. Pero también se exponían al peligro, bien por acceder a los deseos de clientes sádicos o por caer en manos de asesinos.

Las enfermedades venéreas de fin de siglo eran la sífilis y la gonorrea, responsables del noventa por ciento de los matrimonios estériles y del cuarenta por ciento de las cegueras. Provocaba un parálisis a los diez años de contraída, la muerte sobrevinía a los tres años del comienzo de los síntomas, destruía el sistema nervioso, los músculos, la memoria y el intelecto. Las llagas de la sífilis eran tratadas con nitrato de plata y ácido acético. El remedio más usual era el mercurio, que mató a más personas en el siglo XIX que ningún otro medicamento, pues se llegaba a administrar hasta medio kilo. El calomel y el bicloruro de mercurio eran compuestos de mercurio y cloro más peligrosos aún, y cuyas contraindicaciones y efectos secundarios eran igual de dañinos que la sífilis. Otra «cura» era el desfloramiento de una virgen. El sesenta y seis por ciento de las prostitutas

⁷⁷ Cf. Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, pág. 41.

⁷⁸ Cf. Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000, pág. 156. Se basa en el estudio de María Poumier, *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1989.

europas tenían sífilis. El terror a la enfermedad dio origen a la «sifilofobia», de tal forma las carteras tenían un compartimento especial para guardar los preservativos.

En el XIX hay un gran interés científico por la maternidad que comprende el embarazo, el parto y la lactancia. El pensamiento médico dedica atención al sistema reproductor femenino, los manuales hablan de la reproducción y aparecen especialidades como la Ginecología y la Obstetricia. Se cree que el cuerpo femenino es débil, frágil y que necesita atenciones médicas. Cada etapa de la mujer, desde la primera menstruación hasta la menopausia, era una enfermedad que debía ser guiada y controlada por el médico.

Los peligros del parto disminuyen, desde 1847 se usaba el cloroformo como anestésico, en 1877 se usan los fórceps y mejoran las condiciones higiénicas. Todavía se da a luz en casa, donde se corría menos peligro de sobreparto y puerperio. En estos casos se recetaban píldoras de opio y calomel y se aplicaban sanguijuelas en el abdomen. Se creía que la fiebre puerperal era producida por microorganismos de la misma parturienta, por afecciones genitales, intestinales o urinarias o por «desórdenes» producidos por la lujuria. Solo los científicos más avanzados sospechan que los médicos mismos eran responsables al transmitir bacterias a las parturientas.

Hay un gran desconocimiento de la sexualidad y fisiología femenina: se relaciona el útero con la histeria, el nerviosismo, la ansiedad y la hipocondría; se atribuye el cáncer de vagina al coito inmoderado y a la excitación sexual; la ninfomanía es conocida como «furor uterino», «metromanía», «andromanía», «erotomanía» o «clitorimania» y para su tratamiento se recomienda el uso de colchones de paja y las dietas específicas; los fluidos vaginales, llamados «flores blancas», se creían efecto de causas tan peregrinas como el mal tiempo o el abuso del café, y las inflamaciones de la vagina se atribuyen al alcohol o al uso de los corsés. La menstruación era objeto de asombro y repugnancia, relacionada con las fases de la luna, sus dolores eran consecuencia de malos hábitos y se trataban con laxantes, tintura de yodo, quina, aceite de hígado de bacalao o vino, y sus efectos psicológicos se asimilaban a la locura. La teoría de la ovulación fue expuesta en los años cuarenta del siglo XIX y completada en 1863 por el Dr. Pfluger. En 1896 el Dr. Knauer encontró que al extirpar los ovarios se abolía, pero las especulaciones no cesaban al respecto.

En estos años se acentúa el control de natalidad, hay muchos tratados y manuales sobre contracepción. Los métodos más usados eran el ritmo y el condón, pero también inyecciones de vinagre o *alum* en la vagina y métodos nocivos como beber yodo y estricnina. El *retirage* procede de Francia y hay quien proclama como único método eficaz la abstinencia.

El vello púbico es causa de oprobio, era un estigma y hay numerosas leyendas, la más conocida es la del crítico de arte John Ruskin, incapaz de consumar el matrimonio con Effie Gray debido al

«trauma» que sufrió en su noche de bodas porque su esposa tenía vello púbico. El matrimonio se anuló y ella se casó después con el pintor Millais.

LA NUEVA MUJER

En el fin de siglo se acata el dictado de la moda, en las revistas se reproducen las últimas colecciones de París: *La Moda Elegante*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración*, *Hojas Selectas*, *Le Courrier de la Mode*, *Costumes de France*, *La Vie Parisienne*. Su modelo es la *femme fatale*, la mujer misteriosa y compleja, de inspiración prerrafaelista.

Destacan las muselinas Liberty, los encajes de Brujas o Irlanda, las sedas, brocados, satenes, y terciopelos. Las telas imitan la cabellera femenina, los metales preciosos y la pedrería. Las joyas de gemas, piedras esmaltadas y vidrios evocan las olas, las náyades, las gorgonas y las ninfas. Admiran los diseños de Lalique o Masrera. Se reviven las joyas antiguas de Nefertiti, Salomé o Cleopatra. Baudelaire habla del arte de pintarse los ojos, las mejillas y los labios. Seducen los perfumes, el maquillaje, los artículos de tocador y proliferan los libros de belleza. Las mujeres se perfuman con Pivert Azurea, violeta preciosa de Pinaud, opoponax, corylopsis o trébol encarnado; toman para adelgazar la tiroidina Bouty aumentan el tamaño de su pecho con globos ventosos, píldoras orientales, las píldoras circasianas del doctor Ferd Brun o Mamilario Royal. Los hombres toman Píldoras Urania, Perlas de oro, Granulados Virilina y utilizan los cinturones magnéticos Herculex y Electrovigor para aumentar la virilidad. Existen numerosos productos cosméticos: el jabón de Lubin, una careta de goma para blanquear y purificar la tez, la preparación americana esmalta el rostro, una ruedecilla neumática para masajear la cara, un rectificador corrige y reduce la nariz, la crema Icilma suprime el vello, los polvos Calliflore en cuatro tonos dan color al rostro, la tintura de G. Bernet colorea los cabellos, las tirillas quitan las arrugas durante la noche. Se limpia la dentadura con jabón de brea La Giralda, el petróleo Gal fortalece el cabello y elimina la caspa. Gran parte de estos productos eran nocivos por estar fabricados con bismuto, zinc, plomo, cinabrio mercurial y sulfuro.

Pero la motivación de la moda era erótica: la mujer fin de siglo va cubierta de pieles, enguantada, con sombrero y velo, nada es visible, se revela por su perfume, su talle y su pie. Los personajes literarios sienten una fascinación fetichista por la ropa, el calzado, las medias, las ligas, el corsé y el liguero que hacen de los muslos un área de atracción, por ello triunfan las bailarinas de cancan. Los guantes son tentadores, están perfumados y empolvados, algunos tienen más de treinta botones y llegan hasta el hombro, quitarlos requería ciencia y paciencia. La sombrerería es un arte, se completa con plumas de ave del paraíso, avestruz, pavo real, pedrería, flores, tul, paja, terciopelo y

seda. Los alfileres del sombrero son de concha de nácar, perlas barrocas, metal o piedra en forma de flores o insectos: libélulas y mariposas principalmente. Bajo el sombrero destaca el velo transparente, en *mouchette* y *chantilly*. La ropa interior es de *guipur*, encaje, bordados, lino, bolillo, nansú, volantes y punto inglés; el pantaloncillo en el fin de siglo se acorta y lleva calados, encajes y bordados. Otro elemento fetiche es el corsé, había infinidad de modelos con denominaciones significativas de tipos femeninos: *Phryne*, *Perséfone*, *Joysane*, *Huri*, *Mystère*, *Ophelia*. El sacrificio es aceptado gustosamente por muchas mujeres a fin de lucir una cintura pequeña y unos grandes senos, el modelo de belleza de fin de siglo. Pero hay muchos ataques a esta prenda insana, se crean ligas anticorsé y en algunos países europeos se legisla en su contra.

El Código Civil napoleónico daba el mando del hogar al marido, la mujer le debía obediencia, y este es su representante y administrador. El modelo vigente de mujer es todavía el de la «perfecta casada». El divorcio se considera en España, y otros países, una moda pasajera. La esposa, privada de una vida sexual satisfactoria, que el marido busca fuera del matrimonio, tiene como única misión en la vida realizarse como madre. Pero los hombres de fin de siglo están preocupados por la, cada vez mayor, participación de las mujeres en la política, a la que culpan de las revoluciones del XVIII y XIX. Desde la década de 1890 los derechos de la mujer son un tema de debate importante que tiene cobertura en la prensa; en toda Europa se habla de la nueva mujer, su papel en el matrimonio y la sexualidad.

Se produce una controversia por la obra *Casa de muñecas*, de Ibsen, que se representó en la década de 1880 y 1890: las feministas ven la descripción de la situación de la mujer en la familia y el matrimonio; sus detractores ven el egoísmo de la nueva mujer.

Las demandas de derechos políticos o derecho a la educación de las mujeres se ve como un rechazo de las responsabilidades familiares.

Proliferan las organizaciones feministas nacionales e internacionales y el mayor movimiento sufragista es el desarrollado en Inglaterra. En 1878 tenemos el primer congreso internacional. El sufragio femenino se debate en 1883, en el segundo congreso. Las sufragistas toman la calle en Europa y Norteamérica, pero en España las noticias sobre el movimiento se reseñan en la prensa más vanguardista con cierta condescendencia. En la década de 1890 se empieza a usar el término «feminista» y «feminismo». Estas mujeres reivindicaban derechos civiles y políticos, derechos para las madres (casadas o solteras), contracepción y aborto, derecho a no casarse y a tener relaciones sexuales sin estar casadas.

En 1894 la novelista Sarah Grand acuña el término «nueva mujer» para describir a personajes de ficción y a mujeres reales que desempeñan actividades independientes y tienen un compromiso con

lo público. Esta mujer se niega a ser tratada como madre o como prostituta, rechaza que el hogar sea el ámbito femenino y busca un mundo más amplio.

2. LA ESTÉTICA

El fin de siglo, también llamado *belle époque*, es un fenómeno global impregnado de un sentido de decadencia y degeneración que afecta a todos los aspectos de la vida y que tiene una ascendencia fundamental sobre la estética⁷⁹. Frente a su belleza, sensualidad y placer aparece el pesimismo, el remordimiento y el sufrimiento. Es un momento de desolación, desesperación, melancolía y hastío que se sintetiza en el concepto romántico del *esplín*, procedente del inglés *spleen*, ‘bazo’, por la relación entre la melancolía y la teoría de los humores corporales. Y es que el fundamento espiritual de la época es la filosofía idealista alemana que se concreta en la misantropía y el nihilismo, donde triunfan Hegel, Shopenhauer y Nietzsche. Se considera el dualismo de la vida como un campo de batalla entre fuerzas terrenales y espirituales, pero tanto el sensualismo como la castidad llevan al aburrimiento, al *ennui*, al hastío de Baudelaire. Triunfan la estética bizantina, prerrafelita y la anglofrancesa que se resume en un erotismo morboso y sádico con preferencia por la belleza medusea o mortal.

Los poetas hispanoamericanos se dejan influir por esta nueva sensibilidad estética que viene de Europa. Si la capitalidad del mundo literario oscila entre París y Londres, los poetas americanos no tendrán ninguna dificultad para leer a los autores de moda en su idioma original, pues muchos, entre ellos Mercedes Matamoros, comenzaron su labor poética como traductores. Y si no conocieron estas obras de primera mano, tuvieron referencias a través de otras obras literarias o por la importante labor divulgativa que hicieron las revistas modernistas. En el Apéndice, concretamente

⁷⁹ Para los distintos aspectos de la estética fin de siglo siglo a: Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna, de Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962, y «Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano», en *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982. cap. VI, págs. 135-154. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980. Ricardo Gullón, «Juan Ramón Jiménez y el modernismo», en Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso* (1953), *op. cit.*, págs. 13-43. José Olivio Jiménez, *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979; Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975; *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, y *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979. Luis Fernando Moreno Claros, «Shopenhauer en España (comentario bibliográfico)», en *Revista de Filosofía*, 1994, nº 8, págs. 203-232. Federico de Onís, «Introducción a la Antología de la poesía española e hispanoamericana» en Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962, págs. 271-282. Octavio Paz, «Analogía e Ironía», en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª ed.), «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, y «Traducción y metáfora», en Lily Litvak, *El modernismo, op. cit.*, págs. 97-117. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948. Álvaro Salvador Jofré, «El “Museo Ideal”: Gustave Moreau y Julián del Casal», en María Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, págs. 51-67. Iván A. Schulman, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970, y *Génesis del modernismo*, México D. F., Colegio de México, Washington University Press, 1966. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994; Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999 y *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979. Gonzalo Sobejano, «Influjo de Nietzsche en el Modernismo», en *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 192-258. Victor Hugo, *Cromwell*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 3ª ed.; *William Shakespeare*, Valencia, F. Sempere, ca. 1909.

en la sección Ilustraciones, se ha incluido una amplia selección de imágenes de todas las obras artísticas mencionadas, que facilitará la comprensión del lector.

UNA NUEVA SENSIBILIDAD

Se funde el idealismo con el espiritualismo y el misticismo, como una nueva sensibilidad que prima lo anímico sobre lo corporal, las ideas y los sentimientos sobre la forma. Es un renacimiento místico, religioso y esotérico, donde caben las filosofías orientales y el ocultismo. Las ideas de Hegel y el misticismo de Swedemborg inspiran a Schuré, Allan Kardec y Madame Blavatsky, que a su vez influyen en el simbolismo y el modernismo. Schuré publicó en 1889 *Los grandes iniciados*, que fue el libro de cabecera de los simbolistas. El médico Allan Kardec, presidente de la Sociedad Espiritista de París, publicó *El libro de los espíritus* (1857-1860), *El libro de los mediums* (1861) y *El Evangelio según el espiritismo* (1864) entre otros. También fundó y editó la *Revue Spirite*. Madame Blavatsky escribe *Isis sin velo* (1877), *La doctrina secreta* (1888) y *La clave de la teosofía* (1889), todas muy leídas e influyentes, fue además la fundadora de la Sociedad Teosófica, donde luego la sustituyó Annie Besant. Las publicaciones periódicas de la época dedican amplio espacio al ocultismo y al espiritismo. El astrónomo Flammarion aporta una línea científica al más allá con *Los habitantes del otro mundo; El mundo de los sueños; Lo desconocido y los problemas psíquicos*. En 1884 se publica *Vicio supremo*, novela fantástico-erótico-mística de Sâr Péladan que tuvo un gran éxito.

El arte fin de siglo también manifiesta la influencia idealista con símbolos o mensajes inscritos. Se intenta expresar las fuerzas elementales y sus formas a través de las curvas, los contornos ondulantes y retorcidos, que reflejan la vida y el movimiento orgánico.

También rebosante de mística, destaca e influye la estética prerrafaelista, que surgida en 1848 abarcará hasta comienzos del siglo XX. Supondrá una vuelta a la plástica anterior a Rafael y Miguel Ángel, un retorno a los maestros italianos y flamencos del cuatrocientos. Son sus fundadores John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt, aunque muchos otros artistas están próximos a su filosofía, como Burne-Jones, John Frederic Sandys, William Morris y John William Waterhouse. Exploran los lazos entre la pintura y la literatura, impresionados por los asuntos medievales, las leyendas y los mitos clásicos o el misticismo de William Blake.

La influencia anglofrancesa en el fin de siglo puede resumirse en la fascinación por la belleza medusea, la atracción por el erotismo morboso y sádico, o la estética bizantina. La capital del mundo literario finisecular oscila entre París y Londres, los escritores de otros países

(especialmente los de Hispanoamérica) siguen su estela. Con su carga de romanticismo, verismo, decadentismo y otros movimientos, surge una nueva sensibilidad erótica morbosa y un nuevo estado de ánimo, en el cual el sexo ocupa el centro de las obras literarias, que se deben al gusto y la moda del momento, donde Sade tendrá una influencia decisiva.

Aunque siempre ha existido en la literatura un vínculo entre el placer y el sufrimiento, Eros y Thánatos, llega al XIX a través del encadenamiento de influjos literarios. El gusto por lo sádico y la «sensualidad criminal» se asocia al catolicismo y al placer de la transgresión: Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Baudelaire, Swinburne, Maupassant, D'Annunzio y Dickens, que muestran en su sadismo afinidades con Nietzsche y Wagner.

Destaca la fascinación de la corrupción, el concepto de belleza turbia, atormentada y contaminada, asociada a lo triste, a la muerte: lo «bello meduseo». Aunque esta estética de lo horrendo ya estaba presente en el gusto por lo raro de Tasso, Shakespeare, Webster, Marlowe y los dramaturgos isabelinos, los líricos del XVII, la Restauración con Otway, Rochester, Nathaniel Lee, y los prerrománticos, es en el XIX cuando forma parte integrante de la voluptuosidad: Goethe, Shelley, Novalis, Musset, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Poe, D'Annunzio y André Gide.

Hay una exaltación de la belleza diferente o deforme: la tísica, la esquelética, la enferma, la muerta, la mendiga, la anciana, la negra, la cortesana: en Baudelaire, Élie Mariaker de Boulay-Paty o Barbey d'Aurevilly. También lo fabuloso perverso en R. de Gourmont; el ocultismo decadente en Joséphin Péladan; el satanismo y la Lujuria asociada a la Muerte. Junto a la influencia que ejerce la novela rusa, Dostoievski y otros, destaca el concepto de final de la civilización latina: Élémir Bourges o C. Mendès.

Tanto en Schiller, Blake, Shelley, Byron, Chateaubriand y Dumas, aparece el héroe satánico, el hombre fatal, el bandido, que tiene su antecedente en elementos de Shakespeare, en el Satanás de Milton y en el proscrito de la novela gótica, especialmente de Ann Radcliffe y la novela folletinesca. Esta figura adquiere tales dimensiones debido al sentido de la transgresión, al gusto por el erotismo delictivo, a su conexión con la belleza turbia y el vampirismo: Goethe, Byron, Shelley, Polidori, Gautier y Mérimée. Junto al héroe maldito dos tipos de heroínas: la perseguida y la mujer fatal. La primera tiene sus orígenes en la Edad Media y antecedentes en Richardson, Diderot y Laclos, que revisten los motivos piadosos con un fondo sensual y turbio, con complacencia sádica que justifica las perversiones sexuales. Tomará fuerza con la difusión de las novelas de terror inglesas, el descubrimiento de Poe en Francia y la influencia de la filosofía del marqués de Sade: Restif de la Bretonne, Jean Lorrain, Chateaubriand, M. G. Lewis, Hoffman, Victor Hugo, Maturin, F. Soulié, Pétrus Borel, J. Janin, Flaubert y Remy de Gourmont. Este tipo de mujer es una figura clave en las novelas de las escritoras: George Sand, Ann Radcliffe, S. Wilkinson y Mary Shelley.

La «superhembra» desafía a la sociedad, igual que el héroe fatal byroniano. Es medio mujer y medio diosa, la meretriz total, el eterno femenino, conectada con el vampiro. Une la lujuria con manifestaciones sádicas, incestuosas, sacrílegas y criminales.

La concepción del erotismo asociado al mal y al dolor conecta a Byron, Poe, Sade, Baudelaire, Flaubert, Swinburne y otros. Difunde el motivo de mujer fatal a lo largo del siglo XIX: Cleopatra, Salammbó, Carmen, Matilda, Cécily, Rosalba, Conchita, la Gioconda. Aunque ya está presente en la Literatura desde los clásicos: Helena, Afrodita, Fedra, Medea, la Esfinge, la Lamia, la Medusa, las Harpías, las Sirenas, las Gorgonas, Escila, Clitemnestra, Safo. Desde la tragedia clásica, pasando por Dante, que nombra a las malditas: Semíramis, Cleopatra y Helena; por el renacimiento italiano y los dramaturgos isabelinos: Victoria Corombone, Lucrecia Borgia, la condesa de Challant; hasta llegar a Keats, Swinburne, los prerrafaelistas, Wilde y D'Annunzio. Conecta con el exotismo de Gautier y Flaubert, con el sadismo de Rachilde, Huysmans, O. Mirbeau y Baudelaire; y con la estética estilizada, refinada y bizantina de Gustave Moreau con sus Salomé, Elena, Safo y Orfeo, o de Wilde, Mallarmé, Banville y Laforgue.

La mujer fatal con todos los motivos escabrosos heredados de los autores anteriores, tratado aburguesadamente, convierte la síntesis lujuriosa en una galería «provinciana» de pecadoras famosas⁸⁰, como en Wilde y otros, que siguen las huellas francesas, hablan de voluptuosidad del mal, describen paraísos artificiales y pasiones pecaminosas, pero de forma «ingenua», «insípida» e «inocua»⁸¹, sin auténtica sensibilidad decadente. Una moda que una vez introducida se reduce al cliché. Las escritoras de Hispanoamérica también seguirán esta influencia literaria y se retratarán a sí mismas en sus poemas como mujeres fatales, así tenemos a Mercedes Matamoros, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou o Gabriela Mistral.

Otro tipo finisecular es el andrógino, asociado a los retratos de Leonardo da Vinci principalmente la *Gioconda*. Moreau representa el decadentismo gélido, estático y contemplativo, el exotismo lujurioso y sanguinario que une lo literario con la pintura siguiendo el principio de la bella inercia y de la riqueza necesaria. Sus cuadros son poemas de estética baudelariana con figuras ambiguas, hermafroditas, andróginas. Es una pintura asexuada, y a la vez lasciva, que representa el espíritu del decadentismo. Hace una reconstrucción fantástica de la historia o la mitología sobre modelos orientales, con la misma óptica que Flaubert en *Salammbó* (1863) y *La Tentación* (1874), con el exotismo de Gautier y Leconte de L'Isle.

Huysmans en *Algunos*, que recogía sus trabajos sobre crítica de arte que habían aparecido en distintas publicaciones describe la exposición de Moreau en las galerías Goupil⁸²;

⁸⁰ Cf. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, op. cit., pág. 462.

⁸¹ V. Mario Praz, *ib.*, pág. 469.

⁸² En *Certains*, 1889, pág. 18-19, recogido por Mario Praz, *ib.*, pág. 522 y ss.

significativamente su personaje, Des Esseintes, en *A contrapelo* (también traducida como *Contranatura* o *Al revés*), es el descubridor de Moreau y había adquirido el óleo *Salomé*. Tanto *Salomé* (actualmente en el museo Gustav Moreau) como la acuarela *La aparición* (que se exhibe en el Louvre) fueron expuestas en el Salón de 1876 con gran éxito, igual que en la exposición de 1856 el éxito fue de Dante Gabriel Rossetti. Si a mitad del siglo la estética que triunfa es la prerrafaelista, a finales del mismo ya es la decadente-orientalizante.

Para Huysmans⁸³, Moreau tiene afinidad con Mantegna, Jacopo de Barbari, Leonardo, Delacroix y Baudelaire; une enigmas mitológicos, alegorías, leyendas de Extremo Oriente, arquitectura, telas, estupros divinos y amores sobrehumanos. Para Mario Praz⁸⁴ el tema de Moreau es la Fatalidad, el Mal y la Muerte encarnados en la Belleza femenina por lo que sintetiza el ideal del fin de siglo, el monstruo hembra en los mitos primitivos: *La Esfinge* (1864), *La esfinge vencedora* (1886) y *Helena* (1880). La Esfinge, Helena y Salomé encarnan el eterno femenino cruel, de sensualidad atroz y belleza doliente. Otras obras representan a los atenienses frente al Minotauro, a los esclavos alimento de las murenas, a un joven acechado por la Muerte, a Diomedes destrozado por los caballos, a la joven tracia con la cabeza de Orfeo, a San Sebastián, a los cadáveres y la Hidra, la matanza de los pretendientes de Penélope, los amores excesivos y monstruosos de Pasífae, Sémele, Leda y Europa.

Las representaciones iconográficas mantienen las figuras del ángel, que era un motivo clásico, y el demonio como manifestación de la dualidad melancólica del artista. Son también imágenes melancólicas las representaciones del Edén, de la utopía, de los paraísos perdidos, de las Arcadias, los mundos exóticos y las tierras vírgenes, que simbolizan el anhelo de huida del artista del mundo real, burgués y vulgar. También expresan melancolía las imágenes de instrumentos musicales y la vejez, símbolo del tiempo.

Las obras decisivas en la sensibilidad de los siglos XIX y XX⁸⁵ están conectadas entre sí y giran en torno al vampirismo, el sadismo, la prostitución, el incesto, la mujer fatal, el hermafrodita y el andrógino, y son principalmente las siguientes:

En cuanto al vampirismo lo vemos en Byron: el *Infel* (1813); Mrs. Shelley: *Frankenstein* (1816), Byron: *A fragment* (1819); lady Caroline Lamb: *Glenarvon* (1816); Polidori: *The vampire* (1819); Gautier: el poema *Les taches jaunes* y el cuento *La mort amoureuse*; Maturin: *Melmoth the Wanderer*, (1820); Nodier: *Smarra* (1821); Mérimée: *Guzla* (1825-6); *La belle Sophie*; *Cara-Ali le*

⁸³ En *Certains*, *ib.*

⁸⁴ En *La carne, la muerte y el diablo*, *op. cit.*, págs. 522 y ss.

⁸⁵ Cf. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*.

Vampire; Goethe: *La esposa de Corinto*. Significativamente Krafft-Ebing en *Psychopathia sexualis* relaciona el sadismo con el vampirismo.

Con respecto al sadismo tenemos a Richardson: *Clarisse*; Laclos: *Les liaisons dangereuses* (1782); Diderot: *Rêve de D'Alembert* (1769); Darles Montigny: *Thérèse Philosophe* (1748); Sade: *Justine, ou les malheurs du la Vertu y Juliette, ou les prospérites du Vice*, (1791 y 1796 respectivamente, edición definitiva y completa en 1797); Casanova, en *Mémoires*; M. G. Lewis: *The Monk* (1795); Hawthorne: *The scarlet letter*; Wilkie Collins: *The woman in white*; J.S. Le Fanu: *Uncle Silas*; Hardy: *Tess of the D'Urbevilles*; *Intrigues monastiques, ou l'Amour encapuchonné* (1739); Monvel: *Les victimes cloîtrées* (1791); Marsollier: *Camille, ou le souterrain*; Ann Radcliffe: *Sicilian romance* (1790), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *Romance of the Forest* (1791), *The Italian, or the confessional of the black penitents* (1797); Goncourt: *Faustin* (1881-2); Swinburne: *Atalanta in Calydon* (1863-1864 publicado en 1865), *Atalanta, Anactoria, The Leper y Les noyades*; la encuesta ampliamente difundida y traducida sobre prostitución juvenil publicada en *Pall Mall Gazette*, *Le Temps* y *Le Figaro*; artículo sobre el sadismo inglés de Villiers de L'Isle-Adam: en *Le Succès* (1885 y 1888); O. Mirbeau: *Jardin des supplices* (escrito en 1898-1899); Restif de la Bretonne: *Anti-Justine, ou les délices de l'Amour* (1798), *Nuits de Paris* (1788); Jean Lorrain (Paul Duval): *Monsieur Nicolás, V époque*, «Esthéticité (Scènes de la vie anglaise)» en *L'Echo de Paris* (1895), *Monsieur de Phocas* (1901) y *Le vice errant* (1902); Baudelaire: *Mademoiselle Bistouri*; Barbey D'Aurevilly: *Diaboliques* (1874); Rachilde: *Marquise de Sade* (1886); Huysmans: *À rebours*, *La Bièvre* (1898), *Là-bas*; Leopold von Sacher-Masoch: *Grausame Frauen*; Peladan: *Vice suprême* (1884) y *Vertu suprême* (1900).

Con respecto a la prostituta regenerada por amor aparece en Prévost: *Manon Lescaut y Cleveland* (1731); Rosseau: *Confessions* y en *Les amours de milord Edouard Bomston*; la *Nouvelle Héloïse*; Goethe: la balada *Der Gott und die Bajadere*; Schiller en *Kabale und Liebe*; Musset: *Rolla*.

El incesto está presente en Chateaubriand: *René y Atala*; Swinburne: *Lesbia Brandon* (1864-1867); Élémié Bourgues: *Le crépuscule des dieux* (escrita entre 1877-1882 y publicada en 1884); Catulle Mendés: *Zóhar* (1886) y *La première maîtresse* (1887).

La mujer fatal unida al exotismo está en: *La condesa Adelaida* en la primera redacción de *Götz von Berlichingen* de Goethe; la Matilde de Lewis en *The Monk*; Velléda de Chateaubriand en *Martyrs*; la Salammbó de Flaubert; la Conchita de Pierre Louÿs en *La femme et le patin* (1898); la princesa d'Este de *Vice suprême* de Péladan (1884); Nastàsja Filippovna de *El idiota*, Gruschenka en *Los hermanos Karamazov*, Natalia Vasilievna en *El eterno marido*, de Dostoievski; Jean Lorrain: Sonia en *Très russe* (1886); *Ariane jeune fille russe* de Claude Anet; Irina Mouravieff en *Madone des sleepings* de Maurice Dokobra; Clara en *Jardin des supplices* de Mirbeau; Rosalba la Púdica en *À*

un dîner d'athées y la marquesa de Sierra Leona en la *Vengeance d'une femme* de Barbey d'Aurevilly; en doña Urraca (*Le Ciel et l'Enfer*), Carmen y Mariquita (*Une femme est un diable*, 1825) de Mérimée; la bruja Uraka en *Atta Troll* de Heine; Esmeralda de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Hugo; la Cécily de los *Mystères de Paris* de Sue; la javanesa de *Fortunio* de Gautier; la Conchita de Pierre Louÿs; la Biondetta de *Le Diable amoureux* de Cazotte (1772); Penthesilea de Kleist; Coleridge: interludio *Love* destinado a la *Ballad of the dark ladie*, 1799, y el poema «Introduction to the Tale of the Dark Ladie»; Keats: *Belle dame sans merci* (1819) y *The Eve of St. Agnes*, *Lamia*, *Isabella*; Swinburne: la Maria Estuardo de *Chastelard*, 1865; *Bothwell*, 1874; *Mary Stuart*, 1881; Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836), *Fortunio* (1838), *Une nuit de Cléopâtre* (1845), otros poemas: *Études des de mains*, *Lacenaire*; *Symphonie en blanc majeur*; *Le Château du Souvenir*; *Coerulei oculiy*, la cortesana Imperia en *Émaux et Camées* (1852); Heine: *Atta Troll* (1841); Victor Hugo: *ZimZizimi*; Louis Bouilhet: *Mélaenis* (1851); Théodore de Banville: *Les princesses*, 1874; Albert Samain: *Au jardin de l'infante*; Mérimée: *Vénus d'Ille* (1837), *Roi Candaule*, *Guzla*; *La morte amoureuse*; Goethe: *Braut von Corinth*; Flaubert: *Novembre*; Eugenio de Castro: *Salomé e outros poemas* (1896) y *Belkiss, rainha de Saba, d'Axum e do Hymiar* (1894); Balzac: *La fille aux yeux d'or*; Swinburne: *Laus Veneris*, la primera serie de los *Poems and ballads*, *Masque of Queen Bersabe*: retrata a Herodías, Aholibah, Cleopatra, Abihail, Azubah, Ahinoam, Atarah, Semíramis, Hesione, Chrysothemis, Thomyris, Harhas, Myrrah, Pasiphae, Sappho, Mesalina, Amestris, Ephrath, Pasithea, Alaciél, Erígone y Dolores, Nuestra Señora de las Angustias de los Sentidos; Wilde: *The sphinx* (1894), *The new Helen*, *Salome*; Nencioni: *Rapsodia lirica* (1896) con una galería de mujeres fatales: la bruja Uraka, Diana, el hada Abunde, Salomé, Esión, Elena, Fedra, Semíramis, Faustina, Safo; D'Annunzio: Pamphila de *Poema paradisiaco* (1893), su colección de sonetos sobre adúlteras (1893), incluidos en *Intermezzo* (1894), *Gioconda* (1889) y muchos más; Flaubert: *Tentation de Saint-Antoine* (1874), *Salammbô* (1863); Théodore de Banville: *Les exilés*, (1867) y *Les princesses*, (1874); Samain: *Urne penchée* en *Le jardin de l'infante* (1897); Pierre Quillard: *Les yeux d'Hélène* en *Le lyre héroïque et dolente*; Paul Bourget: *Hélène*; Henri de Régnier: *Hélène de Sparte* en *Les Médailles d'argile* (1900); Maeterlink: *La princesse Maleine* (1889), *Les sept princesses* (1891); Mallarmé: *Herodías* (1898).

La figura del hermafrodita y el andrógino aparecen en Latouche: *Fragoletta* (1829); Balzac: *Séraphita*, *Le fille aux yeux d'or*; Gautier: *Mademoiselle de Maupin*; Baudelaire: *Lesbos*, *Femmes damnées*; Swinburne: *Anactoria*, *Lesbia Brandon*; Verlaine; Péladan: *Érotologie de Platon en Amphitéâtre des sciences mortes*, *Le vice suprême*, *Typhonia* (1892), *À coeur perdu* (1888), *L'androgynie* (1891) y *La vertu suprême* (1900); Rachilde (Marguerite Eymery): *Monsieur Venus* (1884), *À mort* (1886), *La marquise de Sade* (1886).

EL MODERNISMO

Mercedes Matamoros es una poeta de su tiempo, de ahí procede su retrato de Safo: personaje histórico-literario, casi mitológico, afortunado genio de las artes, mujer torturada que concluirá su vida con el suicidio, el final esperado del héroe romántico. La poeta cubana pintará a Safo en todas las fases de su pasión: enamorada feliz y correspondida, henchida de gozo, celosa de una rival, abandonada, recordando el pasado afortunado y las prendas de amor, sufriendo el dolor, los celos y provocándose la muerte. No dejará una sensación sin retratar, pues si el arte ha de ser mezcla de comedia y tragedia, Safo es feliz y también desgraciada.

Durante el período finisecular se impone en el arte la influencia anglofrancesa que hemos resumido en la fascinación por la belleza medusea, la atracción por el erotismo morboso, sádico y delictivo, junto a una estética decadente y bizantina, que también afectará a Mercedes Matamoros en su recreación de una Safo milenaria con impulsos criminales, vengativos y suicidas.

Mercedes Matamoros, como otras muchas escritoras coetáneas, se inicia en la poesía con el Romanticismo, próxima a Bécquer y otros poetas, para adoptar posteriormente una línea estética modernista. Recordemos su amistad con su compatriota José Martí, considerado uno de los iniciadores del movimiento. Por ello para conocer a Mercedes Matamoros es fundamental el conocimiento del Modernismo⁸⁶, cuestiones como la filiación de la lírica moderna, su estética y filosofía, lo que representa el exotismo, especialmente el arqueológico, los fundamentos básicos de su erotismo, donde el deseo, el cuerpo y el desnudo juegan un papel fundamental, así como la atracción por un Eros «negro».

Como dijo Baudelaire, al Romanticismo le debemos estigmas eternos. De la estética romántica, expuesta por Victor Hugo en el *Cromwell* y en el *William Shakespeare*, tenemos el placer de contemplar lo horrendo, lo deforme, lo monstruoso, las pasiones desbordadas, el retrato completo del personaje, la mezcla de tragedia y comedia en una misma obra, y el patetismo del sufrimiento.

Hugo Friedrich⁸⁷ desveló las analogías de estructura en la lírica moderna, que se constatan desde 1850, y cuyos fundadores u orientadores son los poetas franceses del siglo XIX, especialmente Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, aunque el origen de esta lírica está ya presente en el siglo XVIII.

⁸⁶ Para los conceptos fundamentales sobre Modernismo he seguido los trabajos de Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975; *El sendero del tigre, exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986. Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna, de Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso (1953)*, México, D. F., Aguilar, 1962 (contiene el prólogo de Ricardo Gullón, «Juan Ramón Jiménez y el modernismo», págs. 13-43 y el trabajo de Federico de Onís, «Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*», págs. 271-282). Ivan A Schulman, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974; *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970 y *Génesis del modernismo, Martí, Nájera, Silva y Casal*, México D. F., Washington University Press, 1966. Octavio Paz, *Analogía e Ironía*, en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª ed.); *El caracol y la sirena* en *Cuadrivo*, México, Joaquín Mortiz, 1965 y «Traducción y metáfora», en Lily Litvak, *El modernismo, ob cit.*, págs. 97-117.

⁸⁷ Cf. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna, de Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

La lírica se considera como la única poesía, donde la fantasía tiene la libertad de mezclar todas las imágenes, es una oposición al mundo de hábitos en el que los hombres poéticos no pueden vivir por que son «adivinos y magos», volviendo a la tradición más antigua de comparar la poesía con la magia. Toda palabra es conjuro, porque provoca y subyuga las cosas que nombra, de ahí el hechizo de la fantasía y el mago poeta. Obliga a los hechizados a ver, creer y sentir como quiere el poeta. Es un lenguaje autónomo sin finalidad comunicativa, el lenguaje poético es como las matemáticas, forma un mundo aparte. Es oscuro, de tal forma que el poeta no se comprende a sí mismo, lo que importa son las relaciones anímicas, musicales, el acento y la tensión, emancipados del significado de las palabras. Se aspira a la comprensión de unos pocos iniciados que esperan armonía y eufonía. Aquí tenemos ya la moderna separación entre el lenguaje y el contenido, son poemas que suenan bien, pero que no tienen sentido, coherencia o solo se entienden algunas estrofas. La oscuridad y la incoherencia son premisas de la sugestión lírica. En el tema hay que seguir el azar, en el método hay que seguir la abstracción, es la libertad con respecto al mundo cotidiano.

Destacan: la interioridad neutral en lugar de los sentimientos, la fantasía frente a la realidad, un mundo fragmentario en vez de unitario, la fusión de lo heterogéneo, la oscuridad y la magia del lenguaje, la frialdad matemática, lo cotidiano se convierte en extraño, se diferencia entre belleza, verdad y moral, la necesidad poética del caos, lo excéntrico y lo monstruoso es original. En esta estructura se colocarán Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y los poetas actuales.

El romanticismo francés, como moda literaria, se extinguió a mitad del XIX, pero perduró espiritualmente en las generaciones posteriores, incluso entre las que creían liquidarlo e imponer otras. Desapareció su desmesura, afectación, ampulosidad, sentimentalismo y trivialidad, pero quedaron sus medios de representación. En 1859 Baudelaire escribía: «El romanticismo es una bendición celestial o diabólica a la que debemos estigmas eternos».

Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII la alegría es el supremo valor espiritual, el sabio, el caballero, el creyente y el cortesano han alcanzado la perfección; el dolor es un valor negativo, incluso un pecado. La situación con el prerromanticismo se invierte, la alegría y la serenidad desaparecen y en su lugar aparecen la melancolía y el dolor que no proceden de ningún factor sino que se alimentan de sí mismos y son los atributos de la nobleza del alma. Chateaubriand descubre la melancolía, la «ciencia del dolor y de la angustia» como meta de todas las artes, el desgarramiento del alma como bendición del cristianismo. Es la conciencia de ser decadente. Lo destructor, morboso y criminal adquiere categoría de interesante. Comienza el concepto de la nada con Musset, Chateaubriand, Nerval y Baudelaire.

Siguiendo los modelos alemanes, los románticos franceses definen al poeta como profeta incomprendido, sacerdote del templo del arte. Los poetas son un partido contra el público burgués y

la literatura repite la protesta de la Revolución contra la sociedad. Es literatura de oposición, de lo excepcional, orgullosa de su aislamiento. El sufrimiento, la melancolía y la nulidad del mundo favorecen la lírica. Se sigue la idea de que la poesía es el lenguaje originario de la humanidad, del sujeto, para el que no existen fronteras entre las distintas materias, que desconoce los límites entre el entusiasmo religioso y el poético.

La lírica romántica francesa posee experiencias íntimas, capacidad de evocación de ambientes meridionales, orientales y exóticos, sabe crear una poesía amorosa y dispone del virtuosismo de la versificación: Víctor Hugo, Musset, Lamartine. Aquí empieza la poesía que parte de la palabra, que capta el impulso encerrado en la palabra misma, que tiene tantas consecuencias para la poesía moderna. En las *Contemplaciones* de Víctor Hugo se dice que «la palabra es un ser viviente, mucho más poderoso que aquel que la usa; nacida de la obscuridad, crea el sentido que quiere; la palabra es mucho más todavía de lo que el pensamiento, la vista y el tacto externos pueden dar: es color, noche, alegría, sueño, amargura, océano, infinito; es el logos de Dios». Igualmente tiene la teoría de lo grotesco que Víctor Hugo desarrolló en el prólogo del *Cromwell* (1827) como parte de una teoría del drama, son la aportación francesa más importante a la teoría del romanticismo y tienen sus raíces en las manifestaciones de Friedrich Schlegel sobre la agudeza y la ironía. Estas teorías románticas continúan en Thèophile Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Tristan Corbière, Mallarmé, Valéry, T. S. Eliot y Lautrémont. La lírica francesa influye en toda Europa e Hispanoamérica.

Baudelaire es el poeta de la modernidad, el inventor de esta palabra que caracteriza al artista moderno, que hace posible la poesía en una civilización comercializada y tecnológica. Por ello parte de la despersonalización en *Las flores del mal* (1857), que no son una lírica de confesión, ni un diario íntimo, los poemas no están fechados, no se explican con datos biográficos. La palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona, como lo entendían los románticos, en contraste con la lírica de los siglos anteriores. Sigue a E. A. Poe, que separa la lírica del corazón, de la pasión personal, frente a la fantasía, que es una actuación dirigida por la inteligencia, así hay que prescindir de todo sentimentalismo personal en aras de una fantasía clarividente.

El poeta escribe de sí mismo en tanto que se sabe víctima de la modernidad: el miedo, la imposibilidad de evasión, la claudicación ante el ideal que se aleja hacia el vacío, la obsesión, el destino, la disolución y la prostitución son los síntomas de la civilización moderna.

Con *Las flores del mal* nace un sistema poético ordenado donde el número resulta fundamental. El poemario se basa en el orden, en la unión del elemento temático, se puede hablar de la construcción de una arquitectura según un plan previo, de una unidad con un principio, una continuación y un

final. Es un sistema ordenado donde el final es el «abismo», ya a mucha distancia del romanticismo cuyos libros líricos eran recopilaciones ordenadas de forma caprichosa por la inspiración y el azar. A partir de Novalis, Poe, Baudelaire y Mallarmé, la supremacía de las formas destaca sobre la expresión, las convenciones de la rima, el número de sílabas de los versos y la construcción de las estrofas priman sobre el lenguaje. La belleza es resultado del entendimiento y el cálculo, mientras que la inspiración es subjetividad e inexactitud.

Desde el romanticismo el poeta considera la propia época como un período final, el ocaso de una cultura. Por ello, desde Schlegel y Victor Hugo, se recurre a lo tenebroso, lo anormal, lo negativo, lo mísero, lo degradado, lo malo, lo tétrico, lo artificial, lo deforme, lo feo, lo pavoroso y lo demente. Para Baudelaire este uso de lo grotesco es debido al choque del idealismo con lo demoníaco y lo absurdo. Por otra parte se debe a lo que él llamaba «el aristocrático placer de desagradar» o provocar un «ataque de nervios».

La huida de la trivialidad se realiza a través del mal, el abismo y la muerte, que seducen y atraen porque conducen a lo nuevo, lo indeterminado, el vacío.

También Baudelaire «desrealiza» la realidad por medio del sueño y la fantasía. El sueño es un poder de generación, de creación de contenidos irreales, bien por medio de estupefacientes y drogas o de estados psicopatológicos. El sueño y la fantasía en los modernos tienen su precedente en la literatura latina y en el barroco español. Esta fantasía, facultad de creación, descompone y deforma la realidad, es un mundo nuevo que no está ordenado ni sigue las leyes de lo real.

Por tanto las características de la lírica moderna serían la importancia del número, la eliminación del corazón, la vacuidad del ideal, el misterio, las fuerzas mágicas del lenguaje y la fantasía.

Si para Hugo Friedrich, Baudelaire y los poetas que le siguen practican un Romanticismo desromantizado, para Octavio Paz⁸⁸, el Modernismo (aproximadamente de 1880 a 1910) es el verdadero Romanticismo hispanoamericano. Supone la aparición de la sensibilidad americana en el ámbito hispánico, une la tradición española con el espíritu moderno y convierte a la poesía en revelación original (como una religión), el verdadero principio desde el Romanticismo al Surrealismo.

Desde 1888 Darío emplea la palabra «modernismo» para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos. En 1898 dice que es un «espíritu nuevo» que anima a los escritores y poetas de la América española, más tarde habla de los «modernos» y de la «modernidad». Sus poetas aspiran a ser modernos.

⁸⁸ Cf. Octavio Paz, *Analogía e Ironía*, en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª ed.); *El caracol y la sirena* en *Cuadrivo*, México, Joaquín Mortiz, 1965 y «Traducción y metáfora», en Lily Litvak, *El modernismo*, *ob cit.*, págs. 97-117.

El Romanticismo a su vez es algo más que un movimiento literario, resulta una moral, una erótica, una política, casi una religión, más que una estética y una filosofía, una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar, vivir y morir. Se mezclan los géneros literarios y la idea de belleza, pero además se propone la fusión entre la Vida y el Arte. La nueva poesía es una manera de sentir y vivir, pues el artista concibe la experiencia poética como una experiencia vital. El Romanticismo nace casi al mismo tiempo en Inglaterra y Alemania, de allí se extiende por Europa; la preeminencia romántica anglosajona y germánica proviene de su anterioridad cronológica, de su originalidad poética, de su penetración crítica y de su reflexión sobre la poesía. Los textos críticos de los románticos alemanes e ingleses son manifiestos revolucionarios que renuevan el lenguaje poético en los siglos XIX y XX. Se revaloriza la antigua creencia en el poder de las palabras, la poesía como operación mágica que transmuta la realidad, la analogía entre magia y poesía. Ahora tienen primacía la inspiración, la pasión y la sensibilidad.

El Romanticismo también es una reacción contra el racionalismo y el clasicismo del XVIII, en el orden poético y filosófico, es una ruptura de la tradición clásica. Por ello resurgen la poesía popular y tradicional, la mitología celta y germánica, junto a los ritmos poéticos tradicionales.

Se concibe el mundo como ritmo, todo se corresponde porque todo «ritma» y rima, el universo está regido por el ritmo, el mundo es un poema y a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Es la correspondencia y analogía dentro del ritmo universal, la recuperación de Dante y los neoplatónicos renacentistas. En los países de lengua romance había imperado la versificación regular y silábica, al iniciarse el XIX se produce una rebelión contra este tipo de versificación, en francés más que en otras lenguas romances, donde estaca el poema en prosa. Así los precursores del movimiento romántico en Francia son dos prosistas: Rousseau y Chateaubriand. Obras centrales del romanticismo francés son la novela *Aurélia* de Nerval y las narraciones fantásticas de Charles Nodier. Se reforma la prosodia con Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, y Corbière, que influirán en los poetas de las dos Américas: Lugones, Pound, Eliot, López Velarde. Destacan Musset, Lamartine, Nerval, Nodier. Los herederos del Romanticismo alemán e inglés son los simbolistas y modernistas. Cada obra es una realidad única y simultáneamente una traducción y una metáfora de otras obras.

Fundamental para entender el modernismo es el concepto de analogía. Aparece entre los primitivos, reaparece entre los platónicos y estoicos de la Antigüedad, en el mundo medieval y en muchas creencias y sectas. Desde el Renacimiento al Romanticismo está en la cábala, el gnosticismo, el ocultismo, la alquimia y el hermetismo. A esto se suma un erotismo astrológico, alquímico, revolucionario y subversivo, con influencias de Charles Fourier y Swendenborg. En *Le nouveau*

monde amoureux, Fourier se revela como un anti-Sade y un anti-Freud, pues sostiene que la bondad del placer es escandalosa en Occidente debido a la visión pesimista del judeocristianismo.

Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética, acompañada de la ironía, la conciencia de la muerte y la noción de pecado del cristianismo. Escribe contra Fourier y aprende de Swedenborg que el cielo es un hombre inmenso y que todo (forma, color, movimiento, número, perfume) en lo espiritual y en lo material es significativo, recíproco y correspondiente. Así tenemos el universo como un lenguaje en continuo movimiento, donde cada frase engendra otra frase nueva, cada frase dice algo distinto, y todas dicen lo mismo.

Con respecto a las literaturas hispánicas, tras los grandes escritores de los siglos XVI y XVII, apenas tenemos a Bécquer y Rosalía hasta la aparición del movimiento modernista hispanoamericano, padre de las vanguardias y la poesía contemporánea, una escuela poética cuyo fundamento es el movimiento mismo. El lugar de Darío es central, como referencia y límite. Los que se muestran hostiles están marcados por el modernismo y los que se rebelan contra su lenguaje preparan las vanguardias: Lugones es el antecedente de la nueva poesía de Ramón López Velarde, de Jorge Luis Borges; Juan Ramón Jiménez es el maestro de Guillén, Lorca y su generación; el teatro de Valle-Inclán sigue siendo actual.

España fue el país elegido por los románticos alemanes e ingleses, pero, los modernistas hispanoamericanos eligen Francia como fuente de inspiración: Víctor Hugo, Nerval, Baudelaire y sus descendientes.

En la primera etapa del Modernismo aparecen personalidades aisladas: José Martí en Nueva York, Julián del Casal en La Habana, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón en México, José Asunción Silva en Bogotá, Rubén Darío en Chile. Se conocen entre ellos y advierten que forman parte de un cambio general en la sensibilidad y el lenguaje. Darío es el punto de unión entre la primera y la segunda generación. Se forman grupos y cenáculos, surgen las publicaciones periódicas y adquieren conciencia de ser la primera expresión independiente de la Literatura hispanoamericana. Junto a la influencia francesa (primero románticos, luego parnasianos y finalmente simbolistas) destacan la anglosajona y Nietzsche: Gautier, Mendès, Heredia, Mallarmé, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Léon Bloy, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Jules Laforgue, Stefan George, Wilde, Swinburne y Whitman.

El Modernismo es una evasión de la realidad americana, es una fuga de la actualidad local hacia una actualidad universal, es un deseo de modernidad. Se busca una América contemporánea de París, Londres y Nueva York. El cosmopolitismo; la lejanía geográfica e histórica; el exotismo; las leyendas medievales y bizantinas; la América precolombina y Oriente; el *Art Nouveau*; el lujo; el arabesco; la mitología de Moreau; los paraísos de Huysmans en *A Rebours*; los infiernos de Poe y

Baudelaire; los objetos raros y suntuosos; todo es una negación de la utilidad y la exaltación del Arte como bien supremo, es una rebelión contra la sociedad, se recrea en la acumulación de por horror al vacío. La búsqueda de lo extraño, lo nuevo y lo único, es una estética del lujo y de la muerte, una búsqueda nostálgica del origen, del principio.

Coincide el radicalismo político con la posición estética: José Martí es el libertador de Cuba, Manuel González Prada uno de los primeros anarquistas, Lugones uno de los fundadores del socialismo argentino, otros modernistas participan en las luchas históricas de su tiempo: Valencia, Chocano, Díaz Mirón, Vargas Vila. Es una voluntad de participar en la historia, de ser contemporáneo.

El Modernismo es una pasión abstracta, una reforma en la sintaxis, la prosodia y el vocabulario. Se enriquece el idioma con el francés y el inglés, el arcaísmo y el neologismo, con el americanismo y el indigenismo. Se emplea el lenguaje de la conversación, se devuelve la naturalidad a la sintaxis castellana, se le da flexibilidad al verso. Se exploran las posibilidades rítmicas del castellano, interesan los problemas métricos, se escriben tratados de versificación, se inventan metros, se resucita el ritmo acentual. Hay tendencia a una mayor libertad rítmica: las traducciones de Poe, el verso germánico y la influencia de Eugenio de Castro y Whitman son los antecedentes de los primeros poemas semilibres; al final de modernismo, José Juan Tablada introdujo el hai-ku, se resucita el endecasílabo anapéstico y provenzal, se rompe la división rígida de los hemistiquios del alejandrino con el encabalgamiento, se pone de moda el eneasílabo y el dodecasílabo, se cambia la acentuación, se inventa el verso largo de hasta veinte y más sílabas, se mezclan medidas distintas con una misma base silábica ternaria o cuaternaria, tenemos los versos amétricos, la vuelta a las formas tradicionales. Se prepara el poema en prosa y el verso libre, se redescubre la tradición hispánica universal, donde el ritmo es fuente de la creación poética que rige el universo, donde todo rima, y la imaginación es la analogía. De aquí la sinestesia y la evocación de sensaciones.

Los modernistas no eran antiespañoles, pero sí eran contrarios al espíritu provinciano español. Sentían a Hispanoamérica como un espacio aislado del mundo y de la historia, pero el contacto con otros hispanoamericanos en París y Nueva York, redescubrió la propia identidad. España era un principio que da unidad a la dispersión, frente a Estados Unidos, que se extiende y consolida en el continente, todo ello unido a las civilizaciones precolombinas, a los incas, los conquistadores y los héroes de la independencia. Los EE UU son la avanzada joven y agresiva de la corriente nórdica, protestante y pragmática, en ascenso, frente a los pueblos hispanoamericanos, herederos de antiguas civilizaciones (las indígenas y la hispánica) que atraviesan el ocaso.

La característica más profunda del modernismo es la evasión. Los modernistas se evaden de un mundo que no tiene belleza ni heroísmo, huyen de la realidad cotidiana y se asilan en aspiraciones

idealistas. La cultura en la que viven los modernistas esta llena de ideales burgueses de progreso, prosperidad y paz. Los poetas mal viven, la sociedad no paga la literatura, su actitud es indiferente con el poeta y este a su vez es indiferente con la sociedad. El poeta se vuelve hacia el mundo del arte, la belleza, el mito y la fábula, se fuga al reino de la ilusión y huye a épocas más poéticas: Grecia, Roma, Versalles, Oriente, el Renacimiento, la Antigüedad y la Edad Media.

En sus propias vidas muestran tendencias de evasión como el alcoholismo, el suicidio, y la neurastenia.

El Modernismo coincide con las transformaciones de la sociedad occidental: la industrialización, el positivismo, el anarquismo, el militarismo, la lucha de clases, el capitalismo, la burguesía, el neoidealismo y otros movimientos. El artista se siente al margen de la sociedad y contra ella, rechaza la realidad y se evade con la nostalgia del pasado, el ensueño, lo distante, el exotismo y el cosmopolitismo. Ya que a los modernistas no les gustaba el mundo real, fueron cosmopolitas en su mundo ideal. Actitud que destacan Rubén Darío, Juan Valera y José Enrique Rodó, que ve el cosmopolitismo como una manera de superar el americanismo y el costumbrismo. Los críticos del momento interpretan el cosmopolitismo modernista como europeísmo, rebelión contra el nacionalismo literario, un elemento deseable de cultura superior, o como desarraigo y cultura libresca. Para otros procede del espíritu de la época.

El indigenismo modernista representa una idealización del pasado, una supervivencia del Romanticismo, la nostalgia del ayer, del paraíso perdido y el retorno al pasado legendario o histórico. Cristaliza en poemas y narraciones idealistas donde el héroe es símbolo y encarnación de su pueblo: Caupolicán, el Arauco, Moctezuma, y también Cortés, Valdivia y Pizarro. El indigenismo tiene conexión con las fuerzas oscuras e irracionales, pues con la admiración por el arte negro, la antropología y el estudio de las sociedades antiguas, se revive el interés por la magia. Frente a los portadores de la civilización y la cultura occidental, los precolombinos encarnaban la creencia primitiva en un mundo mágico y puro al que podía penetrarse por el camino de la iniciación. El indigenismo se inserta en las tendencias antiburguesas, supone una liberación frente a la industrialización y el maquinismo, el retorno al paraíso primitivo, a los mitos del pasado, al ayer con formas de vida más nobles, no regidas por el beneficio y el progreso económico.

El exotismo y la moda de las chinerías se extendió a territorios y países remotos. Es una lucha contra el industrialismo, pura rebeldía contra la realidad mezquina y el destino del hombre condenado a vivir en una sociedad regida por el materialismo, el positivismo y científicismo. El azteca o el árabe representan un exotismo indigenista que tiene una doble ilusión, nos pone en contacto con las propias raíces y con lo remoto y distinto, pues ni los españoles son árabes ni los mexicanos aztecas.

Otras formas de insumisión modernistas son el inconformismo, las extravagancias, el alcoholismo, las amantes exóticas, el dandismo, el exilio interior que incita a vivir fuera del propio país: Silva (Venezuela), Martí (EEUU), Darío (en muchos países), Rilke (París), T. S. Eliot (Inglaterra), Ezra Pound (Italia), Valle-Inclán (Méjico), Juan Ramón (Puerto Rico), Baroja (Inglaterra). El decadentismo está de moda a fin de siglo y a los modernistas se les llamó decadentes, lo que tiene el mismo significado que extravagantes.

Como rechazo del cientificismo del XIX y XX, los modernistas buscan en diferentes doctrinas mezclando ideologías diversas: misticismo cristiano, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, cabalismo, alquimia, platonismo, pitagorismo y numerología. También el mito, los dioses y los héroes son elementos poéticos: Venus, Deméter, Orfeo, Safo, Apolo, Dionisio. Destacan las teorías de la inmortalidad y la transmigración del alma, lo cual lleva a experiencias místicas y oníricas. El número como principio de todo y la concepción rítmica del universo es la idea central de la creación poética y la belleza, así aparece en Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Leopoldo Lugones, Valle Inclán y Julio Herrera y Reissig.

Se despertó un interés creciente por las doctrinas esotéricas y las formas orientales como el budismo, una forma de vida donde el ciclo muerte-renacimiento se interrumpa y deje abierta la puerta que conduce al nirvana, ese estado de paz y serenidad, más allá de la vida y la muerte, mediante un prolongado esfuerzo de la voluntad para aniquilar pasiones y deseos. Pervivió un cristianismo ideal como reminiscencia de la palabra y persona de Cristo o bien como aspiración a la fraternidad universal. El deseo o la creencia en la inmortalidad y la reencarnación lleva a asociar a Buda, Cristo, Pitágoras, Platón, Sócrates, Visnú y Brahma.

La posibilidad de una cadena de mutaciones, la metempsicosis griega, las reencarnaciones budistas, la idea del eterno retorno y la concepción cíclica o circular de la existencia es una necesidad estética, por ello su incorporación a la poesía.

EL EROTISMO

Mercedes Matamoros está marcada por la iconografía finisecular, así en algunos poemas modernistas, donde recrea a la cortesana Friné, a Dalila, a Venus (incluida su variante criolla) y Cleopatra, entre otras, o en el poemario *El último amor de Safo* sobre la poeta de Lesbos, retrata a la mujer fatal, alude a los ondulantes cabellos femeninos, habla de orgías y de bacantes, y expresa una

pasión desbordada; resulta por ello interesante hacer un recorrido por la mitomanía femenina⁸⁹ de fin de siglo, que se inicia en los prerrafaelistas y continúa en los decadentistas, y que se completa en el Apéndice en la sección Ilustraciones, con una selección de imágenes representativas del erotismo finisecular.

Artistas, escritores, poetas y filósofos manifiestan su obsesión por el sexo. El erotismo desempeña un importante papel en el Modernismo, Surrealismo y Expresionismo. La Iglesia y el Estado emprenden una campaña contra la prostitución, la pornografía, las relaciones preconyugales y las madres solteras, y las relaciones extraconyugales y los hijos ilegítimos. El modelo ideal es el matrimonio y la familia. El amor se divide en dos: procreación o placer. Sensualidad y erotismo quedan al margen del matrimonio, y esto se considera éticamente inaceptable.

A este mundo burgués se opone el erotismo voluptuoso y sensual de *Art Nouveau*: las fachadas de las casas, las joyas, muebles, telas y vidrios donde reinan nereidas, vírgenes y efebos, el gabinete de las cortesanas, los burdeles, la prostitución callejera, el tráfico de vírgenes, la vulgaridad, el argot, la frecuentación de gitanas, bailaoras y bailarinas exóticas, el gusto por lo prohibido y lo maldito, los personajes literarios. Los temas y símbolos del arte y la literatura dan forma a un Eros obsesionante donde la mujer encarna la crueldad, la sensualidad perversa, es el demonio que seduce al hombre.

Las culturas ascéticas y represivas, como la hispánica, desarrollan un erotismo que une el deseo y el pecado. La literatura, desde la Edad Media muestra el deseo con consecuencias desastrosas, por ejemplo en *La Celestina*, el *Quijote*, *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *Don Álvaro*, pero a principios de siglo tenemos una revolución artística y una nueva visión del mundo: el malestar de los artistas e intelectuales brota del rechazo a la civilización contemporánea, la mecanización y la industrialización de Occidente, del escepticismo ante el positivismo decimonónico. Con las teorías de Freud se produce el culto a lo irracional que desemboca en las vanguardias y los ismos: dadaísmo, futurismo, surrealismo. Desde Rimbaud, Baudelaire, Wilde, Proust, Mann, Gide, Wolff, Alain-Fournier, Joyce, Klimt y Kokoscha, la preocupación principal de los intelectuales era la búsqueda de la vida interior. Se indagó en el concepto del deseo, facilitado por la acogida de las teorías freudianas. En la poesía modernista tenemos la huella de la Europa finisecular (París), con personajes femeninos ficticios, soñados, ideados. El amor es efímero, pasajero y el poeta siente culpabilidad, es el pecado. Así tenemos connotaciones fetichistas con idealización del amor, del

⁸⁹ Para determinar la importancia del erotismo en el fin de siglo y en el Modernismo sigo a Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979 y Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acentilado, 1999. Para las cuestiones sobre el cuerpo femenino he seguido a Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994; Shirley Mangini, «Las vanguardias y el discurso del deseo», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1996, vol. III –«La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)», pags. 177-212; e Iris M. Zavala, «Fin de siglo y modernidad: Urdimbre metafórica del cuerpo», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista [...] op. cit.*, vol. III, págs. 115-176. Para la iconografía femenina del Modernismo he seguido los trabajos de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994; Lou Charon-Deutsch, «Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista [...] op. cit.*, vol. III, pág. 49-79 y Delfina P. Rodríguez Fonseca, *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, Ediciones KRK, 1997, 240 págs.

acto sexual y desengaño porque el amor no es perfecto. Destacan la misoginia de Nietzsche, el arrepentimiento masculino y la visión de la mujer como culpable.

Abundan las representaciones sobre el cuerpo masculino y femenino. Se perciben las identidades sexuales basadas en la oposición homosexual y heterosexual y está de moda la fantasía erótica artificial de la *femme fatale*, de las que se nutre el Modernismo. Se diferenciarían la sexualidad «viril», reproductiva, de la sexualidad «afeminada», falta de energía, débil y enferma desde los románticos. Los modernistas se amparan en un erotismo unido a la enfermedad, a la neurastenia y a la autodestrucción (Casal, Herrera y Reissing, Juan Ramón Jiménez). Imperan la sexualidad misteriosa y las fantasías sexuales. En el cuerpo de la mujer tenemos la diferencia sexual, la fertilidad; lo femenino se asocia a la metáfora, el estilo y la escritura. Los escritores representan al sujeto moderno y encarnan las contradicciones culturales y morales. En España Valle-Inclán, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío inician la poética de la modernidad y manifiestan el desplazamiento del deseo, que se había iniciado con los precursores románticos como Bécquer y Hölderlin, desde la mujer a un referente literario que puede ser la Venus de Milo, Cleopatra o la marquesa Eulalia. El cuerpo de la mujer es ahora un componente de la modernidad, donde se unen el lujo y la lujuria, representado por féminas hieráticas y cubiertas como las figuras del *Art Nouveau* y el *Art Deco*.

La mujer es un cuerpo que remite a la cultura erótica de Occidente, desde el Renacimiento, a la lujuria de Oriente y el hieratismo del Nuevo Mundo. Sugiere ambigüedad erótica y homosexualidad, resume a la mujer perversa, bíblica y occidental, que representa el erotismo macabro, símbolo de la osadía y el libertinaje, la perversión, el desenfreno y el incesto; remite al mal, al deseo de dominio y a todas las perversiones sexuales que alimentaban el imaginario masculino de fin de siglo.

La escritura se abre al erotismo, a la sexualidad, a los comportamientos eróticos no ortodoxos, a la pornografía y a la violencia. Todo procede del imaginario sexual y de la libertad cultural de la modernidad basada en los pilares de industrialización, el capitalismo y la sociedad burguesa. La poesía hace de la mujer el centro de atención, el fetiche. El poeta vive sus fantasías eróticas y sus obsesiones, pero la mujer es una imagen, un cuerpo, que representa a la naturaleza y remite a fuentes literarias.

En el fin de siglo un tema frecuente en las exposiciones de París, Londres, Barcelona o Madrid es el desnudo. Los motivos mitológicos escapaban a la censura, aunque en realidad estaban dirigidos al público de la pornografía, de hecho los desnudos de los antiguos maestros abundaban en las revistas pornográficas. Era popular en la época Frederick Lord Leighton, cuyo tema era la perfección del

cuerpo femenino. El desnudo en la pintura de los salones estaba censurado por la moral de la clase media y hubo intentos para impedir el estudio de los desnudos en las escuelas de pintura. Se critica el desnudo artístico, pero el estudio de la escultura griega no se ataca.

La influencia de Ruskin y los prerrafaelistas orienta la vanguardia artística hacia el modelo de adolescente desnuda, considerada menos obscena que la mujer formada, por la ausencia de curvas y vello púbico. El desnudo realista no fue aceptado durante mucho tiempo, en París, después del escándalo de *Olympia* de Manet en 1863, solo se acepta si es irreal, sin vello y en escenarios alegóricos o mitológicos.

El beso de Rodin fue exhibido en París en 1886 y 1898, considerado un escándalo y varias veces se retiró por indecente. En Chicago, fue colocado en un cuarto aislado donde se entraba con autorización especial. En Inglaterra solo se aceptó en 1936 con la condición de que un guarda estuviese junto a ella permanentemente.

Formando parte del cuerpo femenino, el cabello ha sido un mito erótico y objeto de fetichismo desde el *Cantar de los cantares*, y que simboliza la atracción sexual⁹⁰. Para Havelock Ellis su poder es determinante en la elección sexual masculina. Ha inspirado a poetas y pintores desde la Antigüedad. El cabello es el elemento esencial de algunos mitos como el de Medusa, Berenice, Lady Godiva, Isabella, María Magdalena, y las santas Inés y María Egipciaca.

En el *Art Nouveau* aparece la mujer-flor cuya cabellera se metamorfosea en elemento vegetal, como en la leyenda de Apolo y Dafne. Las mujeres con hermosas melenas destacan entre los prerrafaelitas, los modernistas, Moreau, Gustav Klimt y J. E. Millais. Entre los escritores tenemos el culto a la cabellera femenina como flor o cascada de agua en Juana de Ibarbourou, Quevedo, San Juan de la Cruz, Keats, Dante Gabriel Rossetti, Bécquer, Rimbaud, Keats, Dulce María Loynaz, D'Annunzio y en general en el modernismo y el simbolismo. La simbología erótica del cabello femenino destaca en Rilke, Blas de Otero, Lorca, Machado, Dante Gabriel Rossetti, Ticiano y los venecianos. La Salomé de Wilde dice que los cabellos de Iokanaán son la causa de su amor y los pintores del decadentismo la retrataron besando al profeta mientras acaricia sus cabellos. Munch vio la melena femenina como elemento erótico y fetichista y es una constante en su obra *Art Nouveau*.

Igualmente es erótico desprenderse de las cintas, horquillas, deshacerse las trenzas o el moño. Así tenemos al modernista mexicano Efrén Rebolledo, Machado y Valle-Inclán (su Bradomín es un fetichista de la cabellera) o José Martí. Dante Gabriel Rossetti en *Lady Lilith* muestra a una mujer en camisón que se peina la cabellera suelta, en una atmósfera íntima. Las mujeres victorianas solo se soltaban el cabello en el dormitorio. Para los prerrafaelistas es muy evidente el simbolismo

⁹⁰ Cf. Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.

erótico del cabello cuando se pinta libre y suelto, pues alude a la inminente llegada del amante a la alcoba ya que en el amor se exige que se suelten los cabellos.

La cabellera significó para decadentes y simbolistas las fuerzas irracionales, un elemento con el que la mujer subyuga al hombre, un collar y un lazo en que el varón se deja prender, así en E. Rebolledo, Swinburne, Rodenbach, Maeterlinck y en la pintura de Rossetti o Munch. En *Peleas y Melisanda*, que gira alrededor de la cabellera de la protagonista, su amante se la enrosca por el cuello. En *Fausto* de Goethe, Mefistófeles le previene contra Lilith y su larga cabellera con la que atrapa a los hombres. Gabriel García Márquez en *Del amor y otros demonios* hace girar la obra alrededor de la cabellera de la heroína. Rossetti y Waterhouse tienen sendos cuadros basados en la balada de Keats titulada *La Belle Dame sans Merci*, en ambos la mujer apresa al caballero con su pelo. También Munch, Klimt y Jan Toorop. La interpretación letal de la cabellera femenina haya sus orígenes en la Medusa. E. Burne-Jones pinta en *El hechizo de Merlín* a una Nimué que subyuga al mago y que adorna su cabeza con serpientes. Los cabellos viperinos serán un símbolo de maldad, así A. C. Swinburne fija el tipo de *femme fatale* en la literatura inglesa de la segunda mitad del XIX estableciendo paralelismos entre los bucles y los reptiles. Klimt, en el *Friso Beethoven* representa a tres esbeltas Gorgonas desnudas cuya pertenencia al mito se revela por las serpientes que adornan su pelo.

La cabellera de oro es una metáfora usada en todas las épocas. Rossetti pinta a su Helena rubia y detrás del cuadro escribe un fragmento del *Agamenón* de Esquilo: «(Helena) elimina naves/ elimina guerreros,/ elimina ciudades». Los cabellos rojos tienen la connotación de traición, de carácter demoníaco, provocación y sensualidad animal. La Wanda de Sacher-Masoch y la Nana de Zola tienen la cabellera roja, como símbolo de capacidad erótica y descontrolada sexualidad, no en vano las prostitutas francesas solían llevar el pelo teñido de rojo. Así son pelirrojas las mujeres de Munch en *El vampiro* y *Cenizas*, las mujeres de Rossetti en *La amante de Fazio*, la *Bancante* de Alma-Tadema y la *Dánae* de Klimt. Después de haber estado eclipsados por los cabellos rubios, en el XIX se retorna en la moda a los cabellos negros, esta revalorización es más acusada en la Europa meridional, sobre todo en Francia, por la influencia de los exotismos oriental, criollo y andaluz. Así Delacroix en *La mulata Aline* y *La muerte de Sardanápalo*. Baudelaire sentía atracción por las mujeres morenas, así también tuvo relación con Jeanne Duval, una criolla que aparece en sus poemas y que fue pintada por Manet. Los románticos franceses redescubren a Goya y la cabellera negra se impone. Son morenas: Anna Karenina, Mme. Bobary y Carmen. A fines del XIX muchos pintores representan a la *femme fatale* morena: Munch y Frank Von Stuck en sus representaciones eróticas de mujeres con serpientes.

Los cabellos larguísimos sugieren un manto, un velo, una capa o una cortina, la *Eva* de Moreau tiene un pelo que roza el suelo, existen muchísimas representaciones de mujeres que se cubren con el pelo como la Magdalena y Santa Inés, o la Venus de Boticelli. Los rizos son un motivo típico de la representación de la mujer española y andaluza: Picasso, Miró o Zuloaga. El romanticismo convierte el bucle o rizo del amado en relicario: Byron, Laura de *La dama de blanco* de Collins deja en caso de que muera un rizo para su amado, y la María de Jorge Isaacs le deja a su amado Efraín sus trenzas al morir.

Gran parte de la literatura modernista está vinculada a la degeneración del instinto sexual que liga la voluptuosidad y las perversiones⁹¹: onanismo, homosexualidad, necrofilia, incesto, sadismo, fetichismo, sodomía, canibalismo, flagelaciones o sacrilegio. Es el momento de Freud, Havellock Ellis y Krafft-Ebing. La literatura y el arte fin de siglo marcan el goce de lo prohibido y la transgresión, la violación de los límites que incrementa el placer. Se asocia el erotismo a la profanación de lo divino, al mancillamiento de lo bello, al martirio de lo inocente, como en la consigna de Sade «no hay voluptuosidad sin crimen». Así para los artistas finiseculares don Juan, Brandomín, Casanova y los héroes satánicos en general, al atacar las convenciones morales y sociales practican un goce erótico refinado, se rebelan contra las normas burguesas del matrimonio y la monogamia.

Se cultivan la degeneración y depravación sofisticada, las formas eróticas complicadas, el nihilismo amoral y el snobismo de la vulgaridad, proliferan el vicio chic, la homosexualidad, las drogas, se pone de moda hablar en argot, frecuentar la bohemia artística y a los gitanos. Con el gusto por la Antigüedad, como se muestra en *Quo Vadis* y en las obras de exotismo arqueológico hay interés por las orgías romanas y las vírgenes ofrecidas a los leones.

Moureau es el pintor que mejor representa la época, su principal característica es la ambigüedad, los hombres con rostros de vírgenes y las vírgenes con rostro de efebos. La erótica finisecular exalta el andrógino que se manifiesta en las pinturas asexuadas y lascivas. El modernismo explota todas las sensaciones y placeres incluso lo monstruoso y raro como en Mendès, Rachilde, Raoul de Vérande. El héroe es Dorian Gray. Entre 1898 y 1908 se publican más de cien obras relacionadas con la homosexualidad. Havelock Ellis considera que en la época había entre un dos y un cinco por ciento de homosexuales entre la población masculina europea y destaca en la prensa el caso Wilde en 1895. La legislación era represiva pero aun así la homosexualidad aumentaba y se consideraba refinada y practicada por grandes nombres como Rimbaud, Verlaine, Montesquieu, Lorain, Wagner, Whitman. El lesbianismo también se pone de moda con Renée Vivien, Natalie Clifford Barnes, Zamacois, S. Bari Bracons, Pierre Louÿs.

⁹¹ Para esta parte sigo principalmente a Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979. Cf. no obstante, Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acanalado, 1999.

El hermafrodita es una figura tipificada del fin de siglo, es la perfecta fusión de los dos principios: el masculino y el femenino que equilibran y unen inteligencia y estética.

Uno de los temas favoritos es el incesto, considerado como crimen desde la Antigüedad cristiana. Freud lo explica como un impulso natural en su teoría del complejo de Edipo. La ciencia del XIX se interesa por el incesto, que cuenta con objeciones sociales, religiosas y biológicas, pero los escritores finiseculares encuentran el tema dramático y poético: Proust, Ibsen, Rachilde y Valle-Inclán. Los dioses griegos cometían incesto con frecuencia, así es una experiencia cercana a la divinidad maldita y pagana que sitúa al héroe por encima del bien y del mal, lo aísla de la sociedad y es un desprecio o desafío de las leyes morales y religiosas.

La necrofilia sitúa el acto sexual fuera de lo convencional, por encima de las leyes religiosas y morales. El modernismo encuentra en el erotismo místico un éxtasis que sustituyó al religioso y que simboliza el triunfo de la vida sobre la muerte. La corriente decadentista de fin de siglo europeo inspira la necrofilia en los temas de los modernistas y los naturalistas de realismo más extremo: la muerte, la enfermedad y la consunción unidos al amor, como una unión paradójica y monstruosa, Eros y Thánatos. La literatura exalta la enfermedad unida a una mayor intensidad imaginativa, emocional, el aprecio frenético del goce, es un excitante erótico donde se mezcla la piedad, la repugnancia, el horror, la curiosidad, el miedo y la fascinación. La literatura y la plástica se pueblan de mujeres lánguidas, anémicas, martirizadas, agonizantes, muertas, golpeadas, enfermas. Se populariza la agonía, la podredumbre, el hospital, el cementerio, la tisis y la delgadez, en la pintura proliferan las mujeres muertas, y en la literatura la descripción del cadáver de la mujer amada en Maeztu, Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Zamacois y Valle Inclán.

Destacan leyendas como la de Tristán e Isolda que unen amor y muerte. Richard von Krafft-Ebing en *Psychopathia Sexualis* (1886) aborda por primera vez el problema del fetichismo y lo relaciona con una experiencia patógena de juventud. Freud en 1905 llega a conclusiones similares. El fetichismo en literatura destaca en el uso de ciertos materiales: tela, piel y cuero, así en las novelas de Sacher-Masoch, muy popular en la época. También por el aroma, como en Baudelaire y Valle Inclán. Igualmente en las escenas donde una mujer se despoja de la ropa, pues desnudarse completamente durante el acto sexual era uno de los rasgos más atrevidos. En las relaciones extramatrimoniales era significativo que la prostituta o la amante llevase ropa interior fina, costumbre importada de Francia. La cabellera es otro de los tópicos fetichistas en el fin de siglo, presente en Baudelaire, Rubén Darío, Valle Inclán. Otros fetiches son el calzado y el pie femenino, frecuente en la época, en Valle Inclán y en Barbey D'Aurevilly. Después de 1851 la falda subió tres pulgadas del suelo, lo que da otra visión del pie y el tobillo. Hacia 1862 se introducen los zapatos de colores y los adornos, en el último cuarto de siglo empieza la moda del tacón alto, hacia 1880 se

hacen más altos los botines femeninos, hacia 1890 las botas tienen hasta dieciséis botones. El pie es una nueva zona erógena y se podía escribir sobre ella sin censura.

El descubrimiento del horror como fuente de belleza y de placer cambió el concepto de belleza, forjando la sensibilidad del siglo XIX. Los románticos descubrieron la unión del dolor y del placer, de la crueldad y el deseo. Incontables obras de la época revelan un Eros cruel y el placer obtenido por la degradación y el sufrimiento. El sadomasoquismo se mezcla en esta estética, en las obras literarias, el fin de siglo aprecia a Sade. Los psicólogos y médicos descubren e investigan la perversidad en el placer, se hace la lista y clasificación de perversiones y desviaciones por Drafft-Ebing, Havelock Ellis y Freud.

Drafft-Ebing en *Psicopatía sexual* eligió el nombre de «sadismo» en recuerdo del marqués de Sade y el de «masoquismo» por Sacher-Masoch. El sadismo lo definió como emoción sexual asociada con el deseo de causar dolor y usar violencia. Al masoquismo como deseo de ser tratado con dureza y de ser humillado. Estos dos tipos de tendencias afectivas perversas están íntimamente ligados: sadomasoquismo.

Havelock Ellis inventó el término «algolagnia». La conexión entre placer sexual y dolor es una sola manifestación sin línea divisoria entre las actitudes pasiva y activa. En las obras de Sade tenemos estupro, azotes, tortura, tormentos, insultos, humillaciones y en todo hay un rasgo común, el desprecio de la pareja. El sádico impone una relación sexual en la que es dueño y señor del otro, su pareja es objeto de sus caprichos y deseos hasta convertirse en esclavo y súbdito.

La temática de Valle Inclán lo aproxima al marqués de Sade. Se puede encontrar sadismo y masoquismo en la misma persona. Lo común es la adoración de la fuerza que engloba al verdugo y a la víctima, se subraya en el sufrimiento vicario la estrecha relación entre el pecador y el santo, que acompaña a muchos personajes de obras de esta época.

La pureza y la inocencia se cotizaban en el XIX, la niña virgen es uno de los tópicos de fin de siglo, también la niña como ángel, así en las acuarelas de Kate Greenaway que aparecían en las publicaciones modernistas. Se idealiza este tipo de mujer en Juan Ramón, en Proust y en Ruskin.

La niña-esposa y la relación entre hombres maduros y jovencitas aparece como nostalgia de la infancia y veneración de la inmadurez. Se disfraza de respetabilidad ignorando lo morboso. A partir de 1900 prolifera la literatura que gira en torno a colegialas huérfanas y pensionistas púberes. La virginidad es un valor supremo, cuando se pierde a la joven le espera la tumba, así tenemos el tópico de la niña violada y asesinada. Existen ingeniosas restauraciones de la virginidad con plantas, vidrio, sanguijuelas y esponjas empapadas en sangre. Los prostíbulos explotan esta afición pues se cree que la impotencia y las venéreas se curaban desflorando a una virgen. Los burdeles reclutan muy pronto a sus pupilas, la edad de consentimiento era de catorce años, pero se buscan

aun más jóvenes. El tráfico de vírgenes se extiende, el centro de la prostitución de jóvenes era Bruselas.

En la pederastia homosexual importaba la sensualidad y el esteticismo. El erotismo conduce a una búsqueda refinada y dionisiaca, en un marco de exotismo griego, bizantino o veneciano. La pederastia se convirtió en signo de distinción, equivalía a poseer un espíritu superior que no se satisface con una sexualidad ordinaria, asqueado por el sexo opuesto, es un rechazo de las formas comunes del erotismo, un culto a la belleza apolínea. Se exaltó a los efebos, las viñas, las túnicas griegas, es un erotismo mediterráneo y pagano.

El renacimiento místico de la Europa de fin de siglo (cristianismo, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, cabalismo y alquimismo y las influencias de esta estética en Sâr Péladan, Bouchor, Vogüé, Desjardins, el neocristianismo, los simbolistas, los pintores primitivos, Wagner, la literatura rusa, los exotismos, Ibsen, Maeterlinck y Tolstoi, donde gozan de popularidad el hipnotismo o el espiritismo y son nombres comunes Flammarion, Mardrus, Madame Blavatsky y Eliphas Lévi, y las publicaciones especializadas *El Lotus Azul*, *Sofía*, *La Iniciación* y *Alma* hablan de Péladan, del marqués de Saint Yves d'Alveydre, de los libros de Jules Bois, de los trabajos sobre animismo de Boschet y Koch, del Ritual Mágico de Galand, del mazdeísmo, de los vampiros, de los sueños proféticos, de la reencarnación, de Annie Besant, del satanismo y los cultos extraños como el dogma de Sophia, Boullan y Léon Bloy) forja una estética erótica de lo sobrenatural. Los modernistas reviven diablos, demonios, vampiros, súcubos y explotan su sensualidad. La moda de la brujería triunfa. Se mezcla lo religioso y lo satánico en una sensualidad entre el pecado y la virtud, el remordimiento y el placer, el goce y la profanación o sacrilegio.

Los jardines son un topos literario y artístico erótico. El Impresionismo y el Simbolismo ven el paisaje con una significación personal y profunda. La naturaleza es vehículo de la problemática erótica o de la experiencia erótica personal, en la poesía: Verlaine, Samain, Maeterlinck, Rodenbach, Anton Neuf, Valle Inclán, Antonio Machado, Villaespesa. En la pintura: Rusiñol, Degouve de Nuncques, Lacombe, Montald, Carl Stratmann, Hans Thomma. Se utiliza la simbología erótica de animales como el unicornio, el pavo real, el cisne, el ruiseñor. El topos erótico del *Art Nouveau* es el jardín galante en primavera, que se asocia con el renacimiento, el primer amor y la juventud. Muchas obras de fin de siglo pretenden captar la energía de la primavera. Tenemos los elementos ornamentales de Klimt, las formas orgánicas de Gaudí, las formas vegetales del *Art Nouveau*, los faunos y satiresas de Darío, Rodin esculpe ninfas y sátiros. Se erotizan los elementos que son fuente de vida: el Sol, el fuego, el agua. El agua ya tenía sentido erótico desde la lírica

tradicional: arroyos, ríos, fuentes. La fuente es uno de los arquetipos eróticos de la poesía modernista: fertilidad, vida, amor sensual. El sol, el fuego, el calor, el color rojo son considerados eróticos y así tenemos la influencia de William Blake y sus motivos de llamas. El rojo y toda su gama representan el placer y la sensualidad.

Con connotaciones negativas tenemos los jardines que se blanquean por la luz lunar o la nieve, con flores blancas (rosas, nardos, azucenas), arbustos plateados y estatuas de mármol. El paisaje se vuelve blanco como alegoría de muerte y desesperanza. La asociación entre pureza y muerte del color blanco es un tópico simbolista adoptado por los modernistas. La belleza melancólica de los jardines otoñales estaba de moda, la niebla, los árboles desnudos, los senderos y las hojas secas: Camille Martin, Villaespesa, Rusiñol, José María Marques, Klimt, Poe y Henri Le Sidanier, entre otros.

Triunfa el paisaje y las flores en la pintura, que se dotan de un sentido simbólico en el modernismo, el naturalismo, el neogoticismo y las artes manuales, por la influencia de Ruskin y los prerrafaelitas ingleses. Es una decoración floral no realista sino estilizada: lirios, orquídeas, azucenas, rosas y algas. La mujer es asociada y fundida a las plantas, como en los broches de Lalique. Se prefieren las flores de largos y curvados tallos, de formas elegantes y sinuosas, con un mensaje de erotismo y exotismo, con implicaciones eróticas masculinas. Se populariza el lirio morado por Grasset, Mucha, Lluís Masriera, Lalique, Jean Lorrain, Swinburne, Moreau, Viéle Griffin, Gilkin, Paul Valéry, Pierre Louÿs, Valle Inclán. La azucena también llamada lirio blanco: Rossetti, Puvis de Chavannes, Otto Eckman, Darío, Villaespesa. Las rosas aluden al sexo femenino (rojas: erotismo, blancas: pureza) en D'Annunzio, Beardsley, Mackintosh, Burne-Jones, Lambert Escaler, Josep María Barenys, Stephan George. El crisantemo tiene encanto oriental, el loto y el nenúfar tienen connotaciones eróticas. Igualmente las orquídeas, jacintos, hortensias azules, claveles verdes, digitales, girasoles, glicinas, lilas, narcisos, laureles, cipreses. Otras flores están ligadas a la castidad y la pureza: el lirio, el jazmín, la azucena, la rosa blanca. Se le asocia el poder evocador de los perfumes. Destacan las flores blancas: rosas, jazmines, lirios, azucenas y nardos representan valores espirituales y alusiones carnales. El nardo se asocia a los senos, la azucena a la virginidad y a la fecundación, la rosa blanca al vientre femenino. La flor blanca también se vincula a la casta amada que finalmente muere, es el motivo mujer-flor. La violeta es la flor de los amores muertos, se asocia al color malva que evoca la melancolía, la ternura y el dolor femenino.

El amor en condiciones normales deja de atraer en fin de siglo. Se buscan novedades, extrañas circunstancias, decorados extraordinarios, lugares que expresan decadencia y crepúsculo como Venecia en Rebell, Proust, Lorrain, D'Annunzio. Se redescubren las viejas ciudades italianas donde

revive el siglo XVIII, pero desintegrado, enfermo, con fiestas galantes, palacios con jardines abandonados, miradores derruidos, hojas secas. Su voluptuosidad consiste en revivir amores pasados, el placer morboso viene de la presencia de la muerte, de la enfermedad, de la ruina y el abandono. Ello se une a la estética prerrafaelita hace furor en Europa, se extiende y populariza por las obras de Ruskin. En las revistas modernistas se reproduce a Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti. El prerrafaelismo representa un refinamiento distinguido, tiene un tono de ensueño, languidez, elegancia asténica e inocencia perversa.

EL EXOTISMO

Cuando Rubén Darío declara en las «Palabras liminares» a *Prosas profanas* (1896): «veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles, ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer»⁹², muestra el arte como ideal vital y como evasión de su propio momento histórico, esta es la mejor definición para el exotismo⁹³ modernista. Es muy importante ahora determinar las características de este fenómeno, pues principalmente el exotismo denominado arqueológico, de inspiración grecolatina, es el que tomará Mercedes Matamoros como modelo para retratar a su Safo.

En la Exposición Universal de París de 1900 destaca la presencia de lo exótico, debido a la sensibilidad de la época y la orientación de su estética atraída por países extraños y lejanos, tanto en literatura, pintura, arquitectura, como la moda y las artes decorativas donde el exotismo es escapismo, evasión, esteticismo, fabulación y mito; es un rechazo, una crítica de la realidad y la expresión de ciertos ideales que no se encuentran en la propia sociedad, es la rebeldía frente al maquinismo, al utilitarismo, la lucha de clases, la fealdad y la vulgaridad. Es lo diferente, donde se trastocan los valores europeos religiosos, estéticos, éticos y sexuales tradicionales.

El exotismo no precisa del conocimiento erudito sino que puede nacer de una imagen, del arte o de la lectura y puede ser oriental, hindú, arqueológico, árabe, egipcio, japonés, grecolatino, indigenista, o cualquiera de sus múltiples variantes. Existe una obsesión por encontrar los orígenes de todo: de la música, la arquitectura, el arte, la lengua, la sociedad, las instituciones, las religiones. Aparecen como disciplinas científicas la Iconografía, la Epigrafía, la Paleografía y la Arqueología que contribuyen a la difusión del exotismo.

⁹² Rubén Darío, «Palabras liminares» a *Prosas profanas*, en *Obras completas*, Madrid, 2003, pág. 510

⁹³ Para la determinación del exotismo en el Modernismo he seguido principalmente los trabajos de Lily Litvak, *El sendero del tigre, exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986. Ricardo Gullón, «Indigenismo y modernismo», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo, op. cit.*, págs. 267-278, «Exotismo y modernismo», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo, op. cit.* págs. 279-298 y «Pitagorismo y modernismo», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo, op. cit.* págs. 358-383. Octavio Paz, *Analogía e Ironía*, en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª ed.); *El caracol y la sirena* en *Cuadrivo*, México, Joaquín Mortiz, 1965 y «Traducción y metáfora», en Lily Litvak, *El modernismo, op. cit.*, págs. 97-117.

Oriente constituye el mayor atractivo exótico, particularmente la India. Se escriben cuentos, fábulas, leyendas y crónicas de viaje de ambientación hindú, se evocan personas, animales y plantas como el loto, el bambú, los cocodrilos, las panteras, los tigres, los elefantes, los fakires, los rajás y los dioses: Rama, Sita, Ravana, Ranka, Krishna, Kureva, Laksmi, Kamala, Smara, Indra, Twashtra, Varuna, Bhagadeva, Puchandeva y Prisni. Su esoterismo tiene impacto en el pensamiento ocultista de la época (Annie Besant y Madame Blavatsky). Se establecen lazos de parentesco entre las civilizaciones antiguas de la India, Europa y América. El sánscrito se convierte en el centro de actividades de los lingüistas y el indoeuropeo.

Los estudios árabes despiertan la imaginación y la fantasía, el mundo islámico está de moda: Marruecos, Argelia, Tunicia, Egipto, Tierra Santa, Turquía, Persia, Asia Central y Andalucía. En las revistas aparecen crónicas de viajes, reproducciones de grabados y litografías. En 1888 Kodak comercializa la cámara portátil, los turistas son numerosos y aparecen los viajes organizados. Pero predomina el gusto pintoresquista romántico de imaginación libresca: bazares, cafés, derviches, narguilés, babuchas, odaliscas, princesas, alfombras mágicas y genios. El exotismo árabe y el neomudéjar es una de las modas arquitectónicas del XIX, al comienzo del modernismo. La Alhambra es el tema romántico por excelencia, está en la arquitectura, en los grabados y en los cuentos. El desierto es el escenario clave donde aparecen mendigos ciegos, cadáveres, caravanas y guerreros. Destacan el bazar, la mezquita, la seda, el terciopelo, la arena, las pieles, el té, la menta, la miel, el azahar, la cítara, la flauta, los timbales, las dagas y los caftanes en la pintura, en Delacroix y Fortuny, convirtiéndose en un cliché. Los personajes típicos de las obras orientalistas son el sultán, los esclavos (las mujeres blancas y los hombre negros), los eunucos, los judíos, los encantadores de serpientes, los mendigos y los derviches. El europeo de fin de siglo estableció un arquetipo de mujer musulmana que une erotismo, pasión, misterio y color local. El harén atrae la curiosidad y es tema recurrente, es sensualidad y ejercicio de poder del amo sobre las mujeres que viven en el serrallo. Inspiran la crueldad y violencia del mundo islámico: los entierros, los duelos, y los cadáveres pueblan las obras. La estética preferida son las ruinas decadentes de un pasado legendario, como Granada, Turquía y *Las mil y una noches*.

Destaca el japonismo como una nueva sensibilidad artística europea. Los kimonos, gheishas, tortugas, hortensias, parasoles, lirios, marfiles, bonsais son signos de buen gusto, de sensibilidad, de exquisitez, de riqueza, de elegancia, de refinamiento, de sofisticación y de artificiosidad. Es el prototipo de arte aristocrático. La moda de las chinerías del XVIII marca el interés por Japón, pero

en el último tercio del XIX ya no es un capricho sino la renovación de las técnicas artísticas, por ejemplo en Gaudí. La idea que se tiene de los japoneses es la agresividad, el estoicismo, la paciencia y el heroísmo que se le atribuye. Interesa la literatura japonesa, se traduce novela, cuentos y poesía o se conoce indirectamente por Gómez Carrillo, Catulle Mendès, Pierre Loti y los hermanos Goncourt.

Triunfa lo japonés en las Exposiciones Internacionales de Londres (1862) y París (1867, 1878) y en las Exposiciones Universales de París (1900) y Barcelona (1888), igual que en la Exposición de Málaga de 1901. En 1903 se abre una sala japonesa en el Louvre. Los pintores se inspiran en el japonismo: Degas, Toulouse Lautrec y Gauguin. El modernismo incorporan las plantas, los animales y los elementos de la naturaleza comunes en el arte japonés de tal forma que pierden su noción de procedencia oriental y se convierten en emblemas de la época: ranas, libélulas, gatos, cuervos, lagartos, serpientes, flores silvestres, lirios, peonías, orquídeas, crisantemos, loto, nenúfar, flores de cerezo, narcisos, anémonas, cisnes, grullas, la cascada, el arroyuelo, las olas del mar, la montaña, los rayos y relámpagos, las rocas y arrecifes. El estereotipo de mujer es la geisha, el ideal exótico femenino, una mujer convertida en arte, una muñeca viviente con encanto infantil, pequeña, y con hermosos ropajes. Se admira su erotismo sofisticado y ceremonial. El kimono influye en la moda femenina europea de 1900. Las combinaciones de colores y flores de las telas influyen en la pintura. El mantón de Manila se convierte en un tópico para los pintores. Se ponen de moda los peinados con pasadores y peinetas japonesas, los abanicos, los cojines de seda, los tapices, la sombrilla y el biombo.

Otra forma de exotismo finisecular es el tropicalismo, unido al primitivismo e indigenismo, manifiesta la inadaptación al mundo racional y socializado y se une a la búsqueda del paraíso perdido, el edén y la utopía. Además se relaciona con los estudios de Charles Darwin y las especies. El escenario tropical está formado por nativos americanos, africanos y de Oceanía, la vegetación, la selva, las cabañas, el peligro de los antropófagos, las plantas venenosas, los gorilas, las serpientes, los insectos, el sol, la luna, los árboles, las nubes, la hoguera, los pájaros de colores, el rocío, el sándalo, la canela, el alcanfor, el zumbido de las moscas, el vocear de los indios. Destacan los estereotípicos que muestra a los indios despiadados, traicioneros, herméticos, libres, y a los negros como crueles, supersticiosos, de cuerpos bellos y rostros horribles, sensuales. El aprecio artístico y estético por los objetos primitivos comienza en el fin de siglo como una vuelta a los principios estéticos fundamentales, se fundan museos etnológicos y las revistas aparecen artículos sobre el arte indígena. Destaca del mundo primitivo su vertiente irracional, la superstición, los amuletos, los poderes mágicos, las fuerzas oscuras, las fiestas y ritos paganos animistas son un tópico. La mujer

de los trópicos, criolla o mestiza, aparece en el imaginario masculino como lánguida, perezosa y sensual, su cabello es negro, su piel morena, se asocia al color del sol y la fertilidad de la tierra. La negra es una Venus de ébano, voluptuosa, sensual, picante, de dientes blanquísimos y labios gruesos. Se identifica con lo erótico animal, con un halo perverso, cruel, caprichoso, es un híbrido de ser humano y animal, imposible de domesticar.

El exotismo arqueológico es una de las modas más populares de fin de siglo, unido a las culturas de la Antigüedad y la ruina de los pueblos en otro tiempo de magnífico esplendor. Mezcla la extravagancia y lo pintoresco con la erudición: el mundo alejandrino, Cartago, Nínive, Babilonia, Bactria, Capadocia, Egipto de los faraones, Caldea y Asiria. A través de las revistas el gran público se familiariza con los descubrimientos arqueológicos y las restauraciones. Se traducen cuentos populares egipcios, se reproducen grabados de tema arqueológico, interesa el arte de la Antigüedad. En las Exposiciones de Bellas Artes se exhiben cuadros de tema histórico, la arquitectura se deja influir por la arqueología, así nace el estilo neoegipcio. La arqueología aporta temas de la remota antigüedad a la literatura; aunque los románticos ya habían usado el tema histórico, carecían de preocupación por la veracidad de la localización y la época. Se completa con documentos científicos alejados del pastiche: Flaubert y Gautier hacen investigaciones minuciosas para *Salammbô* y *La novela de la momia*; José Ramón Mérida sigue investigaciones recientes para *Salomón* y *El sortilegio del Karnak*; *Sónnica la cortesana* de Blasco Ibáñez transcurre en Sagunto; *Zarina* de Juan Valera transcurre en Ecbatana; son muy populares *Quo Vadis?* de E. Sienkiewicz y *Afrodita* de Pierre Louÿs. Estas obras tratan de reconstruir el pasado a través de las fiestas, los banquetes, las orgías, los torneos, las batallas, las matanzas, los perfumes, los utensilios domésticos, los esmaltes, los camafeos, las cariátides, las amatistas, el monumento, las artes plásticas, las estatuas, las pinturas, los bajorrelieves, los jeroglíficos y los sarcófagos.

Las religiones, los ritos, los mitos, los dioses y la magia de los pueblos antiguos son motivo de curiosidad para el fin de siglo, triunfa el hermetismo como insatisfacción del cristianismo occidental y aspiración por una religión universalista. La Antigüedad grecolatina supone para los modernistas el retorno a lo clásico, unido al descubrimiento de un paganismo erótico y dionisiaco de ninfas, sátiros, faunos, náyades, centauros, sirenas y esfinges. Los estetas fin de siglo encuentran su equivalente en las antiguas civilizaciones decadentes que apreciaban lo refinado, que invierten la trivialidad con la suntuosidad, la riqueza, el esteticismo, la corrupción, el amor y la muerte. De la Antigüedad se prefieren los períodos de decadencia como Bizancio, con las fiestas, las bacanales y los vicios. Se popularizan libros como *Grandeza y decadencia de Roma*, de Ferrero; *La muerte de los dioses*, de Merykowsky; y *La hija del rey de Egipto*, de Ebers.

Fascinan las grandes cortesanas, crueles reinas, famosas pecadoras y mujeres perversas como Mesalina, Helena, Salomé y Cleopatra, portadoras del mal y de la seducción masculina, que habitan la antigüedad oriental y bárbara, rodeadas de lujo en palacios, pirámides y templos.

Hasta el siglo XVII las ruinas del mundo clásico representaban la vanidad humana; el siglo XVIII sitúa las ruinas como fondos ornamentales de jardines; en el XIX, los románticos ven la belleza pintoresca de las ruinas; pero en el fin de siglo se asocian a la grandeza pasada, al esplendor de la civilización desaparecida, simboliza el ocaso de las civilizaciones, el triunfo de la naturaleza sobre el hombre. La afición por las ruinas del fin de siglo agrega a las ruinas clásicas las de civilizaciones exóticas: Palmira, Cartago Nínive y Babilonia. No se valoran las ruinas desde el punto de vista erudito sino como percepción dolorosa e irreversible del declive, es melancolía. Se tiene una conciencia apocalíptica de la historia, como catástrofe, destrucción inevitable, castigo divino, como en Sodoma y Gomorra.

En definitiva, el exotismo tuvo un gran impacto, inspira temas históricos, sociales, lingüísticos, filosóficos, arqueológicos, religiosos, metafísicos, pictóricos, arquitectónicos, decorativos y muchas formas literarias: teatro, novela, cuentos, reportajes, crónicas, cartas, memorias, ensayos y poemas. Responde a cuestiones filosóficas, existenciales y estéticas. Desafía la vulgaridad y la rutina. Incorpora el sueño, lo irracional, lo mágico, lo fabuloso, lo misterioso, lo extraño y lo primitivo.

LA IMAGEN FEMENINA

La imagen de la mujer⁹⁴ juega un papel fundamental en el arte y la literatura de fin de siglo, pues el creador proyecta sobre ella sus propias obsesiones, así se unen la lujuria y la melancolía en la imagen femenina de la diosa, la heroína y la prostituta, en la representación de las ninfas y los sátiros que reviven, bajo influjo Nietzscheano, los mitos antiguos con perfil dionisiaco, en las bancantes, la música, el canto, la danza, el vino, el sexo, la orgía, el delirio, el sacrificio ritual y la magia. Esto se observa en las mujeres representadas por Moreau, Klimt, Watherhouse y otros muchos que influyeron en la imaginación de las escritoras y escritores, entre ellos Mercedes Matamoros. Se recomienda visitar el Apéndice, en el apartado Ilustraciones se han seleccionado más de doscientas hermosas imágenes que escenifican la mitomanía femenina finisecular.

⁹⁴ Para el análisis de la figura femenina en el fin de siglo sigo a Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994; Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980. Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX*, 1880-1913, Madrid, Taurus, 1986, y *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990 y *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994; Lou Charnon-Deutsch, «Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX», en Zabala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista [...] op. cit.*, vol. III, pág. 49-79.

La imagen de la mujer aparecerá en la prensa y en el arte. En la prensa está marcada por los artistas gráficos: cuentos, poemas, folletines, novelas y periódicos ofrecían imágenes ligadas al momento histórico para ilustrar lo que la mujer era o debía ser, así aparecieron miles de ilustraciones en la década de 1880 en periódicos populares donde lo femenino se relaciona con la naturaleza, las plantas, los animales y los fenómenos naturales, como el tiempo y las estaciones, y las flores, especialmente la rosa y el lirio, que representan sus virtudes, simbolizan la modestia, humildad, inexperiencia sexual o delicadeza. Las flores caídas en el suelo son símbolo de transitoriedad. También se ve en la mujer afinidad con los insectos (mariposas), animales de presa (sobre todo tigres), pájaros (en especial palomas y cisnes), con los niños o cachorros (corderos, cabritillos, becerros) y con los gatos.

Se conecta simbólicamente a la mujer con las estaciones del año, el sol y la luna, que son una representación material del paso del tiempo. El resultado es el deterioro, la decadencia moral y física en las distintas etapas de su vida: el joven, la mujer exuberante; el adulto, la fruta del cercado ajeno; el maduro, la viuda; el viejo verde, la adolescente, en relación con el placer masculino.

En los periódicos aparecen dos tipos de mujeres: las buenas e ideales y frente a estas, las exóticas, una promesa de satisfacción sexual, que con la obsesión por las culturas orientales, étnicas o primitivas, se popularizan en los grabados de artistas europeos que se reproducen en la prensa. El motivo del harén es muy popular, también odaliscas, gitanas, orientales, criollas y esclavas.

Los periódicos ofrecen estampas fúnebres de imágenes femeninas desnudas o semidesnudas, de figuras históricas y mitológicas, santas y mártires, lecciones de anatomía, suicidas, orientales muertas a mano de un amo cruel. Estas imágenes eran secundarias hasta 1880 pero proliferan a fin de siglo y en la primera década del XX con los gustos estéticos modernistas, alcanzando auge las representaciones femeninas más perversas con detalle y delicadeza. La figura femenina, vestida o semidesnuda, inconsciente, moribunda o muerta evidencian la obsesión por la muerte como tendencia decadente en el arte modernista.

Entre 1875 y 1900 los procedimientos de reproducción fotográfica convierten las obras de arte en un objeto accesible a millones de espectadores de todo el mundo. Estalla la locura por los fotograbados, las revistas de arte y las publicaciones mensuales populares competían por los derechos de reproducción de las obras de las exposiciones, llegando las creaciones de los pintores a ocupar una importancia como tiene actualmente la televisión. Estos cuadros solían tener unas dimensiones formidables para que destacaran en las exposiciones anuales, ya que muchos se colocaban por encima de la línea de visión normal. El espectador masculino se sumerge ante las

obras de arte donde se representa a la mujer (desnuda o en actitud insinuante) en la contemplación morbosa, placentera y sensual, se sitúa como un *voyeur*.

Existen numerosos mitos femeninos finiseculares tratados en el arte, pero los más recurrentes son: la mujer loca por amor (Shalott, Ofelia, Isabetta, Matelda, Casandra, Safo); la mujer tuberculosa, débil, enferma (como Marguerite Gautier, *La dama de las camelias*); la bella muerta (Julieta, Mimí, Manon Lescaut, Minnehaha, Brunilda, Alcestes, Atala, Virginia, la bella durmiente); la santa martirizada (Cecilia, Isabel, Catalina); la mujer postrada, agotada, pálida, ojerosa, demacrada y delgada, que sugiere una explicación sexual de su agotamiento, el onanismo; la mujer símbolo de la naturaleza sexuada, vulnerable y violable (la ninfa, la dríade, la náyade, Filis y Demofonte, Dafne y Apolo); la mujer masoquista que desea ser golpeada (en las novelas de Zola, Frank Norris, Pierre Louÿs, Frank Wedekind); la mujer propiedad del varón, así se muestran la violación, masacre de mujeres y las imágenes de esclavismo oriental como en Delacroix; la mujer narcisista y vanidosa que se contempla ante el espejo, que fascina a los científicos, artistas y escritores (Remy de Gourmont, Pierre Louÿs, Gabriele D'Annunzio, Juan Valera, Alcalá Galiano o Frank Wedekind); la niña con una sexualidad precoz, igual que una mujer adulta, que aparece vulnerable, dócil y débil, y donde la pornografía infantil se disfraza de inocencia, por ejemplo las fotos de Lewis Carroll; la mujer como encarnación del mal (Diana de Éfeso, Cibeles, la Esfinge, la Medusa, la Lamia y Eva); la mujer flor, manifestación del erotismo femenino y la imaginación erótica del hombre (en el simbolismo, modernismo, en Juan Ramón Jiménez y en Baudelaire); las mujeres danzantes o ménades, representación de mujeres enloquecidas, histéricas por el sexo y que se relacionan con los faunos, centauros y sátiros; las mujeres diabólicas que tientan a un caballero o a un santo (Sir Percival o San Antonio); las sirenas y mujeres pez, agresivas, depredadoras y ninfómanas (en las obras de Theodore Dreiser, Edith Warton, Tennyson, Rossetti, Baudelaire); la mujer animal entre felinos o perros con alusiones a la zoofilia; la mujer serpiente relacionada con Eva, la Medusa, la Lamia, y en la novela *Salammbó*, con implicaciones eróticas; la mujer que copula con animales (Leda y Zeus como cisne, Europa y Zeus como toro, Pasífae y el Minotauro, Salammbó y la serpiente); la mujer que animaliza al hombre, como la maga Circe que transforma a los hombres en animales; la mujer devoradora de hombres (la Esfinge o la Quimera); la mujer vampiro con ansia de sangre y sexo (en Baudelaire, Prosper Mérimée, Jules Laforgue, Arthur Symons, Rachilde, Joseph Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, Polidori y Maturin); la prostituta, tema unido a la ninfomanía y drogadicción (morfina, opio); la mujer codiciosa, pues la sed de oro está en conexión con el ansia sexual (Dánae); la seductora perversa y destructiva (Dalila, Judith, Elektra, Lulú, Rusalka, Thais, Turandot y Salomé que aparecen en las obras Sacher-Masoch, Zola, Hugo, Saint-Saëns, Pierre

Louÿs, Gustave Moureau, Flaubert, Mallarmé, Arthur Symons, Stuart Merrill, Jules Laforgue, Henrich Heine y Oscar Wilde).

Existen numerosas creencias sociales que son asumidas por la estética de fin de siglo y por tanto difundidas universalmente, y que marcan la visión sobre la mujer de escritores y escritoras. Así los biólogos, sociólogos y antropólogos tienen una importancia crucial en la justificación «científica» de la superioridad del varón caucásico sobre el resto de razas y sobre la mujer.

Son muy citados los autores de la tradición clásica, la Biblia y de la Edad Media que alaban a la mujer obediente, sumisa y dependiente. Aparecen manuales para instruir a las jóvenes de clase bien: es el culto a la mujer como «monja casera» o «ángel del hogar» en Ruskin, Dickens y Michelet, de donde pasa al resto de autores.

La salud y el vigor físico femenino son actitudes masculinas, así estar enferma es símbolo de delicadeza y de clase social alta y es la personificación del *dolce far niente*, ‘dulce indolencia’. La ausencia de ejercicio, el rechazo del sol y el aire, terminan por enfermar a las mujeres, que necesitan las atenciones de enfermeras y sirvientes, y si no contraen enfermedades reales (como la tuberculosis), cultivan una apariencia de enfermedad.

La pintura del XIX idealiza a las locas por amor y a las bellas muertas o la bella durmiente; la fantasía del sueño-muerte femenino está cargado de implicaciones eróticas, y asociada al sadismo con el martirio en la imagen de las santas desnudas y dolientes.

Pintores y fotógrafos fin de siglo se recrean en las imágenes de niñas en la misma actitud de mujeres adultas ante el espejo, o en el baño; se atribuye a las niñas una sexualidad precoz, por ejemplo las fotos de niñas de Lewis Carroll en la pose de ninfas, y así nace un género en el que la pornografía infantil se disfraza con el ideal de la inocencia.

La pureza virginal es una obsesión; Nicholas Francis Cooke publica un manual sobre sexualidad llamado *Satán en sociedad* hacia 1870 donde hace sorprendentes revelaciones sobre los hábitos íntimos de las jóvenes, la práctica de la masturbación y el peligro que representan los internados y la amistad entre chicas. El reconocimiento de que las mujeres tenían instintos sexuales provocó una gran consternación.

Surge el tema de la mujer y el espejo, representa su vanidad y a la vez su falta de sometimiento a la voluntad masculina. Casi todos los pintores retratan una mujer ante el espejo, por ello acaba siendo vista como narcisista, el espejo es su símbolo y Narciso y Eco la imagen de la identidad femenina. La fascinación *voyeur* de intelectuales, científicos y artistas por el tema de la mujer ante el espejo influye en los escritores de la época: Remy de Gourmont, Pierre Louÿs, Gabriele D’Annunzio, Juan Valera y Alcalá Galiano.

Mientras, los sexólogos descubren la sexualidad femenina entre 1860 y 1870, los artistas y escritores descubren el lesbianismo en Safo y Erina; así aparece en Baudelaire; en Swinburne; o en Adolphe Belot en *Madamemoiselle Giraud, una épouse*. Los sexólogos declaran que la perversión de la mujer es una amenaza para la civilización, porque se vuelve masculina, viril y destruye el equilibrio natural, que es un hombre activo y una mujer pasiva. El disfrute del sexo despertaba en la mujer un instinto criminal, se debilita su instinto maternal, se hace audaz, astuta. Las prácticas lésbicas y autoeróticas se relacionan con la hipertrofia del clítoris. En 1890 y su década, especialmente en EEUU, se piensa en prevenir la masturbación femenina y se recurre a la clitoridectomía.

Joséphin Péladan, autor de *La decadencia latina*, diferenciaba en *La ginandroide* (1891) al andrógino, el adolescente virginal, de la «ginandroide», la mujer que adquiere características masculinas y cualquier tendencia femenina a adoptar el papel del hombre, lo que incluye a la «marisabidilla». Para Péladan la mujer es una versión imperfecta del hombre, atrofiada, inmadura de mente. Se concluye que la homosexualidad mejora el poderío intelectual masculino mientras que lleva a la mujer a una condición de niña.

Hacia 1850 se habían alentado tanto la noción de la abstinencia virtuosa que algunos hombres buscan la inocencia y pureza en los niños al no encontrarla en la mujer. Así sobre 1900 se desarrolló una nueva admiración por la belleza del efebo y muchos intelectuales abrazan la homosexualidad o la pedofilia como ideal.

Los moralistas y pensadores del XIX claman contra el feminismo que vuelve a la mujer una amazona, pero los artistas se sienten fascinados por la mujer guerrera o viril, la bestia predadora que se alimenta de varones, la mujer malvada, la *femme fatale*. Se crea un conflicto entre los intelectuales de la época dividiéndose en débiles y superhombres, los primeros eran despreciados por transformar al monstruo en una criatura seductora, eran unos decadentes; mientras que los segundos ven su ideal de femineidad en el estereotipo de la mujer rubia e inocente.

La fascinación de la época por la mujer como encarnación del mal es el resultado de un ambiente cultural donde se esperaba que el hombre fuera activo y agresivo en los negocios o el trabajo, pero contenido, con capacidad de sacrificio y abstinencia en su vida personal. Este hombre no encontraba en las mujeres de su generación ese ideal, y como ejemplo de esto recordemos que hacia 1900 se puso de moda entre las damas de sociedad ser retratadas de mujer fatal.

Baudelaire se había referido a las mujeres como *Las flores del mal* y los pintores de fin de siglo representan el nuevo fetiche: la mujer flor, donde la flor representa su sexualidad. Por otro lado, las ninfas, sirenas y ménades del arte de fin del XIX eran la expresión de las fantasías masculinas.

Las mujeres diabólicas acechaban al hombre y así se ve en la pintura de mujeres que acosan a un caballero o un santo como Sir Percival o San Antonio, o las sirenas que llenan la iconografía finisecular, agresivas, insaciables y depredadoras, guiadas por la necesidad sexual de la ninfomanía, por las pasiones primitivas. El tema de Ulises es una excusa y un marco literario para retratar a la mujer fatal, poseedora de encantos físicos, que aparecen en Theodore Dreiser, Edith Warton, Tennyson, Rossetti y Baudelaire, donde el hombre aparece como víctima involuntaria.

«Histeria» procede de ‘útero’, designa una enfermedad vinculada a la sexualidad femenina por la conexión entre la histeria y los órganos sexuales, así las mujeres danzantes son las mujeres enloquecidas por el sexo, histéricas, así en las exposiciones anuales proliferan las imágenes de mujeres, ninfas y ménades danzando desnudas.

El vocablo «ninfómana» designa a una mujer con deseos sexuales incontrolables, es uno de los hallazgos de la investigación psicológica del XIX. Los científicos creían que la causa más común de esta enfermedad era la masturbación. Cuando los científicos descubren la naturaleza sexual de la mujer, los artistas y escritores resucitan las asociaciones mitológicas femeninas con la fertilidad. El cuerpo de la mujer se convierte en símbolo de la naturaleza, se la representa ingrávida, flotando, como espíritu de las flores o del arco iris, como ninfas o dríades (ninfas de los árboles) postradas y desnudas. Estas representaciones de mujeres de la naturaleza son vulnerables y pasivas, pero también esperan al hombre, son sexuales, hacen insinuaciones, parecen invitar a la violación. Se representa a estas ninfas en poses retorcidas, yaciendo hacia atrás, como si sus espaldas se hubieran quebrado, vulnerables, dispuestas a ser tomadas.

A fin de siglo se desarrolla la idea de que las mujeres son masoquistas y desean ser violadas y golpeadas. Se reconoce científicamente que las mujeres querían ser golpeadas y sometidas por la violencia. Médicos, sexólogos y antropólogos del XIX demuestran que el placer natural de la mujer es el sufrimiento. En la literatura se mantiene la teoría de que las mujeres disfrutaban siendo golpeadas como Nana de Zola, Trini de Frank Norris, Concha de Pierre Louÿs o Lulú de Frank Wedekind. Por ello se siente una fascinación por la Antigüedad, se sueña con un retorno a los tiempos bárbaros, con señores omnipotentes y despiadados que en las representaciones pictóricas atacan a las desvalidas doncellas, o se manifiesta explícitamente la violación y masacre de mujeres como en *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix y otras obras. También se hacen populares las imágenes de esclavismo oriental con la representación de mercados donde las cautivas están expuestas a sus señores. Son un pretexto para que la audiencia fantasee sobre los placeres de comprar o vender una mujer. También son populares las escenas de persecución religiosa donde un grupo de bellezas desnudas rezan en el circo romano.

Los pintores del XIX ofrecen representaciones simbólicas de la bestialidad y la degeneración con faunos, sátiros, centauros y mujeres desnudas. En 1893 José María de Heredia en *Los trofeos* achaca el fallecimiento de la raza mítica de los centauros a las mujeres humanas. La ciencia del XIX apoya la idea de que aunque se separe a la mujer de los animales, socializándola y adaptándola al mundo intelectual y evolucionado del hombre, al final es imposible eliminar al animal que lleva dentro. Lombroso en *La mujer delincuente* descubre que las asesinas están predestinadas porque tienen rasgos animales, son mujeres salvajes. Según los científicos de la época las mujeres practicaban la zoofilia con sus perros y era frecuente en los prostíbulos exhibiciones sexuales entre prostitutas y perros que muestran los impulsos degenerados de las mujeres. Pero el consumidor de estas representaciones zoofílicas era el varón. Así los pintores son explícitos al plasmar en numerosas obras la relación entre mujeres perros, antílopes, jabalíes, elefantes, monos, leones o tigres. Al enfrentarse a la representación de la bestialidad se remite a la mitología y existe una larga tradición de cuadros de Leda (desde Leonardo a Delacroix) que muestran, para el intelectual de fin de siglo, la relación degenerativa entre la mujer y el cisne. Igualmente populares fueron otras apariencias de Zeus y su significado no pasaba desapercibido a los contemporáneos, a quienes el decoro no permitía la manifestación de las fantasías eróticas, que quedaban disimuladas por el simbolismo clásico de escritores y artistas.

Eva y la serpiente se convierten en el mismo ser. Es muy popular en teatros y circos de la época las danzas de las «serpentinatas» que interpretaban jóvenes con o sin serpiente. En *Salammbó* de Flaubert, muy ilustrado por los pintores y escultores de la época, la mujer tiene un interés sexual por la serpiente. El vínculo entre la lamia, Lilith, la medusa y la ginandroide con las feministas era obvio para los intelectuales de la época, porque todas rechazaban la maternidad y querían destruir la sumisión femenina.

Alrededor de 1900 artistas y científicos ven a las mujeres como la personificación de la hechicería y la maldad, capaces de participar en aquelarres, montadas en machos cabríos. Como criatura del mal es capaz de animalizar al hombre, así otra imagen muy representada es la de la maga Circe que transforma a los hombres en cerdos.

Según Lombroso el odio de la mujer al hombre provenía de su perversidad, resultado del primitivismo y la afinidad con los animales. De ahí su representación como serpiente y Medusa, como criaturas marinas, gatos, lamias, arpías, vampiros, esfinges y otros seres devoradores de hombres. Las mujeres son muy representadas en el fin de siglo como Esfinge porque se cree que todas tienen un corazón de esfinge.

El tópico de la mujer vampiro y sus connotaciones eróticas proviene de distintas fuentes, una de ellas la medicina, y es que los médicos de principios del XX indicaban que una mujer sexualmente

normal debía estar satisfecha con tener relaciones sexuales una vez a la semana o cada diez días, en caso contrario absorbería la vitalidad masculina igual que un vampiro. Como en la época era frecuente como prescripción para la anemia el beber sangre fresca en el matadero, era verosímil la sospecha de que existían mujeres vampiro. En la literatura prolifera el tópico la mujer con ansia de sangre en Baudelaire, Prosper Mérimée, Jules Laforgue, Arthur Symons. La novelista francesa Rachilde (Marguerite Eymery-Vallette) publicó *La bebedora de sangre*, *Monsieur Venus*, *La marquise de Sade*, *Madame Adonis*, *La mujer animal*, *Poison Tail*. Las narraciones de vampiros con más éxito del XIX son *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu y *Drácula* de Bram Stoker. Anteriormente tenemos *El vampiro* de Polidori, *Melmoth el errabundo* de Maturin y *Varney el vampiro*.

Muchos intelectuales de la época creían que para la mujer probar la sangre podía transformarla en una ninfómana insaciable. Las mujeres de la época, atraídas por la mitomanía del vampiro femenino cultivaron su apariencia anoréxica y demacrada como Ida Rubinstein, la compañera favorita de Gabriele D'Annunzio. El vampiro en 1900 representaba la personificación de todo lo negativo que se vinculaba al sexo, a la posesión y al dinero, y viene a simbolizar el ansia de dinero de la prostituta. Como en este momento aumenta la prostitución, se achaca, no a la situación económica, sino a la naturaleza femenina, a la ninfomanía.

Los pintores, fascinados por la depravación de la prostituta, retratan su desenfreno: la drogadicción, (la morfina) y la enfermedad venérea. En 1900 ninguna exposición carece de imágenes de fumadoras de opio o morfínomanas. La representación de la muerte, que siempre había sido un hombre con una guadaña, es sustituida en la época por una mujer.

Unido al tema de la prostituta, los pintores representan a Dánae, que une su sed de oro y de semen.

La imagen de una mujer perversa, con ansia sexual, devoradora del varón, que lo conduce a la depravación, que se asocia a la vampiro, a la prostituta y a la mujer codiciosa, se sublima en el mito de la mujer fatal, que bebe de todos los elementos indicados anteriormente y especialmente de la mitología clásica: Helena, la Medusa, la Esfinge, la Lamia, la ninfa, la ménade o bacante, la sirena, la ondina, Leda, Pasífae. Junto a la imagen bíblica y de origen semítico de una mujer dañina: Eva, Herodías, Salomé, Judith, Dalila.

La historia de Sansón y Dalila es un ejemplo muy explotado por los pintores que querían demostrar la perversidad de la mujer. Sacher-Masoch con *La Venus entre las pieles*, fue leído por los intelectuales de la época, entre sus admiradores: Zola, Hugo y Saint-Saëns. La ópera es el escenario de las seductoras: *Sansón y Dalila*, *Salomé*, *Elektra*, *Lulú*, *Rusalka*, *Thais*, *Turandot*. Sacher-Masoch había elegido la historia de Judith y Holofernes y los pintores también tratan ampliamente

el tema. En la Biblia, Judith, es una mártir sacrificada por una causa noble, pero en el siglo XIX es una voluptuosa depredadora.

Si bien Judith alcanzo popularidad entre los intelectuales del XIX como Klimt, son las hazañas de Salomé la pieza central de las fantasías masculinas. Es una adolescente virginal con una madre varonil, con inclinaciones por el baile exótico, y con anhelo por la cabeza del hombre. La fantasía recibe impulso de manos de Gustave Moureau (quien ya incluía en su repertorio a Leda, Europa, Pasífae, esfinges, quimeras y una joven tracia con la cabeza de Orfeo. En el siglo XIX se desarrolló una elaborada narrativa sobre la importancia simbólica de la muerte de Orfeo, que después de perder a Eurídice es asesinado por las ménades). Moureau en 1876 presenta en el Salón de París una *Salomé* bailando de puntillas ante Herodes. Flaubert escribía su relato *Herodías* donde caracteriza a Salomé como una furcia virgen en manos de su madre, una ambiciosa mujer varonil. Posteriormente en *La aparición*, Moureau representa a una Salomé que sufre lujuriosas visiones de la cabeza cortada del Bautista. En la imaginación de entre siglos, Salomé compendia la perversidad inherente de las mujeres, su capacidad para destruir el alma masculina, incluso cuando permanecen vírgenes. La moraleja en *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs es que virgen o furcia todas las mujeres son dañinas. Otras Salomé's famosas están en *Hérodíade* de Mallarmé, *La danza de las hijas de Herodías* de Arthur Symons, *Ballet* de Stuart Merrill, Jules Laforgue en *Las moralidades legendarias*, Henrich Heine en *Atta Troll*, y Oscar Wilde en *Salomé* (1891).

Como indica Lily Litvak⁹⁵ habría dos arquetipos femeninos principalmente, la doncella de inmaculada pureza y gracia prerrafaelita y la mujer fatal que sirve de punto de partida para perversiones y anomalías eróticas cuyo arquetipo es Herodías, Cleopatra y Salomé. La moda oscila entre ambos ideales. Las mujeres de la época se disfrazaban de heroínas misteriosas, fatales y complejas y a veces ambos tipos se superponen. Tenemos en la alta costura la pedrería y las túnicas de Fortuny inspiradas en la Venecia renacentista. Se evoca a las princesas perversas: Cleopatra, Salomé, Helena, Yanthis, Yeldis, Melisanda, Salambó, Broncelianda y Armida. Es una mujer con aspecto de flor o de serpiente. Así Jean Lorrain en *Mujeres de 1900*.

Se incluyen elementos exóticos que son el telón de fondo del personaje: ruinas, palacios, templos, pirámides, la mujer se transforma en un ídolo eterno y se relaciona con Lilith. Se ensambla lo exótico y lo erótico con los tópicos fetichistas de la época, así lo vemos en la poesía de Rubén Darío, en Valle-Inclán, Flaubert y Gautier. Se mitifica a la mujer en la literatura modernista, domina al hombre con su poder erótico. El mito de lo eterno femenino se une a la maldad de las grandes cortesanas, crueles reinas o famosas pecadoras. También influyen los prerrafaelitas, la evocación

⁹⁵ Cf. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979.

del Renacimiento (con sus crímenes y sensualidad), el nihilismo de Sade, la doctrina del Antiguo Testamento, la sonrisa de Monalisa, y las Giocondas (que aparecen en Arsène Houssaye, en *Vicio supremo* de Péladan, en *La sonrisa de la Gioconda* de Benavente, en la *Gioconda* de D'Annunzio, en «Nieves» de Pérez de Ayala, en la poesía de Rubén Darío, o en las *Sonatas* y «Augusta» de Valle Inclán. Con Oscar Wilde el mito se transforma, en *La esfinge* es una criatura híbrida: mitad mujer, mitad animal. Esfinges, harpías y sibilas literarias, prerrafaelistas y simbolistas se unen en Pahissa, Claudi Mas i Fouret y Sawa, en las acuarelas de Antonio Fabrés, en Valle-Inclán, en las pinturas de Moureau. Se populariza la danza de los siete velos en Symons, Machado, Leandro Rivera, Carrere, Zamacois y Leonardo Sherif. El mito de la mujer fatal se materializó en las grandes cortesanas: Cleo De Mérode, la Bella Otero, Liana de Pougy, que se personifican en la literatura de Joan Oliva Bridgman, Alberto Carrasco y la plástica de Torrent, en los carteles de Ramón Casas, en los dibujos de Cheret o Viktor Schufinsky, en algunos personajes de Valle-Inclán, entre otros muchos.

LA MELANCOLÍA

En la poética de Mercedes Matamoros la melancolía⁹⁶ juega un papel fundamental, no solo en el conjunto de su obra, sino también en la atribución de características melancólicas a la figura de su Safo. Resulta por ello interesante hacer un breve análisis de las influencias estéticas de la melancolía en la literatura que le precede, especialmente de la denominada melancolía erótica o erotomanía.

Desde la Antigüedad se han hermanado el amor y la locura en la melancolía erótica o amorosa, también llamada erotomanía o enfermedad del amor, que siempre ha interesado a los galenos, filósofos y literatos, como demuestran los tratados médicos, los relatos sobre el tema y la nómina abundante de personajes afectados de locura y especialmente de locura amorosa: Amadis, Orlando, don Quijote, Hamlet, Ofelia, en la novela pastoril, la Safo literaria y un largo etcétera.

Platón en el *Fedro* dice que el amor es una locura, una manía. El filósofo ateniense distingue distintas clases de locura en atención a las divinidades: de Apolo proviene la inspiración profética, de Dionisio la mística, de las Musas la poética, y finalmente, de Afrodita y Eros la locura erótica⁹⁷. Se atribuye a Aristóteles la idea de que los melancólicos son lujuriosos⁹⁸. Para Cicerón la locura

⁹⁶ Para el conocimiento de la melancolía he seguido principalmente a Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1996, según la 2ª ed. de París, 1623; así como el trabajo de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. Trabajos interesantes también sobre la melancolía son los de Guadalupe Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001; *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.

⁹⁷ Platón, *Fedro*, 265 a-b.

⁹⁸ Aristóteles, *Problema XXXI*, 953 b.

amorosa es la más poderosa de todas las pasiones por el desorden que produce en el alma⁹⁹. Son muy conocidos los *Remedios contra el amor* de Ovidio para curar los amores desgraciados.

Cuando el Renacimiento consagra el temperamento melancólico como algo propio del genio creador, la filosofía del amor cobra impulso con la escuela neoplatónica italiana, especialmente Ficino, con *De amore*. Durante el Barroco los caracteres psicológicos del hombre, heredados de épocas anteriores, se convierten en tipos, a los cuales se une el afán clasificatorio de la época, primando la investigación a cerca del tipo melancólico y por extensión sobre la melancolía erótica, destacando la obra de Robert Burton *Anatomía de la melancolía* (1621).

Jacques Ferrand en *Melancolía erótica*¹⁰⁰ se quejaba de que los médicos de su época (los siglos XVI y XVII) no diferenciaran entre los melancólicos o maníacos de amor y los locos melancólicos, además de que el único remedio recomendado para curar este mal erótico era el libertinaje y la fornicación.

Se concibe el Amor como origen de todos los males del alma: pues si se desea gozar de aquello que agrada tenemos la concupiscencia, si no se puede gozar de ello tenemos dolor y desesperación, si se goza tenemos voluptuosidad, si se cree perderlo tenemos los celos.

A causa de estas perturbaciones la sangre se vuelve seca, terrestre y melancólica, por lo cual quienes las sufren se vuelven melancólicos, necios, misántropos, maníacos y licántropos.

Así Safo, para Jacques Ferrand, «la poetisa enloquecida por el amor de Faón, se arrojó desde la roca de Léucades al mar, según Estrabón y Suidas, pues las mujeres son más frecuentemente atormentadas por esos males que los hombres [...]»¹⁰¹. El amor apasionado también tiene el poder de convertir a las mujeres en hombres.

La locura amorosa fue frecuentemente padecida por los antiguos héroes o semidioses, por los grandes señores y damas y de ahí que se le llamara amor heroico.

Parece que el origen de este mal es la vista, pues los ojos son las ventanas por donde entra el amor en el cuerpo, atacando el cerebro.

La melancolía es, según Galeno, una ensoñación sin fiebre acompañada de miedo y tristeza. Es un delirio mental que corrompe la imaginación y el juicio. Sería una enfermedad que afecta al cerebro y que se caracteriza por la temperatura fría y seca del mismo, según indicó Hipócrates en *Epidemias*, y que parece convertir a los epilépticos en melancólicos y viceversa, según este humor frío se extienda por el alma o el cerebro.

También distingue Ferrand tres tipos de melancolía: la que procede de la bilis negra originada en el cerebro; la que se produce cuando este humor se extiende por las venas; y la última llamada

⁹⁹ Cicerón, *Tusculanas*, IV, 35.

¹⁰⁰ Cf. Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1996, según la 2ª ed. de París, 1623.

¹⁰¹ Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, *Op. cit.*, pág. 25.

melancolía hipocondríaca o flatulenta, donde la infección se extiende a los órganos (hígado, bazo, mesenterio, intestinos, píloro, matriz y otras). Esta melancolía hipocondríaca es la que ocasiona la melancolía erótica, al extenderse los vapores negros desde dichos órganos al cerebro.

La definición de la melancolía erótica era para los estoicos un deseo despertado por la belleza. Para los académicos un deseo de gozar lo bello. Para Avicena una pasión del alma introducida por los sentidos para satisfacer los deseos. Según Teofrasto es un deseo del alma que entra repentinamente y sale perezosamente. Para Plutarco, Marcilio Ficino, François Valleriola y otros es una emoción que gana fuerza por la esperanza de la voluptuosidad, una fascinación y un hechizo. Para Ferrand es un delirio que procede del deseo de gozar la cosa amada, acompañado de temor y tristeza, que lleva al juicio alterado y a la imaginación trastornada, por lo cual se representa al amor ciego, y puede un hombre enamorarse de una lamia, bruja, espectro o estatua.

Platón, en el *Banquete*, a través de Diotima de Mantinea, explica el deseo, causa de la melancolía erótica, a partir de la celebración del nacimiento de Venus entre los dioses. Poros, dios de la abundancia e hijo de la prudencia se durmió, embriagado de néctar, en el jardín de Zeus, por lo cual Penía, la pobreza que llegó mendigando las sobras del festín se acostó a su lado y concibió a Amor, mezcla de la abundancia y la pobreza, siempre pobre, errabundo y sin hogar, pero al acecho de lo bello y lo bueno, vehemente, ingenioso, amante del conocimiento, mago, hechicero y sofista. Así para Plutarco, Marcilio Ficino, Plotino y Pico della Mirandola, Penía representa al amante y Poros al amado.

Las causas externas de la melancolía erótica son para Epicuro las imágenes de objetos que excitan el cuerpo, fluyendo al semen. Para Platón es el entusiasmo o furor divino. Para Galeno es todo lo que causa amor y melancolía.

Para los platónicos las causas del amor son cinco y se identifican con los sentidos naturales y las saetas de Cupido: la vista (sin excluir a los grandes amantes que no habían visto al objeto de su amor como Paris y Petrarca), el oído (los tratados médicos de lenguaje lascivo y deshonesto; las fábulas, sonetos, odas, estancias y canciones poéticas; las cartas y billetes de los amantes; las palabras cariñosas usadas por los amantes; las voz grata, el canto y la música), el olfato (los perfumes de rosas, almizcle, coral), el gusto (alimentos calientes, picantes, nutritivos, que provocan gases y melancolía según Galeno) y el tacto (conversación y trato frecuente, bailes, danzas, juegos, mascaradas y pasatiempos; las risas y los besos). Estas causas afectan más a aquellos predispuestos a la enfermedad, aunque es mejor no exponerse a ellas en demasía para no perecer.

Los que viven en regiones frías son menos propensos a este mal (escitas o sármatas), mientras que los que se exponen al aire caliente son más sensibles (españoles y árabes).

Igualmente los astrólogos creen en nuestra dependencia de los planetas, así el alma y el juicio dependen de Saturno, las acciones de Júpiter, el valor y la generosidad de Marte, los sentidos del Sol, la vida de la Luna y el amor de Venus.

Otra causa fundamental de la melancolía erótica es la ociosidad, que alimenta el pensamiento y es madre del amor impúdico en aquellos que dedican su tiempo al cuidado personal, a la contemplación en los espejos y rehuyen el trabajo. Así los ociosos cortesanos dedican su tiempo a las danzas, farsas, comedias y juegos afeminados.

Son símbolos de amor las manzanas que los amantes enviaban a sus amados y los higos. La higuera también simboliza a la mujer, por ser tosco y áspero el árbol y sus hojas y dulces y sabrosos los frutos.

Dormir demasiado y en cama blanda hace a las personas propensas al lujo, dormir boca arriba provoca lujuria y melancolía erótica, pero velar en exceso también reseca el cerebro y hace a las personas melancólicos.

La alegría inclina al amor y el temor y la tristeza a la melancolía. El oro, la riqueza y la fortuna inclinan poderosamente a la melancolía erótica: Dánae y Atalanta.

Todas estas causas indicadas anteriormente solo pueden producir el amor en cuerpos débiles, incapaces de ofrecer resistencia a Cupido, así tenemos que la propia Safo reconocía la debilidad de su corazón.

La causa fundamental del amor es la disposición del propio cuerpo, así el amor como pasión del alma es producto de una sangre abundante. Mientras que humor melancólico es caliente y seco debido a la bilis amarilla, y es causa de la melancolía o manía erótica. Por ello los niños, los viejos y los eunucos apenas sufren este mal.

Los síntomas de la melancolía erótica son palidez, fiebre, palpitaciones, hinchazón del rostro, apetito escaso, penas, suspiros, lágrimas, hambre insaciable, sed violenta, síncope, opresión, sofocos, insomnio, dolor de cabeza, melancolía, epilepsia, rabia, furor uterino, satiriasis y otros. El enamorado se vuelve pálido, delgado, alelado, sin apetito, sus ojos se hundan, ríe, llora y suspira, está inquieto, temeroso, busca la soledad, se desespera.

La sede del amor apasionado está en el corazón según Aristóteles. Marcilio Ficino y François Vallerioli distinguen entre la locura que afecta al cerebro y la que afecta al corazón. Si la bilis seca, sangre o melancolía quemada ocupan el cerebro se produce la locura. Cuando estos humores están el corazón se produce la angustia y la preocupación. Así los amantes apasionados están atormentados por la locura como defecto del corazón. Cree Ferrand que en la melancolía erótica el cerebro (también la memoria y la imaginación) es la parte enferma y el corazón es la sede de la enfermedad.

Existiría una diferencia entre el amor apasionado y la melancolía erótica que se debe principalmente a la distinta complejión de los cuerpos (el sanguíneo amarará a otro sanguíneo con un amor tranquilo; el bilioso amarará al colérico con disputas y furia; el colérico amarará al sanguíneo unas veces con contento y otras con descontento; el amor del melancólico y el sanguíneo será bueno y amable, pero el amor del melancólico y el colérico será una maligno y desesperado. Según los distintos síntomas del amor tenemos distintas especies de melancolía erótica: amor con celos o sin celos, amor apasionado o no apasionado, y que depende de las distintas regiones o climas.

Los ginecólogos de la Antigüedad y la Edad Media diferenciaban entre enfermedades procedentes del amor: el calentamiento de la matriz, el prurito de la matriz, el clítoris dilatado, satiriasis y furor uterino. Parece que la satiriasis o prurito distan poco entre sí y consisten en dolor y picor en los órganos sexuales producidos por el deseo. Mientras que el furor uterino es una rabia o locura furiosa producida por el calor de la matriz comunicado al cerebro y al resto del cuerpo a través de la espina dorsal. También es producido por los vapores agrios del semen corrompido y estancado en la matriz. Es la causa del prurito y de la afición femenina por las cosas venéreas. Se da en las jóvenes, viudas y mujeres de temperatura caliente, aficionadas a las voluptuosidades, a las viandas y a contentar la sensualidad.

Hipócrates en su libro de las *Enfermedades de las vírgenes* dice que las jóvenes dan frecuentemente en melancolía, furia, impulsos suicidas y homicidas, perdiendo la razón, por lo cual el mejor remedio era casarlas. Igual que para los hombres el priapismo o satiriasis son especies de melancolía erótica.

No es fácil descubrir a los amantes levemente apasionados pero sí a los que enferman de amor hasta alcanzar la melancolía o manía erótica, a los cuales se identifica por los signos que ya indicara la docta Safo en su famoso poema, donde en presencia de la persona amada se afectan los ojos, los oídos, se siente calor y no se puede hablar, síntomas que han reconocido todos los médicos desde Erasístrato y Galeno a los posteriores.

El color pálido es característicos de los amantes apasionados, este es un color mezcla de blanco, amarillo y verde según Hipócrates y Galeno. Este color es señal de desarreglos en el hígado por la bilis amarilla. Si la melancolía se mezcla con el humor bilioso el enfermo se vuelve tostado o marrón, color «aceituna oscuro».

Las lágrimas, en opinión de Empédocles, proceden de la pasión del espíritu, según Alejandro de Afrodisia de encontrar salida por los ojos la humedad de la melancolía. Para Ferrand son producto de las dudas o desesperación de los amantes de alcanzar los favores del amado, por esto los poetas representan a los amantes llorando.

El insomnio para Ferrand aflige a los amantes haciéndolos más melancólicos, tristes, delgados y secos, y es producto de la imaginación que no da reposo al alma. El cerebro se vuelve seco y frío, y si alcanza el sueño en algún momento es para tener pesadillas.

Los hombres y las mujeres son propensos a la melancolía erótica desde la pubertad y se liberan de la misma en la vejez, aunque esto no excluye algunas excepciones, pródigas en la literatura y la mitología, en la infancia y la senectud.

Aristóteles, en sus *Éticas*, y Cicerón, en sus *Tusculanas*, distinguen entre amante y enamorado. El primero es el que está engatusado por el amor, mientras que el segundo es el proclive a la melancolía erótica por su complexión natural, por sus costumbres, por clima o temperatura, por edad, por herencia paterna o lactancia de una nodriza, y por conjunción de los planetas (Venus y Marte).

Es posible reconocer a quienes padecen melancolía erótica, a quienes están enamorados y a quienes son propensos a padecer la enfermedad gracias a la fisonomía. Así una de sus características es el rostro encendido y el pelo negro, tupido y crespo.

Para Alessandro Piccolomini, en sus *Instituciones morales*, los celos deben estar ausentes del verdadero amor y solo los sufren los necios, que piensan que sus imperfecciones se manifestarán al ser comparados con otros. Para Plutarco el amor debe ir acompañado de ciertos celos. Pero, por desgracia los celos tiranizan el alma de los amantes hasta llevarlos a la desesperación. Luego, las mismas causas del amor sirven de fundamento al odio.

Dice Ferrand, siguiendo a Galeno, que si la complexión seca y caliente es más dada al amor que las demás, quienes tienen dicha complexión deben tener amores más violentos. Por tanto, los hombres deberían verse más atormentados por la melancolía erótica que las mujeres. Sin embargo, dice Galeno, siguiendo a Crisipo, con Aristóteles y toda la escuela de Medicina que el amor es reactio a la razón, por tanto las mujeres son más apasionadas y desabridas en sus locuras que el hombre, debido a su naturaleza, mente y espíritu más débil. La mujer, por tanto, no puede resistirse a una pasión tan fuerte, por esto hay un mayor número de mujeres furiosas o delirantes de amor que de hombres (excepto los cortesanos afeminados).

El hecho de que los hombres parezcan más dados a la lujuria que las mujeres es porque estas lo ocultan.

Para prevenir la melancolía erótica son aconsejables los aires fríos y húmedos, evitar la ropa de abrigo, el vino (según Aristóteles inclina al amor y hace al hombre enamorado) los perfumes de almizcle, polvo de Chipre, algalia, ámbar, ranúncula y los parecidos, recomendando solo el alcanfor es aconsejable. También hay que desechar la música, tocar la viola, el laúd y otros instrumentos, así como la lectura de libros indecentes, comedias, farsas, bailes y danzas, el galanteo y el beso, el

tocamiento de las partes del cuerpo. Hay que evitar el colchón de lanas y plumas y cambiar por paja, hojas de sauce, ruda, rosas, nenúfares, adormideras y agnocasto que usaban las mujeres áticas en sus lechos para conservar el pudor.

Los dados al amor carnal no se conforman con amar a una sola persona, pues el que está predispuesto a la disposición amorosa se enamora de acuerdo a lo que es proclive, así, según indica San Agustín (*Confesiones*, libro VIII, cap. V), los deseos lascivos se convierten en costumbre y se transforman en una necesidad.

Para preservar de la melancolía erótica se puede llevar un carbunclo, zafiro, esmeralda o jaspe en el dedo anular izquierdo.

El remedio de los antiguos para la locura amorosa y la melancolía erótica de los jóvenes era el goce de aquella que los hacía enloquecer, mientras que para las jóvenes era casarse inmediatamente, según Galeno, Hipócrates, Avicena y otros.

Los autores recomendaban preferiblemente para el goce de la persona amada el matrimonio, aunque si este no es posible, Avicena, los paganos (Lucrecio y Ovidio) y otros autores cristianos (Arnaldo de Villanova, Marsilio Ficino) recomiendan la compra de distintas muchachas para divertirse con todas. Lo cierto es que estos remedios solo hacían que el afectado fuera luego propenso a la lujuria y el libertinaje, como demuestra Aristóteles.

Los antiguos empleaban para la curación de la melancolía erótica distintos remedios: ceremonias y sacrificios expiatorios, el uso de esmeraldas, rubíes, zafiros, diamantes, topacios y amatistas. También el jugo de mirto, los sesos de golondrina y la sangre de la persona amada. Además de hechizos, conjuros y amuletos. Pero los más famosos son: el baño en el lago Copais, el salto desde la roca de Léucade al mar. Safo fue la primera en experimentarlo. Ello le ocurrió por haberse enamorado del bello Faón, aunque el que primero saltó fue Focas, otros dicen que Céfalo, enamorado de Pterelade. También Deucalión por el amor de Pirra y la bella Cálice rechazada por Evantlo. Pero la crueldad del remedio hizo que fuera sustituido por la fuente de Cupido en Cícico que temperaba los amores excesivos.

Parece que la lógica de estos remedios del baño estribaría, según el Dr. Ferrand, en la propiedad de las aguas frías que era recomendada para curar el furor uterino y el amor desordenado. Otros remedios era la música dórica que apaciguaba las perturbaciones de la mente y, para los romanos, la visita al templo del amor Leteo que sanaba los corazones, en el monte Erix, mientras que los griegos honraban a la Venus Urania o celeste.

Robert Burton dedica el libro III de *Anatomía de la melancolía* a la melancolía erótica, la locura amatoria, el amor heroico, la insania que abate a los caballeros, presos de la pasión. Excedido el sentimiento del amor se convierte en lujuria, enfermedad, desenfreno, infierno, locura y furor. Sus

orígenes están en la confluencia de los planetas: Venus, Saturno, Mercurio y la Luna tienen la culpa del temperamento lujurioso, así como los humores determinan el temperamento melancólico.

En la literatura postmedieval melancolía pasa a significar ‘tristeza sin causa, un estado mental temporal, un sentimiento de depresión’. Las ideas originales de melancolía como enfermedad o como temperamento no desaparecen del uso, pero se impone la concepción poética de estado de ánimo temporal. La poesía didáctica personifica los objetos del pensamiento y sentimiento humanos, en la *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* (1428) por Alain Chartier, encontramos una «Dame Mérencolye»: pálida, flaca, y con andrajos.

En los poemas de Milton, «Júbilo» y «Melancolía» son apostrofados por «Alegre» y «Pensativo», dibujando sus individualidades. Apunta ya la melancolía poética de los modernos: la conciencia de uno mismo intensificada, el yo como el eje en torno al cual gira la alegría y el dolor, estableciendo una relación íntima con la música.

En el Barroco, en la España de Cervantes y la Inglaterra de Shakespeare, tiene su ámbito la melancolía moderna. Como prototipo del melancólico tenemos a don Quijote y Hamlet. En el XVIII se glorifican los placeres de la melancolía desde Gray hasta Keats. Se distingue la melancolía negra (depresión morbosa) de la melancolía blanca (resignación filosófica, tristeza elegíaca o pasión melodramática). En la poesía la expresión de la melancolía se hace cada vez más convencional y va degenerando en sentimentalismo. Kant, en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, une lo bello y lo sublime a los temperamentos, el sanguíneo tiene sensibilidad para lo bello y el melancólico para lo sublime. Kant concibe como sublime las montañas, el infierno de Milton, la luna, los desiertos, las pirámides, los bosques, la poesía de Young, la tragedia, el color moreno y los ojos negros. Glorifica la imaginación por encima de la razón.

El Romanticismo mitifica la melancolía, se convierte así en tema y en poética. Pero la melancolía romántica deviene en un cliché: nostalgia, falta, ausencia, pérdida y carencia. Es la quimera, la imposibilidad de alcanzar el ideal y la trascendencia. Con la huida de la realidad del artista, la pérdida de ideales, el narcisismo y la aspiración a la belleza, se asume en la modernidad el mito de la melancolía: Poe, Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans.

Si Keats en *Oda a la melancolía* asocia lo bello y lo triste, Baudelaire concilia en *Las flores del mal* belleza, abismo y lo sublime. Lo bello es la voluptuosidad unida a la melancolía, la tristeza y la saciedad. Así la melancolía es el sentimiento dominante en la modernidad, se convierte en tedio, en *spleen*, en hastío del habitante de la ciudad industrializada.

Con el fin de siglo y el decadentismo perviven los mitos estéticos clásicos, se glorifica la fantasía, la rebeldía, el narcisismo, la conciencia de superioridad del artista y la autonomía del arte, uniéndose

literatura y pintura y tomando como tema central el erotismo unido al mal, a lo macabro, a lo tétrico. Así tenemos como resultado al artista, el hombre genial, bohemio, excéntrico, maldito, decadente, amoral, escandaloso, enfrentado a la sociedad burguesa moderna, lo cual deviene numerosas veces en suicidio.

III CONTEXTO HISPANOAMERICANO

El análisis de las epopeyas nacionales americanas y sus relatos heroicos románticos excede el tema de este trabajo, sin embargo se ha considerado de importancia e interés para el mismo enmarcar el contexto del mundo de Mercedes Matamoros. Antes del nacimiento de la poeta ya se había iniciado el proceso de independencia hispanoamericana y se había formado un nuevo panorama político y geográfico, excepto en Cuba y Puerto Rico. Su vida transcurre paralela al nacimiento de la independencia cubana, la poeta no solo fue amiga del héroe José Martí sino que incluso ella misma se vio implicada en algunos sucesos populares. Se ha profundizado, por otra parte, en la situación de la mujer en Cuba: el trabajo, la educación, su participación en la guerra así como en las veladas culturales, literarias y políticas, o la importancia del contacto con Norteamérica en la creación de clubes femeninos y su actividad sufragista. Se enmarca la figura de Mercedes Matamoros dentro de la literatura hispanoamericana de su tiempo y su espacio: el contacto con las literaturas europeas a través de la decisiva labor de traducción en Hispanoamérica, y concretamente en Cuba, y de la función capital de las publicaciones periódicas como vehículo de difusión de la literatura. Se fijado la nómina de escritores y escritoras hispanoamericanos de su entorno, profundizando en la amistad entre Matamoros y Martí, ejemplificada con una antología de textos. Se enmarcan las circunstancias globales de la escritura femenina del siglo XIX, y hablo de la conexión literaria existente en el círculo de amigas de Mercedes Matamoros, al cual he denominado «la hermandad lírica cubana», demostrada con los textos que se dedicaron. También enmarco a Matamoros en el grupo de escritoras modernistas americanas con las cuales mantiene una línea erótica afín: Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou, se analizan sus circunstancias comunes y su relación literaria y se sitúa a Matamoros como su precursora.

I. INDEPENDENCIAS Y REBELIONES

EL CONTINENTE AMERICANO

El siglo XIX es un período convulso en el continente americano¹⁰². En primer lugar por los intentos de ocupación y las continuas intervenciones europeas y norteamericanas en la América española,

¹⁰²Para la historia de América sigo a Mariano Picón Salas, *Viejos y Nuevos Mundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, con selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre. Para los datos históricos y cronológicos, así como su conexión con la literatura, sigo a Nelson Osorio Tejeda, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, en *Cuadernos de América sin Nombre*, Santiago de Chile, Universidad, 2000, con prólogo de José Carlos Rovira Soler. También destacan *Los libertadores y la formación de los estados de Hispanoamérica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. *Las relaciones entre España e Hispanoamérica antes de los procesos de Independencia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. AA. VV., «Período colonial. Período contemporáneo», *Revista de Indias*, CSIC, 2008, vol. LXVIII, núm. 242, págs. 303-350. Para la historia de Cuba sigo a Manuel Moreno Fragnals *et alii*, *Cien años de Cuba (1898-1988)*, Madrid, Verbum-Fundación Hispano Cubana, 2000 y Manuel Moreno Fragnals, *Cuba/España-España/Cuba*, Barcelona, Crítica, 1995.

debido a los importantísimos intereses económicos, y por los deseos de independencia y las distintas rebeliones de las colonias españolas.

Se van obteniendo las independencias pero también llegan los numerosos conflictos intestinos y civiles: luchas caudillistas y cambios de poder, se declaran las guerras interamericanas, frente al surgimiento del ideal panamericano.

Son motivo de conflicto las ventas de intereses económicos latinoamericanos a capitales extranjeros en algunos países, y contrariamente, en otros, la nacionalización de los mismos, lo que produce graves conflictos con la oligarquía nacional y extranjera.

Hay que destacar los intentos de abolición de la esclavitud, el surgimiento de los movimientos obreros y su represión, la llegada de inmigrantes europeos y el conflicto los pueblos indígenas. Es importante el avance industrial, con grandes obras de ingeniería como el Canal de Panamá, la llegada del tranvía y del cine a las ciudades.

La independencia de las naciones iberoamericanas es un hecho global dentro de un contexto histórico mundial, la independencia y la desintegración de la monarquía española están unidas. Los primeros gritos de independencia se producen en México y en Venezuela en 1808, y el penúltimo se da en Cuba.

Las colonias españolas habían tomado como ejemplo la independencia norteamericana (1775-1783) y la Revolución Francesa (1789-1799) y se vieron favorecidas en sus objetivos por la invasión napoleónica y la Guerra de Independencia española (1808-1814) que había dejado a las colonias sin un gobierno eficaz. La oligarquía criolla era consciente de que el desarrollo económico americano pasaba por la consecución del poder político. Así que en el siglo XIX tenemos un nuevo mapa americano:

El Virreinato de Nueva España (actuales México, California, Nuevo México, Arizona, Texas, Nevada, Florida, Utah, Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma) se resquebraja. En 1795 España cede California a Inglaterra. El proceso de independencia de México se inicia en 1810 aunque se alcanza en 1821 con Agustín de Itúrbide, aunque España la reconociera en 1836. En 1835 los colonos norteamericanos de Texas se separan de México. El conflicto con Estados Unidos se agrava en 1845 con la anexión norteamericana de Texas. Se declara oficialmente la guerra (1846-1848) que finaliza con la cesión de la mitad del territorio mexicano a Estados Unidos.

La Capitanía General de Guatemala (actuales Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Honduras, Costa Rica y Chiapas) declara su independencia en 1821 y se une a México para abandonarlo en 1822. En 1823 nacen las Provincias Unidas de Centroamérica (El Salvador, Nicaragua, Honduras y Costa Rica). En 1835 los ingleses comienzan a colonizar Belice en la costa de Guatemala. En 1836 se disuelve la Confederación Centroamericana y Nicaragua, Costa Rica, El Salvador, Honduras y

Guatemala se constituyen como Estados independientes. En 1848 Inglaterra ocupa la costa de Mosquitia en Nicaragua, que en la época se consideraba una zona estratégica para la construcción de un canal interoceánico, aunque luego se haría en Panamá.

Luisiana (actuales Luisiana, Arkansas, Oklahoma, Kansas, Nebraska, Dakota del Sur y del Norte, Wyoming, Montana, Idaho, Minnesota e Iowa) permanece bajo poder español de 1762 hasta 1801.

El Virreinato de Nueva Granada (actuales Panamá, Colombia y Ecuador) inicia el proceso de independencia en 1810 con José María Carbonell y finaliza en 1819 con Simón Bolívar. Surge la República de la Gran Colombia (Nueva Granada, Venezuela, Panamá y Ecuador) que en 1830 se disuelve para dar paso a gobiernos autónomos. En 1832 se constituye la República de Nueva Granada que no esta libre de la guerra civil (1840-1842). En 1863 se llamará Estados Unidos de Colombia.

La Capitanía General de Venezuela comienza sus intentos de independencia en 1797, lo consigue Simón Bolívar en 1819, después de dos intentos de república, aunque España no reconocerá a Venezuela hasta 1845. En 1819 se unió a la Gran República de Colombia, que se desintegró en 1830 con la muerte del Libertador, renaciendo el estado de Venezuela.

El Virreinato del Perú (actuales Perú, Bolivia, Ecuador, parte de Colombia, Chile, Norte de Argentina y parte de la selva brasileña). proclamó la independencia en 1821 con San Martín, aunque hasta 1824 Bolívar y San Martín no vencerán el último foco español. En 1825 se separa el Alto Perú (Bolivia). En 1836 se proclama la Confederación Peruboliviana (norte y sur de Perú más Bolivia) a la que Chile declara la guerra y derrota (1836-1839). En la guerra del Pacífico (1879-1883) Perú y Bolivia volvieron a enfrentarse a Chile.

El Virreinato del Río de la Plata (Bolivia, Argentina, Paraguay y Uruguay) se resquebraja, en 1813 Paraguay proclama su independencia, en 1816 lo hace Argentina. De 1817 a 1821 se sucede la guerra de Brasil contra Uruguay que finaliza con la anexión de Uruguay, que se mantendrá hasta 1828, año en que se separa de Brasil y crea la República Oriental del Uruguay. En 1825 Bolivia alcanza la independencia, pero hasta 1847 España no la reconocerá. En 1827 estalla la guerra civil en Argentina.

La Capitanía General de Chile (Chile y la Patagonia) se independiza en 1818 con San Martín, aunque España la reconocerá en 1844. En 1855 comienza la colonización alemana en el sur.

Los territorios insulares son perdidos por España, pasando a otras potencias europeas o bien consiguen la independencia. Eran los formados por Cuba y Puerto Rico (se independizan en 1898), República Dominicana (se independiza en 1844), Bahamas (hasta 1670), Antigua y Barbuda (hasta 1632), Haití, Trinidad y Tobago (hasta 1795), Granada (hasta 1674), Jamaica (hasta 1655), San

Cristóbal y Nevis, Dominica (hasta 1783), Barbados (hasta 1624), Santa Lucía (hasta 1654) y Malvinas (hasta 1810).

EL CASO CUBANO

La Cuba¹⁰³ moderna nace con la cesión de la parte española de la isla de Haití a Francia (1795), con ello llega una emigración de doce mil familias y el paso de la naciente industria azucarera a Cuba. La Audiencia de Santo Domingo se traslada a La Habana (1796). Cuba aumenta su población, su peso político y su riqueza, y se convierte en la joya de la Corona. Sus exportaciones se triplican, el desarrollo del sector azucarero implica el crecimiento masivo de la población esclava, y a la vez, surge el miedo a una posible insurrección de esta.

El primer instituto de investigaciones químicas para llevar adelante una producción industrial en el mundo es el Instituto de Investigaciones Químicas de La Habana (1800); las primeras bombas de vapor de doble efecto de Watt instaladas en el mundo fueron veinte llevadas a La Habana entre 1796 y 1798. El cuarto ferrocarril del mundo, construido al mismo tiempo que el de Francia, es el de Cuba.

En 1820 Cuba es el primer productor de café (antes de la ruina del mercado del café) y de azúcar del mundo, manteniendo esta primacía los años treinta del siglo XX. También es el primer exportador de banano, de cobre y de miel de abejas.

Desde el siglo XVIII Cuba exporta libremente sus productos, que no se procesan en la metrópoli sino en la isla; el 90 por ciento de las centrales azucareras están en manos criollas, no españolas. En 1870 estos criollos dueños de ingenios tenían cuarenta y cinco títulos nobiliarios españoles; en el reinado de Carlos III hay tres ministros nacidos en Cuba; con Fernando VII son cinco los ministros criollos, como Gonzalo O'Farrill y Francisco de Arango y Parreño. Tras la muerte de Fernando VII, con la etapa liberal en España, los criollos ceden su poder a los peninsulares. La colonia mueve un presupuesto económico cercano a la metrópoli; durante la Gloriosa el superávit cubano de sesenta y tres millones de pesos pasa a España. Debido a esto hay una oposición criolla cada más fuerte.

¹⁰³ Para el caso cubano v. Manuel Moreno Fragnals *et alii*, *Cien años de Cuba (1898-1988)*, Madrid, Verbum-Fundación Hispano Cubana, 2000 y Manuel Moreno Fragnals, *Cuba/España-España/Cuba*, Barcelona, Crítica, 1995. Para otros datos de la época, especialmente sobre la mujer, v. Raquel Vinat de la Mata, «El tema femenino en el discurso social del siglo XIX en Cuba», en *Contrastes*, núm. 7-8, 1991-1993, págs. 19-30. Julio César González Pagés, «La historia de la mujer en Cuba: del feminismo liberal a la acción política femenina», *Cemhal (Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina)*, Lima, núm. 48, agosto 2003. Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000. Y Mirta Yáñez, *Cubanas a capitulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000, que se basa en el estudio de María Poumier, *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1989. Sobre la mujer cubana en la época tenemos los testimonios de Teodoro Guerrero, «La mujer en la isla de Cuba», en AA. VV., *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Madrid, Miguel Guijarro, 1876, vol. III, pág. 1-17. José Martí, «Mujeres», vol. V (Cuba), págs. 11-36; «Tres libros.- Poetisas americanas.- Carolina Freyre.- Luisa Pérez.- La Avellaneda.- Las mexicanas en el libro.- Tarea aplazada», vol. VIII (Nuestra América), págs. 309-313; «Carta de Nueva York, abogados mujeres.- La mujer en los asilos, en los hospitales, en las cárceles, en las escuelas.- la mujer en las universidades.- En Inglaterra y en los Estados Unidos», vol. IX (En los Estados Unidos), págs. 285-290; «Revista de los últimos sucesos, descripción de la primera votación de las mujeres en Kansas», vol. XI (En los Estados Unidos), págs. 181-191; todos en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

El paso del siglo XIX al XX está marcado por seguir siendo una colonia dependiente de la metrópoli española dentro de un contexto latinoamericano de independencia política. La isla mantiene su economía de plantación, los intereses esclavistas, colonialistas e independentistas. Conviven en el terreno político el nacionalismo cubano y español, junto al anexionismo norteamericano, el liberalismo y el conservadurismo, así como el exilio de los nacionalistas cubanos.

En lo social destaca la moral católica cristiana, el positivismo de la Ilustración, una influencia de la vida de Estados Unidos y las costumbres africanas de los esclavos implantadas en la isla; con cierta mezcla de razas, coexisten españoles, criollos cubanos, esclavos, negros, mulatos y chinos. La población no llega a los dos millones de habitantes, de los cuales casi el treinta por ciento son esclavos, mientras que en Estados Unidos viven numerosos cubanos exiliados. La populosa de la isla, y de La Habana principalmente, queda patente con estas cifras: en torno a 1885 había unos doscientos prostíbulos licenciados y unas mil cuatrocientas casas de tolerancia, solo en La Habana.

La guerra entre España y Cuba dura, con interrupciones, desde 1868 a 1898, lo que supone casi toda la vida de Mercedes Matamoros (1851-1906). Los héroes de la independencia serán Carlos Manuel de Céspedes y Loynaz, Máximo Gómez Báez, Calixto García Iñiguez, Ignacio Agramonte y Loynaz, Antonio de la Caridad Maceo y Grajales y José Julián Martí Pérez.

Aunque anteriormente ya había habido algunos conatos revolucionarios, podemos decir que se inicia con Carlos Manuel de Céspedes, en la Guerra Grande o Guerra de los Diez Años que abarca desde 1868 hasta 1878, con el llamado “grito de Yara” donde más algunos hacendados apoyan la proclama de la Independencia cubana. El ejército español se apoya con las fuerzas voluntarias; los rebeldes son conocidos como “mambis”. El gran líder de este período será Maceo.

En 1869 el capitán general Domingo Dulce, de reputación liberal, sustituye a Lersundi y concede la libertad de prensa y reunión. El 21 de enero de ese año se producen los conocidos sucesos del Teatro Villanueva de La Habana, donde tiene lugar un enfrentamiento entre los simpatizantes de los rebeldes, y las fuerzas voluntarias que se salda con heridos y fallecidos del público, en el que se ven envueltos Mercedes Matamoros y José Martí, y al cual nos referiremos con más detalle en el apartado de la biografía de la poeta. Este año se inicia la política de intervencionismo cubano de los Estados Unidos donde el Congreso apoya la beligerancia isleña contra España por aplastante mayoría; el general Thomas Jordan de los Estados Unidos es nombrado jefe del Estado Mayor cubano. En 1878 se forma el denominado Comité del Centro para cesar las hostilidades. El general Martínez Campos y Maceo acuerdan una tregua en Baraguá que dura poco tiempo, ya que Maceo proclama la llamada Protesta de Baraguá y sale de Cuba hacia Jamaica. El 21 de mayo de ese año termina la Guerra de los Diez Años.

Entre 1879 y 1880 comienza la llamada Guerra Chiquita que dura hasta 1881 y está marcada por el liderazgo del general Calixto García. Maceo, en la Proclamación de Kingston, recuerda a los cubanos la necesidad de seguir con la guerra. Se traslada continuamente: Haití, San Thomas, Santo Domingo, etc. En 1880 la rendición cubana es intervenida por Francia e Inglaterra y tiene lugar en Guantánamo. El movimiento independentista, capitaneado por Maceo, Gómez y Martí, se reagrupa en Estados Unidos, bien en Nueva York bien en Cayo Hueso donde se recauda dinero para la causa. En 1892 José Martí funda el Partido Revolucionario Cubano y el periódico *Patria*.

En 1895 la guerra explota de nuevo con el llamado Grito de Baire. En Santo Domingo se firma el manifiesto de Montecristi que traza la política independentista por Martí y Gómez. Según la leyenda, cuando Maceo desembarca en Cuba los campesinos lo acogen con el grito «viva Cuba Libre» y el líder ordena colgar a todos los emisarios de paz españoles o cubanos con el lema «triunfar o morir». Por su parte, Gómez ordena destruir las propiedades de aquellos que no apoyen la independencia. Las controversias entre militares y políticos en el alto mando cubano dividen a los rebeldes. Martí es nombrado jefe supremo en política exterior y civil; pero en su primera intervención en el frente, en Dos Ríos, muere.

En 1896 Martínez Campos renuncia como capitán general y es sustituido por el general Valeriano Weyler y Nicolau que adopta la política llamada de «reconcentración» que consiste en integrar a toda la población en las ciudades que todavía mantiene el ejército español bajo su poder. Ese mismo año muere Maceo en la batalla de Punta Brava; y el capitán general Ramón Blanco sustituye a Valeriano Weyler.

El primero de enero de 1898 España otorga la autonomía a Cuba. El día 24 de ese mes Estados Unidos envía el USS Maine a La Habana y el 15 de febrero explota (las causas de la explosión son controvertidas, para unos historiadores el suceso es provocado por los propios Estados Unidos y para otros es un accidente, lo que parece demostrado actualmente es que España no tuvo que ver en la voladura del acorazado). Con la intervención (ya no encubierta) de Estados Unidos, que hasta la fecha había aportado logística y suministros a los cubanos, comienza la expulsión de España de la órbita americana y el ascenso y control norteamericano del continente.

En marzo, Gómez rechaza la oferta de Ramón Blanco de una posible alianza hispano-cubana contra Estados Unidos, cuyo congreso proclama en abril que Cuba «debe ser libre e independiente», lo cual se ratifica con la firma del presidente MacKinley y con la declaración oficial de guerra contra España el 25 del mismo mes. También en abril el general Bartolomé Masó publica el llamado Manifiesto de Sebastopol que reafirma el deseo de independencia de Cuba. En mayo, Tomás Estrada Palma en representación de los cubanos comunica a MacKinley la cooperación por tierra y mar con Estados Unidos. En octubre de 1898 se reúnen en París las legaciones españolas y

norteamericanas para la conferencia de paz firmándose el Tratado de París por el que España renuncia a la soberanía sobre Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

En 1899 el general Adolfo Jiménez Castellanos traspasa el poder a Estados Unidos y la bandera norteamericana es izada después de arriar la española. El general John R. Brooke dirige el gobierno militar «provisional» en la isla. A partir de este momento Estados Unidos prolonga su intervención durante muchos años gracias a la Enmienda Platt, aprobada por la Asamblea Constituyente cubana el verano de 1901, y que garantizaba la intervención de los estadounidenses como «garantía de independencia»; mientras que el arrendamiento de Guantánamo a los Estados Unidos tiene lugar en 1903 y se mantiene hasta hoy.

Pero el proceso anexionista norteamericano había comenzado mucho antes de 1898, no solo por el papel representado por los numerosos residentes cubanos en Estados Unidos, sino por cuestiones netamente económicas: hacia 1895 el 91 por ciento de las exportaciones cubanas se hacen a Estados Unidos con moneda norteamericana; y este país compra a Cuba casi toda la zafra azucarera y su producción bananera. Por su parte las publicaciones cubanas, como el *Diario de la Marina* y otros, editados tanto en Cuba como en Norteamérica, hacían labores anexionistas, además del importante papel que tuvo la campaña belicista antiespañola en Estados Unidos del magnate de la prensa William Rundolph Hearst, personaje en el que se inspiró Orson Welles para su película *Ciudadano Kane*.

2. LA MUJER EN CUBA

Desde la época de la Colonia, las cubanas¹⁰⁴ participaron en la administración de haciendas, en las demandas judiciales y en los litigios por herencias, pero esto es un aspecto de la historia poco estudiado y desconocemos su verdadera relevancia. En el siglo XVIII surge el movimiento ilustrado en la isla de manos de la Sociedad Económica de Amigos del País, y con ella el debate en torno al trabajo y la educación de la mujer.

La Cuba del XIX es una sociedad conflictiva a nivel político y económico, debido a su estatus colonial y a la guerra contra la metrópoli. Se mantienen las viejas estructuras familiares, con algunos cambios en cuanto a la situación de la mujer. Las cubanas del momento pertenecen al paradigma de ángel del hogar, bondadosa madre, esposa y ama de casa. Pero después de la Guerra de Independencia este arquetipo pierde sentido, y la sociedad comienza a debatir sobre la educación de la mujer, el matrimonio, los derechos de los hijos ilegítimos y la mujer trabajadora.

¹⁰⁴ Para el conocimiento de la mujer en Cuba sigo a Raquel Vinat de la Mata, «El tema femenino en el discurso social del siglo XIX en Cuba», en *Contrastes*, núm. 7-8, 1991-1993, págs. 19-30. Julio César González Pagés, «La historia de la mujer en Cuba: del feminismo liberal a la acción política femenina», *Cemhal (Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina)*, Lima, núm. 48, agosto 2003. Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000. Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000. Se basa en el estudio de María Poumier, *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1989.

A partir 1830 la burguesía industrial no azucarera fomenta la pequeña industria doméstica que contrata a las mujeres, en su mayoría viudas y huérfanas que tienen que ganarse el sustento. Defensores y detractores del trabajo femenino discuten sus repercusiones sobre la sexualidad, la moralidad y la familia. Los que estaban a favor del trabajo femenino aducían los beneficios para los empresarios, debido al bajo sueldo femenino frente al masculino, así como el efecto regenerador de la actividad laboral en las mujeres pobres, que evitaba la caída en la prostitución. Los que estaban en contra mantenían la necesidad de tener a la mujer dentro de sus tradicionales faenas domésticas, ya que la salida de la mujer al mundo del empleo retribuido la obligaba a desatender a su familia. Un grupo de intelectuales de la época, José Antonio Saco y Felipe Poey entre otros, aducen que las mujeres pobres deben tener un trabajo, en caso contrario se dedican a la prostitución para mantener a maridos o hijos, mientras que el trabajo remunerado ayuda a su manutención. No se considera la independencia económica como objetivo, sino que se concibe el trabajo femenino como un recurso para la subsistencia cuando no existe otro sostenimiento familiar.

Hacia 1878, después de la paralización de las primeras fases de la guerra, se abren talleres de cigarrería, despalillo de tabaco (quitar las venas a las hojas) y confecciones textiles, con empleo de obreras y aprendizas. Un artículo aparecido en La Habana en 1879 en el periódico *La Discusión* insiste en que la mujer es apta para cualquier profesión, un ser inteligente con derecho a la independencia.

En 1892 en el Congreso Regional Obrero Anarco-Sindicalista celebrado en Cuba, se denunció la discriminación de la mujer.

Las mujeres negras trabajaban en el campo, las blancas podían ser maestras, actrices, sirvientas, tabaqueras y especialmente prostitutas, en las más de 1440 casas de tolerancia de La Habana. Las mujeres iban acompañadas incluso al trabajo para evitar confusiones, así las maestras eran acompañadas por un alumno o familiar en el trayecto.

Hasta finales del siglo XVIII la preparación femenina se restringía a los quehaceres domésticos y la vocación religiosa. Las salidas para la mujer eran el matrimonio o el convento. La Sociedad Económica de Amigos del País invita a los padres a dar la mejor educación a sus hijas, igual que en Europa y Estados Unidos y se crean algunas escuelas primarias para niñas humildes.

Ya en el siglo XIX la isla no se libra del debate en torno a la necesaria educación femenina. Desde 1870 ganan en prestigio los colegios para señoritas de Dora Galárraga y María Luisa Dolz. Esta última fue una importante pedagoga, nacida en La Habana en 1854. Desde 1879 fue profesora del colegio Isabel la Católica, luego llamado con su nombre.

A partir de 1879 se inauguran escuelas primarias públicas y privadas, y se crean institutos de Segunda Enseñanza, requisito obligatorio para la entrada de las mujeres en la Universidad. El

colegio de María Luisa Dolz incluyó la Segunda Enseñanza en 1885. Mercedes Matamoros sería profesora en dicho centro durante algún tiempo.

Con la intervención norteamericana en Cuba se forman maestras en la Universidad de Harvard y las cubanas mantienen contacto con el Woman Club de Boston. Después de la guerra aparece la primera promoción de cubanas universitarias, con estudios superiores en Filosofía, Farmacia, Medicina, Letras y Derecho. Algunas aprueban los exámenes de oposición a la Universidad y alcanzan el doctorado en diferentes especialidades. Las maestras representaron en Cuba el ochenta y dos por ciento de un total de cuatro mil maestros.

Por lo que respecta a la participación femenina en la guerra contra España, tenemos las siguientes visión de la época de las mujeres cubanas:

Dominadas por la calentura de una pasión política, obedeciendo a la exaltación del espíritu belicosos que abrasaba sus almas, se levantaron como un solo cuerpo al grito de guerra para lanzarse a los campos, encendiendo en los hombres el ardor producido por su fanatismo patriótico; como las antiguas espartanas, llevaron al combate a sus maridos e hijos¹⁰⁵.

Desde el principio la mujer había participado organizando veladas y recaudando fondos con fines independentistas. Cuando se desata el conflicto armado la mujer participa en la guerra contra España, bien como simpatizante o conspiradora desde la retaguardia política, o en el campo de batalla al lado del hombre, también en la cárcel o como emigrante. En el frente lucharon Rosa la Bayamesa y la capitana Adela Azcuy. Mercedes Matamoros participó, como otras mujeres, en los sucesos del teatro Villanueva, como explicaremos más adelante, y dejó de publicar en prensa en solidaridad con los combatientes.

El exilio voluntario u obligatorio en otros países conlleva nuevas costumbres, hábitos sociales y modos de vida próximos a los norteamericanos y europeos. Con la confiscación de bienes, los embargos oficiales, la mortalidad o invalidez del hombre, la viuda o huérfana tiene que asumir la responsabilidad de cabeza de familia.

Para mostrar públicamente la subversión contra España, las criollas se soltaban el pelo, lo que fue considerado un desafío político y se llegó a prohibir.

Podemos hablar de feminismo en Cuba en el siglo XIX debido a su conexión con Estados Unidos. Desde la segunda mitad del siglo la mujer acude a tertulias literarias, veladas culturales y

¹⁰⁵ Teodoro Guerrero, «La mujer en la isla de Cuba», en AA. VV., *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Madrid, Miguel Guijarro, 1876, vol. III, pág. 9.

recreativas en sociedades, liceos, ateneos y casinos. Tras la primera fase de la guerra, en 1879, se fundan academias de música, declamación, artes plásticas, tipografía y encuadernación para señoritas. Se otorga el derecho de asociación o afiliación a sociedades femeninas o en secciones específicas dentro de agrupaciones masculinas.

Las tertulias y veladas que hasta antes de la guerra eran literarias, adoptan ahora un sentido político y social, se trata el tema de la independencia, la educación y el trabajo femenino, la disolución legal del matrimonio y otros. Desde el inicio hasta el fin de la guerra surgen más de cien clubes femeninos, tanto en Norteamérica como en Cuba, la mayoría en La Habana y principalmente en la localidad vecina, Guanabacoa (donde viven Mercedes Matamoros y su amiga Aurelia del Castillo) que permiten a las mujeres la entrada en los espacios públicos, en la preparación de discursos políticos y en el aporte económico para la guerra.

Entre 1879 y 1894 hay una reanimación cultural y pequeños cambios en la mentalidad cubana, el tema de la mujer se debate públicamente en conferencias, discursos y artículos. Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés*, en su exilio norteamericano dice en una carta (escrita en 1885 y publicada en 1886 en *La Habana Elegante*) que la mujer cubana se mueve en la esfera reducida del hogar, con costumbres monásticas, es un ser contraído y ofendido en su dignidad y su albedrío. El intelectual José María de Céspedes dice en 1885 en el Nuevo Liceo de La Habana que las mujeres han sido desposeídas siempre de sus derechos. La escritora española Concepción Boloña, con gran trascendencia en la prensa cubana, dice en 1895 en *Revista del Hogar* que el día que la mujer se haya emancipado y salga a la calle a buscar el pan de cada día, pedirá la tranquila y feliz esclavitud del ángel del hogar. José Martí, desde el exilio no es ajeno al dilema de la mujer¹⁰⁶, pero es considerado conservador con respecto a la emancipación femenina.

Los juristas tratan la incapacidad jurídica femenina tradicional, así Emilio Ferrer Picaba en 1881, en la *Revista de Cuba* dice que la mujer no ha tenido los mismos derechos del hombre, sino que ha vivido sometida y silenciada con injusticia, y que debe desaparecer la supremacía del varón en el matrimonio. Finalmente se cumplirán importantes reivindicaciones como el divorcio y el sufragio en las primeras décadas del siglo XX.

Con la emigración miles de cubanas viajan a los Estados Unidos y a las repúblicas hispanoamericanas, participando del feminismo. Aparecen destacadas personalidades cubanas como Aurelia Castillo y María Luisa Dolz, ambas amigas de Mercedes Matamoros. María Luisa Dolz fue autora del discurso sobre la mujer más polémico de la década, «Feminismo. Injusticia de los

¹⁰⁶ José Martí, en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, trata el tema de la mujer en distintos artículos como: «Mujeres», vol. V (Cuba), págs. 11-36; «Tres libros.- Poetisas americanas.- Carolina Freyre.- Luisa Pérez.- La Avellaneda.- Las mexicanas en el libro.- Tarea aplazada», vol. VIII (Nuestra América), págs. 309-313; «Carta de Nueva York, abogados mujeres.- La mujer en los asilos, en los hospitales, en las cárceles, en las escuelas.- la mujer en las universidades.- En Inglaterra y en los Estados Unidos», vol. IX (En los Estados Unidos), págs. 285-290; «Revista de los últimos sucesos, descripción de la primera votación de las mujeres en Kansas», vol. XI (En los Estados Unidos), págs. 181-191.

códigos» (1894), que circuló como folleto y que apareció en numerosas publicaciones del país: *Diario de la Marina, El País, El Figaro, El Eco de Galicia, La Gimnástica, Las Avispas, La Lucha, Revista Blanca, La Discusión, Diario de la Familia, Crónica Habanera* y otras. Aurelia Castillo, dice en 1895 en *El Figaro* que las mujeres han caído en la pereza mental de su condición de pupilas, plantadas en la tradición y que obstruyen el porvenir de las innovadoras.

Enrique José Varona publicó en mayo de 1894, en *El Figaro*, un artículo denominado «El movimiento feminista en Cuba», que comparaba el feminismo con temas políticos candentes como la Constitución y los derechos individuales. Finalizada la guerra y aprobada la Constitución (1901) se deja a las mujeres sin derecho al voto, aunque las mujeres reclamaban puestos públicos, derecho a sufragio, indemnizaciones y otras demandas. Las primeras organizaciones de sufragio se fundaron con un tanto por ciento elevado de maestras en medios urbanos de La Habana, en las primeras décadas del siglo XX.

La I Guerra Mundial y la influencia norteamericana en las costumbres (bailes, modas, literatura), marcan a las cubanas de la pequeña y media burguesía, pero no se consiguen importantes derechos hasta la primera mitad del siglo XX.

3. MARCO LITERARIO

Este apartado contextualiza la figura de Mercedes Matamoros dentro de la literatura de su tiempo y su espacio, a través de distintos aspectos que se han recogido para una mejor comprensión del personaje y su obra. Ella toma contacto directo con las literaturas europeas debido a su labor de traducción de los grandes autores anglosajones, en sintonía con el espíritu su tiempo y con sus compatriotas, parece por ello necesario aclarar la importancia de esta labor en Hispanoamérica y concretamente en Cuba. Por otra parte las publicaciones periódicas tienen una función capital en la literatura hispanoamericana del momento, siendo vehículo de difusión de la obra de los escritores, y en ocasiones el único medio de hacerlo, por lo que se analiza brevemente su historia y se concreta la de las publicaciones donde apareció la obra de Matamoros. Por otra parte, se hace necesario para conocer su filiación literaria fijar la nómina de escritores y escritoras hispanoamericanos de su entorno, así como aclarar algunos aspectos de la amistad entre Matamoros y José Martí, unos de los introductores del Modernismo, que se ha ejemplificado con una antología de textos, difíciles de localizar, que ambos se dedicaron. Igualmente se señalan las circunstancias que afectaban a todas las escritoras del siglo XIX, y por primera vez se habla de la conexión existente en un grupo de mujeres cubanas, el círculo de escritoras amigas de Mercedes Matamoros, al cual he denominado «la hermandad lírica cubana», que también se ha ejemplificado con los textos, difíciles de encontrar, que se dedicaron. Dentro del grupo de escritoras modernistas americanas, con las cuales

mantiene una línea erótica afín, como son Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou, se analizan sus circunstancias comunes y su relación literaria y se sitúa a Matamoros como su precursora, demostrándolo con una antología de textos que se ha seleccionado de toda la obra completa de estas escritoras.

LA TRADUCCIÓN Y LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

La traducción¹⁰⁷ resulta fundamental para la literatura hispanoamericana desde finales del siglo XVIII, pues los escritores son también traductores. La lengua predilecta en los comienzos es el francés, luego el inglés, se traduce algo del alemán y del italiano y finalmente van perdiendo importancia el latín y el griego. Más que de traducciones son imitaciones dentro de un canon repetitivo de autores extranjeros.

Las causas del éxito de la traducción literaria europea son varias: en primer lugar el rechazo de lo español, con el surgimiento de los nacionalismos los intelectuales se vuelcan en las traducciones, principalmente del francés: Rousseau, Diderot, Voltaire. La creación de las universidades en los distintos países genera la necesidad de la traducción pedagógica, literaria o filosófica, así Andrés Bello tradujo a Florián, Byron, Plauto, Víctor Hugo, A. Dumas, Boyardo y Virgilio, entre otros. El ocio intelectual crea la necesidad de traducir o imitar obras, bien para representar en los teatros, bien para publicar en la prensa. Igualmente es sintomática la llegada al continente de inmigrantes europeos.

Concretamente en Cuba, desde finales del siglo XVIII, con el surgimiento de la prensa nace la necesidad de la traducción de textos. Ya en el siglo XIX los poetas cubanos se dirigen del clasicismo español a otras fuentes de cultura, sienten predilección por la literatura inglesa y francesa, y algo de la alemana e italiana, circulando profusamente las obras de poetas extranjeros y numerosas traducciones. Los intelectuales cubanos viajaban a Europa, a veces obligados por el gobierno colonial por medio del destierro, con lo que se imponía el contacto con los pueblos donde se elaboraba el ideario de la época, como el caso de José Martí.

En el siglo XIX los grandes escritores cubanos son traductores o adaptadores: José María Heredia tradujo a Millevoye, Byron, Goethe, Lamartine, W. Scott, T. Moore, Chenier, Alfieri, Ducis, Voltaire, E. Roch y Tytler. Gertrudis Gómez de Avellaneda vertió al español a Víctor Hugo, Byron,

¹⁰⁷ Sobre la cuestión de la traducción en Hispanoamérica he seguido a Lourdes Arencibia Rodríguez, «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba», en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, núm. 3, (1993), págs. 1-17, concretamente en la pág. 6 menciona a Mercedes Matamoros y «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)», *Acimed*, vol. 6, núm. 1, (ene.-abr. 1998), p. 25-41; a Georges Bastin, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 8, núm. 14, (2003), págs. 193-217, que cita a Matamoros concretamente en la pág. 206; y a Jesús David Curbelo, «Para una historia de la traducción en Cuba» [En línea]. *Histal*. Universidad de Montreal, [Canadá]. Enero 2004, [consulta 26 de marzo 2007]. Disponible en Internet: <<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Para%20una%20historia-%20de%20la%20traducción%20en%20Cuba.pdf>>.

Lamartine y Augusto de Lima. Zenea tradujo a Musset. Mendive tiene traducciones de Moore, Hugo y Byron. Antonio Sellén (1838-1889) traduce a Lord Byron, Isaías Tégner, Adam Mickiewicz, Musset, Edward Bulwer-Lytton. Francisco Sellén (1836-1907) tradujo a Heine, Molière, a Byron, F. Barret, Wilkie Collins, N. Hawthorne, y R. L. Stevenson. Julián del Casal parafraseó a Heine, Hugo, Gautier y muestra el influjo de Baudelaire, Verlaine, Moreas y otros modernos extranjeros. Aurelia Castillo de González, amiga de Matamoros, tradujo a D'Annunzio, Vittoria Agancor-Pompili, Ada Negri, Carducci, Lamartine, François Coppé, Fernand Gregh y Byron.

Las publicaciones periódicas ¹⁰⁸ son fundamentales en la literatura de Hispanoamérica, pero durante el Modernismo se convierten en un factor clave. Esto es debido a varias razones: contribuyen a crear una determinada sensibilidad estética con la reproducción de las obras pictóricas del momento o de otras épocas que se consideran dignas de ser admiradas, dando fama a sus autores. Por otra parte, con la publicación de poesías, novelas por entregas, críticas y reseñas literarias, hacen una labor de difusión del movimiento modernista. A la vez que dejan espacio en sus páginas para los artistas, ofrecen la oportunidad de ganarse el sustento a los redactores y corresponsales.

Son muchas las mujeres que colaboran habitualmente en la prensa, dando a conocer así su obra. Mercedes Matamoros fue colaboradora de numerosas publicaciones cubanas, por ello parece interesante hacer un repaso de las principales revistas en Hispanoamérica, para centrarse en la prensa cubana y posteriormente ver con cierto detalle las publicaciones periódicas donde apareció nuestra autora.

A finales del siglo XVIII disminuyen los salones y desaparece el sistema de mecenazgo, sus funciones son asumidas por sociedades, academias, partidos políticos, publicaciones periódicas y tertulias. En el Romanticismo se difunde la cultura en los periódicos, revistas y diarios, tanto en Europa como en Hispanoamérica, donde alcanzan gran calidad, y aunque la mayoría son efímeras dejan huella artística. Ya en el siglo XIX la revista literaria cobra importancia pues participa en los movimientos innovadores.

Durante el último tercio del siglo XIX Hispanoamérica ingresa en el mercado económico, lo que obligó al escritor y a la industria editorial a adaptarse. Como el consumo de libros era mínimo y las

¹⁰⁸ Para el conocimiento de las revistas modernistas sigo principalmente a P. Martínez Peñaloza, «La Revista Moderna», en Lily Litvak, *El Modernismo*, op. cit., 359-379. Boyd G. Carter, «La Revista Azul. La resurrección fallida: Revista Azul de Manuel Caballero», en Lily Litvak, *El Modernismo*, op. cit., págs. 337-358. Donald F. Fogelquist, «Helios, voz de un renacimiento hispánico», en Lily Litvak, *El Modernismo*, op. cit., págs. 327-335. Para el conocimiento con detalle de la prensa en Cuba sigo al Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, «El periodismo en Cuba», *Diccionario de la literatura Cubana*, [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante [Alicante]. 1999, [consulta 12 marzo 2006]. Disponible en Internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02494907545027618976613/index.htm>>

editoriales escaseaban, los autores ven en los medios periodísticos una profesión, un modo de vida y una proyección de su obra: poemas, cuentos, novelas seriadas y crónica.

Las traducciones y versiones originales de figuras extranjeras coetáneas alimentaban las páginas de revistas y periódicos: D'Annunzio, Rachilde, Wilde, Villiers del Isle-Adam, Nietzsche, Baudelaire, los Goncourt. Muchas revistas contenían secciones bibliográficas: en *El Mercurio de América* José Ingenieros publica «Letras italianas», Leopoldo Lugones «Letras francesas». En la sección «Las Revistas» se tratan las principales revistas de Europa y América (*Revue de Revues, Revue des Deux Mondes, La Plume, Le Mercure de France, Revue d'Art Dramatique, Revista Moderna*). Las revistas europeas inspiradoras son *El Mensajero del Norte*, de San Petersburgo, *La Balanza*, de Moscú. En Holanda *Nueva Guía*, en Bélgica *De hoy y de Mañana* y *La Jeune Belgique*. En Berlín y Viena *Hojas para el Arte*. En Londres *El Libro Amarillo* (1894) y *The Savoy* (1885) de Arthur Symons. En Roma *Il Convito Romano* (1895). En Coimbra *Arte* de Eugenio de Castro y Manuel de Silva Gaio.

Destacan: en México la *Revista Azul* (1894-1896) de Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, y la *Revista Moderna* (1898-1911) de Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela. En Venezuela: *El Cojo Ilustrado* (Caracas, 1892-1915) y *Cosmópolis* (Caracas, 1894-1895). En Uruguay: *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 1895-1897); En Perú: *El Iris* (Lima, 1895-1896) y *La Niebla* (Lima, 1896-1897). En Chile: *Pluma y Lápiz* (Santiago de Chile, 1900-1904). En Argentina: la *Revista de América* (1894) de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre; *La Biblioteca* (1896-1898) de Paul Groussac y *El Mercurio de América* (1898-1900) de Eugenio Díaz Romero. Destacan *La Revista Moderna*, de Amado Nervo y Jesús Valenzuela, con noventa y seis números, desde 1898 a 1911. Adscrita al movimiento modernista y con influjo de Baudelaire, Poe y Mallarmé, entre otros. Los franceses están ampliamente representados en original y traducción, pero también se abre a los hispanoamericanos: Rubén Darío, Lugones, Jaimes Freyre, Manuel Ugarte, Rodó y otros. *La Revista Azul* era el suplemento dominical de El Partido Liberal de México. Fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Desde 1894 a 1896 con un total de ciento veintiocho números. Publica autores mexicanos, hispanoamericanos y españoles, también traducciones del francés, inglés y alemán: Federico Balart, Campoamor, Echegaray, Nuñez de Arce, Galdós, Manuel Reina, Salvador Rueda, Carducci, Leopardi, Stecchetti, Goethe, Heine, Sudermann, Ibsen, Shakespeare, Byron, Shelley, Wilde, Tolstoi, Dostoiewski, Turgenev, Poe, Rubén Darío, José Martí, Julián del Casal, Jorge Asunción Silva, Ricardo Jaimes Freyre, entre otros. A partir de ella se fundan en Hispanoamérica distintas revistas, órganos del movimiento modernista, es el primer ejemplo de unidad cultural hispanoamericana.

Uniendo España con Hispanoamérica tenemos a la revista *Helios*, con un total de once números entre 1903 y 1904, fue fundada por J. R. Jiménez, Pedro González Blanco y Carlos Navarro Lamarca. Tuvo como colaboradores a Rubén Darío, Benavente, Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Unamuno, Azorín, Valera, los H.H. Machado, los H. H. Quintero y Salvador Rueda. Era una revista de Literatura, Arte y pensamiento. Se abrió a las corrientes intelectuales y artísticas de fuera con artículos sobre literatura inglesa, francesa, alemana, norteamericana, escandinava, rusa, turca y albanesa. Trataba a Emerson, Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Wundt, Góngora, el Greco, Larra, Ganivet y a otros artistas y escritores.

Hay que destacar el aspecto literario de las publicaciones cubanas que dedican espacio a los autores nacionales y extranjeros, muchos de ellos traducidos, especialmente del francés. Abundaron las secciones poéticas, de folletín y de crítica literaria. Los suplementos literarios que editaban los más importantes diarios cubanos realizaban una labor de divulgación de los autores nuevos. También destacar que en Cuba aparece el primer periódico orientado a las mujeres de Hispanoamérica (antes que en España): *El Correo de las Damas* (1811).

Las publicaciones de la primera etapa del periodismo cubano (1764-1851), hasta la fecha de nacimiento de nuestra autora, tuvieron poca duración. Su formato era pequeño, sin que pueda separarse lo que hoy llamamos periódico y revista, la periodicidad era irregular. Tipográficamente reflejan el atraso de la imprenta en Cuba a final del XVIII y comienzos del siglo XIX. Aunque este período fue fundamental en el desarrollo del movimiento romántico. Se dan a conocer los autores de la época: Milanés, Plácido, Manzano, Suárez y Romero, Echeverría, Del Monte, los González del Valle, Palma y Villaverde. Se incluyen figurines y litografías. El empeño principal de los editores era convertir Cuba en centro de cultura para rivalizar con la metrópoli. Las publicaciones reflejan la economía, el ambiente cultural y literario de la isla. La mayoría de los trabajos eran firmados con seudónimos y muchos permanecen aún sin identificar.

En 1834 con la llegada a Cuba del general Tacón¹⁰⁹ y la censura solo se autorizan periódicos que no toquen los temas políticos, filosóficos, religiosos y sociales, así los periódicos abordan la literatura, consiguen licencias para imprimir obras por entregas y se introduce el folletín en Cuba. Proliferan las obras de «amena literatura», generalmente dedicadas a las damas. Se publican las primeras novelas cubanas como *Cecilia Valdés*. Importantes escritores colaboran en prensa y surgen los primeros periódicos románticos. En 1839 se empleó por primera vez la técnica litográfica en Cuba, anteriormente se había utilizado el grabado en madera o xilografía.

¹⁰⁹ Miguel Tacón (Cartagena, España, 1775 - Madrid, 1855) militar y político, capitán general de Cuba de 1834 a 1838.

Los primeros periódicos fueron: *Gazeta* (1764); *El Pensador* (1764); *Gaceta de la Havana* (1782-1783); *Papel Periódico de la Havana* (1790-1848); *El Amigo de los cubanos* (1805-?). En 1811 tenemos el primer periódico dedicado a la mujer: *El Correo de las Damas*. En 1812: *El Regañón de la Havana*; *El Criticón de la Havana*; *El mensajero político-económico literario de la Havana*; *El Patriota Americano*; *El Filarmónico Mensual de la Havana*; *La Perinola*; *La Cena*; *Diario Cívico*; *Mercurio Habanero* y *El lince. Espejo de Puerto Príncipe* (1812-1816). En 1813: *El Filósofo Verdadero*; *El Esquife. El Canastillo* (1814-?). *Gaceta de Puerto Príncipe* (1819-1848), se fusionó con *El Fanal*; En 1820: *El Argos*; *La Lira de Apolo*; *Diario liberal y de variedades de la Havana*; *El Mosquito*; *Corbeta Vigilancia*; *El Correo Semanal* (hasta 1868); *La Minerva*; *Biblioteca de Damas* de José María Heredia; *El Observador Habanero*; *El Americano Libre*; *El Revisor Político y Literario*; *Andes de ciencia, agricultura, comercio y artes*. El más importante de los periódicos de esta etapa es *El Habanero* de Félix Varela (1824-1826 en Filadelfia y Nueva York). De 1828 a 1857: *Aurora de Matanzas* luego llamado *Aurora del Yumurí*. En 1829: *La Moda o Recreo semanal del bello sexo*; *El Nuevo Regañón de la Havana*. En 1830 la primera publicación netamente romántica: *El Puntero Literario*. En 1831: *Revista y repertorio bimestre de la isla de Cuba* luego *Revista Bimestre Cubana*, que se incorpora a la Comisión de Literatura de la Sociedad Económica de Amigos del País, por la calidad de sus colaboradores es una de las mejores publicaciones de Cuba e Hispanoamérica. *Lucero de la Havana* después *El Noticioso* y *Lucero de la Havana* (hasta 1844); *El Eco*; *El Fénix* (1834-1840 -¿?). En 1836: *Biblioteca selecta de amena instrucción*; *El Álbum*; *Miscelánea de útil y agradable recreo*; *La Siempreviva*; *El Plantel*; *Recreo literario*; *La Mariposa*; *La Cartera Cubana*; *La Guirnalda*; *Ensayos Literarios*; *El Colibrí*; *El Álbum Cubano* y *El Artista. Repertorio Médico Habanero* (1840-1845). De 1841 a 1851 el *Faro Industrial de la Havana*. En 1841 *La Prensa*; *El Diario de la Marina* (1844-1960); *El Diario de Avisos* (1844-1845); *El Fanal* (1844-?); *El Orden*, luego *El Diario Redactor*. En 1845: *Hoja Económica* hasta 1855. El primer suplemento fue la *Revista Pintoresca del Faro Industrial de la Havana*, (1847). Aparecían grabados que reproducían escenas, personajes y lugares históricos y pintorescos de Cuba y del extranjero, se publicaban artículos sobre temas políticos, históricos, biográficos, costumbristas, así como poemas, fábulas, partituras y una sección de crónica social.

Una nueva etapa del periodismo cubano se inicia en 1851, año de nacimiento de Mercedes Matamoros, con importantes publicaciones desde el punto de vista literario. Es una etapa marcada por la política que oscila entre posiciones reformistas, de subordinación, independentistas, abolicionistas y de anexión a Estados Unidos, que se manifiesta en la prensa nacional y en la publicada en el extranjero, fundamentalmente en Estados Unidos, esta última muy abundante.

Numerosas publicaciones de este período están marcadas por el romanticismo, pero hay un afán por superarlo. Se empiezan a introducir novedosos medios de impresión.

El general Dulce¹¹⁰ decretó la libertad de imprenta en 1869, así surgen multitud de periódicos de vida efímera. Entre los independentistas: *La Voz del Pueblo Cubano*. En Nueva York: *La Verdad*, *El Cubano* y *El Cometa*; *El Filibustero*, *El Eco de Cuba*, *El Correo de Nueva York* y *La América*, después *América Ilustrada* y se refundió con *El Mundo Nuevo*; Prensa española en el extranjero: *La Crónica*. Prensa española en Cuba: *Diario de la Marina*, *La Prensa* (en 1870 se fusiona con *La Voz de Cuba* desde 1868); *El Moro Muza* (1859). En 1852: *El Siglo*; *La Alborada*; *El Alba de Villaclara*; *Álbum Güinero*; *El Duende*; *La Esperanza*; *La Fe*; *Las Flores de las Antillas* (1852); *Revista de la Habana* (1853-1857) de Rafael María Mendive; *El Almendares* (1853) que presentó trabajos inéditos de autores cubanos y eliminó las malas traducciones románticas que abundaban en otras publicaciones de la época; *La Guirnalda Cubana*; *Brisas de Cuba*, *Floresta Cubana* luego *La Piragua*; *El Cesto de Flores*; *La Civilización*; *El Liceo de la Habana* y *La Habana*, a la cual se unió *El Kaleidoscopio*. En la década de los sesenta: *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, dirigida por Gertrudis Gómez de Avellaneda con grandes colaboraciones. Otras publicaciones son: *Cuba Literaria*, *Ensayos Literarios*, *El Correo Habanero*, *Camafeos*, *El Ateneo*, *La Infancia*, *La Abeja*, *El Céfito* y *El Liceo de Santa Clara*. La más importante: *Revista Habanera* (1861-1863) de Juan Clemente Zenea y Enrique Piñero, publicación para minorías que se ubicó en el terreno de la crítica, dio a conocer las literaturas nórdicas y comentó ampliamente las obras cubanas de la época. En 1865, *La Aurora*. En 1868 comienza la prensa de la manigua¹¹¹: *El Cubano Libre*, de José Joaquín Palma; *La Estrella Solitaria*; *El Boletín de la Guerra* luego *La República*; *La Patria Libre* y *El Diablo Cojuelo*, en los cuales participa el joven José Martí. A partir de 1867 comienza Mercedes Matamoros a publicar en prensa y a partir de 1868 se abstiene de hacerlo debido a la llamada Guerra Grande, desde 1868 a 1878, aunque la guerra entre Cuba y España abarca en total desde 1868 a 1898 con distintas interrupciones.

El período de la prensa autonomista se extiende desde 1878 hasta fines de siglo, y está marcado por la sentencia del Tribunal Supremo de España que permite la propaganda separatista no revolucionaria. El periodismo adquiere un desarrollo notable que beneficia al ensayo y la crítica literaria. La prensa de carácter literario destaca por su contenido, formato, presentación y elementos técnicos. En torno a las tertulias y reuniones celebradas en las revistas literarias más importantes

¹¹⁰ Domingo Dulce y Garay (Sotés, Logroño, España, 1808 - Amélie-les-Bains, Francia, 1869). Capitán General en Cuba. El 9 de enero de 1869 decretó la libertad de imprenta en la isla por vez primera.

¹¹¹ *Manigua*: en Hispanoamérica 'maleza o bosque tropical'. En ella se integraron las fuerzas insurgentes de la Isla, los mambí, contra España. Por extensión es sinónimo de la guerra de independencia de Cuba.

surge una generación, con las más renombradas figuras del ambiente cultural cubano y que incluye a nuestra autora, que en 1878 vuelve a publicar después de su paro voluntario. Debido a que la prensa había introducido medios litográficos años antes proliferan las revistas que reproducían cuadros. Destacan *El Triunfo* (1878-1898) con las más renombradas plumas del momento, entre ellas la de Mercedes Matamoros; *La Discusión*; *La Comedia Política*. En la prensa española: *Diario de la Marina*, donde publicará también Mercedes Matamoros, y *Don Circunstancias*. Dentro de la prensa cubana en el extranjero: *Patria* (1892-1898), editado en Nueva York por José Martí, donde se publicaron importantes trabajos del propio Martí y de otros escritores cubanos. También fundados por Martí: la *Revista Venezolana* en Caracas y *La Edad de Oro* en Nueva York. Otros periódicos: *El Yara*; *La Ilustración Cubana*, de corte literario, que se redactaba en La Habana y se editaba en Barcelona y donde publica Mercedes Matamoros; *América en París*, de índole literaria con colaboración excelente; *El Porvenir* (Nueva York); *El Expedicionario* de literatura; *La Doctrina de Martí* (Nueva York); *El Intransigente* y la *Revista de Cayo Hueso*. Destacan como publicaciones valiosas: *Revista de Cuba*, luego *Revista Cubana* donde publica también Mercedes Matamoros; Dentro de la prensa modernista: *Hojas Literarias*, *El Fígaro* y *La Habana Elegante* se adscriben el modernismo y recogen a los representantes de este movimiento: Casal, Juana Borrero, los hermanos Uhrbach, Mercedes Matamoros, Darío, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Icaza, Santos Chocano, Nervo y otros, Varona, Sanguily, Montoro, Nicolás Heredia, Ricardo del Monte, Justo de Lara, Conde Kostia, Fray Candil; *La Habana literaria*; *La Familia*; *En el hogar*; *El Mundo Literario*, después *El Palenque Literario*; *El Almendares*, sobre arte, literatura y dedicada a la mujer y que contó con una excelente colaboración, incluidos Martí y Matamoros; *El Museo* con material literario y reproducciones de cuadros famosos; *La Lotería*, después *El Hogar*, hasta 1926; *Cuba Intelectual*; *El Eco de Cuba*; *El Eco de las Damas*; *La Ilustración de Cuba* donde publica Mercedes Matamoros; *El Curioso Americano*; *Las Avispas*; *La Joven Cuba*; *Cuba y América* (hasta 1917) editada en Nueva York y luego en La Habana, que publica una nota biográfico crítica sobre Mercedes Matamoros; *Cuba Libre* (1899-1910) de Rosario Sigarroa. *La Política Cómica* (1894), fue el órgano humorístico de mayor circulación en América. En 1888 *La Unión Constitucional* comenzó a publicar un suplemento semanal titulado *Los Lunes*, que incluía artículos de crítica e historia literarias sobre literatura española y universal, ajedrez, historia, filosofía, música y espiritismo. Colaboraron con el suplemento Esteban Borrero Echeverría, Josefa Pujol de Collado (con artículos para las damas enviados desde Madrid), Eva Canel (Agar Eva Infanzón Canel) y Salomé Núñez Topete.

A partir de 1902 comienza una nueva etapa dentro de la evolución de la prensa cubana, debido a la influencia económica y cultural de los Estados Unidos, los avances tecnológicos y la mejor utilización de los recursos artísticos y gráficos. Aparecen las tricomías y los anuncios a color, así como la impresión mecánica. Los periódicos aumentan el número de sus páginas, la información, la variedad temática, el radio de acción y la rapidez de difusión de las noticias, con acontecimientos ocurridos en cualquier lugar del mundo. El periodismo adquiere cada vez más un carácter informativo, se pasa del periódico de ideas al periódico de empresa. Se diferencia entre columnistas y editorialistas; la noticia se elabora con sentido creativo; abundan los periódicos ocasionales, de base política, fruto de intereses personales, de agrupaciones o de partidos que cierran pronto. El sensacionalismo y la crónica social caracterizan este momento. Continúan *El Diario de la Marina*, donde publicó Mercedes Matamoros. *La Unión Española*, *El Comercio* y *El Avisador Comercial* con un importante suplemento literario donde aparecieron las más conocidas firmas de la vanguardia cubana e hispanoamericana. *The Havana Post* (1899) publica en 1907 una edición en español. *El Mundo* (1901), inicia la era del periodismo moderno en Cuba, introdujo el grabado y la crónica social diarios, fue el primero que presentó tricomías y anuncios a color a diario, fue el primer periódico a ocho columnas y el iniciador de la impresión mecánica. Hacia 1904 comenzó a publicar un importante suplemento dominical de carácter literario-cultural titulado *El Mundo Ilustrado*. Otros: *El Fénix* (1894); *La Correspondencia* (1898); *La Voz del Pueblo* (1899); *El Camagüeyano* (1900); *La Discusión* (1898); *El Nuevo País*, antes *El País*; *La Lucha*; *Cuba* (1907); *El Triunfo* (1907); *La Prensa* (1909) de Carlos E. Garrido; *El Día* (1911); *La Noche* (1912); *Heraldo de Cuba* (1913). Como publicaciones estrictamente literarias en la primera década del siglo tenemos: *Azul y Rojo*, donde publicó Mercedes Matamoros; *Letras*, antes *Cuba Libre*; *Cuba Intelectual*; *El Pensil*; *Hero*; *Iris*; *El Estímulo*; *Cuba Pedagógica*; el *Boletín de los Archivos de la Isla de Cuba* posteriormente titulado *Boletín del Archivo Nacional*; *Revista de la Biblioteca Nacional* (la primera época entre 1909-1912) por Domingo Figarola Caneda; *Revista Bimestre Cubana*, donde publica Mercedes Matamoros, y *Cuba Contemporánea*, histórico-literarias; *Arte. Revista universal*; *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*; *Anales de la Academia de la Historia*. En 1907 el *Diario de la Familia* publica los sábados su «Página literaria» con poemas, cuentos, crónicas, artículos sobre literatura, arte y notas bibliográficas. Tuvo su «Página para las damas», con secciones y materiales dedicados a la mujer y producciones literarias. En 1907 apareció «Los lunes de *El Triunfo*» con poemas, cuentos, crónicas, artículos de contenido literario e histórico y notas sobre cine y teatro. La página «Lecturas del hogar» de *El Mundo*, dirigida por Carmela Nieto de Herrera, insertaba trabajos de carácter literario y contó con la colaboración de escritores prestigiosos. *El Mundo Ilustrado*, suplemento a la edición dominical del periódico *El*

Mundo, (1904) con poemas, cuentos, artículos históricos y de crítica literaria, noticias de actualidad, notas de sociedad e informaciones sobre los más novedosos adelantos de la moda, con importantes colaboraciones, entre ellas Mercedes Matamoros. Cuando las revistas literarias de calidad escaseaban de manera notable –solo destacan *El Fígaro*, *Cuba y América*, *Cuba Libre*, *Letras y Azul y Rojo*–, *El Mundo Ilustrado* realiza un importante papel de divulgación de las letras. El resto de periódicos dedicaban semanalmente una página a las cuestiones literarias y artísticas, en casi todos ellos aparecían diariamente secciones específicas literario-culturales con poemas, cuentos y novelas extranjeras por capítulos en la sección «Folletín». En la segunda década del siglo hay un auge notable de la publicación literaria especializada y surgen revistas universales de carácter cultural con abundantes producciones literarias: *Bohemia*, *Carteles*, *Social* y *Chic*, entre otros. Con las publicaciones específicas comienza a declinar la literatura en los periódicos.

LA PRENSA Y MERCEDES MATAMOROS

El conocimiento del nombre, algo de la historia, los responsables y los colaboradores de las publicaciones¹¹² donde aparecen las obras de Mercedes Matamoros es un medio de saber en cierta forma cómo se desarrolló la vida de nuestra autora, pues estas personas tuvieron amistad con ella y la apoyaron promoviendo la publicación de sus poemas y la edición de algún libro, como ya se ha referido en el apartado de su vida. Y es, también, una forma de conocer cómo funcionaba la vida literaria y cultural cubana del momento, cuál era la nómina de colaboradores de dichos medios y sus tertulias, entre los que figuró Matamoros.

El Diario de la Marina (1844-1960): El decano de la prensa cubana fue un periódico generalista y conservador, proespañol en sus comienzos, que trató todos los aspectos de la vida cubana. Procede de la unión en 1844 del *Noticioso Mercantil* (1832) y el *Lucero de la Habana* (1831). Fue el periódico más importante del país por su calidad, su capacidad de comunicación y por la elevada tirada de ejemplares. Fueron sus directores Isidoro Araujo de Lira, Dionisio Alcalá Galeano, José Ruiz de León, Fernando Frago, Luciano Pérez Acevedo, don Nicolás Rivero Muñiz, José Ignacio Rivero Alonso y José Ignacio Rivero. Mercedes Matamoros apareció numerosas veces como colaboradora. Su suplemento literario de los años veinte es el adalid del vanguardismo. Cerró en

¹¹² Para conocer las publicaciones cubanas resulta fundamental el trabajo «El periodismo en Cuba» en el *Diccionario de la Literatura Cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante [Alicante]. 1999. Disponible en Internet: <[http:// www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)>.

1960 al cambiar la situación política cubana, por esto mismo hay muy poca información respecto a dicha publicación.

El Siglo (La Habana, 1862-1868): Periódico generalista conservador. Dirigido por José Quintín Suzarte (1862-1863) y Francisco de Frías, conde de Pozos Dulces (1863-1866 y 1867-1868). Como redactores contó con Ricardo Delmonte y José de Armas y Céspedes. Trató la emancipación de la mujer. Tuvo importancia literaria: poemas, críticas, estudios literarios, piezas teatrales, notas biográficas, artículos sobre moda, traducciones, novelas por capítulos y notas costumbristas, en la sección «Folletín». Fueron colaboradores Saturnino Fernández, Francisco y Manuel Sellén, Antonio Zambrana, Luis Victoriano Betancourt, Casimiro Delmonte, José Joaquín Govantes, Antonio Enrique de Zafra, Carlos Navarrete y Romay, Joaquín Lorenzo Luaces, José Fornaris, Julia Pérez Montes de Oca, Fernando Urzáis, El desconocido y La hija de Damují (Clotilde del Carmen Rodríguez). En 1868 toma el nombre de *La Opinión*.

El Occidente (La Habana 1867-1868): Fueron sus fundadores: Adolfo Varona y Pera y José de Armas y Céspedes.

La Opinión (La Habana, 1868): Continuación de *El Siglo*, luego llamado *El País*.

El País (La Habana, 1868): Dirigido por Francisco Javier Cisneros. Sucedió a *La Opinión*. De contenido variado. Publicó folletines, crítica literaria, poemas, traducciones y discursos de destacados literatos cubanos y españoles residentes en la isla. Entre sus colaboradores: Rafael María Merchán, Luis Victoriano Betancourt, Luisa Pérez de Zambrana, Antonio López Prieto, Francisco, Antonio y Manuel Sellén, Julia Pérez Montes de Oca, Mercedes Matamoros, Úrsula Céspedes de Escanaverino, José Fornaris, José Joaquín Govantes, Domitila García, Antonio Enrique de Zafra, José Joaquín Palma, Leopoldo Turla, Ramona Pizarro y El hijo del Damují (Antonio Hurtado del Valle). El último número publicado (217) correspondió al 22 de diciembre de 1868, en él se insertaba una nota «Al público» en la que se expresaba:

Circunstancias de todos conocidas, causas enteramente ajenas a nuestra voluntad, nos ponen en la necesidad de suspender por ahora la publicación de este periódico. No siéndonos aún permitido tratar, con amplia libertad las cuestiones que consideramos más importantes y vitales para el país, estando aun indefinida según noticia positivas que hemos recibido por el último correo la época en que podamos hacerlo, y obligados nosotros por otra parte cuando se nos

ataca a renunciar por completo a toda defensa o a reducirnos a dar contestaciones inconexas y trucas, mutiladas por mano extraña, siempre hostil a nuestros principios, a pesar de ser estos los mismos que hoy rigen en la Península, nuestra posición ha llegado a hacerse insostenible. Esperando, pues, mejores tiempos ponernos hoy término a nuestras tareas, dando gracias a nuestros constantes favorecedores por su eficaz y entusiasta apoyo, sin el cual hace algún tiempo hubiéramos arrojado de las manos la pluma, arma inútil en circunstancias como las nuestras, pues solo pudiéramos hoy emplearla sin obstáculo, haciendo un papel a que no se prestan nuestra dignidad ni nuestras convicciones. A vegetar en la impotencia a que se nos ha reducido, preferimos guardar el más absoluto silencio».

Esta nota resulta muy interesante pues Mercedes Matamoros también participó de la misma, nuestra poeta deja de publicar justo en ese momento y por las mismas razones.

Revista de Cuba (La Habana, 1877-1884): Dirigida por José Antonio Cortina, quien contó con la colaboración de Julián Gassie, José Manuel Pascual, Ricardo del Monte, Antonio Govín, Enrique José Varona, Vidal Morales y Morales y Antonio Bachiller y Morales. Refleja el movimiento intelectual de la isla, da cabida a la ciencia, la literatura y las bellas artes de ambos continentes; análisis críticos, compendios, extractos, problemas filosóficos y científicos, cuestiones de antropología, lingüística, ciencias biológicas, educación, arqueología cubana y americana, geología, ética, sociología, criminología, crítica literaria, biografía, estética e historia literaria, trabajos sobre historia, antigüedades, estudios americanistas, jurisprudencia, economía. Incluyó poesías, novelas y textos traducidos. Publicó trabajos inéditos de Buenaventura Pascual Ferrer, José María Heredia, José Agustín Caballero, José Zacarías González del Valle, José Antonio Echeverría y trabajos bibliográficos de Eusebio Valdés Domínguez y Domingo del Monte. Interesante la sección titulada «Miscelánea». Reseñó las veladas literarias que en la redacción de la revista inauguró y mantuvo Cortina. Los más asiduos colaboradores fueron: Esteban Borrero Echeverría, Francisco Calcagno, José Fornaris, Ambrosio González del Valle, Antonio López Prieto, Mercedes Matamoros, Rafael Montoro, Carlos Navarrete y Romay, Felipe Poey, Serafín Ramírez, Agustín W. Reyes, Antonio y Francisco Sellén, Diego Vicente Tejera, José Varela Zequeira y Gabriel de Zéndegui. Otros colaboradores conocidos fueron Juan Ignacio de Armas, Luis A. Baralt, Emilio Blanchet, José María de Cárdenas y Rodríguez, Isaac Carrillo y O'Farrill, Emilio Ferrer y Picabia, Domingo Figarola Caneda, Eliseo Giberga, Nicanor A. González, Pedro José Guiteras, Pablo Hernández, José Silverio Jorrín, Rosa Krüger, Rafael María de Mendive, Luis Montané, Manuel Sanguily, Ramón Vélez Herrera y otros. Su sucesora fue la *Revista Cubana* de Enrique José Varona.

El Triunfo (La Habana, 1878-1906): Diario político, literario y de intereses generales. Dirigido por Manuel Pérez de Molina y Ricardo del Monte, con el subtítulo de «Diario liberal». Dio cabida en sus páginas a materiales literarios: poemas, crítica literaria, notas bibliográficas y folletines. Colaboraron: Rafael Montoro, José M. Gálvez, Antonio Govín, Eliseo Giberga, José M. Zayas, Enrique José Varona, Rafael Fernández de Castro, Manuel Sanguily, José Fornaris, Nicolás Heredia, Luis Victoriano Betancourt, José Varela Zequeira, Luisa Pérez de Zambrana, Vidal Morales y Morales, Esteban Borrero Echeverría, Eusebio Valdés Domínguez, Antonio y Francisco Sellén, Pablo Hernández, Nieves Xenes, Mercedes Matamoros, Diego Vicente Tejera, José Silverio Jorrín, Enrique Hernández Miyares, Úrsula Céspedes, Ramón Vélez Herrera, Wenceslao de Sotolongo, José Joaquín Palma, Luisa Molina, Domingo Figarola Caneda, Emilio Bobadilla (Fray Candil) y Conde Kostia (seud. de Aniceto Valdivia). Le sucedió *El País* el 4 de junio de 1885, con subtítulo de «Diario autonomista. Órgano de la Junta Central del Partido Liberal». Su director siguió siendo Ricardo del Monte. Tuvo numeración independiente. Entre el 24 de octubre y el 10 de noviembre de 1885 se llamó *El Paisaje* y tuvo numeración independiente. El 20 ó 21 de noviembre de 1885 dejó su numeración de año y siguió la de *El Triunfo*, convirtiéndose el año 1 en año 8. El 1 de enero de 1899 se llamó *El Nuevo País*, continuador del anterior, con numeración independiente y dirigido por el propio Ricardo del Monte y con subtítulo «Diario político conservador». Lo literario se ceñía a folletines que reproducían novelas por capítulos de autores extranjeros y a reseñas bibliográficas.

El Almendares (La Habana, 1881-1883): Con subtítulo de «Diario dedicado principalmente a las señoras». Fundado por Diego Vicente Tejera, dirigido por Pablo Hernández y como redactor Vivino Govantes y Govantes, que fue también su propietario. Incluía críticas literarias, cuentos, poesías, folletines, artículos sobre arte, modas e intereses generales. Fueron sus colaboradores: Enmanuel (Manuel de la Cruz), Henry (Enrique Hernández Miyares), Mercedes Matamoros, Antonio Bachiller y Morales, Nicolás Heredia, Emilio Bobadilla, José Varela Zequeira, Aurelia Castillo de González, Domitila García de Coronado, Pedro Giralt, Isaac Carrillo y O'Farrill, Julio Rosas (Francisco Puig y de la Puente), J. C. (¿Rafael María Merchán?). Se afirma que José Martí colaboró en este periódico. Salió hasta febrero de 1883.

Revista Habanera (La Habana, 1883): Periódico literario bajo la dirección de Diego Vicente Tejera. Incluía poesías, cuentos, artículos de crítica e historia literarias, notas bibliográficas (en una sección específica redactada por Domingo Figarola Caneda), trabajos sobre música, arte, lingüística, teatro y otras cuestiones de interés. Se destacan numerosas producciones inéditas, en prosa y verso, de autores ya fallecidos: José Joaquín Govantes, Joaquín Lorenzo Luaces y

Buenaventura Pascual Ferrer. En la sección «Miscelánea» se ofrecían informaciones sobre cuestiones científico-culturales cubanas y extranjeras. Entre sus colaboradores: Manuel de la Cruz (con los seudónimos Juan Sincero y Emmanuel), Antonio Sellén, José Antonio Cortina, Enrique José Varona, José Joaquín Palma, Antonio Bachiller y Morales, Rafael María Mendive, Enrique Hernández Miyares, Esteban Borrero Echeverría, Emilio Bobadilla, Mercedes Matamoros, Justo José de Cárdenas, Pablo Hernández, Francisco Sellén, Alfredo Zayas, Vivino Govantes, Rafael María Merchán y otros.

La Habana Elegante (La Habana, 1883-1891; 1893-1896): Con formato de revista, periodicidad cambiante y como subtítulos «Periódico bisemanal de noticias interesantes a las señoras y señoritas», «Periódico bisemanal de noticias interesantes al bello sexo» o «Semanaario dedicado al bello sexo». Fue su director Casimiro Delmonte y colaboradores Ricardo Diago, Ignacio Sarachaga, Juan Miguel Ferrer, Carlos Ayala y Enrique Hernández Miyares. Fueron redactores: Sarachaga, Ferrer, Pedro Giralt y Hernández Miyares. En 1884 aparece como director-propietario Ignacio Sarachaga; se añade como redactor Manuel de la Cruz. De 1885 hasta 1889 fue órgano oficial del Círculo Habanero y posteriormente del Habana Yacht Club. Su subtítulo fue: «Semanaario de literatura, bellas artes y modas. Dedicado al bello sexo», «Semanaario ilustrado, literario y artístico. Crónica de los salones» y «Semanaario artístico y literario». Desde 1885 es su director literario Manuel de la Cruz. Al cuerpo de redactores se unen en el número del 25 de octubre de 1885 Julián del Casal, Ramón Meza y Aniceto Valdivia. De 1888 hasta su desaparición fue su director Enrique Hernández Miyares. En 1891 se refunde con la revista *La América* como *La Habana Literaria*. *La Habana Elegante* reapareció continuando la numeración de la etapa anterior en 1893 bajo la dirección de Hernández Miyares e Ignacio Sarachaga, como redactores Manuel de la Cruz, Aniceto Valdivia, Enrique Fontanills y Alfredo Pérez Carrillo. En 1895 aparecen en el cuerpo de redactores: Federico y Carlos Pío Uhrbach, Eulogio Horta y otros. Se inicia como periódico de interés general. Las composiciones literarias en la primera etapa de la revista están inscritas dentro de la línea estética del romanticismo, tanto las colaboraciones de los autores locales como las traducciones que insertaban. Aparecen también folletines, en su mayoría de autores extranjeros, cuyos capítulos se sucedían a través de varios números. Paulatinamente la revista fue dedicándose a la literatura y a la crítica. Al reaparecer la publicación en 1893 fue el órgano de la corriente modernista y se convirtió de lleno en una revista literaria, estimada en Cuba, en Centro y Sudamérica. Su papel y sus grabados fueron de primera calidad; se percibe una fuerte orientación francesa, que abarca desde los artículos periodísticos hasta los propios grabados. Cuentos, poemas, leyendas, novelas, artículos costumbristas, modas, noticias culturales, crítica literaria, deportes,

trabajos sobre artes plásticas, historia, ciencias, crítica teatral y musical, tuvieron cabida en sus páginas. Entre las secciones fijas que mantuvo figuran: «Mesa revuelta», que comentaba acontecimientos de cualquier índole; «Variedades», semejante a la anterior; «Cuentos blancos», con material costumbrista; «Sección literaria»; «Biblioteca de La Habana Elegante», que publicaba cuentos y artículos periodísticos, y que llegó a editar, en libro aparte, los *Cuentos de La Habana Elegante*, recopilación de muchos de los cuentos publicados en la revista; «Medallones cubanos», con biografías de cubanos notables; «Notas bibliográficas» y «Notas literarias», ambas de crítica. Durante la temporada de teatro de finales de 1887 vio la luz, en forma independiente y con numeración aparte, *La Habana Elegante. Edición de Teatros*. Salió cada noche de función, y traía argumentos de operetas, juicios críticos, anécdotas musicales, noticias artísticas y trabajos literarios en general. En varias ocasiones y a final de año apareció el *Almanaque de La Habana Elegante*, que recogía colaboraciones de toda índole. Entre la infinidad de colaboradores de *La Habana Elegante*: Rafael María de Mendive, Antonio y Francisco Sellén, Enrique José Varona, Rafael Fernández de Castro, Mercedes Matamoros, Bernardo Costales y Sotolongo, Fray Candil (Emilio Bobadilla), Augusto de Armas, Justo José de Cárdenas, Pablo Hernández, Nieves Xenos, José de Armas y Cárdenas, Ricardo del Monte, Domingo Figarola Caneda, Ramón A. Catalá, Esteban Borrero Echeverría, Ramón Ignacio Arnao, Cirilo Villaverde, Manuel Sanguily, Julio Rosas (Francisco Puig de la Puente), Antonio Zambrana, Gastón Mora y Varona, Aurelio Mitjans, Bonifacio Byrne, Federico Villoch, Lola Rodríguez de Tió, Luis Alejandro Baralt, Nicolás Heredia, Rafael Montoro, Juana Borrero, Leopoldo Turla, Felipe López de Briñas, Raimundo Cabrera, Ignotus (Héctor de Saavedra) y Fernando de Zayas. En 1894 aparece «A una novia cubana» de José Martí, además de una carta que este dirige al director de la publicación. Posteriormente y muerto Martí, aparecieron algunos de sus *Versos Sencillos*. Entre los colaboradores extranjeros: Manuel Zeno Gandía, Rubén Darío, Juan de Dios Peza, Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera, Ricardo Palma, Jorge Isaacs, José Santos Chocano, José Juan Tablada y J. M. Vargas Vila. La publicación cesó el 4 de junio de 1896.

El Fígaro (La Habana, 1885-1933?; 1943?-?): Con subtítulo «Semanario de sports y de literatura. Órgano del baseball», que había tomado un extraordinario auge en Cuba. Fueron sus fundadores: Manuel Serafín Pichardo, Crescencio Sacerio, Rafael Bárzaga y Ramón A. Catalá. En 1886 deja de ser «Órgano del Base-Ball» y pasa a Manuel Serafín Pichardo y de Ramón A. Catalá. En 1886 se amplía su formato y toma el subtítulo de «Periódico de literatura, artes y sports» con Rafael Bárzaga y Manuel Serafín Pichardo. En noviembre de este año vuelve a ser un «Semanario de literatura y sports» y su formato se reduce al original. En 1887 sitúa a Pichardo como director y

propietario y Bázquez como primer redactor. El 1887 aparece como «Periódico de literatura y sports». En 1888 toma el de «Periódico literario y artístico con caricaturas» hasta 1894. En 1894 Antonio del Monte entra en la revista como secretario y su subtítulo fue «Periódico literario y artístico» o «Periódico artístico y literario». Desde 1895 se editó en imprenta propia. En 1895 y en 1899 fue director interino Enrique José Varona. En 1898 Bázquez estaba desligado de la revista y sus trabajos aparecían bajo el seudónimo El Duque. En 1899 aparece el subtítulo «Periódico literario y artístico», «Revista universal ilustrada», que será el subtítulo definitivo a partir de 1901. El 20 de junio de 1909 queda definitivamente la dirección en mano de Catalá, al ser nombrado Pichardo primer secretario de la Legación de Cuba en Madrid, aunque seguirá apareciendo como director literario varios años más. En 1909 se menciona a Federico Uhrbach como jefe de redacción. Desde 1912 hasta 1915 se denomina «órgano de la intelectualidad latino-americana». Dejó de publicarse en mayo de 1933. Otra revista con este título y considerada por sus editores continuadora de la anterior, comenzó a publicarse en 1943 con el subtítulo de «Revista mensual ilustrada» o «Revista universal ilustrada» que dejó de publicarse en 1949.

El Fígaro comenzó como una revista fundamentalmente deportiva, pero la literatura fue ampliando su espacio hasta cubrir por completo sus páginas. Dirigida a la burguesía, las principales actividades de la misma quedaron reflejadas a través de la crónica social y de los numerosos grabados, ilustraciones y fotografías que insertaba. Pero destaca por su aspecto literario y su adscripción al modernismo. En sus páginas aparecieron poesías, prosas poéticas, crónicas y otros trabajos de las principales figuras de este movimiento literario, tanto cubanas: Julián del Casal, Juana Borrero, Carlos Pío y Federico Uhrbach, como del resto de Latinoamérica: Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, José Santos Chocano, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, etcétera. El ensayo y la crítica literaria y estética ocuparon un espacio considerable, también con las firmas más renombradas de la época: Enrique José Varona, Rafael Montoro, Nicolás Heredia, Ricardo del Monte, Manuel Sanguily, Justo de Lara (José de Armas y Cárdenas), Conde Kostia (Aniceto Valdivia), Fray Candil (Emilio Bobadilla).

La Habana Literaria (La Habana, 1891-1893): Revista quincenal ilustrada, surgida de la refundición de *La América* y *La Habana Elegante*. Bajo la dirección de Enrique Hernández Miyares y Alfredo Zayas. Con la intención de incluir artículos de literatura que dieran a conocer el movimiento progresivo de las artes y ciencias, los problemas de la política y los adelantos de las industrias. También noticias de libros, autores, inventos, viajes y obras y sucesos locales. Así aparecieron poemas, cuentos, críticas, trabajos históricos, notas bibliográficas, artículos sobre arte y noticias culturales. Entre su colaboradores: Julián del Casal, Enrique José Varona, Manuel Sanguily,

Antonio Zambrana, Raimundo Cabrera, Nicolás Heredia, Martín Morúa Delgado, Aurelia Castillo de González, Esteban Borrero Echeverría, Manuel de la Cruz, Mercedes Matamoros, Pedro Santacilia, Rafael Montoro, Enrique Fontanills, Pablo Hernández, José María de Cárdenas y Rodríguez, Eusebio Guiteras, Rafael María Merchán, Juana Borrero, Julio Rosas (Francisco Puig de la Puente), Alfredo Zayas (El Habanero), Antonio González Curquejo y Ramón Meza. Aparecieron poemas de Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y otros.

La Ilustración Cubana (Barcelona, 1885-1886; 1887-1888): «Revista decenal. Destinada al progreso de los intereses de ambas Antillas». Tenía la pretensión de ser una enciclopedia cubana ilustrada, literaria y artística. Para ello contó con redactores, fotógrafos, colaboradores y artistas cubanos por lo que parecía un periódico hecho en Cuba, siendo su principal mercado el de la isla. Reaparece en 1887 con Domingo Figarola-Caneda como director literario, con redacción y administración en La Habana, aunque siempre se imprimió en Barcelona. Durante su primer año fue de contenido europeo, especialmente español. En 1886 comenzó a publicar cuentos, conferencias, poesías, artículos costumbristas, cuestiones literarias y novelas de reconocidos escritores cubanos, entre ellos Antonio Bachiller y Morales, José Victoriano Betancourt, Cirilo Villaverde, Enrique José Varona, Emilio Blanchet y otros. También presentó grabados de paisajes y monumentos cubanos y de figuras sobresalientes con su biografía. Destacan los trabajos de crítica literaria cubana que publicó. Tuvo un suplemento mensual de modas. Entre sus colaboradores: José de Armas y Cárdenas, Ramón Ignacio Arnao, Nicolás Azcárate, Francisco Calcagno, Aurelia Castillo de González, Manuel de la Cruz y Fernández, Ricardo Delmonte, Pablo Hernández, Ildefonso Estrada y Zenea, José Fornaris, Eusebio Guiteras, Teodoro Guerrero, Rafael María de Labra, Rafael María de Mendive, Luisa Pérez de Zambrana, Felipe Poey, Antonio y Francisco Sellén, Manuel Sanguily, Ramón Vélez Herrera.

La Ilustración Cubana (La Habana, 1892-1897?): Con el subtítulo de «Revista universal». Fueron sus directores Carlos Pedroso y Tomás Delorme. El 15 de marzo de 1896 era redactor José M. de Céspedes. La revista mantuvo en sus páginas la actualidad cultural de su época y divulgó cuentos, novelas y artículos costumbristas de autores cubanos ya fallecidos: Cirilo Villaverde, José Antonio Echeverría, Ramón de Palma y otros. Publicó poesías y artículos de crítica literaria sobre figuras cubanas reconocidas. Tuvo varias secciones fijas, entre ellas «Ciencias, derecho y artes» en la que se divulgaron trabajos sobre geografía, fauna, flora y economía cubanas. También reflejó la sociedad y la moda de su época a través de trabajos firmados por Delphine. Colaboraron en ella Antonio Bachiller y Morales, Domitila García Coronado, Luisa Pérez de Zambrana, Ambrosio

González del Valle, Mercedes Matamoros, Carlos A. Boissier, Francisco Calcagno, Luis Victoriano Betancourt, Rafael Otero, Felipe López de Briñas (hijo), Julio Rosas (Francisco Puig y de la Puente), Andrassy, Olmedo y otros.

Cuba Libre (La Habana, 1899-1910?): Semanario ilustrado de política, ciencias, literatura, artes. Era su directora Rosario Sigarroa. Entre sus redactores Enrique José Varona y Alfredo Zayas, y como colaboradores Dulce María Borrero, Evelio Rodríguez Lendián, Diego Vicente Tejera, Mario García Kohly y Federico Uhrbach. En sus comienzos dedicaba breve espacio a la literatura, lo fue ampliando hasta ser casi por completo una revista literaria. En ella aparecieron trabajos de Néstor L. Carbonell, Mario Muñoz Bustamante, Esteban Foncueva, Luis Rodríguez Embil, Arturo R. de Carricarte, Bonifacio Byrne, Miguel de Carrión, Ramón Roa, Francisco García Cisneros, José M. Collantes, Fernando de Zayas, Carlos de la Torre y García, Aurelia Castillo de González y Mercedes Matamoros. Característico de esta revista fue la publicación de poemas y fragmentos de obras de las principales figuras del modernismo en América Latina.

*La Golondrina*¹¹³ (Guanabacoa ¿?): Revista quincenal que publicaban en Guanabacoa las hermanas María S. y Ángela Urzaiz. Mercedes Matamoros fue redactora desde 1899 hasta 1906. El número de primero de octubre se dedicó a la misma poetisa.

Azul y Rojo (La Habana, 1902-1905): Revista ilustrada de ciencias, arte, literatura e actualidad. Alfredo Montes fue su fundador y director. En 1903 cambió su formato. En 1904 salió como «Revista universal ilustrada», dirigida entonces por Miguel de Carrión, con Jesús Castellanos como jefe de redacción. Eran sus editores Julio y Alfredo Montes. Ese mismo año es también director Tomás Gutiérrez y aparece como «Periódico semanal ilustrado». Hacia noviembre de 1904 tiraba una edición de lujo y otra popular. En 1905 vuelve a aparecer como «Revista universal ilustrada». Publicaba trabajos de índole literaria: cuentos, poesías, crítica. Fueron sus colaboradores: Conde Kostia (Aniceto Valdivia), Esteban Borrero Echeverría, Fernando Ortiz, Federico Uhrbach, Enrique Hernández Miyares, Manuel Márquez Sterling, Emilio Bobadilla, Arturo R. de Carricarte, Diego Vicente Tejera, Bonifacio Byrne, Emilio Blanchet, Ramiro Hernández Portela, René López, Francisco J. Pichardo, José M. Carbonell, Esteban Foncueva, Luis Rodríguez Embil, Fernando de Zayas, Mario Muñoz Bustamante, Palmiro de Lidia (Adrián del Valle), Manuel María Mustelier, Miguel Coyula, Félix Callejas, Blanche Z. de Baralt y José G. Villa.

¹¹³ La información al respecto de esta revista se encuentra en Hortensia Pichardo, «Notas», en *Mercedes Matamoros su vida y su obra, op. cit.*, pág. 89. No se encuentra mayor información sobre la misma.

El Mundo Ilustrado (1904): Suplemento a la edición dominical del periódico *El Mundo*, innovador de la prensa cubana, con numeración seriada independiente de la del periódico, con excelente papel e ilustrado. Incluyó poemas, cuentos, artículos de historia y crítica literaria, notas de sociedad e informaciones sobre moda. Colaboraron: Álvaro de la Iglesia, Manuel Márquez Sterling, Eduardo Varela Zequeira, Conde Kostia (Aniceto Valdivia), Federico Uhrbach, Mario Muñoz Bustamante, Manuel Serafín Pichardo, Fernando de Zayas, Ramón Roa, Luis Rodríguez Embil, Miguel de Carrión, Mercedes Matamoros, Max Henríquez Ureña, Arturo R. de Carricarte, Alfonso Hernández Catá, Bernardo G. Barros, M. Lozano Casado, Luis Felipe Rodríguez y otros escritores cubanos, así como numerosos poetas de Latinoamérica.

LOS ESCRITORES

Siendo Mercedes Matamoros una poeta de Cuba resulta apropiado contextualizar su obra, para ello haremos un breve recorrido por los autores de Hispanoamérica¹¹⁴ que bien la precedieron o bien fueron sus contemporáneos, pues forjaron su gusto y personalidad. Aunque su biblioteca se perdió en el naufragio económico familiar, y no podemos determinar con certeza su formación literaria, es casi seguro que estaba integrada por muchos de ellos.

La literatura anterior al nacimiento de Mercedes Matamoros se había caracterizado por las nuevas ideas políticas de emancipación. El género más común era la arenga política como la «Carta de Jamaica» (1815) de Simón Bolívar. La lírica oscilaba entre el neoclasicismo y el romanticismo, destaca *Poesías* de José María Heredia (1825); dentro de la temática nacionalista tenemos los poemas patrióticos de Mariano Melgar, Juan Cruz Valera, José María de Heredia y José Joaquín de Olmedo entre otros. El teatro seguía la línea neoclásica y la imitación o traducción de obras clásicas y francesas, pero también comedias a lo Moratín y sainetes; escriben obras teatrales Juan de la Cruz Varela, José Fernández Madrid y José María Heredia. En la novela destaca *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi; *Jicotencal* (1826) de autor desconocido, la primera novela histórica romántica en español; *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839) y *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841). Dentro de las revistas señalar la *Biblioteca Americana*

¹¹⁴Para cuestiones básicas sobre los autores modernistas sigo a Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962 (que contiene el trabajo de Federico de Onís, «Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*», págs. 271-282, de donde he tomado la clasificación de los autores) y a Luis Monguío, «El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974 págs. 83-117; Para la aparición cronológica de los autores y las obras más destacadas del Modernismo en Hispanoamérica he seguido a Nelson Osorio Tejeda, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, en *Cuadernos de América sin Nombre*, Santiago de Chile, Universidad, 2000. Para la contextualización de la orientación artística del Modernismo en Cuba sigo a Álvaro Salvador Jofré, «El “Museo Ideal”: Gustave Moreau y Julián del Casal», en Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, págs. 51-67.

(1823) de Andrés Bello, que continuaría con *El Repertorio Americano* (1826-1827). Destacar la *Gramática de la lengua castellana para uso de los americanos* de Andrés Bello (1847). Dentro del romanticismo hispanoamericano tenemos *Elvira, o la novia del Plata* (1832) y *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría (1805-1851). Es importante el esfuerzo por recoger una antología de la poesía hispanoamericana, como *América Poética* (1846) de Juan María Gutiérrez, que reúne a cincuenta y tres poetas americanos, aunque en cada país se publican recopilaciones y antologías nacionales. Una de las obras más importantes es *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, conocida como *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento.

Hasta mediados del XIX la literatura hispanoamericana había buscado sus modelos en la literatura española, pero en el siglo XIX los países hispanoamericanos miran hacia Europa, principalmente hacia Francia. Nace el Modernismo, con nuevas ideas y procedimientos técnicos, por lo que se produce la renovación de la literatura hispánica. Poetas como Rubén Darío funden las novedades con la tradición española, se distinguen por su cultura literaria y su perfección técnica, con uso de nuevos metros y ritmos. Apasionan las revistas y los diarios europeos, así Julián del Casal sin salir de La Habana lee *L'Echo de Paris*, *Le Figaro*, *Les Temps*, *Gil Blas*, *Le Voltaire*. En Chile, Pedro Balmaceda Toro, amigo de Rubén Darío lee la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*.

Los autores más significativos en los inicios del movimiento son: Julián del Casal (1863-1893), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Manuel González de Prada (1848-1918), José Asunción Silva (1865-1896), Salvador Díaz Mirón (1853-1928) y José Martí (1853-1895). En la plenitud del movimiento: Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919); José Enrique Rodó (1871-1917), Leopoldo Lugones (1874-1938), Julio Herrera y Reising (1875-1919), Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933). Ya en el postmodernismo: J. Santos Chocano (1875-1934), Ramón López Velarde (1888-1921), Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) y Abraham Valdelomar (1888-1920).

La clasificación de los autores modernistas basada en la que hiciera Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*¹¹⁵, pero eliminando las múltiples subclasificaciones e introduciendo a las mujeres en el mismo grupo que los hombres del postmodernismo abarcaría una transición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896): Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Reina, Manuel José Othón, José Martí, Ricardo Gil, Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva, Salvador Rueda, Francisco A. de Icaza, Pedro Antonio González, Leopoldo Díaz, Ismael Enrique Arciniegas, Almafuerte (Pedro B. Palacios), Fabio Fiallo. Ya en el triunfo del Modernismo (1896-1905) comprendería: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa, Manuel y Antonio Machado,

¹¹⁵ Federico de Onís, «Introducción a la Antología de la poesía española e hispanoamericana», *op. cit.*, págs. 271-282.

Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala, Ramón del Valle-Inclán. Guillermo Valencia, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Luis G. Urbina, José Santos Chocano, Rufino Blanco-Fombona, José Juan Tablada, Julio Herrera y Réissig, Enrique González Martínez, Álvaro Armando Vasseur, Carlos Pezoa Velis. Vicente Medina, José María Gabriel y Galán, El Viejo Pancho (José Alonso y Trelles), Miguel A. Camino, Antonio Casero. Dentro de lo que se ha llamado Postmodernismo (1905-1914) se incluye a: Enrique Díez-Canedo, Manuel Magallanes Moure, Luis Felipe Contardo, José García Vela, Pedro Padro, Max Jara, Carlos Mondaca, José Gálvez, Rafael Alberto Arrieta, Évar Méndez, Fernán Félix de Amador, Alberto Ureta, Carlos Préndez Saldías, Juan Guzmán Cruchaga, Agustín Acosta, Pedro Miguel Obligado, González Carbalho, Córdoba Iturburu, Francisco López Merino. Enrique de Mesa, Ernesto A. Guzmán, Enrique Banchs, Cornelio Hispano (Ismael López), Arturo Marasso, Luis de Tapia, Julio Vicuña Cifuentes, Alfonso Reyes, Salvador de Madariaga. Miguel Ángel Osorio, Ricardo Rojas, Víctor Domingo Silva, Roberto Brenes Mesén, Luis Lloréns Torres, Arturo Capdevila, Antonio Rey Soto, Luis Fernández Ardavín, Juan José Llovet, Jorge Hübner, Ángel Cruchaga Santa María, Carlos Sabat Ercasty, Rafael Heliodoro Valle, Medardo Ángel Silva. Tomás Morales, José del Río Sáinz, Héctor Pedro Blómborg, Federico de Ibarzábal. Evaristo Carriego, Emilio Carrère, Emilio Frugoni. Ernesto Mario Barreda, Alfredo R. Bufano, José Eustasio Rivera, Felipe Pichardo Moya. Luis Carlos López, Rafael Arévalo Martínez, Fernández Moreno, Alonso Quesada (Rafael Romero), Benjamín Taborga, Pedro Sienna, José Z. Tallet, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Méndez Calzada. María Enriqueta, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, María Villar Buceta.

Lo que une a todos estos autores de países distintos es su cultura literaria, un deseo del arte por el arte, el espíritu cosmopolita, el placer en el exotismo, la individualidad y originalidad, la renovación de las formas, unido a la imitación de los modelos franceses: románticos, parnasianos y simbolistas, el predominio del ritmo, una aspiración al americanismo y al conocimiento del indigenismo. Predominan los sentimientos de amoralidad, pesimismo y melancolía. Los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, realistas y naturalistas, una diversidad de escuelas con las características de subjetivismo, individualismo e innovación. El escritor hispanoamericano puede ser de origen europeo, indio, africano o mestizo pero su espíritu es hispánico.

Los poetas de la Independencia que se habían educado en el régimen colonial con las ideas de la Ilustración comulgaban con la preceptiva neoclásica, con el *Arte Poética* de Boileau. La poesía

tenía que reflejar la bondad, la utilidad, el bien, la verdad y la belleza: Olmedo (1780-1847), Bello (1781-1865) y José María Heredia (1803-1839).

Dentro de las teorías románticas se presentan Esteban Echeverría (1805-1851), Olegario Víctor Andrade (1839-1882), José Hernández (1834-1886): el pensamiento impone la forma del poema. La poesía es nacional y temporal, las formas han de ser armoniosas, rítmicas, métricas y rimadas.

Para Darío (1867-1916) la poesía en su juventud es algo profético, redentor, que da verdad y luz, bondad y belleza. En su madurez es algo que aspira a penetrar el misterio. En sus expresiones teóricas sobre la poesía no está alejado de los románticos ni los neoclásicos. Pero a diferencia de estos, se preocupa por la palabra y su belleza. Se mueve en la tradición y en el avance.

Otros poetas modernistas son más extremistas que Darío: Guillermo Valencia (1873-1943), Leopoldo Lugones (1874-1938), Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933).

Para Amado Nervo (1870-1919) la poesía es un estado de exaltación, éxtasis, beatitud, identidad con el yo trascendente e inmanente, igual que para los filósofos románticos. Hay en Nervo una influencia religioso místico cristiana y oriental. Por otro lado, considera la música como superior a la poesía, idea que comparte con los otros modernistas, influenciados por la musicalidad de la poesía, herencia de Bécquer y del simbolismo francés que admiraba el simbolismo poético y musical de Wagner. Ahora la poesía tiene la misión de renovar y enriquecer el idioma con vocablos, imágenes y metáforas nuevas.

En definitiva, los autores cercanos a Mercedes Matamoros oscilan entre una línea de pensamiento estético (que vive en los neoclásicos, los románticos y los modernistas) que considera la verdad, la bondad y la belleza como objetivo de la poesía, y esta como instrumento de aquellas. Es una poesía de utilidad pública. Y otra línea que, partiendo de los modernistas, cree en la poesía como fin en sí misma, donde la belleza lo es todo, algo inmanente a lo que tratan de ascender, donde lo importante es la creación del poema.

Dentro de una línea de estudio de las influencias estéticas, como indica Álvaro Salvador en «El “Museo Ideal”: Gustave Moreau y Julián del Casal»¹¹⁶, en 1890 publica el escritor cubano una colección de poemas con este mismo título dedicada en su totalidad al pintor francés, colección que más tarde incluiría en su libro *Nieve* (1892). En ella Casal aparece como gran conocedor de la obra y los principios parnasianos, de Baudelaire, de Huysmans, de los prerrafaelitas, de Moreau —el prototipo de artista moderno finisecular—, y de la estética de la mujer fatal. La característica principal de esta obra es la sinestesia, la transposición de la pintura a la poesía, así en estos diez

¹¹⁶ Álvaro Salvador Jofré, «El “Museo Ideal”: Gustave Moreau y Julián del Casal», en Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, pags. 51-67.

poemas que conforman el «Museo ideal» dedicados entre otros a Salomé, Prometeo, Galatea, Elena, Venus y Europa, se confirma que el proyecto poético y la iconografía del decadentismo fin de siglo son una misma cosa. Como las directrices de los modernistas se orientan hacia las artes, Mercedes Matamoros con *El último amor de Safo* y otras obras se encuentra dentro de la misma línea estética decadente que sus contemporáneos, como Julián del Casal.

JOSÉ MARTÍ Y MERCEDES MATAMOROS

Mención especial merece José Julián Martí Pérez por su conocida amistad con Mercedes Matamoros. Martí nació en La Habana en 1853. Hijo de Mariano Martí y Navarro (sargento primero de artillería y capitán juez pedáneo de Hanábana –Jagüey Grande–, valenciano de origen) y Leonor Pérez y Cabrera (tinerfeña). Estudió en los colegios de San Anacleto y San Pablo, donde fue alumno del poeta Rafael María de Mendive. A partir de 1869 comienza a publicar sus primeros escritos político-patrióticos que le habrían de costar la cárcel y la deportación a España, donde estudió Derecho y Filosofía y Letras, además visitó varias ciudades europeas. Retorna a América trabajando como periodista, abogado y profesor. En México se casa con Carmen Zayas Bazán, hija de un abogado cubano; en 1877, retorna a La Habana donde tiene a su hijo José Francisco (Ismaelillo). En 1878 es nombrado secretario de la sección de Literatura del Liceo Artístico y Literario de Guanabacoa, donde a la sazón vivía Mercedes Matamoros y con quien comienza su amistad, que se interrumpe con la nueva deportación de Martí a España en 1879. Marcha a Francia y Nueva York, donde es nombrado presidente del Comité Revolucionario Cubano y comienza sus colaboraciones con la prensa norteamericana, así como sus corresponsalías en la prensa hispanoamericana y sus funciones consulares y de representación.

En 1880 nace su hija ilegítima María Mantilla, hija de Carmen Miyares de Mantilla. En 1882 publica *Ismaelillo* en Nueva York, donde escribe la mayoría de sus *Versos Libres*, sin editarlos. En 1889 aparecen los únicos cuatro números de *La Edad de Oro*, su periódico infantil. En 1891 publica *Versos sencillos*. En 1892 es delegado del Partido Revolucionario Cubano y presidente de la Sección de Literatura de la Sociedad Literaria Hispanoamericana de Nueva York. A partir de entonces viaja continuamente en labor de propaganda y da numerosas conferencias. En 1895 vuelve a Cuba con la guerra, lo cual habría de costarle la vida, pues falleció en el campo de batalla el diecinueve de mayo, siendo enterrado el veintisiete del mismo.

Era Martí un hombre de estatura media, frágil de cuerpo y precaria salud, delgado, sencillo, frugal, de habla suave, nervioso, inquieto y de rápido andar. En un solo día escribía diez o más cartas, varios manifiestos revolucionarios, artículos para los diarios sudamericanos, versos y notas en sus

libros de apuntes, así su obra es ingente. La leyenda dice que usaba traje y corbata negra en señal de luto por Cuba y un anillo de hierro hecho con un trozo de la cadena que llevó cuando estaba preso, con la palabra «Cuba» grabada. También Prometeo llevó un anillo fabricado con la cadena que lo ataba a la roca, una vez liberado por Hércules.

La poeta cubana Juana Borrero conoció a Martí en Nueva York en 1892, en una velada en Chikering House, pues su padre, Esteban Borrero Echeverría, estaba vinculado al Partido Revolucionario Cubano. Lo interesante es que a la jovencísima poeta no le impresiono excesivamente el personaje, lógico si tenemos en cuenta que Juana estaba entonces fascinada por Julián del Casal.

A finales de 1878 o principios de 1879 comienza la amistad e intercambio literario entre Mercedes Matamoros y José Martí. Julio Caillet Bois anotaba en el prólogo de su *Antología de la poesía hispanoamericana*¹¹⁷ la conocida anécdota de que alguien le envió a Martí, con su libro *Ismaelillo*, un cuaderno manuscrito de versos de la Matamoros, y tanto le gustaron que escribió en su abanico, como entonces se acostumbraba, el núcleo inicial de un romance. Dicho poema se publicó en el periódico *El Almendares* el 25 de mayo de 1882, de donde fue tomado e incluido en las *Obras completas* de Martí. De aquí lo toma Catharina Vallejo para su edición de Matamoros:

En el abanico de la señorita Mercedes Matamoros ¹¹⁸

Como las plegarias, pura;
como la cólera, altiva;
como tus sueños, triste;
como la inocencia, tímida;
tú, la doncella garbosa
en cuyos ojos anidan
blandas miradas de tórtola
trágicas luces sombrías,
¡Mercedes! Bien nos las hizo
quien dio encomienda a las brisas
de que bordaran tu cuna
de Almendar en la orilla
con hojas de nuestras cañas
y flor de nuestras campiñas.

José Martí lo amplía a cincuenta y dos versos y lo escribió en el álbum de Mercedes bajo el encabezamiento «A la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros», lo que es una consagración para Mercedes considerando el peso intelectual y político del poeta. El álbum de Mercedes

¹¹⁷ Julio Caillet Bois, *Antología de la poesía hispanoamericana*, 1958, «prólogo», pág. 29.

¹¹⁸ Apareció en *El Almendares*, 25 de mayo de 1882; en José Martí, *Obras completas*, ed. 1963-66, vol. 17, pág. 186; y posteriormente en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 283-284, ed. de Catharina Vallejo.

Matamoros no pudo ser localizado por el investigador cienfueguero Florentino Morales, que dedicó una década a localizar la obra de Matamoros, aunque sí encontró en una edición de *El Fígaro* de 1901 el romance completo, que se incluyó en el *Anuario de Estudios Martianos* de 1979 y en la edición crítica de la *Poesía completa* de José Martí. Posteriormente lo recoge Catharina Vallejo en su edición de las *Poesías (1892-1906)* de Matamoros¹¹⁹:

En el álbum de la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros

¡Mercedes! Quien me las hace
es quien su libro me envía,
donde las páginas blancas
copian el alma tranquila
de la doncella garbosa
en cuyos ojos anidan
blandas miradas de tórtola
trágicas luces sombrías.

Ora *Caonabo* doliente
con amargas voces gima;
ora del *águila* el canto escribas;
ora, *al morir de la tarde*,
caigan a tus pies las lilas,
por ser flores hermanas
que se aman y solicitan;
ora de *tierras nomegas*,
pálidas sombras amigas
coronas traigan y gracias
para su noble poetisa;
como las plegarias, pura,
como la cólera, altiva,
como tus amigos, triste,
como la patria, sombría;
bien haya, Merced, bien haya
tu hermoso espíritu, lira
donde tu tierra solloza,
donde el buen látigo vibra,
donde se posan las águilas,
donde refleja su vívida
luz nuestro sol; donde mueren
al son de cañas cautivas,
sepultadas por esclavos
¡ay, nuestras tardes magníficas!

¹¹⁹ El poema se recoge en *El Fígaro*, 17 de febrero de 1901, pág. 108; *Anuario de Estudios Martianos*, núm. 2, 1979, págs. 13-14; igualmente aparece en José Martí, *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, vol. 2, págs. 227-228; y en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, págs. 288-290, ed. de Catharina Vallejo.

¡Bien haya, Merced, quien canta
propios males, propias dichas!
quien a extranjeras regiones
alma no toma, ni rima;
la de los indios cantora,
la de los negros amiga,
la que regiones espléndidas
con las águilas visita.
¡Bien haya, Merced, quien tiene
la religión de las ruinas,
héroes en indios y negros,
y en su alto espíritu, lira!
¡Mercedes! ¡Bien nos las hizo
quien dio encomienda a las brisas
de que bordaran tu cuna
del Arimao en la orilla,
con hojas de nuestras cañas
y flor de nuestras campiñas!

Entre 1878 y 1879 Mercedes Matamoros y José Martí concurrían a las veladas literarias que se celebraban tanto en las redacciones de los periódicos, como en las instituciones culturales habaneras y en las residencias de los intelectuales.

Hemos indicado ya que Martí era el secretario de la Sección de Literatura del Liceo Artístico Literario de Guanabacoa, donde leyó públicamente poemas de Mercedes, en otras ocasiones los leía ella misma. Martí también animó a su amigo Pedro Coyula para que leyera públicamente los versos que este último había escrito a Matamoros. También la visitaba en su casa y leía los versos de ella, como recuerda Mercedes en su elegía «En la muerte de Martí»¹²⁰:

I

Como aullidos feroces de jauría
llega hasta mí la inmensa vocería
de la turba española, que tu muerte
hoy celebra con gritos de alegría.
De espanto llena, con atento oído
escucho ¡ay Dios! la historia infortunada
del águila que ha sido
por famélicos buitres destrozada;
y siente el corazón el dardo agudo
de un profundo pesar, como si viera
hundirse para siempre en negro abismo
al Genio, a la Virtud y al Heroísmo.
Odio y veneno se respira;

¹²⁰ Publicada en Gonzalo de Quesada y Aróstegui, *José Martí. Crítica y libros*, Habana, Imprenta y Papelería de la Rambla, Bouza y Cía., 1914, págs. 21-25. Incluido en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 65-70.

mas en el vuelo rápido del viento,
en el airada mar, en cielo y tierra,
percibo otro clamor: el triste acento
de la Patria luctuosa,
que entre sollozos lúgubres suspira;
que al perderte, también contigo pierde
la esperanza de ser libre y dichosa.
¡Oh Cuba infortunada!,
haces bien en llorar, pero no olvides
—de tu dolor en el delirio cruento—
que aunque a la dura muerte le fue dado
tronchar de un ser hermano la existencia,
nunca puede apagar su pensamiento,
flotante en los espacios infinitos;
¡y fue el suyo el purísimo y grandioso
que va dejando, cual errante estrella,
en su camino esplendorosa huella!

II

Como en noche invernal, fría y oscura,
se evoca con placer la encantadora
sonrisa de la aurora;
el cadencioso murmurar del río,
que los vergeles índicos fecunda,
y el dulce aroma y el matiz lozano
de los campos cubiertos de rocío,
así retorna el pensamiento mío
hacia el tiempo dichoso —tan lejano—
cuando en mi hogar te hallabas
y mis tímidos versos recitabas.
Recuerdo de tu frente la tristeza;
tristeza cuyos pálidos cendales
suelen cubrir la faz del que en la Tierra
no ha logrado alcanzar sus ideales,
pero también a la memoria viene
tu mirada serena y luminosa,
rayo ardiente de sol, que entre nublados
nos prometía una mañana hermosa
¡Aún imagino verte en la tribuna
—entre aplausos y vivas tronadores—
avasallar las almas
con tus nobles acentos seductores;
con aquella elocuencia, inagotable
raudal de que surgía
relampagueante la sublime idea,
ornada con la túnica de flores
de la bella y celeste ¡Poesía!

III

¡Oh noches estrelladas,
de fiestas y esplendores,
que tras el llanto y el sangriento duelo
volvieron de la patria
a iluminar el tenebroso cielo!
La juventud gozosa
en brillantes veladas celebraba
los cantos de inspirados trovadores;
la ciencia majestuosa,
cual Néstor, con sus labios persuasivos
las nieblas de la mente disipaba;
sirena voluptuosa,
la música del trópico al oído
regalaba torrentes de armonía;
y Cuba, resignada con su suerte
—lánguido atleta herido—,
no dormía en el sueño de la muerte,
mas descansaba en brazos del olvido!

IV

Pero en tu pecho ardía
el fuego aquél sagrado
que de Bruto el espíritu animaba;
la Libertad, la Circe encantadora,
con divinas promesas presidía
tus sueños de hora en hora,
cada vez más gentil y tentadora;
tú estabas siempre alerta,
secreto vigilante
de aquel supremo instante
en que a la noche sucediera el día,
y al atleta dormido
dijiste al fin: —¡Despierta!
¡Antes morir que respirar vencido!

V

Y ¡despertó!... La Paz huyó gimiendo
de la tierra, minada sordamente,
donde un momento recogió sus alas;
del Derecho a la voz grave y severa,
levantó su pendón el insurgente,
y tú, en tanto, del Norte en las regiones
el amor a la patria hasta el delirio
atizabas en bravos corazones,
brindándoles el lauro de victoria

o la corona augusta del martirio;
tu celo infatigable
llamó a la puerta humilde y olvidada
del gran dominicano
que tu obra secundó con fe sincera;
tu constancia –¡jamás debilitada!–
febril luchaba con tenaz porfía,
¡y en todas partes, como chispa alada,
el nombre de Martí resplandecía!
En los hogares se elevaba al cielo
de las madres el ruego fervoroso;
cada obrero, contento y afanoso,
su óbolo daba por el bien de Cuba,
y al deslizarse de tus puras manos
el oro que tu tierra te ofrecía,
¡al etíope, al anciano, al débil niño,
en altivos guerreros convertía!

VI

Mas el león hispano perseguía
con torvo ceño y ojo rencoroso
–cóndor audaz!– tu levantado vuelo;
con astuta cautela te acechaba
y en hora lamentable
dejó cruel en tu pecho generoso
el hondo surco de su garra fiera.
¡Noble apóstol del bien! ...
Tú siempre fuiste
rémora del bastardo servilismo;
¡tú, como el ángel fuerte
que hundiera a Satanás en el abismo,
golpe mortal le diste a la Codicia,
a la negra Maldad y al Despotismo!
Tal vez los años rueden
sin que consiga el gladiador cubano
recoger venturoso el dulce fruto
del santo germen que regó tu mano;
mas por ti, rudamente sacudido
el poder español, al fin domado
se perderá en las sombras del olvido,
como al esfuerzo de Sansón un día
fue el templo derribado.

VII

¡Ven, pues, ¡oh Muerte! con callada planta
–semejante a la hiena del desierto–
y penetra en el campo de batalla,
y para tu festín, recoge el yerto

despojo inanimado del altivo
adalid que luchando sucumbiera,
esclavo del deber, sobre su escudo
y al pie de su bandera!
Baña su frente con tu aliento helado,
apaga los reflejos de sus ojos,
deja mudos los labios que brotaran,
cual manantiales dulces y benéficos,
la inspiración y la verdad; destroza
los miembros ¡ay! inertes
del amado y el bueno,
y ¡bebe, en fin, devoradora eterna,
la ardiente sangre que corrió en su seno!
¡Ah, porque aquel espíritu eminente
libre está de tu saña! ¡Vanamente
quisieras destruir ese destello
que de Cuba en la atmósfera aún palpita;
que imagen pura de la grande idea,
miedo inunde y pavor a los tiranos;
que alienta el corazón de los cubanos,
y atizando la flámula incendiaria,
alumbrará, sobre montón de escombros,
el pendón de la estrella solitaria!
(1895)

Ella le dedicó otros dos poemas a Martí. Las primeras fueron unas silvas tituladas «Adiós» cuando fue deportado a España en 1879 por su participación en la conspiración relacionada con la Guerra Chiquita (1879-1881). Se encuentran en una libreta manuscrita que se conserva en la Colección Coronado, anexa a la Biblioteca de la Universidad Central de Santa Clara. Es el primer poema que un poeta le dedica a Martí:

Adiós¹²¹

Pronto la nave surcará ligera
el piélago insondable: en la alta noche
solitario en la proa el desterrado,
pálido el rostro y húmedos los ojos,
buscará en lontananza
los adorados seres que formaron
su gloria y su esperanza,
y entre brumas verá desvanecida
la hermosa tierra en que nació a la vida.

¹²¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, págs. 283, ed. de Catharina Vallejo.

Del tierno infante y de la fiel consorte
¡el recuerdo quizás rompa en su pecho
la última fibra del valor! Su frente
se doblará tal vez, ¡más nuevamente
con los primeros rayos de la aurora
altiva se alzaré, si considera
que si la esposa entristecida llora,
la pobre patria estremecida espera!
(1879)

También tenemos su soneto «Ante la estatua de Martí» publicado en *El Figaro* en 1905 y recogido en la edición de Matamoros de Catharina Vallejo:

Ante la estatua de José Martí¹²²

Lema: *if you could see the phantom!*

El alma –que hoy evoca el pecho mío–
del noble ser a quien la Patria adora,
no palpita ni canta, gime, implora,
bajo ese mármol silencioso y frío.

¡Tuviera yo el Supremo poderío
que de la noche hizo brotar la Aurora;
del polvo, la Hermosura seductora;
y el casto Amor del lóbrego vacío!

Entonces, esos labios sonrieran;
esas manos, a Cuba bendijeran;
palabras de perdón se escucharían;
mas al tornar el pensamiento grave
hacia el dudoso porvenir, ¡quien sabe,
quién sabe si esos ojos llorarían...!
(1905)

La estatua de Martí se erigió en 1904 en el parque central de La Habana. La revista *El Figaro* hizo una encuesta entre los notables cubanos para decidir a qué cubano erigían el monumento y Mercedes Matamoros dijo que a Martí, su elección obtuvo la mayoría de votos y así lo aceptaron las autoridades cubanas.

¹²² Apareció en *El Figaro*, el 19 o el 26 de febrero de 1905. Incluido en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 245, ed. de Catharina Vallejo.

LAS ESCRITORAS

Mercedes Matamoras, como mujer y escritora del XIX¹²³ comparte características con sus colegas coetáneas, por ello es importante destacar algunos aspectos que les afectaron a todas, como son las circunstancias de la publicación femenina, para centrarnos después en las escritoras de Hispanoamérica y Cuba, cuya nómina se facilita, y concretamente en las poetas modernistas que se sirven también de los mismos modelos femeninos como Delmira Agustini, Gabriela Mistral o Juana de Ibarbourou.

Mujer y publicación en el XIX

Matamoras se adapta al perfil de las escritoras decimonónicas, que ya definió Susan Kirkpatrick¹²⁴, pues fue, al igual que la mayor parte de ellas: hija de funcionario, vivió en la miseria, se dio a conocer con sus poemas en la prensa periódica y luego se consagró con un libro de poesía.

Las escritoras del XIX tenían menos cabida que los escritores en las sociedades, academias, tertulias y partidos políticos. Por otra parte la bohemia artística excluía a las mujeres decentes de los encuentros nocturnos en cafés o tabernas, animados con tabaco y alcohol, discusiones, debates y peleas le estaban vedados, las únicas admitidas eran las prostitutas. Así las escritoras toman como medio de difusión de su trabajo los diarios y las revistas, que les proporcionan voz y, en algunos casos, la posibilidad de ganarse el sustento. En este momento hay un número creciente de escritoras favorecido por el cambio económico, la popularidad de la novela y el desarrollo de las publicaciones. El mercado literario está en expansión, con más editores comerciales, mayor número de revistas y bibliotecas, así como la aparición de las publicaciones escritas por y para mujeres.

¹²³ Para las cuestiones fundamentales sobre las escritoras del XIX sigo a Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991; *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003; y «La tradición femenina de poesía romántica», *op. cit.*, págs. 39-73. María del Carmen Simón Palmer *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991, y «La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas» en *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*, Madrid, XXXI (1974) págs. 141-198; XXXII (1975), págs. 109-150; XXXVII (1978), págs. 163-206; (1979) núm. 38.79; págs. 181-211. Alda Blanco, «Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo», en Iris M. Zabala, (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, *op. cit.*, vol. V, págs. 9-38. Para las escritoras en Hispanoamérica sigo a Teresa Valdés, «Las primeras voces escritas», en *De lo social a lo político. La acción de las mujeres en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Ediciones Lom, 2000; Sidonia Carmen Rosebaum, «Modern Women Poets of Spanish America», Hispanic Institute in the United States, New York, 1945, recogido en Clara Silva, *Pasión y gloria de Delmira Agustini. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1972, págs. 149-151. Para los factores de género en la literatura sigo los trabajos de AA. VV., *La vida escrita por las mujeres*, vol III (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), Barcelona, Lumen, 2003; Barbara Caine y Glenda Sluga, *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*, Madrid, Narcea, 2000; Glenda Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998. Catherine Jagoe; Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998; Raquel Medina y Bárbara Zecchi, (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002. Para el conocimiento del canon literario femenino sigo a Giulia Colaizzi, «Mujeres y escritura: ¿una habitación propia?» [en línea]. Centre Dona i Literatura, Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona, Barcelona. Sin fecha [consulta 6 julio 2005]. Disponible en Internet: <<http://www.ub.es/cdona/mujeresyliteratura/colaizzi.pdf>>; Ángeles Ezama Gil, «El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura», [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, Alicante. Sin fecha, [consulta 19 junio 2005]. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/p0000004.htm#I_17>. Marina Mayoral, «El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina», [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, Alicante. Sin fecha, [consulta 19 junio 2005]. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/p0000005.htm#I_26>.

¹²⁴ Kirkpatrick, Susan. «La tradición femenina de poesía romántica», en Iris M. Zabala, (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1996, vol. V [*La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*], pág. 39-73.

Los archivos y documentos demuestran que aumenta el número de mujeres que se dedican a la literatura, ya en las últimas dos décadas del XVIII en Inglaterra publican cuatrocientas mujeres. Igualmente hay un número creciente de escritoras en Francia, Italia, Alemania y Europa Central. Dice Carmen Simón Palmer que a lo largo del siglo XIX publican en España unas mil doscientas autoras con un total de cuatro mil setecientos sesenta y dos volúmenes. A partir de la segunda mitad del siglo, la prensa publica cada vez más trabajos firmados por mujeres, aumenta el mercado y la producción femenina, surgen las revistas para señoras que proporcionan la salida más importante para las escritoras, que también publican en las revistas generales y en los diarios.

El proceso de expansión de la industria de la imprenta comienza en España a finales del XVIII, aunque hay que tener en cuenta la censura eclesiástica y la represión política, que dificultaba y reducía las publicaciones. A partir de 1834, con la ley de protección contra el procesamiento arbitrario, aumentan las publicaciones y a la vez la demanda de lectura, lo que permitió mayores precios y beneficios. La publicación de libros crece en la década de los treinta y cuarenta. Las novelas traducidas eran populares, rentables y abundantes, las novelas originales en español eran escasas y se vendían menos. El teatro nacional y extranjero tenía éxito y a partir de 1840 también los libros de poesía, curiosamente se pagaba más a los poetas que a los novelistas. Alrededor de 1840 los editores españoles adoptaron el procedimiento británico y francés de la novela por entregas. La prensa periódica experimentó una eclosión en la década de los treinta, aunque algunos periódicos duraban meses. Tenían como modelo periódicos contemporáneos de Londres y París, presentaban una opinión editorial agresiva, publicaban poemas, noticias extranjeras, crónica teatral, artículos de sociedad, crónicas parlamentarias y novelas en fascículos cuando se impone este modelo. En la década de los cuarenta se produjo una especialización mayor, las revistas ilustradas y las gacetas literarias e intelectuales gozaron de éxito. La expansión de la prensa tuvo un papel fundamental en el fomento de la lectura entre las mujeres. La prensa generalista consideraba a las mujeres un mercado importante, por ello se las tiene muy en cuenta, así *El Observatorio Pintoresco* (1837) y *El Semanario Pintoresco Español* (1839), con el subtítulo *Lectura de familias*, que incluía a la «mujer sensible» y tenía tres mil suscriptores, contenían poesía, cuento, folletín, ensayos sobre historia, monumentos, pasatiempos, artículos de moda y urbanidad, que ejercen una gran influencia en la literatura escrita por las mujeres.

Publicaciones específicas femeninas fueron el *Periódico de las Damas* (1822), *El Correo de las Damas* (1833-1835), *El Buen Tono* y *La Mariposa* (1839), *La Psiquis* (1840), *El Defensor del Bello Sexo* (1845), *La Gaceta de las Mujeres* (1856-6), *El Pensil del Bello Sexo* (1845-6), *La Moda* (1842-1889) y *El Correo de la Moda* (1851-1880). Incluían poesía de tipo romántico-sentimental, novelas traducidas, artículos específicos (las mujeres en la antigüedad, biografías de mujeres

famosas –incluyendo a Mme de Staël y George Sand–, estudios eruditos –el lenguaje, los sexos, el lugar de la mujer en el Génesis– y ensayos sobre la naturaleza de la mujer.

A partir de la década de los cuarenta un buen número de colaboradores eran mujeres, apoyadas por las expectativas de mercado de los editores ansiosos de publicar colaboraciones femeninas. Desaparece el travestismo de los redactores que se presentaban como mujeres ante las lectoras, por ejemplo en *La Gaceta de las Mujeres, redactada por ellas mismas* (1845). Pero la autoría periodística femenina era más un ideal que una realidad, pues la prensa por y para mujeres en exclusiva no tuvo mucho éxito, así *La Ilustración de las Damas*, bajo la dirección de Gertrudis Gómez de Avellaneda con intención de publicar a las escritoras del momento solo vio un número; *Ellas, Órgano oficial del sexo femenino* (1851) con dos directoras, casi todos los artículos, la poesía, la novela y los editoriales escritos por mujeres duró dos meses. En la década de los cincuenta la presa publica a la Avellaneda, a Carolina Coronado y a Cecilia Böhl, aunque muchas mujeres siguen publicando con seudónimo masculino, y lo habitual era firmar solo con las iniciales.

En Hispanoamérica¹²⁵ las publicaciones específicas femeninas preceden a las españolas, la primera aparece en Cuba: *El Correo de las Damas* (1811). En la primera mitad del siglo XIX tenemos en Argentina: *La Argentina*, *La Aljaba* y *La Camelia*. En México: *El Semanario de las Señoritas Mexicanas* y *La Siempreviva*. A partir de 1870 tenemos en Chile: *La Mujer*. En Perú: *La Alborada* y *El Álbum*. En Colombia: *El Rocío*. En las dos últimas décadas de fin de siglo tenemos en Bolivia: *El Álbum*. En México: *El Álbum de la Mujer*. En Chile: *El Eco de las Señoras de Santiago*. En 1900 tenemos en Chile: *La Alborada* y *La Palanca*. En Argentina: *Nosotras*, *La Voz de la Mujer* y *La Nueva Mujer*. En Paraguay: *La Voz del Siglo*. En México: *La Mujer Mexicana* y *Las hijas de Guauhtemoc*.

En Cuba a principios del XIX la prensa incluye materiales dirigidos a las mujeres. Ya hemos visto que en 1811 aparece *El Correo de las Damas*. Los intelectuales cubanos participan en el debate sobre la mujer en las publicaciones periódicas. Muchos animan y dirigen prensa especializada: *Recreo de las Damas* (José María de Heredia, 1821), *La Siempreviva* (Antonio Bachiller y Morales, 1837), *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (Domingo del Monte, 1829) y *El Almendares* (Juan Clemente Zenea, 1852). Desde 1860 surgen publicaciones femeninas como *El Álbum Cubano de lo Bueno y de lo Bello*, de la Avellaneda, *El Álbum de las Damas*, *Las Hijas de Eva*, *La Mulata*, *Minerva* y otros. Se cuentan en esta misma época unas cuarenta colaboradoras en publicaciones periódicas, una de ellas fue Mercedes Matamoros, destacan las colaboraciones femeninas en *El*

¹²⁵ Para las publicaciones femeninas en Hispanoamérica sigo a Teresa Valdés, «Las primeras voces escritas», en *De lo social a lo político. La acción de las mujeres en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Ediciones Lom, 2000, cap. 5.1.1., págs. 22-23.

Diario de la Marina, El Figaro, El Cubano Libre, Patria y otros. De esta forma se integra a la mujer en el periodismo en calidad de colaboradora, traductora o redactora.

Escritoras hispanoamericanas

La principal dificultad para escribir sobre las autoras hispanoamericanas¹²⁶ en general, tanto de fin de siglo XIX y principios del XX, como de épocas anteriores, es la falta de información sobre las mismas debido a su ausencia de las antologías y de las historias de la literatura. Cuando son incluidas en dichos compendios, por lo general se limita a la mención de su nombre; a veces se añade algunos datos biográficos, una relación de sus obras y alguna nota crítica. En los estudios histórico-literarios coetáneos de las poetisas los comentarios suelen ser sexistas.

La dificultad para encontrar el nombre de Mercedes Matamoros, y el de otras poetisas, en antologías, historias y estudios sobre el Modernismo puede deberse a la consideración de literatura menor que tenía la escrita por mujeres, debido a numerosos factores de género cuyo estudio excede los límites de este trabajo. Para ver las antologías y enciclopedias consultadas y los resultados obtenidos remito al Apéndice al apartado titulado Las hispanoamericanas en la historia de la literatura.

A pesar de las dificultades es posible rastrear un censo de escritoras hispanoamericanas. En la época colonial la literatura hispanoamericana recoge casos aislados, especialmente entre las religiosas como Sor Juana Inés de la Cruz (México 1648-1695), una habitual de dichos estudios, a quien se

¹²⁶ Para un rastreo de escritoras en la historia de Hispanoamérica busco datos entre otros en: Joaquín Marco, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana. (Desde el Modernismo)*, «La poesía femenina», Madrid, Taurus, 1992, cap. II, 2, págs. 130-147. Enrique Anderson Imbert, *Literatura Hispanoamericana, Antología e introducción histórica*, s.l., Holt, Rinehart and Winston, 1970, «Sor Juana Inés» y «La Madre Castillo», en «Parte tercera (1598-1701)», vol. 1, págs. 161-193; «Gertrudis Gómez de Avellaneda», en «Parte sexta (1825-1860)», vol. 1, págs. 313-321; «Gabriela Mistral», «Delmira Agustini», «Juana de Ibarbourou», «Alfonsina Storni» y «Carmen Lyra», en «Parte tercera (1910-1925)», vol. 2, págs. 228-248 y págs. 296-299; «Claudia Lars», en «Parte cuarta: (desde 1925 hasta hoy)», vol. 2, págs. 346-348. Ángel Esteban, *Literatura Hispanoamericana, Introducción y Antología de textos*, Granada, Editorial Comares, 1997: «Sor Juana Inés de la Cruz», en «Literatura de la Colonia (siglos XVI, XVII y XVIII)», págs. 133-144; «Alfonsina Storni», «Juana de Ibarbourou» y «Gabriela Mistral», en «Literatura Hispanoamericana del siglo XX: Gabriela Mistral (y la poesía femenina)», págs. 320-334; Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Revista de Filología Española, Madrid, 1934, «Poesía femenina», cap. V («El postmodernismo: 1910-1914»), págs. 893-953. Max Henríquez Ureña, *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, México, Ediciones Mirador, 1963, «Gertrudis Gómez de Avellaneda», en vol. 1, I, V («El momento más romántico y el criollismo en las letras»), cap. XVIII, págs. 197-226; «Luisa Pérez de Zambrana» y «Julia Pérez y Montes de Oca», cap. XXIV, págs. 306-319. Giuseppe Bellini, *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, «Sor Juana Inés de la Cruz», cap. V («La épica y la lírica en el Barroco»), págs. 133-146; «María Eugenia Vaz Ferreira», «Delmira Agustini», «Alfonsina Storni», «Luisa Luisi» y «Juana de Ibarbourou», en «Poesía de la mujer», cap. XII («Darío y la difusión del modernismo»), págs. 282-285; «Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y otras poetisas», cap. XIV (América Meridional), págs. 304-308. AAVV, *Las cien mejores poesías modernas (líricas) hispano-americanas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1928. Incluye a Juana Borrero, «Última rima», pág. 32; Juana de Ibarbourou, «La higuera», págs. 156-157; Gabriela Mistral, «Nocturno» y «La balada», págs. 163-165 y Alfonsina Storni, «Carta lírica a otra mujer», pág. 177. Guillermo Díaz Plaja, *Antología mayor de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Labor, 1969, «Sor Gertrudis de San Ildefonso», «Sor Catalina de Jesús Herrera» y «Madre María Josefa de la Concepción Castillo», vol. I, parte V («Acción Evangelizadora»), págs. 377-397; «Las dos poetisas anónimas del Perú», vol. II, parte VIII («Primer período de la poesía colonial»), págs. 671-701 y «Sor Juana Inés de la Cruz», vol. II, parte IX («El Barroco»), págs. 819-854 y 999-1021. Los dos vol. abarcan solo hasta la poesía prerromántica. Celia Correas de Zapata en «Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana» [en línea]. En *Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, España. Sin fecha [consulta 27 diciembre 2004]. Disponible en Internet: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/oc/aih_06_1_204.pdf>, comenta la inclusión de poetisas en las obras de: Alberto Zum Felde, *La narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1964; Fernando Alegria, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, 1959; Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1993. Igualmente encontré en Lucrecio Pérez Blanco, «La verdadera pasión amorosa de Alfonsina Storni», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2002, núm. 27, pág. 305-306, una valoración de la literatura femenina hispanoamericana. José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, siglo XIX.

dedica numerosas páginas. Otras autoras no son tan conocidas: Santa Rosa de Lima (Perú, 1586-1617), la Madre Castillo (Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara, Colombia 1671-1742), Sor Gertrudis de San Ildefonso (Ecuador, 1652-1709), Sor Catalina de Jesús Herrera (Ecuador 1717-1796?), Sor Juana de Maldonado (Guatemala, 1598-1666), la monja Alférez (Catalina de Erauso, Guipúzcoa 1592- México 1650), la Madre de San José (Nueva España, 1656-1736), Sor Teresa Magdalena de Cristo (México, ¿?), Sor Juana Mariana de Jesús (Ecuador, siglo XVII), Úrsula Suárez (Chile 1666-1749) Sor Juana de Herrera y Mendoza (Perú, ¿?), Isabel de Guevara (Río de la Plata, siglo XVI), María Jesús Tomelín (Nueva España, 1574-1637) las dos poetisas anónimas del Perú (siglo XVII), Francisca de Tolosa (Nueva Granada, fin del siglo XVI), Elvira de Mendoza (Santo Domingo), Leonor de Ovando (Santo Domingo), Catalina de Eslava (México), María de Estrada Medinilla (México), Jerónima de Velasco (Ecuador), Josefa de Azaña y Llano (Perú), Josefa Bravo de Lagunas y Villela (Perú), María Manuela Carrillo Andrade y Sotomayor (Perú), Juana Calderón y Badillo, marquesa de Casa Calderón (Perú), María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo condesa de Merlín (Cuba, 1789-1852).

A partir del siglo XIX se multiplican las poetisas en Europa y América debido a distintas causas, una de ellas de índole económica –los cambios en el mercado editorial– y otra es de índole social y literaria, como es considerar el sentimiento poético romántico genuino en la mujer, lo cual la autoriza a hacer versos. Así tenemos una abundante nómina de escritoras que publican en los medios de la época, convirtiéndose en un fenómeno sin precedentes en la literatura.

El Romanticismo, con su exaltación de los sentimientos, considera a la mujer más emotiva que el hombre, pero no más creativa. Lo que se exalta de verdad es la nueva concepción del genio creativo, varón, que combina sus capacidades emotivas femeninas con sus capacidades imaginativas y creativas masculinas. Por el contrario una mujer masculina es antinatural y monstruosa. La figura del poeta se diferencia de la figura de la poetisa: él es el héroe solitario, alienado del mundo, mientras ella se asocia a lo trivial y a la vida diaria. Aunque el romanticismo da valor a las características femeninas, de emoción y sentimiento, las escritoras son consideradas exóticas y extrañas y llegan a carecer de entidad propia.

En definitiva, en el siglo XIX en Occidente, escribir y leer eran actividades femeninas, las mujeres de clase media y alta son la mayoría del público y de escritoras. Las poetisas hispanoamericanas del XIX y principios del XX son numerosas, citaré solo algunas.

En Cuba Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Juana Borrero (1877-1896), Mercedes Matamoros (1851-1906), Aurelia Castillo (1842-1920), Luisa Pérez de Zambrana (1835?-1922), Julia Pérez de Montes de Oca (1839-1875), Dulce María Loinaz (1903-1997), Lydia Cabrera (1900-1991). En Bolivia Adela Zamudio (1854-1928). En Colombia Soledad Acosta de Samper

(1833-1913). En Guatemala María Josefa García Granados (1810-1848) y María Cruz (1876-1915). En Uruguay María Eugenia Vaz Ferreira (1875- 1920), Delmira Agustini (1886-1914), Juana de Ibarbourou (1895-1979), Ester de Cáceres (1903-1971), Sara de Ibáñez (1910-1971), Dora Isella Russell (1925), Sarah Bollo (¿?), Luisa Luisi (?-1940), Clara Silva (1905-1978). En México Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), María Enriqueta Camarillo de Pereira (1875-1968), Rosario Castellanos (1925-1974) y Nelly Campobello (1909-?). En Chile Gabriela Mistral (1889-1957), María Isabel Peralta (1904-1926), Olga Acevedo (1895-1970), Mila Oyarzum (1912-1982), Gladys Thein (1905-1981), Stella Corvalán (1913-1994), Sylvia Moore (¿?), María Luisa Bombal (1910-1980), Matilde Puig (¿?), Chela Reyes (1904-1988), Marcela Paz (1902-1985), Magdalena Petit (1903-1968), María Flores Yañez (¿?), María Carolina Geel (1913-1996), Marta Brunet (1897-1967). En Argentina Alfonsina Storni (1892-1935), Olga Orozco (1920-1999), Margarita Abella Caprile (1901-1960), Silvina Ocampo (1906-1993), Victoria Ocampo (1890-1979), Juana Manuela Gorriti (1819-1892), Norah Lange (1906-1972), Silvia Bullrich (1915-1989), Marta Lynch (1925-1985), Juana Paula Manso (1819-1875), Eduarda Mansilla (1838-1892). En Venezuela Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), Ana Enriqueta Terán (1918), Luz Machado de Arnao (1916); Ida Gramcko (1924-1994), Teresa de la Parra (1889-1936), Antonia Palacios (1904-2001). En El Salvador Claudia Lars (seudónimo de Carmen Brannon, 1899-1974). En Nicaragua Claribel Alegría (1924), Gioconda Belli (1948), Rosalía Alarcón de Fames (¿?). En Costa Rica Eunice Odio (1922-1974), Carmen Lyra (seudónimo de María Isabel Carvajal, 1888-1949), Yolanda Oreamuno (1916-1956). En Perú Mercedes Cabello de la Carbonera (1845-1909), María Wiese (1892-1964), Clorinda Matto de Turner (1854-1907). En República Dominicana Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897).

Respecto al fenómeno de eclosión poética femenina en Hispanoamérica, Sidonia Carmen Rosembaum¹²⁷ intenta establecer su origen en el desarrollo de la escritura femenina francesa de fin de siglo, que contó con cientos de poetisas, muchas de ellas leídas, sin duda, en Hispanoamérica. Concretamente cree que la poesía erótica, íntima y sincera de las poetisas hispanoamericanas bebe de la expresión de la intimidad y el amor de Anna de Noailles, princesa Brancovan y condesa Mathieu de Noailles, (París, 1876-1933), poetisa y mecenas en el París de los salones literarios que dejó una copiosa producción poética (*El corazón innumerable*, 1901; *Poema de amor*, 1924), novelística (*La nueva esperanza*, 1903; *La dominación*, 1905) y unas interesantes memorias (*El libro de mi vida*, 1932). Igualmente en la poesía de Renée Vivien, seudónimo de Pauline Mary Tarn (Londres 1877-París 1909), novelista y poeta inglesa que escribió su obra en francés (*Estudios y preludios*, 1900; *Cendres et poussières*, 1901; *Evocations*, 1903 y *Le Venus des aveugles*, 1903), se inspiró en Safo y

¹²⁷ Sidonia Carmen Rosembaum, «Modern Women Poets of Spanish America», Hispanic Institute in the United States, New York, 1945, recogido en Clara Silva, *Pasión y gloria de Delmira Agustini. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1972, págs. 149-151.

en Pierre Louÿs (que a su vez se inspiró en Safo). Diony Duran ve en Alfonsina Storni, que vivió entre el modernismo y la vanguardia, junto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Eugenia Vaz Ferreira y Dulce María Loynaz, unas iniciadoras del fenómeno poético femenino hispanoamericano.

Por mi parte considero que las poetisas mencionadas no surgen de la nada, antes que ellas tenemos a Mercedes Matamoros con una expresión de la intimidad escudada en el mito de Safo.

El *boom* de poetisas comienza a partir de la cuarta década del siglo XIX en España, Europa y América con las románticas, que a principios del XX han alcanzado legitimidad. El origen de este brote poético no puede limitarse solo al influjo francés, aunque no cabe duda de que las poetisas americanas leyeron a las poetisas francesas, ya vimos anteriormente que la traducción y la lectura de libros y revistas europeas fue fundamental en el Modernismo americano, así como la influencia de la literatura francesa en general; mi opinión es que la influencia de la condesa de Noailles o Renée Vivien es solo un elemento más a considerar.

Las primeras figuras femeninas cubanas a destacar serían la casi desconocida marquesa Jústiz de Santa Ana (1733-1807) y la condesa de Merlín, María de la Merced Santa Cruz y Montalbo (Cuba, 1789-1852) Como hechos literarios del XIX tenemos el *Álbum Cubano de lo Bueno y de lo Bello* de la Avellaneda, una revista quincenal publicada en 1860 entre febrero y agosto, que con apenas doce números reunió temas de interés; el *Álbum poético y fotográfico de escritoras y poetisas cubanas* (1868, reeditado en 1894 y 1895) de Domitila García de Coronado; y el periódico el *Correo de las Damas* (1811).

El censo de escritoras cubanas en el XIX es más de un centenar, muchas con libros publicados, no es número despreciable teniendo en cuenta que la población cubana de entonces no llegaba a los dos millones de personas.

El magisterio de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841-1873) fue poderoso a lo largo del siglo. Dentro de las poetisas consideradas románticas tenemos a Luisa Pérez de Zambrana (1835-1922), Julia Pérez Montes de Oca (1839-1875), Aurelia Castillo (1842-1920) y Adelaida Mármol (1838-1857). Otras románticas son: Mercedes Valdés, Luisa Molina, Úrsula Céspedes de Escanaverino, Brígida Agüero, Martina Pierra de Poo, Rosa Kruger, Sofia Estévez, Ana María de Hecheverría, Elena Borrero de Miró y Catalina Rodríguez. Sus temas son la naturaleza, el amor funesto y el canto a la patria.

En Cuba el Modernismo no supone una ruptura con la tradición romántica. A pesar de las influencias del parnasianismo y el simbolismo francés, del reflejo en la poesía de la insatisfacción del poeta, la novedad, el afán preciosista y el deseo de ser modernos, la emoción romántica no

desaparece. Las poetisas modernistas practican una poesía intimista, es un romanticismo tardío, así Mercedes Matamoros (1851-1906), Nieves Xenes (1859-1915), Juana Borrero (1878-1896). Otras modernistas fueron Esther Lucila Vázquez, María Luisa Milanés y Dulce María Borrero.

En la etapa postmodernista tenemos a Emilia Bernal (1884-1964), María Villar Buceta (1899-1977) y Mirta Aguirre (1912-1980). Destaca Dulce María Loynaz (1902-1997). Otras postmodernistas fueron: Emilia Bernal, Mariana de la Torre, Mercedes Torrens, Digidora Alonso, Pura del Prado, René Potts

La generación de Matamoros, ella incluida, no ha sido especialmente admirada por la crítica, ni siquiera por la crítica feminista, pues se destaca su situación de puente hacia una poesía más importante representada por mujeres de generaciones posteriores en el continente americano, como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni:

En Cuba, Mercedes Matamoros (1851-1906) y Nieves Xenes (1859-1915), fermentan todavía por estos tiempos un romanticismo tardío, en un regusto por la imagen escultórica y el artilugio verbal para expresar el sentimiento amoroso. Esa «poesía femenina», considerada por la vieja crítica como «típica» en cuanto a su proyección de efusión emotiva, como expresión de frustraciones y apetencias sensuales escamoteadas por la alegoría mitológica, encuentra sus paradigmas en estas dos poetisas, que, sin descollar en su contexto, son ejemplarizantes de lo que se esperaba y se aceptaba, y más tarde se tomó como rasero para etiquetar la poética femenina. No obstante, este romanticismo desvelado de estas poetisas apunta como antecedente del exquisito tono que se incorporaría a la poesía escrita por mujeres de los principio del siglo XX, con un erotismo delicado, con una perspectiva todavía dependiente de la óptica masculina y casi siempre subordinada a la pasión amorosa, bien es cierto, mas con un elevado reclamo existencial de matices místicos y con semejante voluntad de estilo de rigor modernista. El nombre más sonoro de esa efervescencia moderna es el de Juana Borrero [...] ¹²⁸.

La “hermandad lírica” cubana

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, Cuba, 1814 - Madrid, España, 1873) habría de ser un ejemplo para las escritoras cubanas de entonces y posteriores. Por sus publicaciones en revistas y periódicos; por ser traductora; por el éxito de obra; por su acogimiento en los liceos de España; por su amistad con grandes escritores como Espronceda, Zorrilla y Hartzentbusch; y por sus intentos de ingresar en la Academia Española. Cuando volvió a Cuba en 1859 recibió un homenaje nacional siendo coronada por la también poeta Luisa Pérez de Zambrana (a quién prologó *Poesías* en 1860).

¹²⁸ Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000, pág. 38.

Dirigió en La Habana el *Álbum cubano de lo bueno y de lo bello* (1860) y también colaboró con numerosas publicaciones periódicas de España y Cuba, entre ellas el *Álbum del Bello Sexo o Las mujeres pintadas por sí mismas*, *La América*, *Cuba Literaria* y *Diario de la Marina*, en algunas de las cuales también publicaría Matamoros. La Avellaneda también prologó el *Viaje a la Habana* (1844) de la conocida Condesa de Merlín.

Entre las mujeres escritoras de la generación de Mercedes Matamoros, Aurelia Castillo, Nieves Xenos y Juana Borrero, existía una mutua admiración, conexión y apoyo, manifestada en los poemas que se dedicaron mutuamente. Una «hermandad lírica» como la que existió entre Carolina Coronado y otras poetisas españolas, ya indicada en su día por Bárbara Zecchi, Noel Valis y Susan Kirkpatrick¹²⁹.

Es interesante destacar que una de las biógrafas y editoras de la Avellaneda fuera precisamente Aurelia Castillo de González (Puerto Príncipe, 1842 - La Habana, 1920), amiga de Mercedes Matamoros; escritora, crítica literaria y traductora, colaboradora de numerosas publicaciones, además de ser fundadora y miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras. También editó a Martí y prologó a Matamoros en su edición de poesías de 1892. Matamoros por su parte le dedicó sus traducciones de Byron, las *Melodías hebreas*, aparecidas en su edición de *Poesías completas* de 1892:

A la Sra. Aurelia Castillo de González
Inspirada poetisa, mi amiga y eminente hermana en letras;
homenaje de admiración y afecto de
Mercedes¹³⁰

Y le dedicó una décima:

A Aurelia¹³¹

Cuentan que en el valle un día
dulce y cándida azucena
de orgullo y contento llena,
bajo el sol resplandecía.
—¿Habrá otra, entre sí decía,
tan blanca y pura cual yo?—
Y de envidia se murió

¹²⁹ V. Bárbara Zecchi, «La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría», en Raquel Medina y Bárbara Zecchi (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002; Noel Valis, «Introducción», en Carolina Coronado, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991; Susan Kirkpatrick, «Las contradicciones femeninas y la hermandad lírica», en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.

¹³⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 65.

¹³¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 45.

lamentando su locura,
porque otra más blanca y pura
en Aurelia se encontró.
(1892)

Aurelia Castillo le contestó con otra décima:

A Mercedes Matamoros
(A la señorita que no podía hacer décimas y que ha hecho una tan exquisita)¹³²

Cuentan que en el Valle un día
cierta alondra se quejaba
porque una nota ensayaba
y emitirla no podía.
 –¿Habrá otra, entre sí decía,
 más desgraciada que yo?–
Y el lamento que exhaló
fue de acordes tan divinos
que apagó todos los trinos,
y por reina allí quedó.
(1892)

Mercedes Matamoros le dedicó a la escritora Eva Canel, que tanto la apoyara en el proceso de recaudar fondos para la edición de sus *Poesías completas*, su colección de poemas titulados *Sensitivas*:

A la Sra. Agar Infanzón de Buxó,
la distinguida y elegante escritora;
a la dama de levantado espíritu y corazón nobilísimo,
ofrece estas SENSITIVAS
en testimonio de eterno reconocimiento
La autora,
Guanabacoa y agosto 26 de 1892¹³³.

Juana Borrero le dedicó a Mercedes Matamoros:

El ideal¹³⁴

¹³² Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 284.

¹³³ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., sin núm. de pág.

¹³⁴ Publicado en *El Figaro*, 7 de octubre de 1894; en el libro recopilatorio de los poemas de la familia Borrero, *Grupo de familia*, 1895; en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 286.

¡Yo lo siento en mi alma! ... Él me reanima
y me presta el calor del entusiasmo,
él me muestra a lo lejos, siempre verde,
¡laurel inmarcesible y codiciado!
Él inspiró los cánticos fugaces
do rimé mis primeros desengaños,
él me conduce ahora sonriente
por la senda difícil del trabajo.

Cuando a veces el desaliento
o la nostalgia ardiente del pasado,
él me ilumina un porvenir glorioso
con el fulgor benéfico de un astro.

Donde quiera me lleve he de seguirle
y aunque deba morir en el suelo extraño
yo cruzaré tras él siempre serena
la inmensidad grandiosa del Océano.

¡Oh patria! Si la muerte inexorable
no me detiene con su helada mano
en mitad de la senda peligrosa
a donde en pos de mi ideal me lanzo,

tu recuerdo que siempre irá conmigo
me dará nuevo ardor ante el obstáculo...
¡yo salvaré mi nombre del olvido,
yo lucharé por conquistarte un lauro!
(1893)

Mercedes Matamoros publicó en 1903 el poema «Pasadas» dedicado a Esteban Borrero Echaverría, padre de Juana Borrero:

Pasadas¹³⁵
(A Esteban Borrero Echeverría)
Ardorosos y plácidos estíos,
tan fecundos en rosas y esplendores,
¿dónde están vuestros cándidos albores,
azules noches y opulentos ríos?
¿Por qué en abismos hondos y sombríos
cayeron ¡ay! vuestras hermosas flores,
y de tantos alegres ruiseñores
solo tiene el vergel nidos vacíos?
Devolvedme el calor de aquellas horas;
despertad en mi pecho aletargado
mirtos, estrellas, cánticos y auroras;

¹³⁵ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 161.

¡Y sed cual los perfumes penetrantes
que van, desde el oasis incendiado,
hasta las playas tristes y distantes!

Nieves Xenes (La Habana, 1859 - 1915), fue otra poeta premiada y colaboradora de la prensa, tertuliana en las veladas literarias de José María de Céspedes y de Nicolás Azcárate, que recibió distintos premios y colaboró en frecuentemente en prensa; además fue miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras; le dedicó a Matamoros:

En el álbum de Mercedes Matamoros¹³⁶

Un álbum. Canta, Musa, y no reprimas
tus notas de recóndita tristeza,
que ahora no vas a desgajar tus rimas
a los pies de una estúpida belleza.

Débil tributo de entusiasmo ardiente,
hoy de tus versos las humildes flores
guirnaldas formarán para una frente
ungida por el genio y los dolores.

Vibrante, en las estrofas de tu llanto
palpite el sentimiento que te inflama,
la bella que esta vez oírás tu canto
tiene un alma que piensa, siente y ama,
que asciende a las regiones luminosas
do el ideal inaccesible habita,
y descende a las simas tenebrosas
en que la angustia se retuerce y grita.
¡Oh soñadora, tu inspirado canto
que las almas seduce y enajena,
tiene el celeste y poderoso encanto
de la blanda canción de la sirena!

Proscrita en este mundo de tormento
de alguna estrella espléndida y lejana,
sin duda, allí aprendiste esos acentos
que arrancas a tu lira soberana...

Despierta mis tristezas adormidas,
mis lejanos recuerdos evocando,
la voz de tus estrofas doloridas,
palomas que sollozan arrullando.

Que mis horas radiantes y serenas,
la ventura soñé que tu has soñado,
¡y en el cáliz amargo de mis penas

¹³⁶ Publicado en *El Figaro*, 3 de enero de 1897; Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 287-288.

hay gotas de la hiel que has apurado!...

Tu pluma –blando cetro que sostienen
tus manos nacaradas y gentiles–
es cual la vara mágica que tienen
las hadas de los cuentos infantiles.

Ella muestra encantados y brillantes
los cuadros que creó tu fantasía,
de ella brotan los versos deslumbrantes
cual lluvia de irisada pedrería.

Templó el dolor tu numen, en tu canto
–de un alma virginal eco adorable–
puso las notas trémulas del llanto
¡y te dio su elocuencia incontrolable!

Del destino los golpes inhumanos
destruyeron tus dulces alborozos,
y con la lira excelsa entre las manos
prorrumpiste en magníficos sollozos.
(enero 1897)

Matamoros le contestó con su poema:

Primavera¹³⁷

(A Nieves Xenes)

Cual límpido zafiro brilla el cielo,
cantan las ramas en la selva hojosa,
y busca miel con amoroso anhelo
el zunzún en el cáliz de la rosa.

Del jardín en la puerta reclinada,
envuelta en blanca túnica flotante,
contempla con placer su azul mirada
la bóveda serena y deslumbrante.

Sus cabellos parecen rayos de oro
en la cándida nieve de su frente,
y hay de aromas y perlas un tesoro
en su boca entreabierta y sonriente.

Los duros hierros cubre y aprisiona
de fresca enredadera la guirnalda,
que descende a sus sienes cual corona
y le riega capullos en la falda.

En ese trono verde y perfumado
con dulces ilusiones se extasía;
tierno la besa el cefirillo alado,

¹³⁷ Publicado en *El Figaro*, 16 de mayo de 1897; Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 78-79.

en ondas de esplendor la baña el día.
Y a la flor de la alegre primavera,
y al ave errante y a la luz radiosa,
parece que les dice la hechicera:
—¡Cantadme y sonreid! ¡Yo soy la Diosa!
(mayo 1897)

Matamoros había dedicado el año anterior sendos poemas a las hermanas de Nieves Xenes, Asunción y María, también poeta:

A Asunción¹³⁸
(En el álbum de la Srta. Asunción Xenes)

En tus horas de hastíos o tristezas
dulces versos risueños nunca escojas;
si quieres consolarte abre este libro,
busca mi nombre entre sus bellas hojas.

Fíjate en él; recuerda compasiva
todo lo que he sufrido y he llorado,
yo simbolizo el tedio y la amargura,
y el afán por un bien nunca logrado.

Dos senderos no más tiene la vida,
en uno vierte el sol sus resplandores,
y el otro queda sepultado en sombras;
allí no hay aves, ni calor, ni flores.

Quiere tu buen destino que recorras
el que alfombran violetas perfumadas;
yo voy por el camino solitario
donde no hay más que rosas deshojadas.

Lloren por mí tus ojos hechiceros,
mira cuán triste senectud me alcanza;
piensa después en ti, y alegre entona
un cántico de amor a la Esperanza.
(junio 1896)

A María Xenes, en su álbum¹³⁹

Oye el amor que te contempla absorto;
que es el tiempo tan corto,
y la belleza tan fugaz, María,
cual ese meteoro deslumbrante

¹³⁸ Publicado en *El Figaro*, 5 de julio de 1896; Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 73.

¹³⁹ Publicado en *El Figaro*, 20 de septiembre de 1896; *Cuba y América*, 3 de abril de 1904; Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 74,

que brilla un solo instante
y va a perderse en la región vacía.
¡Lástima que se apaguen esos ojos,
y que en tus labios rojos
la miel se agote que convida al beso!
¡Lástima que el dolor con ruda mano
oh rosa de verano
te hiera de su enojo en el exceso!
¡Quien pudiera adornar tu joven frente,
tan casta y sonriente,
con guirnalda inmortal de flores bellas!
Mas ¡ay! que a todo ser lo solicita
la muerte, y lo marchita,
o la vejez en él deja sus huellas:
Por eso escucha ¡oh niña! el melodioso
cántico delicioso
que entonan junto a ti las ilusiones;
abre tu corazón al sentimiento,
y en grato arrobamiento
goza en la edad feliz de las pasiones.
Todo es amor desde que nace el día;
hasta la niebla fría
del céfiro se rinde a la dulzura;
y el rocío, como alma pura y sola,
en virginal corola
una lágrima vierte de ternura.
¡Despiértate por fin, bella durmiente!
mira cuán tiernamente
te contemplan los ojos de Cupido;
no en vano rueden tus hermoso años,
que aunque pruebes engaños,
aquel que nunca ha amado, no ha vivido.
(septiembre 1896)

Matamoros también dedicó el extenso poema «A una ceiba» a su amiga la poeta Mercedes Muñoz y Pons¹⁴⁰. La ceiba es un árbol original de Centroamérica, muy abundante en Cuba. El poema repasa la vida y los recuerdos de Matamoros.

De Mercedes Matamoros a Juana de Ibarbourou

¹⁴⁰ Aparecido en *El Figaro* el 24 de febrero de 1895. Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 56-62.

Mercedes Matamoros está relacionada con el discurso erótico de otras poetas hispanoamericanas¹⁴¹ como la cubana Juana Borrero Pierra (1877-1896) que fue incluida en *Escritoras cubanas* (1893) de Manuela Herrera. En *Grupo de familia. Poesías de los Borrero* (1895) de Esteban Borrero se recogen poemas suyos. Su obra aparecía diseminada en la prensa hasta la publicación de *Poesías y cartas* en 1978.

La uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1920). Toda su obra se publicó póstuma: *Fuego y mármol* se escribió en torno a 1903, permaneció inédita hasta la edición de sus *Poesías completas* (1986); *La isla de los cánticos* (1925) databa de 1915; la antología de poemas inéditos denominada *La otra isla de los cánticos* apareció en 1959.

La también uruguaya Delmira Agustini (1886-1914). Obras suyas son *El libro blanco. Frágil* (1907); *Cantos de la mañana* (1910); *Los cálices vacíos* (1913), con prólogo de Rubén Darío; *Los*

¹⁴¹ Cf. en este punto la bibliografía de los apartados anteriores sobre mujer y escritura. Para el estudio comparativo entre Juana Borrero, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Mercedes Matamoros, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral parto de Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968; *Poesías completas*, Barcelona, Labor, 1971, 253 p., Manuel Alvar (ed.); *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1971, 166 p., Alberto Zum Felde (ed.). AA.VV., «Delmira Agustini» en *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), cap. V, «Modernas y apasionadas», págs. 649-663. Graciela Aletta de Silvas, «El erotismo de Delmira Agustini», *Philologica Canariensis*, 2000-2001, núm. 6-7, págs. 329-350. G. Jiménez Mariano, «Delmira Agustini», [en línea]. Damisela, Jimenez, Mariano; Jiménez, Mariano G., [Uruguay]. Enero 2004. Disponible en Internet: <<http://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini.htm>>. Clara Silva, *Pasión y gloria de Delmira Agustini: su vida y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1972. Juana Borrero, *Poesías y Cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978, pról. y n. de Fina García Marruz y Cintio Vitier. Tina Escaja, «Juana Borrero», [en línea]. *Encyclopedia of Latin American Women Writers*. Hope College, Michigan, USA. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.hope.edu/latinamerican/authors.html>>. Fina García Marruz, «Prólogo», en Juana Borrero, *Poesías y cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978, págs. 13-73. «HOMENAJE A JUANA BORRERO», *La Habana Elegante*, Segunda Época, Revista Electrónica Trimestral de Literatura Cubana, Francisco Morán, Dallas, Texas, EEUU. 2003. Disponible en Internet: <<http://www.habanaelegante.com/Spring2003/Azotea.html>>. «JUANA BORRERO», *Cuba Literaria*, Publicaciones Cubanas en la Red, Cuba. 2001. Disponible en Internet: <http://www.cubaliteraria.com/autor/juana_borrero/>. María del Carmen Muncio, «Leyenda viva de Juana Borrero», *Revista Espacios*, La Habana, Cuba. 2004. Disponible en Internet: <<http://www.espaciosdigital.com/articulos/verarticulo.asp?ID=79>>. Raquel Romeu, «Vida, pasión y muerte de Juana Borrero en los albores de la guerra de Independencia de Cuba», en Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 41-48; «Juana Borrero, mujer y poeta», en Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 48-55. Juana de Ibarbourou *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953. AA. VV., «Juana de Ibarbourou», en *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, v. III, *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, cap. V, «Modernas y apasionadas», págs. 665-682. Ventura García Calderón, «Palabras preliminares», en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, págs. XVII-XX. Monvel María (ed.), «Juana de Ibarbourou», en *Poetisas de América*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929, págs. 93-94. Dora Isella Russell «Noticia biográfica» y «Cronología», en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, págs., XXI-LXVII. Gabriela Mistral, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1970; *Ternura*, Buenos Aires, Espasa-calpe, 1955. AA.VV., «Gabriela Mistral», [en línea]. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, España. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/mistral>>. AA.VV., «Gabriela Mistral», [en línea]. Universidad de Chile, Chile. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/index.html>> Teresa Barbero, «Desolación y Goce en Gabriela Mistral», en *Estafeta Literaria*, 1977, núm. 607, págs. 12-13. Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana, 1968; *Poemas de amor and other selections*, México, Costa Amic, 19 [...]. AA. VV., «Alfonsina Storni», en *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), págs. 683-713. «Alfonsina Storni», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea]. Universidad de Alicante [Alicante]. Sin fecha, [consulta 2 mayo 2005]. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Alfonsina/index.shtml>. Diony Durán, «La voz de Alfonsina Storni», *Matices*, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal, Projektgruppe Matices e. V., Colonia, Alemania. Sin fecha, Disponible en Internet: <<http://www.matices.de/19/19kstorn.htm>>. Lucrecio Pérez Blanco, «La verdadera pasión amorosa de Alfonsina Storni», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2002, núm. 27, págs. 305-329. Perla Taá et al., «Entrevista con Alejandro Storni, hijo de Alfonsina Storni, el 16 de agosto de 2002», [en línea]. EGB 62, Lanús, Buenos Aires. . Disponible en internet: <<http://abc.gov.ar/paginaescuela/0111PP0062/alfonsina/asentrevtxt2002.html>>. Ana Skledar, «El motivo de la muerte en la poesía de Alfonsina Storni», *Verba Hispánica*, Universidad de Ljubljana, Eslovenia, 2004. Disponible en Internet: <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/verbahispanicaXII.pdf>>, págs. 33-42. María Eugenia Vaz Ferreira, *La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968; *La isla de los cánticos*, en *Cuadernos Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, [s.n.], [1953?], Impresora Libertad, 30 págs.; *La otra isla de los cánticos*, en AA.VV., *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), cap. V, «Modernas y apasionadas», págs. 649-663. Gisela Bencomo, «María Eugenia Vaz Ferreira y la visión falocrática de las relaciones humanas», *Angelfire*, Carnegie Mellon University, EEUU. 2005. Almudena Mejías Alonso, «El estilo en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira», en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1980, núm. 8-9, págs. 135-148.

astros del abismo (1924), contiene *El rosario de Eros*; *Obras completas* (1924), con composiciones inéditas.

Otra uruguaya, Juana de Ibarbourou (1895-1979). Obras suyas, entre otras muchas, son: *Las lenguas de diamante* (1919); *El cántaro fresco* (1920); *Raíz salvaje* (1922); *La rosa de los vientos* (1930); *Chico-Carlo* (1944); *Dualismo y Destino* (1945); *Perdida* (1950); *Azor, Mensajes del escriba* y la 1ª ed. de sus *Obras completas* (1953).

Y la argentino-suiza Alfonsina Storni (1892-1938). Algunas obras suyas son: *Languidez* (1920); *Ocre* (1925); *La inquietud del rosal* (1916); *El dulce daño* (1918); *Irremediablemente* (1919); *Poemas de amor* (1926); *El amo del mundo* (1927); *Mundo de siete pozos* (1934); *Mascarilla y trébol* y *Antología poética* (1938).

Juana Borrero y María Eugenia se llevan solo dos años, Delmira es nueve años menor, mientras que Mercedes Matamoros nace treinta y cinco años antes. No forman una generación en el sentido estricto del término (haber nacido en fechas próximas), pero sí nacen en la segunda mitad del siglo XIX y no superan la primera mitad XX, reciben el mismo influjo cultural y social del fin de siglo, y todas son poetas modernistas, poco conocidas por los lectores, especialmente fuera de su país.

Por otro lado, tenemos una tríada de conocidas e importantes poetas hispanoamericanas, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y (también Gabriela Mistral), que si bien nacen solo unos años después que alguna de las poetas anteriormente mencionadas (Gabriela nace solo tres años después que Delmira), sobreviven a la segunda mitad del XX, excepto Alfonsina. Aunque su poesía se inicia en el modernismo, se orienta ya hacia la vanguardia.

Entre Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni existe una clara conexión, detectada hace años por la crítica:

Entre las poetisas que aparecieron en rápida sucesión casi inmediatamente después de Delmira Agustini, hay tres que pueden ser consideradas sus pares: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Estas tres grandes escritoras recibieron sin duda, de Delmira, el incentivo creador que las impulsó a buscar y expresar su propia originalidad, y en ellas encontramos la influencia de aquella. Juana de Ibarbourou que, temperamentalmente, es casi la antítesis de Delmira, confiesa generosamente esa deuda; y se hace voz en la veneración que todas ellas sienten por “la hermana mayor”. “Esa figura a la vez dulce y sobrehumana que será la más alta, y de la cual venimos todas las que volcamos en el verso el pesado secreto de nuestros corazones. Delmira es la santa laica de las mujeres latinas que hacen poesía. Como hacia una hermana mayor se vuelven

a ella todas las pupilas cargadas de ensueño. A Delmira se la siente en torno nuestro¹⁴².

Su nombre se convirtió en fanal, para todas las mujeres que después de ella han manejado el verso. Puede decirse que no hay una sola, que de cerca o de lejos no la haya imitado¹⁴³.

El fin de siglo, con sus mitos y obsesiones, es el caldo de cultivo de una poesía femenina erótica, que tiene su origen previo en la proliferación de poetisas del romanticismo. Una de las primeras poetisas eróticas del fin de siglo es Mercedes Matamoros, con la publicación de *El último amor de Safo*, en 1902, que en muchos aspectos (su osadía, la atribución de un papel activo a la mujer, su franqueza en la expresión del deseo y la ruptura del canon establecido para literatura femenina) es un precedente de la poesía posterior de Delmira Agustini, a la que podemos considerar figura central de este fenómeno. María Eugenia Vaz Ferreira, Juana Borrero y Gabriela Mistral tienen una vaga participación en la poesía erótica de este momento, pero son dignas de ser tenidas en cuenta. Después de Delmira parece que todas las poetisas tienen una deuda con ella: es el caso de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. Pero una vez analizado el fenómeno, debemos concluir que más que una influencia directa de Agustini es la influencia de un momento artístico clave, el fin de siglo, donde las poetisas, pero también los poetas, manifiestan osadía, franqueza, atrevimiento y acción. Es un fenómeno general, y en parte producto de los mitos femeninos finiseculares, que aunque provenientes de la Antigüedad, han sido reabsorbidos y reinventados. Es el gran tema de la poesía y la pintura del momento y está presente en Darío, Silva, Casal, López Velarde y otros muchos: Safo, Salomé, Judith, Cleopatra, Dalila, Penthesilea, Saba, las ninfas, la vampiresa, la esfinge y otros. Es el clima estético del decadentismo, de Baudelaire, de Wilde, de Nietzsche entre otros muchos; el estado anímico de la poesía romántica de final del XIX, que habría de perdurar en América hasta avanzado el siglo XX.

Esta poesía erótica femenina de fin del XIX y principios del XX supone para las escritoras salirse del canon femenino, pues se espera que la mujer siga un esquema determinado en su obra. Escribir poesía erótica para ellas era una transgresión de la moral burguesa y eso significaba ser juzgada socialmente. Es reconocido por la crítica que las escritoras modernistas escriben desde la sexualidad femenina:

(Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Alfonsina Storni) *Se arriesgaron a escribir como siente el cuerpo de la mujer, a ponerle letra al deseo femenino*¹⁴⁴.

¹⁴² Sidonia Carmen Rosebaum, «Modern Women Poets of Spanish America», *op. cit.*, pág. 153.

¹⁴³ María Monvel, «Juana de Ibarbourou», en *Poetisas de América*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929, pág.50.

¹⁴⁴ Graciela Aletta de Silvas, «El erotismo de Delmira Agustini», *Philologica Canariensis*, 2000-2001, núm. 6-7, pág. 330.

Esto supone un escándalo en la sociedad de fin de siglo XIX y principios del XX. El caso de Delmira Agustini, es bien conocido por el choque que supuso en el Uruguay de entonces una joven escritora de poesía erótica y desbordada. Agustini fue un desafío, *El libro blanco* y *Los cálices vacíos* (1913) supusieron una sorpresa entre los lectores y la crítica por mostrar el deseo abiertamente, desafiando los códigos morales y los prejuicios tradicionales que imponían a la mujer el pudor como norma. Lo más desconcertante entonces fue que la joven poeta perteneciera a la buena sociedad urugualla, a una familia burguesa de clase media-alta, y lo peor de todo, que, entonces, fuera soltera y sin experiencia en el amor. Su erotismo profundo y dramático, encendido y sexual, hacen pensar a la crítica que sus poemas más que confesiones, son visiones oníricas y fantásticas.

Otro caso especialmente conocido es el Juana de Ibarbourou, que, como Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, su tema vital es el amor; con la diferencia entre ellas de que Ibarbourou no se considera una mujer «frustrada» (como llamó la crítica a las otras dos) puesto que estuvo casada, al contrario que Mistral y Storni. Tampoco es considerada como «morbosa», al contrario que Delmira Agustini. Sin embargo fue acusada por la crítica de narcisismo, su evidente belleza física resultó ser un obstáculo en su consideración literaria.

En la década de los años veinte del siglo XX, Alfonsina Storni es percibida como un desafío a la sociedad, una mujer en lucha contra los hombres, una rebelde que busca la libertad frente a las normas establecidas, tanto en *Irremediabilmente* (1919), como en *El dulce daño* (1918), que es catalogado como expresión directa de sus estados de ánimo, del placer, de las sensaciones. La escritora era consciente de romper moldes, Alfonsina reconoce que la masculinidad era una ventaja social. En el poema «La que comprende» pide que el hijo que lleva en su vientre sea varón y no mujer. En el poema «Veinte siglos» rompe las cadenas de silencio impuestas a las mujeres durante veinte siglos para expresar sus sentimientos.

Pero aún siendo los versos de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni muy valientes, no son los primeros que surgen de la pluma femenina en este sentido. Sin remontarnos a Sor Juana Inés de la Cruz, habría que tener en cuenta el magisterio poético de Mercedes Matamoros, cuando en *El último amor de safo* (1902) expresó claramente los deseos femeninos. La crítica ha manifestado repetidas veces que tanto Delmira Agustini como Alfonsina Storni son la primera mujer en América en manifestar su erotismo, sus deseos y anhelos sexuales, pero antes que ellas Mercedes Matamoros expresó, por supuesto todavía bajo el escudo o excusa de Safo de

Lesbos, la sexualidad femenina. Se adelanta muchos años a *Los cálices vacíos* de Delmira¹⁴⁵ con *El último amor de Safo*, donde rompe el canon femenino por su franqueza en la expresión del deseo y la invitación al goce sexual, así como por los recuerdos de orgías pasadas y amores anteriores:

Empieza por brindar su lira, su divino tesoro espiritual, al amado [...] Luego se brinda ella misma; y su entrega tiene un impudor inusitado y fresco que debía asombrar a sus contemporáneos y que hasta medio siglo después no se atreverían a exhibir otras poetisas, Juana Ibarbourou en primer lugar¹⁴⁶.

Es evidente que la libertad en la poesía escrita por mujeres comienza en la segunda mitad del XIX, y raramente hubiera tenido lugar en Alfonsina Storni y las poetisas que le siguen sin las poetisas precedentes. Ciertamente Alfonsina es la escritora más rupturista, pero no quiere decir esto que sea la primera ni la única que expresa su deseo de un cambio en las relaciones entre hombres y mujeres por un estatus más justo, y así tenemos los versos de María Eugenia Vaz Ferreira, anteriores a los Storni, cuando dice «Déjame que hoy te acaricie aunque te olvide mañana»¹⁴⁷, donde parece proponer un modelo de relaciones esporádicas chocante en la época, pensemos que esta obra ve la luz en 1925, aunque los poemas son anteriores a esta fecha.

Desgraciadamente el sino trágico parece que persiguió a las poetisas modernistas de una manera u otra. Juana Borrero enferma de fiebres tifoideas y muere cuando iba a cumplir 19 años. Delmira Agustini es asesinada por su marido con 28 años, cuando había conocido el éxito como poeta. Mercedes Matamoros se arruina cuando quiebra el banco donde la familia tenía depositada su fortuna, su padre enferma de gravedad y ella tiene que dejar su trabajo de maestra para cuidarlo, por lo que queda en la pobreza más absoluta, dependiendo de la caridad ajena, muere de cáncer de mama a los 55 años. Alfonsina Storni vivió una infancia precaria, teniendo que trabajar desde los once años, es madre soltera en una época en la que eso era una provocación, enferma de cáncer de mama y se suicida a los 43 años, se arroja al mar desde una escollera, como la Safo de Ovidio. Juana de Ibarbourou se queda viuda a los 50 años y cae en una depresión por abatimiento y soledad de la que ya no se recupera, y que además se agrava con la muerte de su madre y por los graves problemas económicos que padece, debidos a la viudedad y a la quiebra del banco donde tenía sus

¹⁴⁵ En esto coincido con la opinión de Hortensia Pichardo cuando dice «Se anticipó un cuarto de siglo a Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, poetisas americanas celebradas por cantar al amor con absoluta libertad en nuestra época», Pichardo, Hortensia. <<Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor>>, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, 2ª serie, jul.-sep., 1956, pág. 106.

¹⁴⁶ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, núms. 1, 2 y 3, vol. LXVIII, (jul.-dic., 1951), *op. cit.*, pág.62.

¹⁴⁷ «Impromptu sentimental», en María Eugenia Vaz Ferreira, *La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, pág. 69.

ahorros. María Eugenia Vaz Ferreira fallece a los 49 años víctima de una enfermedad que ataca su salud mental y física. Gabriela Mistral vivió infeliz por la maternidad frustrada. Murió de cáncer. También la precocidad artística es común en la poetas modernistas, Juana Borrero, pintaba desde los cinco años y versificaba desde los siete. Había estudiado pintura y conseguido una beca para Europa, aunque su muerte prematura frustró todos sus posibles logros. Delmira Agustini con menos de un año ya hablaba. A los cinco leía y escribía. A los ocho tocaba el piano, a los diez versificaba. También era pintora. Mercedes Matamoros empezó a colaborar en prensa con dieciséis años. María Eugenia Vaz Ferreira se dedicó a la música desde temprana edad y fue una pianista de cierta reputación. Juana de Ibarbourou comenzó a publicar muy joven, a los siete u ocho años, en periódicos de la provincia (Melo). Alfonsina Storni comienza a escribir versos a los doce años, a los trece años fue actriz de teatro y escribió su primera obra, *Un corazón valiente*. Publica en periódicos locales (Rosario) antes de los veinte años. Gabriela Mistral publica sus primeros poemas en prensa con 15 años. Esta precocidad artística e intelectual, en mujeres sin formación académica es lo que más sorprende a la crítica de la época. Delmira Agustini, que publica su primer libro con apenas veinte años, es considerada un caso único de semejante «potencia mental»¹⁴⁸, aunque ya que anteriormente había habido casos de «mujeres sabias» en América, como Sor Juana Inés de la Cruz. La crítica del 900 consideró todo un fenómeno la falta de formación institucional de las poetas, así tenemos la opinión del filósofo Carlos Vaz Ferreira¹⁴⁹, hermano de la poeta María Eugenia, sobre el «milagro» de la producción poética de Delmira Agustini.

Por otra parte, la virginidad es la manera de verse y sentirse como mujer de estas poetas. Encontramos en María Eugenia Vaz Ferreira la insistencia en su poesía acerca de la virginidad, así tenemos referencias explícitas a esto en los poemas «Las quimeras» y «El regreso» y alusiones en «Holocausto». Igualmente Juana Borrero, en su poema «Última rima», en su epistolario y en el poema en prosa titulado «Prosa enigmática». Digno de mención es que Julián del Casal le dedicara a Juana Borrero un conocido poema que se tituló «Virgen triste». Los versos mutuos entre Juana y Casal testimonian que existió entre ellos un idilio desde 1891 a 1892. Tuvieron una misteriosa desavenencia que los mantuvo alejados un tiempo, más de diez meses sin verse. Entre tanto Casal murió en 1893 sin que se hubieran visto, por lo que ella quedó atormentada.

¹⁴⁸ «La gente quedó pasmada de aquel prodigio de sabiduría infusa. Nunca hasta entonces, se había dado el caso de una semejante potencia mental en una muchacha de solo veinte años, y que, para colmo de asombros, no había pisado nunca un aula académica. Esto era lo más descomunal del prodigio; porque la ingenuidad de nuestro ambiente intelectual, entonces, creía que todo saber posible estaba encerrado en la Universidad... ¿No lo sigue creyendo, todavía?... Y no fue solo el vulgo el asombrado, sino también – aunque esto hoy nos asombre-, los intelectuales de mayor jerarquía», Alberto Zum Felde, *op. cit.*, pág. 26.

¹⁴⁹«Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., diría que su libro es, sencillamente, un milagro. Vd. no debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado Vd., sea a saber, sea a sentir, lo que ha puesto en ciertas poesías suyas, es algo completamente inexplicable...» Carlos Vaz Ferreira, en Alberto Zum Felde, *op. cit.*, pág. 26.

La obsesión por la virginidad de Juana Borrero estaría relacionada con dos elementos, el primero de tipo social, a través del prototipo femenino de «ángel del hogar» del siglo XIX y la visión médica de la mujer como criatura carente de deseos y apetitos sexuales. El segundo sería de orden médico y procedería de sus enfermedades y su tratamiento clínico, ella misma indica que tomaba bromuro para el insomnio¹⁵⁰, una terapia típica de la época para tratar la inquietud y la ansiedad. Los efectos del bromuro como inhibidor de la libido son conocidos. Podríamos seguir esta línea de interpretación con María Eugenia Vaz Ferreira, ya que también estaba enferma desde su juventud. Lamentablemente hay una falta de información con respecto a su enfermedad y tratamiento.

Frente al arquetipo de la mujer fatal, destaca el prototipo del «ángel del hogar», esposa, madre, hermana, hija; es la mujer carente de pasiones y deseos cuyo único anhelo es servir al varón. De esta condición, de su naturaleza y su función en la sociedad, se espera que la escritora refleje en su obra las virtudes morales femeninas: el amor a la naturaleza o a Dios, el amor conyugal y la maternidad. Sin embargo el tratamiento de estos temas catalogaba a las mujeres como escritoras menores y las alejaba de los movimientos culturales de su tiempo. Pero del estudio minucioso de la obra completa de Mercedes Matamoros, Juana Borrero, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou se obtienen conclusiones claras: ellas contradicen dichas creencias tratando el amor y deseo, dejándose influir por el clima estético del momento, por la codificación romántica que retrata el eterno femenino a partir de los mitos de la Antigüedad, con una sensibilidad erótica morbosa, utilizando el pasado como recurso con el cual dotarse de una identidad poética, y revelándose a través de sus personajes: entre las mujeres bíblicas eligen a Salomé, Eva, Dalila, Mariana, María Magdalena, santa Thais penitente. Entre las históricas: la cortesana Thais, las reinas Cleopatra y Berenice, Lucrecia Borgia, Eloisa. Entre las mitológicas: Leda, Circe, Medea, la bacante, la ninfa, la ondina, Venus, Flora, la Esfinge, las Erinias, la Lamia. Entre las literarias: Ofelia, Beatriz y Lady Macbeth.

Abordan la iconografía de la mujer fatal mezclando los mitos, uniendo lo bello meduseo con la melancolía, la ninfa con la sirena, con la bacante o con la Lamia, Venus con Cleopatra, con la mulata, con Eva o con la estatua. Haciendo una relectura del canon femenino ortodoxo y planteando una estrategia de conquista del espacio literario que situaba a la mujer como objeto y musa: ahora ellas son sujetos, creadoras, frente al hombre, convertido en objeto. Se liberan del pudor y se definen a sí mismas como mujeres tentadoras y voluptuosas, desvelan sus deseos e invitan al placer, alejándose del modelo femenino aceptado en la época; representándose a sí mismas de forma activa

¹⁵⁰ En cuanto amanezca me dormiré después de haber tomado bromuro para ver si repongo mis fuerzas gastadas por insomnio», Juana Borrero, «Carta número 6», en *Poesías y cartas, op. cit.*, pág. 180.

y agresiva, ya sea como mujer, ya sea animalizada, mostrando una violencia sádica o masoquista. Por otra parte la visión erótica morbosa de las poetas está cargada de símbolos melancólicos.

Igual que hacían los poetas varones, reflejan en su obra numerosos modelos de la Antigüedad y el mito, con una significativa diferencia frente a los escritores (que en sus poemas eran víctimas o admiradores del tópico femenino): a través de los mitos las mujeres se dotan a sí mismas de una identidad poética acorde con el momento estético que viven.

Como los tipos femeninos son numerosos la antología de textos aquí incluida se referirá solo a algunos de ellos.

Delmira Agustini se convierte en Salomé en distintos poemas, así en el conocido «Poema sin título»¹⁵¹:

La intensa realidad de un sueño lúgubre
Puso en mis manos tu cabeza muerta;
Yo la apresaba como hambriento buitre...
Y con más alma que en la Vida, trémula
¡Le sonreía como nadie nunca!...
¡Era tan mía cuando estaba muerta!
Hoy la he visto en la Vida, bella, impávida
¡Como un triunfo estatuario, tu cabeza!
Más frío me dio así que en el idilio
Fúnebre aquel, al estrecharla muerta...
¡Y así la lloro hasta agotar mi vida...
Así tan viva cuanto me es ajena!

Este poema es una representación morbosa de la melancolía por su imaginación de la muerte y el erotismo de la cabeza cortada, como se demuestra por las referencias al «sueño lúgubre» de «tu cabeza muerta», «bella, impávida», el «frío» y el «idilio fúnebre». El contexto: «yo la apresaba como hambriento buitre», «era tan mía cuando estaba muerta» y «al estrecharla muerta», recuerda la fantasías exóticas de Moreau sobre Salomé (desde 1871 a 1876) en *Salomé*, *Salomé en el jardín*, *Salomé en la prisión*, *Salomé danzando ante Herodes* y *La aparición*, así como el anhelo por la cabeza del Bautista de la *Salomé* de Wilde (1893).

¹⁵¹ Delmira Agustini, *Poesías completas*, Barcelona, Labor, 1971, Manuel Alvar (ed.), pág. 165.

En «Tu dormías»¹⁵²:

Engastada en mis manos fulguraba
Como oscura presea, tu cabeza;
Yo le ideaba estuches, y preciaba
Luz a luz, sombra a sombra su belleza.
En tus ojos tal vez se concentraba
La vida, como un filtro de tristeza,
En dos vasos profundos... Yo soñaba
Que era una flor del mármol tu cabeza...
Cuando en tu frente nacarada a luna,
Como un monstruo en la paz de una laguna,
Surgió un enorme ensueño taciturno...
¡Ah! tu cabeza me asustó... Fluía
De ella una ignota vida... Parecía
No sé qué mundo anónimo y nocturno...

Agustini hace una representación melancólica del mito de Salomé: «engastada en mis manos fulguraba como oscura presea, tu cabeza», contempla «sombra a sombra» y «luz a luz», su «belleza»; la melancolía está también presente en el «filtro de tristeza», el «monstruo», en la «paz de una laguna», en «tu frente nacarada a la luna», el «ensueño taciturno» y el «mundo anónimo y nocturno». En el poema «Lo inefable»¹⁵³:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...
¡Cumbre de los Martirios !... Llevar eternamente,
Desgarradora y árida, la trágica simiente
¡Clavada en las entrañas como un diente feroz!...
Pero arrancarla un día en una flor que abriera
¡Milagrosa, inviolable!... ¡Ah, más grande no fuera
Tener entre las manos la cabeza de Dios!

Delmira carga de símbolos melancólicos el tema de Salomé: la «estrella dormida», «muero de un pensamiento», «tener entre las manos la cabeza de Dios», «la Muerte», el «pensamiento mudo

¹⁵² Delmira Agustini, *ib.* pág. 178.

¹⁵³ Delmira Agustini, *ib.*, pág. 168.

como una herida», el «extraño dolor», el «pensamiento inmenso que se arraiga en la vida, devorando alma y carne», los «Martirios» y la «trágica simiente».

La poeta argentina Alfonsina Storni en «Moderna»¹⁵⁴, poema de 1919, utiliza la danza de Salomé y los velos, demostrando la supervivencia de la figura bíblica a las vanguardias:

Yo danzaré en alfombra de verdura;
Ten pronto el vino en el cristal sonoro,
Nos beberemos el licor de oro
Celebrando la noche y su frescura.
Yo danzaré como la tierra pura,
Como la tierra yo seré un tesoro,
Y en darme pura no hallaré desdoro,
Que darse es una forma de la altura.
Yo danzaré para que todo olvides
Y habré de darte la embriaguez que pides
Hasta que Venus pase por los cielos.
Mas algo acaso te será escondido,
Que pagana de un siglo empobrecido
No dejaré caer todos los velos.

Alfonsina recuerda a Rubén Darío en el tono báquico del «vino en el cristal sonoro», «el licor de oro», «el tesoro» y «la embriaguez», con los elementos de la naturaleza: la «noche», la «tierra» y la estrella «Venus». «Salomé» aparece danzando en un escenario natural «alfombra de verdura» y nocturno, sin miedo a entregarse; su danza hace olvidar y embriaga a los hombres, pero Salomé ya no deja caer todos los velos, «pagana de un siglo empobrecido».

En «Indolencia»¹⁵⁵:

A pesar de mí misma te amo; eres tan vano
Como hermoso, y me dice, vigilante, el orgullo:
«¿Para esto elegías? Gusto bajo es el tuyo;
No te vendas a nada, ni a un perfil de romano».
Y me dicta el deseo, tenebroso y pagano,
De abrirte un ancho tajo por donde tu murmullo
Vital fuera colando... Solo muerto mi arrullo
Más dulce te envolviera, buscando boca y mano.
—¿Salomé rediviva? — Son más pobres mis gestos.

¹⁵⁴ Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana, 1968, pág 148.

¹⁵⁵ Alfonsina Storni, *Ib.*, pág. 247.

Ya para cosas trágicas malos tiempos son éstos.
Yo soy la que incompleta vive siempre su vida.
Pues no pierde su línea por una fiesta griega
y al acaso indeciso, ondulante, se pliega
con los ojos lejanos y el alma distraída.

Storni trata el arquetipo de una Salomé que se complace en su violencia sádica: «abrirte un ancho tajo», de componente morboso: «solo muerto mi arrullo más dulce te envolviera, buscando boca y mano»; desde una óptica melancólica: la «indolencia», «el alma distraída», los «malos tiempos» para las «cosas trágicas», el «deseo tenebroso y pagano», muestran la nostalgia por los grandes mitos patentes en el «perfil de romano», la «Salomé rediviva» y la «fiesta griega».

El sueño de la mujer como serpiente es variado en la imaginación poética femenina del fin de siglo. La poeta cubana Mercedes Matamoros se convierte en serpiente en *El último amor de Safo*, su poemario publicado en 1902, que analizaremos más adelante en el apartado específico dedicado a este poemario. En el soneto I, titulado «Yo»¹⁵⁶, se describe a sí misma como *femme fatale*: «color de golondrina oscura», «sombrios los cabellos ondulantes», ojos «¡tan negros!» como «diamantes», que brillan con «pasión», y un cuerpo de «sierpe tentadora». Después, en este mismo poemario, en el soneto XI, titulado «Mis trenzas»¹⁵⁷, Safo-Matamoros quisiera convertir su largo cabello, sus «trenzas de azabache» «que en espirales» a sus «pies descendentes», en «serpientes» venenosas que agredieran a su amante, mostrando un deseo violento y sádico de causar sufrimiento al ex amante. Matamoros repite el tema de Eva en la serie modernista «El primero de mayo», publicado en la prensa cubana en 1905, en el soneto III¹⁵⁸.

Adán –que está dormido en el Edén riente–
sueña que en sus mejillas un ala se plegó...
¿Será la blanca alondra que canta dulcemente
o la azul mariposa que en el monte encontró?
Cubre el rubor de llamas su faz de adolescente,
por vez primera un dardo en el pecho sintió;
y piensa que lo enlaza sutil una serpiente
que de noche en el bosque silbando lo llamó.
Abre entonces los ojos, y hermosa conmovida
ve a la mujer que guarda en su seno la vida,
que le dice temblando cual lirio en el vergel:
–¡Quién te besó en tu sueño no fue la mariposa,

¹⁵⁶ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Diputación Provincial, 2003, pág. 29.

¹⁵⁷ Mercedes Matamoros, *Ib.*, pág. 47.

¹⁵⁸ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, Catharina Vallejo (ed.), pág. 250.

ni la alondra que canta, sino Eva, tu esposa,
¡que para ti en sus labios trae un panal de miel!

El adolescente e ingenuo Adán cree recibir en sueños el beso de la «mariposa» o la «alondra», pero quien lo ha besado es su serpentina «esposa», Eva, que lo enlaza como «una serpiente», que de «noche en el bosque silbando lo llamó», «hermosa» y con «labios» de «panal de miel». Sueño que anuncia un futuro cargado de desgracias que propiciará la misma Eva.

La poeta cubana Juana Borrero trata el tema de la serpiente-Eva en el poema «Eladia Soto»¹⁵⁹:

Hay en su andar ligero
algo de serpentino y voluptuoso;
hay algo de magnético
en el húmedo brillo de sus ojos.
Tiene su voz simpática
inflexiones de amor, ruido de besos,
y tienen sus miradas
algo que no es del mundo ni del cielo.
¡Fascinación extraña!
¡encanto singular que yo no tengo!
Si a ti sobran las gracias
no ambiciones la gloria del talento.

Este poema, de 1893, aparece en su colección de «Siluetas femeninas», un grupo de poemas dedicado a sus amigas, al estilo de los que en España se dedicaron las poetas de la llamada «Hermandad lírica», al igual que Mercedes Matamoros hizo también con su círculo de escritoras amigas. Juana Borrero identifica la sensualidad de su amiga con la serpiente: Eladia tiene un andar «serpentino», «voluptuoso», «magnético», que ejerce «fascinación», con «ojos» de «húmedo brillo».

La uruguayaya María Eugenia Vaz Ferreira trata el mito de la serpiente en el poema «Heroica»¹⁶⁰:

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
invulnerable, universal, sapiente,
inaccesible y único.
En cuya grácil mano
se quebrante el acero,

¹⁵⁹ Juana Borrero, *Poesías y cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978, págs. 90-91.

¹⁶⁰ María Eugenia Vaz Ferreira, *La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, págs. 54-55.

el oro se diluya
y el bronce en que se funden las corazas,
el sólido granito de los muros,
las rocas y las piedras
los troncos y los mármoles
como la arcilla modelables sean [...]
Yo quiero un vencedor de toda cosa,
domador de serpientes,
encendedor de astros
transponedor de abismos...
Y que rompa una cósmica fonía
como el derrumbe de una inmensa torre
con sus cien mil almenas de cristales
quebrados en la bóveda infinita,
cuando el gran vencedor doble y deponga
cabe mi planta sus rodillas ínclitas.

Maria Eugenia desea un «domador de serpientes», un «vencedor», «invulnerable», «universal», «sapiente», «inaccesible», «único», que se humille ante ella.

Delmira Agustini toma el tema de la serpiente en «Visión»¹⁶¹:

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?
En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo [...]
Te inclinabas a mí, como un enfermo
De la vida a los opios infalibles
Y a las vendas de piedra de la Muerte [...]
Te inclinabas a mí como el gran sauce
De la Melancolía
A las hondas lagunas del silencio [...]
Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra [...]
Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...

¹⁶¹ Delmira Agustini, *Poesías completas, op. cit.*, págs. 210-212.

¡Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, y vi
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!

La poeta se encuentra en un estado de ensoñación insomne durante el cual es asaltada por una visión espectral, una «sombra», un fantasma «taciturno» que está «muerto y vivo» a la vez, una «ventana abierta al más allá»; al quien compara con una «estatua», símbolo de eternidad inmortal, y con un «cisne», emblema de la melancolía que remite al mito de Leda. Ella identifica su propia mirada con la de «una culebra» que asoma «entre zarzas de pestañas». Y es su «deseo una culebra glisando», en un ambiente melancólico de «soledad y miedo» que se revela en el uso de «la noche», el «silencio», «los opios», «el monstruo de tristeza», la «piedra de la Muerte», el «sauce», la «tristeza» y lo «oscuro».

De nuevo Agustini, en «Serpentina»¹⁶² dice «yo soy serpiente»:

En mis sueños de amor ¡yo soy serpiente!
Gliso y ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
Son mis ojos; la punta del encanto
Es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
Soy un pomo de abismo.
Mi cuerpo es una cinta de delicia,
Glisa y ondula como una caricia...
Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;
Mi testa es la luzbética diadema,
Haz de la muerte, en un fatal soslayo
Son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡Es la vaina del rayo!
Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente,
Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!

Delmira así une las connotaciones erótico-voluptuosas de la serpiente con la iconografía demoníaca de Eva y de la belleza medusea, en un contexto de melancolía: el «insomnio», el «hipnotismo», el «llanto», el «abismo», el «odio», la lengua como «venenosa fuente», la cabeza como «luzbética diadema» y la «muerte».

¹⁶² Delmira Agustini, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1971, Alberto Zum Felde (ed.), pág. 159.

Alfonsina Storni retrata a Eva en el poema «Una»¹⁶³:

Es alta y es perfecta, de radiadas pupilas
Azules, donde acecha, perezosa una Eva.
Su piel es piel de fruta. Su blanca carne nieva
Y sus trenzas se tuercen como gruesas anguilas.
Un bosque de oro crece en sus blancas axilas.
De los árboles rompe la yema fina y nueva.
Su boca es de la muerte la tenebrosa cueva.
Su risa daña el pecho de las aves tranquilas.
Pasó ayer a mi lado, las caderas redondas,
Los duros muslos tensos soliviando las blondas,
Los labios purpurados, y miedo tuve al verla,
Pues, de tal modo es ella, ya la predestinada
Que, se comprende al verla, camina, abandonada,
Hacia el hombre primero que debe poseerla.

El poema es de 1925, y todavía los mitos finiseculares siguen presentes. Su «Eva» es la expresión de la belleza: «alta y perfecta», de «piel de fruta», «blanca carne», «caderas redondas», «muslos tensos soliviantando las blondas», pero es una belleza de Eva, de mujer fatal, que se peina con trenzas que se retuercen como «gruesas anguilas» (o serpientes de agua), cuya boca es la «tenebrosa cueva» de la muerte.

Mercedes Matamoros se convierte en *femme fatale* en «La moderna Dalila y Sansón»¹⁶⁴.

Yo soy la ardiente luz de la centella
que admiración te causa o te aniquila;
en el mar de tu vida, onda tranquila,
o dura roca en que tu afán se estrella.
Me amaste y me amarás porque soy bella;
y porque en el imán de mi pupila
la eterna llama del placer rutila,
donde quiera que voy, sigues mi huella.
Víctima siempre de mi artero engaño
aún prosigo segándote el cabello
porque hoy, Sansón, te duermes como antaño;
que aunque eres tú la fuerza omnipotente,
mientras ciña mis brazos a tu cuello
¡no lograrás vencer a la serpiente!

¹⁶³ Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, op. cit., págs. 268-269.

¹⁶⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 147.

Esta Dalila se une con una victoriosa Eva –portadora de la serpiente– y la Medusa, que triunfa sobre el varón. Es el eterno femenino que se sustenta en el amor de los hombres por la «bella» destructora, que «aniquila», pétreo, «dura roca» donde el afán masculino se «estrella». Está dotada con ojos atrayentes como imanes, igual que la Medusa, donde brilla «la eterna llama del placer». El Sansón moderno que cae en manos de una Dalila (inmortal criatura) es siempre «víctima» a pesar de su fuerza física. Casi evocamos *Sansón y Dalila* (1882) de Gustave Moreau.

Mercedes Matamoros trata el tópico de la reina Mariana en el poema «Lamento de Herodes»¹⁶⁵, perteneciente a sus traducciones de Lord Byron.

I

¡Oh! ¡Marianna! ¡Marianna! todavía
el corazón herido
vierte sangre por ti, cruel sentimiento
de venganza atormenta su agonía,
y a la rabia sucede
hondo y devorador remordimiento.
Marianna... ¿en dónde estas? Ya tú no puedes
escuchar mi defensa...
¡Ah! si pudieras tú... me perdonara
tu pecho sin rencor, aunque insensible
a mi plegaria el Cielo se mostrara.

III

¿Y ha muerto ... y es verdad, y ellos pudieron
obedecer incautos
a mi celoso frenesí? ... y ahora
mi cólera a la angustia me condena,
y la espada que hirió su dulce vida [...]

III

¡Se fue!, se fue la que ostentara un día
mi diadema en su frente, y mi alegría
murió también con ella, tierno lirio
de inmaculadas hojas,
que de la estirpe de Judá naciera [...]

Mariana era la bella biznieta de Salomé, la segunda esposa de Herodes el Grande, que fue ejecutada por infidelidad.

¹⁶⁵ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, La Habana, Imprenta La Moderna de A. Miranda y C^a., 1892, pág. 91.

Juana de Ibarbourou trata el mito de la santa con pasado pecaminoso, María Magdalena, en «Hastío»¹⁶⁶:

Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste.
Me aburre esta existencia tan monótona y triste.
Hoy daría mi alma por los mil esplendores
Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores.
Y después, el sayal gris de los penitentes.
¿Qué importa? Hoy es mi alma un nido de serpientes.
Me vengo del hastío soñando el pecado,
Y siento entre mis labios la miel de lo vedado.
El inmenso bostezo de mi paz cambiaría
Por el barro dorado de tus noches de orgía,
Para luego ofrendarlo en un gran vaso lleno
De ungüento de nardos, al rubio Nazareno.
¡Hoy daría mi alma por los mil esplendores
Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!

El poema aparece con el subtítulo «Del pasado», donde Juana desea ser una Magdalena prostituta antes que penitente. La figura de la pecadora bíblica la lleva al sueño del placer en el pecado, en lo prohibido, con mención de la serpiente asociada a Eva.

En el poema predomina el sentimiento de la melancolía, sus claves son el aburrimiento de «esta existencia monótona y triste», el «hastío» y «el inmenso bostezo de mi paz». Frente a esto se sitúa el anhelo del erotismo morboso y delictivo como escapatoria del *ennui*: «los mil esplendores», «el vértigo de abismo de tus cien mil amores», el alma como «nido de serpientes», «el pecado», «lo vedado» y «el barro dorado de tus noches de orgía», que se unen al «gran vaso lleno de ungüento de nardos», que formaba parte del ritual matrimonial real hebreo.

Juana toma de nuevo el tema de la pecadora en «Thais santificada»¹⁶⁷:

Bendita la herida que llaga mi planta,
Bendita la angustia que borró mi risa.
Mi boca es más pura desde que no canta
Y mis pies llagados andan más de prisa.
Bendita la saya de burda arpillera
Que en mi piel dibuja pardas rozaduras.
Hoy soy más dichosa que lo que antes era
Entre mis tapices y mis colgaduras.
Benditos los negros brazaletes largos

¹⁶⁶ Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, pág. 25.

¹⁶⁷ Juana de Ibarbourou, *Ib.*, págs. 27-28.

De la cuerda ruda que hirió mis muñecas.
 Me saben a mieles los jugos amargos
 Y en éxtasis beso mis dos manos secas.
 Carroña yo he hecho del cuerpo menguado
 Que con siete inmundos chacales dormía.
 Los siete chacales rojos del pecado
 Que paseé triunfante por Alejandría.
 Estiércol yo he hecho de la carne loca
 Que en largas orgías fatigó su nardo.
 ¡Y hoy un lirio de oro floreció en mi boca
 Y a mis pies, sumiso, se ovilló un leopardo!
 A mi alma, pura por la penitencia,
 Ha llegado el soplo claro de la gracia.
 ¡Y un rosal se eleva de mi pestilencia
 Y un halo corona mi cabeza lacia!

El poema aparece con la cita: «En la página final de un tomo de *La cortesana de Alejandría*, de Anatole France». Ibarbourou asume la voz de Thais en una visión decadente, exótica, oriental, esteticista y melancólica del mito, cargada de matices sádicos, que se refleja en el uso de: «la herida», la «llaga», «la angustia», la risa borrada, los «pies llagados», «la saya de burda arpillera», las «rozaduras» de la piel, las «muñecas» heridas por los «brazales» de «cuerda», las «manos secas», «carroña he hecho del cuerpo menguado», la delicada «carne» de «nardo» convertida en «estiércol», «la penitencia», «los jugos amargos», la «pestilencia».

Ibarbourou-Thais a través del inhumano sufrimiento obtiene la recompensa mística y el placer masoquista: «la gracia», el «éxtasis», «el rosal», el «lirio de oro»; frente al mundo anterior de lujo: el canto, «los siete chacales rojos del pecado», las «orgías», los «tapices y colgaduras», «Alejandría» y el «leopardo». La melancolía se refleja en la utilización de elementos de tristeza y amargura, en las flores y la cabeza coronada de la Santa-prostituta.

Mercedes Matamoros en el poema «Dos primaveras»¹⁶⁸, aparecido en 1880, une en la figura de la cortesana la belleza clásica con la melancólica. El poema apareció con el subtítulo: «Solo es bello lo que es puro».

Ella estaba en la flor de su belleza
 como en toda su luz un claro día [...]
 Sombras de noche y brillantez de aurora
 daban luto y fulgor a sus pupilas [...]
 Negro el cabello, desatado en ondas,
 animaba en su frente alabastrina [...]

¹⁶⁸ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., págs. 220-224.

Su forma esbelta, en túnica flotante
como una estatua griega se movía,
que tras el velo adivinar nos deja
los puros rasgos del cincel de Fidias.
De su rica mansión, manchado albergue,
yo la encontré risueña, aunque cautiva,
en el umbral de la entornada puerta
despojando unas flores distraída [...]
Más solo hallé la alegre indiferencia
de quién va como autómata en la vida,
libando en la ancha copa del deleite
esas locas y tristes alegrías,
tan tristes que eclipsaban en sus ojos
cuanto de hermoso en ellos esplendía,
dejándole algo lúgubre en la frente
y un no se qué de amargo en la sonrisa [...]

Matamoros une el exotismo clásico grecolatino de la cortesana «bella», de «frente alabastrina» y «túnica flotante», que parece una «estatua griega», salida del «cincel de Fidias», con la depravada belleza morena melancólica: «negro el cabello, desatado en ondas», apostada en la puerta de «su rica mansión, manchado albergue», que carece de valor por haber perdido su pureza. Trata también en la sensitiva XXXII¹⁶⁹ el tema de la cortesana, donde presenta a una mujer que espía con envidia una bulliciosa fiesta en el palacio de Tais.

Anoche con harapos mal cubierta
vi ante el palacio de Tais, sentada
una mujer inmóvil y sombría,
de mármol en la blanca escalinata.
Por entre cortinas de gasa transparentes,
entre besos y alegres carcajadas
mil torrentes de luz y armonías
con rumores de fiesta se escapaban.
A su fulgor, de la mujer aquella
arrojé sobre el rostro una mirada
y quedeme un momento confundida
por beldad tan perfecta y soberana.
Pero en la sala del festín, sus ojos
con expresión tan dura se fijaban;
en sus pálidos labios contraídos
vagaba una sonrisa tan amarga;
en la frente, vergüenza y abandono
en rasgos tan profundos se marcaban;

¹⁶⁹ Mercedes Matamoros, *ib.*, págs. 38-39.

y con tal seducción aquel infierno
parecía atraerla y fascinarla,
que vi en su faz a de Luzbel rebelde
cuando al perder del Cielo la esperanza,
de saña lleno contempló el abismo
y en él se hundió... por una sola falta.

El poema aparecía incluido en su obra *Poesías completas* (1892) –aunque la serie *Sensitivas* comenzó a publicarse en prensa hacia 1879–. Vuelve a tratar el tema de la cortesana en la serie «Naturalismo. La cortesana y el sibarita», en el soneto «Ella»¹⁷⁰, donde la cortesana ahora se llama Laís. El poema fue publicado en 1903, y está protagonizado por una «belleza» de «labios rojos» a quien solo importan las «túnicas regias y diamantes».

Yo soy Laís, la de los garzos ojos;
mi seno simboliza la belleza,
y el cándido jazmín de la pureza
se agosta y muere entre mis labios rojos.
No me causa el desdén pesar o enojos
pues por dicha no sé lo que es ternura;
en mi pecho no cabe la tristeza
y en amor no me importan los sonrojos.
No pienses que por celos me enfurezco
ni que lloro cual lloran las mujeres
ni que por tu conquista me envanezco.
Dame túnicas regias y diamantes
aunque pérfido finjas que me quieres
y después... ¡tan amigos como antes!

Mercedes Matamoros presenta a la reina de Egipto, muy retratada en la plástica finisecular, en el soneto «Cleopatra»¹⁷¹ de 1894.

Del baño de alabastro, ante la clara
linfa, que ondula fresca y bulliciosa,
entre siervas, la infiel y voluptuosa
reina, al nuevo deleite se prepara.
El manto le desprenden y la tiara,
y la de seda túnica lujosa,
quedando al fin desnuda y tan hermosa,
que la Venus de Milo la envidiara.
La sierva entonces que en su torno gira

¹⁷⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 146.

¹⁷¹ Mercedes Matamoros, *ib.*, pág. 50.

al etíope la muestra allá en la entrada,
guardián inmóvil que en silencio admira;
mas ella le responde, indiferente:
–No es un hombre el esclavo– y extasiada
se abandona entre espumas blandamente...

Allí reúne todos los tópicos: «infiel y voluptuosa reina», bella como una «Venus de Milo», en busca de nuevos deleites a los que se «abandona», «extasiada» y «blandamente», despreciativa con el esclavo. Es el cliché histórico de moda con sus elementos: el «alabastro», «el manto», «la tiara» y «la de seda túnica lujosa».

Juana Borrero en «Berenice»¹⁷², con el subtítulo «Para un abanico de Luisa Chartrand» presenta a la reina de hermosa cabellera:

¡Blonda musa! Gentil Berenice
De límpidos ojos, de rítmica voz,
De ondulantes cabellos, dorados
¡Como el último rayo del sol!
Al besarte en la nítida frente
Te ciñe la gloria de su nimbo de luz
Más brillante que el disco de un astro
Cuando irradia en el éter azul.
A tus pies se doblegan las almas,
El genio te ofrenda su lauro triunfal
Y tu hermosa figura de reina
Deja un rastro de luz al pasar.
¡Quién pudiera copiar tu mirada,
Tus bucles de fuego, tu alegre reír,
Y fijar en la rima o el lienzo
Tu supremo donaire gentil! [...]

El poema apareció en 1895. Pertenece a la misma serie de poemas dedicados a sus amigas que hemos indicado anteriormente. Define a Luisa Chartrand como una Berenice, «blonda musa», «de ondulantes cabellos dorados», «a tus pies se doblegan las almas», cuya «hermosa figura de reina deja un rastro de luz al pasar».

Borrero se basa en el tópico de la princesa de hermosa cabellera, ampliamente poetizado en la literatura, que sacrifica su melena para que su marido regrese a ella sano y salvo. Juana, en sus

¹⁷² Juana Borrero, *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*, Buenos Aires, Stock Cero, 2005, Francisco Morán (ed.), pág. 56.

cartas, define a su amiga Luisa como «hechicera» y «casi una diabólica» –influida sin duda por *Las diabólicas* (1874) de Barbey d’Aurevilly–.

Mercedes Matamoros retrata a Eloísa en el soneto «Abelardo y Eloísa»¹⁷³ que apareció en 1902.

Viuda infeliz en el retiro santo
marchita ya su angélica hermosura,
retorno de Eloísa el alma pura,
a la región donde no corre el llanto.
El pueblo, alzando fervoroso canto
por la que fue modelo de ternura,
lleva el cuerpo a la misma sepultura
en que reposa su perdido encanto.
Y a la luz de la antorcha funeraria
se estremece Abelardo, abre los brazos
en la profunda cripta solitaria,
cual si quisiera, agradecido amante,
guardar ansioso con eternos lazos
junto a su pecho, a la mujer constante.

La poeta presenta una visión melancólica y romántica del fallecimiento y «sepultura» de Eloísa «a la luz de la antorcha funeraria», «en la profunda cripta», de la «viuda infeliz», de «marchita», «angélica hermosura» y «perdido encanto», donde Abelardo se muestra cual «agradecido amante».

Recrea el mundo renacentista de la reina cruel en el soneto «Lucrecia Borgia»¹⁷⁴ aparecido en 1904:

Del espejo en la luna veneciana
se contempla feliz; la noche oscura
duerme en sus rizos, y deleite augura
su dulce boca en un botón de grana.
Si en sus ojos la luz de la mañana
tiene un nido celeste por clausura,
de un mármol de Carrara es la blancura
que ostenta el seno en su desnudez lozana.
Y sonríe al hallarse tan hermosa;
y en un sueño de amor se desvanece
absorta idolatrándose a sí misma...
¡Mas despierta espantada y se estremece
cuando de su alma negra y tempestuosa
en el horrible dédalo se abisma...!

¹⁷³ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 124.

¹⁷⁴ Mercedes Matamoros, *ib.*, pág. 123.

Une el pastiche histórico modernista con el tópico finisecular de la mujer vanidosa que se contempla ante el espejo y se pierde en el laberinto y abismo de sus malvados sentimientos, muy retratado también por los prerrafaelistas como Dante Gabriel Rossetti. Absorta en sí misma, todo adornado con los símbolos de la melancolía «su alma negra y tempestuosa», «tan hermosa», de cabello negro (modelo de erotomaníaca) y piel blanca, similar a una estatua, como «un mármol de Carrara», con «su dulce boca en un botón de grana».

Delmira Agustini utiliza la figura del cisne, emblema de la melancolía, con las connotaciones eróticas de una Leda, en el poema «El cisne»¹⁷⁵:

[...] Alma del lago es un cisne
Con dos pupilas humanas,
Grave y gentil como un príncipe;
Alas lirio, remos rosa...
Pico en fuego, cuello triste [...]
El ave cándida y grave
Tiene un maléfico encanto [...]
Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron
Como su pico en mis manos;
Ninguna testa ha caído
Tan lánguida en mi regazo;
Ninguna carne tan viva,
He padecido o gozado:
¡Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!
Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada;
Y va arrastrando el deseo
En una cauda rosada...
Agua le doy en mis manos
Y el parece beber fuego;
Y yo parezco ofrecerle
Todo el vaso de mi cuerpo...
Y vive tanto en mis sueños,
Y ahonda tanto en mi carne,
Que a veces pienso si el cisne
Con sus dos alas fugaces,
Sus raros ojos humanos
Y el rojo pico quemante,

¹⁷⁵ Delmira Agustini, *Poesías completas*, op. cit., págs. 230-232.

Es solo un cisne en mi lago
O es en mi vida un amante [...]
Y yo en mi carne le entiendo.
–A veces ¡toda! soy alma;
Y a veces ¡toda! soy cuerpo–.
Hunde el pico en mi regazo
Y se queda como muerto [...]

Toma el mito de Leda en un poema de erotismo con ecos rubendarianos. El cisne es «grave y gentil como un príncipe», «orgullosa», sus «alas blancas» son «dos cálidos brazos», está coronado por «el rubí de la lujuria», y «el rojo pico quemante», «pico de fuego», en las manos de la poeta «arde» más que «ningunos labios», así ella, a este «amante», le ofrece su «cuerpo».

La representación femenina como hechicera es común. Mercedes Matamoros en *Mirtos de antaño*, en el mirto I¹⁷⁶ (aparecido en 1903):

I
Soy el ave que te canta
la canción de los suspiros;
soy la maga que te guarda
los embriagadores filtros;
soy la onda que te brinda
de espumas el casto nido;
soy la estrella que te indica
el rumbo de lo infinito;
¡yo soy Ofelia, que vengo
a ofrecerte el blanco mirto!

Se define a sí misma como una hechicera cuando dice: «soy la maga que te guarda los embriagadores filtros». Une a la figura de una Medea o una Circe la de Ofelia, con el mirto, la flor de Venus, símbolo de la belleza y cura de la erotomanía.

Mientras, María Eugenia Vaz Ferreira en «Yo sola»¹⁷⁷ se convierte en una celosa Medea o una Circe:

Quisiera circundarte de serpientes
ungidas de mortíferas ponzoñas;
infiltrarte maléficis perfumes,
encrespar junto a ti pérfidas olas.

¹⁷⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 171.

¹⁷⁷ María Eugenia Vaz Ferreira, – *La otra isla de los cánticos*, en AA.VV., *La vida escrita por las mujeres*, Barcelona, Lumen, 2003, vol. III, (La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo), pág. 647.

Colgarte encima trémulas campanas
 de bronce rudo cuya voz sonora
 vertiginosamente el aire atruene
 con el eco tonante de sus glosas...
 Cavarte al pie siniestras sepulturas
 abriendo sin cesar trágicas bocas,
 suspender sobre ti fúlgidas hachas,
 raudos puñales y tajantes hojas...
 Posar sobre tus hombros cuervos, búhos,
 vampiros y lechuzas pavorosas,
 que soplen en el aire que te cerca
 el vaho helado de sus alas lóbregas...
 Desatar polvaredas, remolinos,
 rachas de tempestad, hórridas trombas,
 rayos, piras, volcanes, mares, vientos
 de salvaje potencia arrolladora
 y amurallarte en una gran mortaja
 para que nunca, nunca, nunca otra
 se acerque a ti.

La poeta se convierte en una bruja de «mortíferas ponzoñas» y «maléficos perfumes», que puede dominar los elementos: «encrespar» las «pérfidas olas», «desatar polvaredas, remolinos» y «trombas», «rayos», «volcanes», «mares» y «vientos» y dominar a los animales nocturnos: «serpientes», «cuervos», «búhos», «vampiros» y «lechuzas». Asocia la hechicera de belleza medusea, vestida con los símbolos del mal, con la Lamia o la serpiente de Eva y Salammbó.

Mercedes Matamoros en *El último amor de Safo*, en el soneto VII, «La orgía»¹⁷⁸ recrea el mundo pagano de placeres sensuales en «una noche deliciosa», donde la felicidad brilla en la sonrisa de «Cupido» durante «el loco bullicio de la orgía»; Safo se comporta «gozosa», «incitante y voluptuosa», recibiendo «un ósculo de fuego» del voluble «Faón», que bebe el «dulce vino de Chipre» que ella le ofrece. Este vino era el Comandaria, con sabor a miel, famoso en la Antigüedad y mediterránea, elogiado por Homero. Después, en el soneto XVI, titulado «Invitación»¹⁷⁹, Safo dialoga con una bacante que le invita a disfrutar de los placeres del vino y la sexualidad: «Si el hombre huye de ti, mi cuerpo siente a tu lado un afán que lo devora», «¡Baco te aguarda! ¡Embriágate y olvida!». Pero ella la rechaza: «¡Qué horror!...ya vuelven tentadores los placeres que en tiempo que maldigo me hundieron en el fango de la vida».

¹⁷⁸ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 39.

¹⁷⁹ Mercedes Matamoros, *Ib.*, pág. 57.

Juana de Ibarbourou une el t3pico de Salom3 con la ninfa en «Visi3n pagana»¹⁸⁰:

Me soñaba una ninfa entre las ondas
Verdosas, bajo el tul de la arboleda,
Que se extendía, en un dosel de seda,
Sobre las aguas mágicas y hondas.
Tu impaciencia alejábate a las frondas
Umbrosas, para luego, en una queda
Ansiedad, retornar entre la leda
Sombra de las aucáridas redondas.
— ¡Sal del baño!—imploraste. Y ya en la arena
Me quitaste la capa y fue serena
La visi3n de mi cuerpo rosa-t3.
Sentí frío, de nuevo me cubriste,
Pero qued3 en la sombra de amatiste
Como un sensual olor de Salom3.

La desnudez del baño en el r3o, bajo la mirada del amado, la convierte en una Salom3. Es una visi3n melanc3lica del pasado en contacto con la naturaleza: la «ninfa», las «ondas verdosas», la «arboleda», las «aguas mágicas y hondas», «las frondas umbrosas», las «aucáridas», la «arena», la «rosa-t3». Los elementos de filiación parnasianos viven en la recreaci3n pagana: el «tul», el «dosel de seda», la «capa» y la amatista.

Alfonsina Storni se convierte en una ninfa en «Siesta»¹⁸¹:

Ando por las selvas verdes, rumorosas,
Descalzas las plantas, los brazos desnudos,
Mis dedos pequeños son sobre felpudos
Colchones de musgo, botones de rosas.
El sol a mi paso se alegre y aviva,
Serpientes lacustres refrescan la tierra,
Y por sus verdores me hundo como esquiva
Ninfa a quien la sombra de un sátiro aterra.

Alfonsina se sueña o se imagina a sí misma como una ninfa, huyendo de un sátiro, rodeada de naturaleza: «selvas verdes», «felpudos colchones de musgos», «botones de rosas», «el sol», «la tierra», los «verdores». Aparecen en el poema las «serpientes lacustres» o serpientes de agua, identificadas con la mujer por Gustav Klimt en *Serpientes de agua I y II* (1904-1907).

¹⁸⁰ Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, op. cit., pág. 47.

¹⁸¹ Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, op. cit., pág. 457.

Juana Borrero en el poema «Las hijas de Ran»¹⁸², soneto aparecido en 1891, recrea el juego del mar con las ondinas ¹⁸³. Ran era la divinidad escandinava que capturaba a los navegantes con una red, mientras su esposo, Aegir, los ahogaba. Moraba en un palacio en el fondo del mar en donde sus nueve hijas, las Ondinas, recogían a los ahogados.

Envueltas entre espumas diamantinas
que salpican sus cuerpos sonrosados
por los rayos del sol iluminados,
surgen del mar en grupos las ondinas.
Cubriendo sus espaldas peregrinas
descienden los cabellos destrenzados,
y al rumor de las olas van mezclados
los ecos de sus risas argentinas.
Así viven contentas y dichosas
entre el cielo y el mar, regocijadas,
ignorando tal vez que son hermosas,
y que las olas, entre sí rivales,
se entrechocan de espuma coronadas
por estrechar sus formas virginales.

El soneto muestra a las «virginales» ondinas, «hermosas», de «cuerpos sonrosados», con sus largos cabellos sueltos por la espalda y «destrenzados». Viven «contentas», «dichosas» y «regocijadas». El poema está inspirado en una lámina del cuadro homónimo del pintor noruego Hans Dahl (1849-1937).

Mercedes Matamoros en el soneto número I¹⁸⁴, de la serie modernista «El primer día de mayo», introduce en el poema a las ondinas y al coro del niño Amor.

Venus se halla en la gruta de nácar y de oro,
sobre un cojín de trébol y de mirtos en flor;
y al compás dulce y lento del oleaje sonoro
arrulla entre sus brazos un infante: ¡el Amor!
Las ondinas risueñas cantando le hacen coro,
pero el travieso niño se agita con ardor;
Venus procura en vano retener su tesoro,

¹⁸² Juana Borrero, *Poesías y cartas*, op. cit., pág. 80.

¹⁸³ Juana Borrero, *Poesías y cartas*, Op. cit., pág. 80. La anécdota de composición la cuenta la escritora cubana Aurelia Castillo en el «Prólogo» a *Grupo de familia, poesías de los Borrero*, La Habana, Imp. La Moderna, 1895, págs. 5-22. Recogida en Fina García Marruz, «Prólogo», en Juana Borrero, *Poesías y cartas*, Op. cit., pág. 26. Ni Fina García Marruz ni Cintio Vitier conocían el autor de la lámina.

¹⁸⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 249.

y él huye los halagos del maternal calor.
Salta al fin de sus brazos, y remontando el vuelo
roba encendidas llamas a los astros del cielo,
en luminosas chispas las riega por doquier;
llevando –mientras bate las victoriosas palmas–
el fuego a los sentidos, la inquietud a las almas,
¡y su flecha es el cetro del eterno Poder!

Matamoros une el tópico de la estatua y la bella durmiente con la diosa de la Antigüedad.

En el soneto «Venus»¹⁸⁵, aparecido en 1896:

Del bosque umbrío bajo el manto espeso
que la luna alumbraba misteriosa,
dormida al parecer, hallé a la diosa
de ligero cansancio al dulce peso.
Despertarla intenté de su embeleso,
por saber si era tierna cuanto hermosa;
y con blando rozar de mariposa
dejó mi labio en su mejilla un beso.
Más ¡ay! que inmóvil continuó callada;
y viendo yo mi aspiración burlada,
junto a la estatua yerta, sentí frío;
y aunque seguí admirándola por bella,
como el alma inmortal no hallaba en ella,
al fin mi admiración volvióse hastío...

Recrea la imagen de la diosa en un ambiente de melancolía en un «bosque umbrío», bañado por la luz de la luna, en un ambiente de misterio y «frío», trasluce que la belleza carente de sentimiento no resulta atractiva, sino que provoca «hastío», de nuevo es el tedio vital, el *ennui* de Baudelaire.

El modernismo hispanoamericano convierte a Venus en belleza exótica, como mulata de los trópicos, aparece en Matamoros en el poema «Al salir del baile»¹⁸⁶, publicada en 1900:

Rodeada de apuestos amadores
que la aclaman por diosa entre las bellas,
abandona el salón, como las flores
tras si dejando perfumadas las huellas.
De sus cabellos de ébano lucientes
semejan, en las trenzas onduladas,
los hilos de coral rojas serpientes
por mil redes de amor aprisionadas.

¹⁸⁵ Mercedes Matamoros, *Ib.*, pág. 76.

¹⁸⁶ Mercedes Matamoros, *Ib.*, pág. 92-93.

Si a los negros y fúlgidos diamantes
 con sus oscuros ojos causa agravios,
 son los dientes cual perlas deslumbrantes
 entre el clavel purpúreo de sus labios.
 Brilla su frente como el sol dorado,
 y de su boca junto al dulce nido,
 un lunar –tierno beso apasionado–
 dejole ardientemente el dios Cupido.
 Cubren su cuerpo escultural y airoso
 –que Venus Afrodita envidiaría–
 y el seno palpitante y voluptuoso,
 olas de raso y nivea encajería.
 Graciosa inclina su semblante bello
 por el calor del baile sonrosado,
 mientras se ciñe alegremente al cuello
 rico boá de armiño immaculado.
 Placer respira su mirar radioso,
 placer y amor en ella van unidos,
 y al ritmo de su paso cadencioso
 se despiertan el alma y los sentidos.
 En torno de su frente juguetea
 de la noche invernal la fresca brisa,
 y al concierto de amor que la rodea
 responden los arpegios de su risa.
 Ya el triunfo como reina ha conseguido,
 bajo su breve pie todo lo arrolla,
 y todo queda en sombras sumergido
 cuando se aleja la gentil criolla...

Contiene todos los tópicos de la mujer fatal: piel dorada o morena, y cabellos negros, es semejante a una «diosa», de cuerpo escultural, envidiada por «Venus Afrodita», que une «placer y amor». Además sus trenzas serpenteantes la convierten en una Eva o una Medusa. Es una «reina», que anda con «paso cadencioso» y se cubre de armiño, raso y encaje, y sus atributos físicos son joyas deslumbrantes de riqueza parnasiana: diamantes negros, perlas. La mujer fatal se delata en ella porque «todo lo arrolla y todo queda en sombras sumergido» tras ella.

Este mismo prototipo de Venus tropical vuelve a recrearlo Matamoros en «La mulatica»¹⁸⁷ (1900):

¡Gitanilla del trópico ardiente,
 de pelo ondulante, de frente dorada,
 cuyo cuerpo de ninfa cimbreo
 cual bambú flexible que acaricia el aura!

¹⁸⁷ Mercedes Matamoros, *ib.*, pág. 94-95.

Tu risa parece, tu risa armoniosa
rodando entre perlas, gozosa cascada,
¡y en tus ojos está todo el fuego
que oculta en su seno la tierra cubana!
¡La alegría te envuelve en sus besos,
de la vida el tumulto te embriaga;
y ligera, voluble y dichosa,
tú giras y vuelas, y cantas y bailas!
¿Quién iguala tu talle en donaire
si te meces al son de la danza,
cuando esquiva te muestras, o tierna te rindes
si arrastras la falda, si tercias la manta?
Libre y sola, sin pena o temores,
el torrente del mundo te arrastra,
como lleva en su oleaje el océano
las flores caídas, las hojas lozanas;
el pasado jamás te perturba,
ni te inquieta tampoco el mañana,
¡que del bello presente en los brazos
soñando placeres, te aduermes incauta!
¡Dulce sueño, en que leda te brinda
la Riqueza sus áureas guirnaldas,
y te cubren con túnica regia
corales que ríen, diamantes que irradian!
¡Dulce sueño, que nunca presiden
con tierno desvelo, ni tu Ángel de la guarda,
ni el Pudor celeste que envuelve a las niñas
en cándidos tules y nítidas alas!
¡Quince abriles, y ya nada ignoras!
¡quince abriles! ¡y loco en sus llamas,
ya el Amor te enlazó cual serpiente
que besando quema, que abrazando mata!
En sus báquicas fiestas te engrías
luciendo tus joyas, orgullosa y vana,
y del joven magnate en las redes
olvidas tu origen, desdeñas tu raza...
¡Mariposa de oro, fugaz, veleidosa,
palpitante estrella, sirena que encantas!
Cuando ante mis ojos te deslizas leve
como nube aérea, cual visión fantástica,
entre ondas de incienso, de luz y armonías,
cubierta de sedas y blondas y gasas,
te sigo, te admiro con grato embeleso,
mas ¡siento profunda tristeza en el alma...!

donde suma a la mujer exótica (la «gitana» y la «mulata») elementos grecolatinos: la «ninfa», carente de «Pudor», que conoce el «Amor» a una edad temprana, y la «serpiente», que también simboliza a Eva, las «báquicas fiestas», donde triunfa la belleza de la joven, que es además una «sirena». Esta visión de hermosura está unida a la tristeza y la melancolía.

En *El último amor de Safo* (1902) en el soneto X, «Los alfileres»¹⁸⁸, Safo agrade a Mirene, su rival, destrozando «su rostro de Venus». En el soneto I de la serie «El primer día de mayo»¹⁸⁹ (1905) une a Venus, en su «gruta de nácar y oro», madre que arrulla en sus brazos al infante Amor –aquel cuya «flecha es el cetro del eterno Poder»– con un coro de ondinas risueñas cantando.

Recrea a Flora en la misma serie modernista, en el soneto IV¹⁹⁰ (1905), acompañada de Febo, el Placer y el Amor:

A cuchichear dos palmas risueñas se aproximan,
y se cuentan que Flora ha llegado al jardín;
que un palomo y su novia en el juncal intiman,
que una rosa liviana le dio un beso al jazmín.
Al oír la confidencia, los pájaros se animan
y vuelan repitiéndola del valle hasta el confín;
Flora se enoja entonces, y al ver que no la estiman
sus vasallos, al viento pidiendo su clarín,
manda que todos queden cautivos en sus lares:
mas de súbito Febo gozoso se presenta
y abrazando a la diosa le dice: –¡por favor!,
deja que libres gocen en tierra y cielo y mares,
¡y en un banquete espléndido, en que el Placer se sienta,
la gran Naturaleza brinda por el Amor!

Otros tipos femeninos finiseculares que retratan las poetas modernistas son la Esfinge y la Erinia, así Delmira Agustini en el poema «La musa gris»¹⁹¹ (1907) identifica la «mirada «invencible» de la «esfinge» con la de una «estatua», es una «helante mirada sin fin», mirada de «vidente», que «evoca crispantes abismos sin fondo». En «La ruptura»¹⁹² (1913) ve su espíritu interior como una «Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas».

Mercedes Matamoros en *El último amor de Safo*, en el soneto IX, «Celos»¹⁹³, identifica a Safo con una «Furia del averno», una de las Erinias o Euménides vengadoras del Hades, es de suponer que se trata de Megera, que castiga la infidelidad pues siente celos mortales de sus rivales, a las cuales

¹⁸⁸ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, *Op. cit.*, pág. 45.

¹⁸⁹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *Op. cit.*, pag. 249.

¹⁹⁰ Mercedes Matamoros, *ib.*, pág. 250.

¹⁹¹ Delmira Agustini, *Poesías completas*, *Op. cit.*, págs. 90-91.

¹⁹² Delmira Agustini, *ib.*, pág. 209.

¹⁹³ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, *Op. cit.*, pág.43.

Faón llama «sílvides» (espíritus elementales del aire) o «diosas» debido a su hermosura, causa de agravio para Safo según la tradición biográfica que la retrata fea.

El vampiro femenino o Lamia es un tópico decadentista encuadrado en el erotismo sádico de influencia literaria anglo-francesa. María Eugenia Vaz Ferreira en «Los vampiros»¹⁹⁴ luce trenzas como «nidos de cabellos», siguiendo la iconografía de la Medusa y cediendo su sangre al amante-vampiro, igual que Alfonsina Storni en «Transfusión»¹⁹⁵ y Juana de Ibarbourou en «Suprema ofrenda»¹⁹⁶.

Delmira Agustini en «El vampiro»¹⁹⁷ une la melancolía con el anhelo de lo inalcanzable: «tarde triste», «amargura», «llanto», donde la Lamia nocturna se alimenta del «dolor», de las «llagas», del «corazón», de la «herida» y de la «muerte», sangrando al amado que palidece.

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
¡Sentirte el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tus párpados de cera
Bajaron... y callaste... Pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella -¿me sentiste?
¡Como en el oro de un panal mordiera!
Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, ¡hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí á esa fuente abierta en tu quebranto...
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?...
¿Soy flor ó estirpe de una especie oscura
Que come llagas y que bebe el llanto?

En «Plegaria»¹⁹⁸ Delmira Agustini une la estatua con el vampiro «de fuego», que tiene «más sed y más hambre que un abismo» de infinito. Lo estatuario es un anhelo de eternidad, de inmortalidad unido a la belleza insensible. En «Boca a boca»¹⁹⁹ une la melancolía, la aspiración al infinito y el ansia insaciable: «sueño», «muerte», «sombrió», «ensueño», «melancolía», «locura», «abismos», «alma triste», «dolor», «cáncer» y «veneno». Ella se presenta como «buitre», «vampiro», «mariposa», «cóndor»; las flores simbolizan la fugacidad: «rosas de silencio y armonía», «glaciales

¹⁹⁴ María Eugenia Vaz Ferreira, *Fuego y mármol*, en AA. VV., *La vida escrita por las mujeres*, *Op. cit.*, pág. 642.

¹⁹⁵ Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, *Op. cit.*, pág. 106.

¹⁹⁶ Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, *Op. cit.*, pág. 230.

¹⁹⁷ Delmira Agustini, *Poesías completas*, *Op. cit.*, pág. 160.

¹⁹⁸ Delmira Agustini, *ib.* págs. 233-235.

¹⁹⁹ Delmira Agustini, *Obras completas* (1971), *op. cit.*, págs. 162-163.

lirios», la «flor de roca», el «lirio de muerte». El erotismo morboso está en la unión de «el placer» y «el dolor», la «boca», el «sexo», las «llamas», el «fuego», en el «panal de besos», en las «delicias y delirios», en el «deseo».

Mercedes Matamoros usó el nombre de Ofelia –con sus connotaciones románticas y melancólicas– dentro del contexto de participación de la mujer en la tarea literaria a final del XIX, que llevaba a muchas de ellas a adoptar un seudónimo. La crítica no coincide en la cuestión de cuándo comenzó a utilizarlo ni durante cuánto tiempo, –para unos en 1879, para otros en 1867²⁰⁰–, pero en el poema I²⁰¹ (1903) de la serie *Mirtos de antaño* todavía dice «yo soy Ofelia».

Alfonsina Storni en el poema «Las grandes mujeres»²⁰² retrata los arquetipos femeninos literarios, féminas «gloriosas y grandes», sobre quienes «reposó el universo», entre ellas Beatriz y Lady Macbeth, mujeres de «genio diverso» bastante aburridas, en cuyas «alcobas» se oye un «bostezo enorme».

²⁰⁰ Piensan lo primero: Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, *Op. cit.*, 1ª ed., págs. I-II; y Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», *Op. cit.*, págs. 24-25. Piensa lo segundo, Florentino Morales, «Presentación», en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, sin núm. de págs.

²⁰¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *Op. cit.*, pág. 171.

²⁰² Alfonsina Storni, *Obra poética completa*, *Op. cit.*, págs. 244.

IV LOS MODELOS ANTIGUOS: SAFO

I. LOS TIPOS FEMENINOS DE LA ANTIGÜEDAD

En el fin de siglo los tipos femeninos²⁰³ representativos de la mujer proceden de la Antigüedad, y en su mayoría son alusivos a la mujer fatal. Estos modelos influyen en los artistas hasta convertirse en un cliché, de forma que son repetidos de forma obsesiva. La mitomanía, numerosa y variada, marcará también a las escritoras. En el Apéndice, en el apartado Ilustraciones, se ha incluido una amplia selección de obras de arte representativas de los modelos de mujer que ayudará al lector a situarse en el contexto sin necesidad de acudir a bases de datos y enciclopedias artísticas.

Entre los modelos antiguos podemos distinguir distintos tipos, pero podemos clasificarlos principalmente en: los bíblicos, los literarios, los mitológicos y los históricos.

MODELOS BÍBLICOS

Los modelos bíblicos son aquellos que prefieren a las mujeres del Antiguo y Nuevo Testamento y de la hagiografía posterior. Tienen la atracción morbosa de un pasado de belleza y pecado o una maldad ejemplar. Son Salomé, Herodías, Judith, Dalila, la reina de Saba, Eva, Santa Inés, María Magdalena y otras santas-prostitutas como María Egipciaca.

Salomé fue una princesa idumea del siglo I, hija de Herodes Filipo y Herodías, e hijastra de Herodes Antipas, relacionada con la muerte de Juan el Bautista. Herodías, la madre de Salomé, fue casada primero con Herodes Filipo, su tío, y después con el hermano de este, Herodes Antipas. Igualmente está relacionada con la ejecución de Juan el Bautista. Judith fue una joven viuda de Betulia que liberó al pueblo judío al decapitar a Holofernes, general de los ejércitos asirios. Se desplaza en el imaginario masculino, desde el prototipo de heroína y salvación de su pueblo, hasta el de mujer fatal. Dalila fue una mujer sola, unos indican que aristócrata otros que viuda o prostituta, del Valle de Sorec, que participa en un complot con cinco príncipes filisteos para capturar a Sansón. Le corta el cabello, la razón de su fuerza, una vez descubierto su secreto. La Reina de Saba, de nombre desconocido aunque algunos la llaman Makeda, acudió a Israel para conocer a Salomón, poco se sabe de ella salvo que sedujo al rey. Eva representa el mito de la perdición del hombre a causa de la mujer igual que Lilith y Pandora. Se asocia con la serpiente y son numerosas sus representaciones desnuda desde la Antigüedad. María Magdalena, oriunda de Magdala, aparece

²⁰³ La clasificación de los modelos femeninos antiguos es personal. Para el conocimiento de la figura femenina en el fin de siglo sigo a Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994; Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980. Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, y *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990 y *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994

en los Evangelios que son oscuros en cuanto a su identidad, parece que en ella se unen distintos personajes: la mujer que le ungió los pies a Jesús con un caro perfume, luego los secó con sus cabellos y se los besó con devoción; la prostituta arrepentida, salvada de la lapidación por Jesús; la mujer exorcizada por él que expulsó siete demonios de su cuerpo. Estuvo presente en la crucifixión y se le anunció la resurrección. Pasó el resto de sus días en una cueva en el desierto, por ello es muy representada haciendo penitencia, con los cabellos largos y desnuda, los pintores han acentuado los aspectos eróticos de la pecadora. Santa María Egipciaca vivió en el siglo V, según cuenta la leyenda dejó su casa en Egipto a los doce años para dedicarse a la prostitución, ejerció en Alejandría hasta los diecisiete años. Se unió a unos peregrinos que viajaban a Jerusalén y pagó el pasaje con su cuerpo. En Tierra Santa vivió una experiencia mística, se introdujo en el Jordán, en el mismo lugar donde fue bautizado Cristo y abjuró de su vida pasada, en la iglesia del Santo Sepulcro se arrepintió de sus pecados. Se retiró al desierto de Judá, pasando su vida en penitencia. Santa Inés fue una mártir romana, vivió en el siglo IV, en época de Constantino el Grande. Era una virgen de trece años, casta, pura y dulce que rechazó a un importante pretendiente romano. En castigo la condujeron a un burdel desnuda, la cabellera le creció de tal modo que su cuerpo quedó cubierto. Fue acusada de bruja por lo que fue martirizada, murió cuando le clavaron una espada en la garganta.

MODELOS LITERARIOS

También aparecen en el fin de siglo numerosos modelos femeninos antiguos relacionados con la literatura: Atala, Salammbó, Ofelia, Julieta, Isabella, Marguerite Gautier, Manon Lescaut, Nana, Trina, Conchita, Lulú, Carmilla. Son personajes de grandes obras literarias que marcan el estilo de una época, y a la vez son un modelo de sacrificio y abnegación para las mujeres, o de maldad infinita.

Atala es el personaje de la novela homónima de Chateaubriand (1801), es la hija de un jefe indio norteamericano. Salammbó, nombre asociado a la diosa Astarté, es el personaje de la novela homónima de Gustav Flaubert (1863), hija de Amílcar de Cartago y sacerdotisa de la diosa Tanit. En el cap. X, «La serpiente», Salammbó acepta ir al campamento de los mercenarios a recuperar el velo robado de Tanit. La joven se purifica previamente y así la tenemos desnuda, con la serpiente pitón enroscada en el cuerpo, descrita con gran sensualismo. Se convierte en una excusa para la representación erótica de mujeres desnudas acompañadas de una serpiente, sugiriendo zoofilia. Ofelia es el personaje de Shakespeare que aparece en *Hamlet* (1601), se vuelve loca cuando Hamlet, el príncipe de Dinamarca, mata a Polonio, su padre. Muere ahogada al recoger flores junto al río y

se insinúa el suicidio. Es el prototipo de la mujer que pierde la razón y fallece. Julieta es otra protagonista femenina de Shakespeare, aparece en *Romeo y Julieta* (1595). Es el modelo de enamorada dispuesta a morir por amor. Otros personajes de Shakespeare son igualmente modelos, como Desdémona. Isabella es un personaje de Boccaccio, aparece en el *Decamerón* (1353) como una joven que muere de dolor. Sus hermanos le habían prohibido amar a Lorenzo, al que finalmente asesinan. El fantasma del muerto se le aparece a su amada y le revela su destino, en el bosque. Ella busca el cuerpo, le cercena la cabeza y la sepulta en una maceta de albahaca, a la que riega con sus lágrimas y acaricia con su cabellera. Cuando los hermanos lo descubren y le roban su reliquia ella se muere de pena. Basándose en el cuento de Boccaccio, John Keats escribió un poema titulado *Isabella y la maceta de albahaca*. También de Keats son los poemas *Lamia* y *La bella dama sin piedad*. Margarita Gautier es la protagonista de Alejandro Dumas hijo, *La dama de las camelias* (1848). Inspirada en la cortesana Marie Duplessis. Es el ejemplo de la mujer que renuncia al hombre que ama para no perjudicarlo y luego fallece.

Manon Lescaut es el personaje de la novela homónima de Antoine François Prévost (1731). Manon pasa de novicia a disoluta y deportada por prostituta. En 1877 Manet pinta *Nana*, la representación de una cortesana. Zola la convierte en protagonista de la novela homónima publicada en 1880 y que retrata a una actriz de París. Trina es el personaje de la novela de Frank Norris, *Mc Teague* (1899). Es la mujer avariciosa que conduce a su marido a la muerte. Concha es el personaje de la novela *La mujer y el pelele*, 1898, de Pierre Louÿs, es una cigarrera de Sevilla. Lulú es el personaje de las obras teatrales *El espíritu de la tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1902) de Frank Wedekind. Es la expresión de la mujer fatal.

MODELOS CLÁSICOS

Otros modelos femeninos de la Antigüedad procedentes de la mitología clásica²⁰⁴ son Ónfale, Brunilda, Penthesilea, Alcestis, Galatea, Casandra, Filis, Diana de Éfeso, Cibeles, Astarté o Istar, Leda, Europa, Circe, Dánae, Pasífae, Medea, Quimera, Esfinge, Medusa, Lamia, la bacante o la ménade, la ninfa, la dríade, la náyade, la ondina y la sirena.

Hércules permaneció junto a Ónfale, reina de Lidia, olvidando sus trabajos. Él vestía de mujer y ella portaba la maza de olivo y la piel del León de Nemea. Simboliza el dominio femenino sobre los

Para la mitología sigo a Arthur Cotterell, *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*, Barcelona, Debate, 1990. Robin Lane Fox, *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2009. Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. I y II. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1981, 1ª ed. 1951 y *Mitología, guía ilustrada de los mitos del mundo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993. Edith Hamilton, *La mitología*, Barcelona, Daimon, 1976, 1ª ed. 1942. William Hansen, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2010. Robin Hard, *El gran libro de la mitología griega*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2009. Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997. Giuseppina Sechi Mestica, *Diccionario de mitología universal*, Madrid, Akal, 1993.

hombres. Brunilda es una valquiria, hija de Odín, personaje de la mitología nórdica. Muy conocida en el XIX la ópera de Richard Wagner, *El anillo de los nibelungos*, 1869-1876.

Pentesilea fue la reina de las amazonas, luchó en la Guerra de Troya por el bando troyano y fue abatida por Aquiles. Alcestris, reina de Feras, Tesalia, pidió morir en lugar de su esposo Admeto. Fue rescatada de la muerte por Hércules. Galatea es la estatua esculpida por Pigmalión, rey de Chipre, quién se enamoró de ella. La diosa Afrodita le dio vida. Casandra fue una princesa troyana, hija de Príamo y Hécuba, sacerdotisa de Apolo con el don de la profecía y la maldición de no ser creída. Fue violada por Ajax y entregada a Agamenón. Filis fue la hija del rey de Sitón, Tracia. Se casó con Demofonte, el hijo de Teseo, quien la abandonó para volver a Atenas. Ella le entregó un cofre con objetos de la diosa Rea para que lo mirara cuando hubiera perdido la esperanza de volver. Cuando lo abrió falleció atravesándose accidentalmente con su espada. Diana de Éfeso es la diosa madre de múltiples pechos procedente de Asia menor, asimilada a la Diana romana y a la Artemisa griega. Su templo de Éfeso, en la actual Turquía, era una de las maravillas del mundo antiguo. Cibele es la diosa madre de origen frigio, su culto pasó a Lidia, a Grecia y a Roma. Representa el principio femenino. Parece que su culto exigía la castración de sus sacerdotes en recuerdo de Atis. Astarté es la diosa de fertilidad asirio-babilonia, Istar para los acadios, asimilada a la Afrodita helénica. Su culto incluye la prostitución sagrada. Leda fue la esposa de Tíndaro, rey de Esparta, violada por Zeus en forma de cisne, de esta unión nacieron cuatro hijos: Pólux y Helena descendientes del dios y Cástor y Clitemnestra de Tíndaro. Ha sido muy representada por sus connotaciones de bestialismo desde la Antigüedad. Europa fue una princesa fenicia hija de los reyes Agenor y Telefasa. Zeus la raptó y la violó transformado en un toro blanco, tiene las mismas connotaciones de bestialismo que Leda. Circe, hija del titán Helios y la oceánide Perseis, maga de la isla de Eea que retuvo a Odiseo un año y transformó a su tripulación en cerdos, perros y leones. Dánae fue una princesa de Argos, hija de Acrisio y Eurídice, fecundada por Zeus transformado en lluvia de oro. Pasífae fue la hermana de la hechicera Circe y la ninfa Calipso, tía de Medea, fue esposa del rey Minos de Creta. De su unión sexual con un toro blanco nació Minotauro, hombre con cabeza de toro. Pasífae era también una diosa oracular de Laconia asociada a Hera e Ino. Medea fue hija de Eetes, rey de Cólquide y de la oceánide Idía o de la diosa Hécate. Traiciona a su padre y mata a su hermano para ayudar a Jasón en la expedición de los Argonautas, al ser abandonada por Jasón en Corinto asesina a los dos hijos que tenía de él y a la prometida de este, Creúsa, hija del rey Creonte. Es el prototipo de la hechicera y la mujer destructora.

La Quimera es el monstruo del Asia Menor que aterrorizaba a la población, devorando a los rebaños, madre de la Esfinge y del León de Nemea. Derrotada por Belerofonte y su caballo Pegaso. Tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. La Esfinge es el monstruo procedente de

Egipto, con cuerpo de león, pecho y rostro de mujer y alas de rapaz. Es un «íncubo» femenino que mata abrazando y sofocando, la etimología significa ‘la que ahoga’. La Esfinge aterrizó a Tebas proponiendo enigmas y devorando a los que no lo resolvían. Vencida por Edipo. En el XIX aparece en *La tentación de San Antonio* (1874) de Flaubert, en *A rebours* (1884) de Huysmans, en *La Esfinge* (1894) de Wilde. La Medusa es una de las tres hermanas Gorgonas, un monstruo alado con garras y cabello de serpientes. Fue una bella ninfa enamorada de su cabellera, se dejó seducir por Poseidón y se unió a él en el templo de Palas Atenea por lo que la diosa la castigó, transmutando sus bucles en víboras y le dio una mirada que convertía en piedra a quien la mirara. Fue vencida por Perseo que con su escudo a modo de espejo, hizo que se mirara a sí misma. Estando petrificada la decapitó. De su cuerpo surgirá Pegaso. Existen muchas obras con el tema de la cabeza de la Gorgona. Lamia fue una reina de Libia, hija de Poseidón, amante de Zeus, a la cual Hera convirtió en monstruo devorador de niños, con torso femenino y cuerpo de serpiente. En el folclore centroeuropeo es un vampiro. El vampiro femenino ha sido una gran fuente de inspiración en literatura. Las ménades son las adoradoras de Dionisio, dios de origen tracio asimilado a Baco, que aglutinaba distintos ritos orgiásticos que incluían alcohol, drogas y sexo. Las ménades, bacantes, ninfas, sátiros y sirenas se unen en la iconografía por ser consideradas criaturas lúbricas. Ninfa es toda deidad o espíritu femenino de la naturaleza. Las dríades son las ninfas de los bosques y árboles.

MODELOS HISTÓRICOS

Otro tipo de modelos femeninos procedentes de la Antigüedad son los históricos, donde destacan la reina Cleopatra, la cortesana Thais, la reina Berenice, Lady Godiva o Safo de Lesbos (aunque Sao realmente está a medio camino entre lo histórico, lo literario y lo mitológico). Los modelos históricos tienen el atractivo de la belleza unido a una existencia histórica real –o legendaria–.

Cleopatra VII (69 a. C. - 30 a. C.) fue la última reina de Egipto y de la dinastía Ptolemaica. Hija de Cleopatra V Trifena y Ptolomeo XII Auletes. Fueron sus hermanos: Berenice IV, Cleopatra VI, Arsínoe IV, Ptolomeo XIII y Ptolomeo XIV. Todos mantuvieron guerras contra su padre o entre sí por el trono. Cleopatra es conocida por sus relaciones con Julio César y Marco Antonio, quienes murieron de forma violenta, indirecta o directamente relacionada con ella. Thais fue una cortesana ateniense del siglo IV a. C., modelo de Fidias y Apeles, amante de Alejandro Magno y luego de Ptolomeo I, e instigadora del incendio de Persépolis. Otra Thais es la cortesana egipcia del siglo IV convertida al cristianismo y santa, inspiradora del personaje de la novela de Anatole France, *Thais, cortesana de Alejandría*, 1890. Berenice fue el nombre de varias princesas egipcias de la familia

Ptolomeo, pero concretamente es Berenice II (269-221 a. C.), a quien su padre, Magas, soberano de Cirene (Libia) casó con Ptolomeo Evergeta, rey de Egipto. Cuando él se marchó a la guerra, ella hizo voto de ofrecerle a Afrodita su cabellera si Ptolomeo regresaba. La ofrenda desapareció del templo y el astrónomo de la corte, Conon dijo que había ascendido al cielo para formar una constelación. Su leyenda sería cantada por Calímaco y Catulo. Lady Godiva es una heroína del siglo XI casada con el conde de Chester, al que solicitó una disminución de los impuestos del pueblo de Coventry. Él accedió a cambio de que atravesara la ciudad desnuda. Ella se cubrió solo con su cabellera y paseó a caballo, pero sus súbditos, por respeto, se encerraron en sus casas. Tennyson compuso su poema *Godiva* en 1842, convirtiéndola en la más famosa del folclore inglés.

Safo, es el modelo histórico-literario-mitológico que desarrolla Mercedes Matamoros en *El último amor de Safo*. Para el conocimiento tanto del arquetipo que representa la poeta de Lesbos, como del poemario que le dedicó Matamoros, se analizan ambos en profundidad en sendos apartados específicos de este trabajo (Safo de Lesbos, y dentro de la Obra de Mercedes Matamoros en el apartado *El último amor de Safo*), así como en el Apéndice en la sección Ilustraciones, en el apartado Safo.

2. SAFO DE LESBOS

Safo es la poeta más conocida e imitada de la literatura. Se convierte en personaje literario en la misma Antigüedad, desposeída de todo fundamento histórico se empareja con otros personajes reales o mitológicos. Será un modelo a imitar para las escritoras de todos los tiempos que necesitaban basarse en un canon literario femenino para legitimarse. Así se convierte en un cliché.

Mercedes Matamoros la escoge, en el fin de siglo, como protagonista de su poemario *El último amor de Safo* y la convierte el prototipo de heroína melancólica y fatal, víctima de la erotomanía, con final desgraciado; por ello y como complemento en el Apéndice, en el apartado Ilustraciones, y dentro de este en una sección específica dedicada a Safo, se ha incluido un estudio de la iconografía de la poeta de Lesbos en el XIX, personal, novedoso y completo, que ofrece más de treinta imágenes de gran belleza que ayudarán al lector a situarse en el contexto de la “safomanía” de la época y al cual remitimos.

LAS POETAS DE LA ANTIGÜEDAD Y SAFO

Safo²⁰⁵ no estaba sola; hubo otras poetas. Indica P. Rodríguez Adrados²⁰⁶ que la crítica alejandrina elaboró un canon de poetas líricos (Alcmán, Estesícoro, Íbico, Simónides, Alceo, Safo, Anacreonte, Píndaro y Baquilides), esto es, una lista convencional de autores que influyó decisivamente en su transmisión. Es posible que los antiguos poetas se perdieran porque no entraran en el canon y no fueran editados en Alejandría. Pero también es posible que no formaran parte del canon porque ya estuvieran perdidos en la época. Estos poetas no canónicos de los que solo hay referencias y fragmentos, que podrían pertenecer a ediciones posteriores, son llamados poetas menores. Dentro de estos tenemos a los representantes de la lírica monódica de Grecia, diferente a la de las islas (a la cual pertenecen Safo, Alceo, Anacreonte y posiblemente los círculos de Andrómeda y Gorgo) y formada principalmente por mujeres: Telesila de Argos, Mirtis de Beocia, Praxila de Sición y Corina de Tanagra (incluida en el mencionado canon secundariamente) todas en el siglo VI a. C. y comienzos del V a. C. En el siglo IV tenemos a Erina.

Son poetisas pertenecientes a coros o círculos femeninos de culto local, de poesía himnica-religiosa o mítica. Corina presenta a Mirtis rivalizando con Píndaro. La Suda y Pausanías presentan a Corina como discípula de Mirtis y rival victoriosa de Píndaro en varios agones. En Argos se atribuían los coros de hombres y mujeres a la conmemoración de la hazaña de Telesila que disfrazó de hombres a las mujeres de Argos para defenderla del rey espartano Cleómenes; compuso himnos a Apolo y Artemis. Praxila de Sición compuso himnos a Dionisio y Artemis, y escolios para banquetes. En Sición también tenemos a Sillis. De Mirtis de Beocia se conoce la historia de Ocna y Eunostos (tema de Putifar). Corina de Tanagra compuso sobre leyendas beocias y es conocida en parte por el papiro de Hermópolis. Sus poemas contenían premios a los coros femeninos, temas personales y mitos beocios (los siete contra Tebas, las hijas de Minias, el Escudo de Atenea, Orión, etc.). Fue editada en el siglo III a. C. Otros nombres conocidos son: Helena, Cidides (siglo VII a. C.), Erinona, Melinno, Miro de Bizancio (siglo III a. C.), Cleobulina o Eumetis (siglo VI a. C.) y Erifanis.

²⁰⁵ Para el conocimiento de Safo siglo a: F. Rodríguez Adrados, «Safo», en Safo, *Lírica*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 336-353 y «El campo semántico del amor en Safo», en *Revista Española de Lingüística*, año 1, núm. 1, 1971, págs. 5-24; M. Fernández Galiano, *Safo*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1958 e «Iris Murdoch, Alcmán, Safo y la siesta», en *Estudios Clásicos*, vol. 13, núm. 25, 1969, págs. 97-107. Ana Iriarte, *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997; Aurora Luque, «Presentación», «Notas y bibliografía», «Notas a los poemas» y «Notas a los testimonios», en Safo, *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado, 2004, págs. 7-11, 168, 169-181, 182-186; Manuel Rabanal Álvarez, «Introducción», en Safo, *Antología*, Madrid, Aguilar, 1968; Juan Francisco Martos Montiel, «Introducción», «Fama posterior de Safo: la ambigua reputación de las mujeres de Lesbos», en *Desde Lesbos con amor: Homosexualidad femenina en la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, págs. 3-32 y 33-52; Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid, Akal, 1991. Claude Mossé, «La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica», en Aurelio Pérez Jiménez y Gonzalo Cruz Andreotti (eds.), *Hijas de Afrodita: La sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pág. 45. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

²⁰⁶ Cf. P. Rodríguez Adrados, «Poetas menores y fragmentos anónimos», «Introducción general», «La lírica mixta y coral de la edad arcaica», «La mélica griega», «Safo», en Safo, *Lírica*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 11-31, 119-140; 283-291; 424-434; 336-353.

La isla de Lesbos situada cerca de Asia Menor, Lidia y la Tróade es fundamental en la lírica literaria. Esto es debido a distintos factores como la introducción en Grecia de la lira de siete cuerdas, el influjo de la monodia asiática y el florecimiento de los santuarios, ciudades y agones musicales. El elemento privado en la lírica lesbia es una evolución de la lírica popular, así las celebraciones simposíacas y de boda como las de Safo (sobre todo en los epitalamios) y Alceo. La monodia de Terpandro es cantada en fiestas privadas, en el simposio, entre amigos, y en fiestas celebradas en honor de Afrodita o Dionisio.

El ambiente literario de Lesbos en torno al 600 a. C. es peculiar. Cultiva un género especial cuyos representantes son dos aristócratas: Safo y Alceo, que solo han salido de la isla con ocasión de sus respectivos destierros en Asia y Sicilia. No son poetas viajeros profesionales, usan la poesía al servicio de sus respectivos grupos (hetería, club, o grupo de amigos) y de sus intereses y sentimientos.

Lesbos es una importante avanzada griega en Oriente, con ambiciones sobre Asia: campañas contra Atenas en Sigeo (Tróade) y contra Eritras y con una relación estrecha con Lidia regida por Aliates (610-560 a. C.) y Creso (575 a. C.), su lugarteniente. En el reino de Lidia se refugiaron (ca. 589 y 590 a. C.) los desterrados de Pítaco, gobernante de Mitilene, entre ellos Alceo. Lesbos estaba más cerca de Asia que de Grecia, en la *Iliada* se presenta como tierra asiática vasalla de Príamo, dominada por Agamenón. La orientación de Mitilene cambia con el matrimonio entre Pítaco y una Pentílida, dinastía descendiente de Orestes (quien supuestamente colonizó la isla), filogriegos y que representa la corriente contraria a Mírsilo, el antiguo gobernante, filoasiático. También estableció la isla relaciones con Babilonia, con Egipto, con Tracia (donde Mitilene fundó Eno y de donde llegó a Lesbos la cabeza de Orfeo).

En Lesbos hay un régimen aristocrático dominado por algunas familias, nobles como Melancro o Mírsilo tienen que aliarse con el pueblo para luchar contra los otros nobles; plebeyos como Pítaco se alían con familias nobles para hacerse con el poder. Es un momento de transición en el cual hay destierros de nobles, confiscación de sus bienes, matrimonios mixtos y traiciones. Aunque los nobles mantienen sus formas de vida: reuniones, lujo, culto a los dioses y refinamiento.

A mediados del siglo VII a. C. se vive una época de caída de las monarquías patriarcalistas homéricas y de creación de las aristocracias locales y estallido de las ciudades griegas. Entre los siglos VII y VI se fundan nuevas *póleis* en todo el Mediterráneo hasta el Cáucaso. Lesbos estaba situada en la ruta hacia el Mar Negro. En el siglo VII, los lesbios habían establecido asentamientos en la Tróade, fundan Sesto y Mádito en el Quersoneso Tracio y Eno en la desembocadura del

Hebro. Disputaron a los atenienses el sitio de Sigeo en la entrada del Helesponto. Lesbos fue en esta era uno de los centros más prósperos de Grecia. Mitilene fue el principal puerto de la isla y una tierra privilegiada por sus condiciones físicas y climatológicas, por su situación topográfica (guardiana natural del Helesponto) y lugar de paso entre el Oriente y la nueva Hélade. Situación que fue fuente de prosperidad y que trae influencias de Lidia, lo cual aportará un desarrollo económico e intelectual que se refleja en la sensibilidad artística. Tenemos un pueblo fino, sensible, sensitivo, sensual, bien dotado artísticamente, con una gran vitalidad. Triunfan la individualidad sobre el anonimato, el presente sobre el pasado y la realidad sobre el mito.

De los siglos VII a VI, las ciudades griegas afrontan disturbios internos que desembocan a menudo en guerra civil. Surgen los gobiernos tiránicos que crean un clima estable económica y culturalmente. La aristocracia lesbia sufre los enfrentamientos entre Pentílicas y Cleanáctidas que desencadena luchas intestinas y origina exilios como el de Safo en Siracusa. La inestabilidad política reina en Lesbos hasta Pítaco (tirano elegido) que facilita el retorno de los exiliados, pero hay medidas político-jurídicas controvertidas.

En Lesbos alcanzan las mujeres un grado de cultura y libertad que no tienen en otras ciudades: salen, entran, hablan, se reúnen en tertulias, en grupos religiosos, celebran los *kallisteia* (concursos de belleza femeninos). Para las mujeres había espacios abiertos, no eran solo instrumentos de reproducción, sino individuos.

El alfabeto griego solo es accesible para la minoría, el saber se transmitía a través de recitales épicos y representaciones corales, los textos escritos no tenían una función divulgadora importante.

Las fuentes para la biografía de Safo y su obra²⁰⁷ son la Enciclopedia bizantina (*Suda*, «Sappho», S. V), los papiros *Oxirrinco* 1231, 2293, 2294, 2637, 2506, 1800; *Colon. inv.* 5860; *PSI* en V. 213 B; *P. Mich. inv.* 3498; *Marmor Parium* y los comentarios de distintos autores: Eusebio, Eliano, Estrabón, Ateneo, Pólux, Antípatro de Sidón, Máximo de Tiro, Plutarco, Temistio, Ovidio, Himerio, Demetrio, Apuleyo, Dionisio de Halicarnaso, Mario Victorino, Focio, Cesio Baso, Hefestión, Cicerón, Séneca, Filóstrato, Taciano, Dionisio Latino, Porfirio, Horacio, Aristóteles y Ninfodoro. Algunos de estos comentarios están en la *Antología palatina*.

Se acepta que Safo vivió entre la segunda mitad del siglo VII a. C., y las primeras décadas del siglo VI a. C. Coetánea de Pítaco el tirano y Alceo el poeta. La fecha de su nacimiento oscilaría según los filólogos entre los años 612 (*Suda*), 609, 600 (Eusebio) y 590 a. C. Igualmente se calcula que vivió el exilio en Siracusa, Sicilia, entre el 603-604 y 595-599 a. C. Frente a la cronología de Safo

²⁰⁷ Cf. M. Fernández Galiano, *Safo*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1958.

tenemos la del alfabeto griego en torno al 776 a. C. y los poemas homéricos y hesiódicos hacia el 734 a. C. Esto nos da una imagen más amplia del contexto histórico.

Se dice que Safo nació en Mitilene o en Éreso. De familia aristocrática, hija de Cleis o Cleide y Escamandrónimo. Que su madre se llamaba Cleis se dice en el Suda, en el epigrama 245 y en el fragmento 98. Hay cinco fuentes que atribuyen al padre el nombre de Escamandrónimo: Herodoto, Eliano, un escolio a Platón, el POxy y el Suda. Parece que su padre murió cuando tenía seis años, según dice Ovidio en la *Heroida XV*.

Parece que Safo, a la muerte de sus padres, quedó encargada de sus tres hermanos menores. El menor se llamó Lárico según el POxy, y era el favorito, fue elegido copero del pritaneo de Mitilene. Los otros eran Caraxo (Χαράξος) y Erigüío (Εριγυίος). Caraxo hizo sufrir a Safo, esta historia la cuentan frs. 5, 7, 15, 202 y 209, el POxy, Ovidio, el App. Prov., el Suda y Focio. Este hermano se marchó a Egipto para importar vino de Lesbos y allí se enamoró de una cortesana tracia llamada Dórica, a la que Herodoto llama Radopis, y que Safo cita en los fr. 15 y 7. Dan este nombre también Ateneo, Posidipo y el POxy. La libértó de la esclavitud arruinándose, con el disgusto de la poetisa. El viajero volvió, pero no se sabe si se reconcilió o no con Safo. En cuanto al menor, Erigüío parece que vivía con Safo.

Para algunos filólogos, debido a la homosexualidad de Safo, no pudo haber marido o descendencia. Se pensó que Safo era una mujer soltera, fenómeno infrecuente en Grecia, pero seguramente estuvo casada aunque la convivencia sería efímera y parece que no dejó riquezas y que no dependía económicamente de su marido. El Suda lo llama Cércilas, un hombre opulento de la isla de Andros, un comerciante. Los fragmentos de Copenhague y Milán parecen confirmar que tuvo una hija llamada Cleis o Cleide. En sus poemas Safo solo habla de su madre, hermanos, hija y amigas.

Safo no alude a su matrimonio ni a amores masculinos, por tanto nada hay de cierto en el suicidio por causa de Faón ni en las relaciones con Arquíloco, Hiponacte, Alceo o Anacreonte que le atribuyen los poetas cómicos y el poeta latino Ovidio:

[...] los hombres desaparecen para siempre de su vida: nada de amores masculinos desde el matrimonio fracasado, por más que nos vengan con la leyenda de Faón o con los absurdos relatos sobre raras y, en parte, anacrónicas relaciones con Arquíloco, Hiponacte, Alceo o Anacreonte. Más aún: odio y desprecio para el sexo masculino²⁰⁸.

²⁰⁸ M. Fernández Galiano, *Safo, op. cit.*, págs. 75-76.

Para Galiano en la «desviación sexual» de Safo hay una combinación de asco y venganza contra los hombres, cree que cayó en su «perversión» por reacción al fracaso amoroso, pero lo que le parece más raro es su demostrado amor maternal²⁰⁹.

Safo llegó a una edad avanzada, en los fragmentos tardíos predomina una resignación con la ancianidad, y parece que se encuentra con el equilibrio espiritual, con la paz del alma. Parece que a la edad madura rechazó la propuesta de matrimonio de un joven.

Perteneció a una familia aristocrática venida a menos, de aquí su rivalidad con Andrómeda y la pena por no proporcionar a su hija lujos y su cólera contra el derroche de su hermano. Aparentemente Safo, está resignada y por ello dice que el dinero sin virtud no vale nada.

Los biógrafos insisten en que era fea, pequeña y negra. Así el *POxy*, el *sch.* a Luciano, Ovidio y Maximo el Tirio. Se oponen a esta idea Platón, Ateneo y Juliano que la consideran hermosa, pero sin duda por sus dotes literarias. Safo cree en la importancia de la belleza intelectual frente a la física. Se le atribuye la invención del plectro. Su imagen se acuñó en las monedas de Mitilene y Éreso. Se erigieron varias estatuas en su honor. Debido a las contradicciones biográficas de Safo la crítica pretendió desde la Antigüedad la existencia de dos Safos: una poetisa y otra cortesana.

A continuación resumo y analizo algunas de las traducciones sobre los testimonios de la poeta de Lesbos en la Antigüedad, que la profesora Aurora Luque realizó en 2004²¹⁰.

Respecto al *Papyrus Oxyrhincus* 1800 en el fragmento I, dice que era lesbiana de Mitilene y da los posibles nombres de su padre: Escamandro, Escamandrónimo. Igualmente da los nombres de sus hermanos: Erígüio, Lárico, Caraxo. El mayor viajó a Egipto y allí dilapidó su fortuna con Dórica. Tuvo una hija llamada Cleis como su madre. Se la acusa de ser amante de mujeres, poco agraciada, deforme, cenicienta y menuda. Escribió nueve libros de poesía lírica y uno de elegías.

En cuanto a la *Suda* tenemos: en 107 da los posibles nombres de su padre. Dice que era lesbiana de Ereso, nacida en la 42ª Olimpiada. Contemporánea de Lárico, Caraxo, Eurigio. Se casó con Cércilas, un rico procedente de Andros y tuvo con él a su hija Cleis. Cita como sus amigas a Atis, Telesipa y Mégara, aunque se la acusa de mantener con ellas relaciones indecentes. Alumnas suyas fueron Anágora, Góngila y Eunica. Escribió nueve libros de cantos líricos, escribió también epigramas, elegías, yambos y poesía monódica. Descubrió el plectro. La *Suda* 108 habla de otra Safo, lesbiana de Mitilene, tañedora de lira y que también compuso poesía lírica. Se arrojó al mar desde la roca de Léucade por amor a Faón el mitileno. En 1496 dice que Dracón de Estratonicea escribió los tratados *Sobre la métrica de Safo* y *Sobre las canciones de Alceo*.

En cuanto a Eliano en *Varia historia* 12, 19 habla de una Safo hija de Escamandrónimo a la que Platón llamó sabia y de otra Safo, hetera y no poetisa.

²⁰⁹ M. Fernández Galiano, *Safo, Ib.*

²¹⁰ Aurora Luque, en Safo, *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado, 2004, págs. 109-165.

Respecto al *Marmor Parium*, Ep. 36 dice que huyo a Sicilia.

Eusebio en *Crónica* dice que en la Olimpiada 45.I (años 600-599 a. C.) a Safo y Alceo ya se les consideraba ilustres.

Por lo que respecta a Estrabón: en *Geografía* 13, 2, 3 dice que es contemporánea de Alceo y Pítaco y que es digna de admiración porque no ha surgido en la literatura otra poeta como ella. (117). En *Geografía* 10, 2, 9 dice:

Se encuentra allí el templo de Apolo Leucadio y el salto al que se atribuye la curación de la pasión amorosa. Como dice Menandro:

Desde aquí se cuenta que Safo, pionera,
persiguiendo a Faón el orgulloso
en su hiriente deseo se arrojó
de esa roca visible desde lejos.

Así, Menandro dice que Safo fue la primera en saltar, pero otros, más versados en antigüedades, dicen que fue Céfalo, hijo de Deyoneo, enamorado de Ptérelas. Existía la tradición entre los habitantes de Léucade de arrojar cada año desde el mirador, en sacrificio a Apolo, a algún inculpado con fines apotropaicos. Le sujetaban alas y pájaros de todo tipo que fueran capaces de aligerar su caída en el salto. Abajo, situados en círculo en pequeños botes, lo aguardaban e intentaban recogerlo y llevarlo sano y salvo fuera de los límites de la ciudad²¹¹.

En 13, 2, 4 dice que el exégeta de Safo fue Calias, también de Lesbos.

Ateneo en *El banquete de los sofistas* 13, 598 bc-599 cd dice que Safo y Anacreonte no fueron contemporáneos y que se equivocan en esto Hermesianacte y Camaleonte. Y que igualmente Dífilo convirtió a Hiponacte y Arquíloco en amantes de la poeta en su comedia *Safo*. En 10, 450 e dice que Antífanos representa a la poetisa formulando adivinanzas en su comedia *Safo*. En II, 487 a dice que Dífilo escribió también una comedia llamada *Safo*. En 14, 635 b dice que Menecmo en *Sobre los artistas* dice que Safo inventó la pectis o la magadis. En 14, 639 a dice que Clearceo dice en *Sobre la poesía* que las canciones amorosas y locrias son como las de Safo y Anacreonte.

Pólux en su *Léxico* 9, 84 dice que los mitilenios acuñaron moneda con la efigie de Safo.

Aristóteles en su *Retórica* 1398 b12 dice que los habitantes de Mitilene honran a Safo aunque fuera una mujer.

Horacio en *Epístolas* I, 19, 28 dice «mascula Sappho», esto es ‘Safo viril’.

Porfirio en su comentario a Horacio, *Epístolas* I, 19, 28, dice que la llama masculina o bien por ser poeta (un mundo de varones) o por ser difamada como tríbada.

²¹¹ Estrabón, *Geografía* 10, 2, 9 en Safo, *Poemas y testimonios*, op. cit., pág. 133. Aurora Luque (ed.).

Dionisio Latino comentando el mismo pasaje dice que es masculina por no es blanda, ni corrompida ni impúdica.

Máximo de Tiro, 18, 9, hace una comparación interesantísima entre Safo y Sócrates, ya que cada uno se consagra a sus afectos, ella con las mujeres y él con los hombres. Amaban a muchos y se dejaban dominar por los hermosos. Ambos consideran al amor acólito de Afrodita, Sócrates cree que el amor florece en la abundancia y muere con la penuria y Safo que es dulciamargo y que obsequia con dolencias.

Taciano en *Discurso contra los griegos* 33, dice que Safo es una mujerzuela ninfómana y prostituida que cantaba su propia lujuria.

Filóstrato en *Vida de Apolonio*, I, 30 dice Damófile era de Panfilia y que estuvo vinculada a Safo y compuso sus himnos de estilo elio y panfilio en honor a Ártemis y poemas eróticos derivados de los de Safo, y que tuvo discípulas al modo de Safo.

Séneca en *Cartas a Lucilio* 88, 37, dice que Didimo dijo que Safo había sido una mujer pública, pero Séneca lo critica en tono irónico.

Cicerón en su *Discurso contra Verres* 2, 4, 125-7 dice que existió una estatua de Safo ejecutada por Silanión que fue sustraída del pritaneo por Verres.

En la *Antología Palatina* VII, 14 se recoge un poema a Safo de Antípatro de Sidón. En 7, 17 se recoge otro poema a Safo de Tulio Laurea.

Sabemos por un escolio a Píndaro en *Pítica* I que el libro primero de Safo estaba escrito en endecasílabo sáfico.

Hefestión en *Sobre la poesía* I, 2 dice que el libro segundo y tercero de Safo ha sido escrito verso a verso y estrofa a estrofa.

Cesio Baso en *Sobre métrica* 6, 258 dice que el libro quinto de Safo contenía muchos endecasílabos falecios.

Focio en *Biblioteca* 161 dice que Sopatro el sofista hizo un resumen del libro octavo de Safo.

Mario Victorino en *Gramática* 6, 161 dice que Alceo inventó el endecasílabo sáfico pero como Safo lo usaba más que Alceo por ello lleva su nombre.

En la *Antología Palatina* 9, 190, 7-8, se dice que Safo supera a Erina en los cantos líricos y Erina a Safo en los hexámetros.

Plutarco en *Sobre la música* 16, II36 c dice que Aristóxeno dijo que Safo fue la inventora del tono mixolidio y que de ella aprendieron los trágicos.

Dionisio de Halicarnaso en *Demóstenes* 40 dice que el estilo de Safo, Hesíodo, Anacreonte e Isócrates es armónico, refinado, vistoso, elegante. Con términos delicados y pulidos, eufónicos, sonoros, dulces, con combinaciones escogidas, conjuntados y limados todos los elementos:

El estilo que viene a continuación es el refinado y vistoso, el que antepone la elegancia a la solemnidad. Prefiere escoger los términos más delicados y pulidos, persiguiendo la eufonía y la sonoridad de las que deriva la dulzura. Además, no se considera apropiado disponer estos términos al azar ni ajustar unos a otros de manera descuidada, sino que habría que distinguir los que, articulados unos con otros, puedan producir los sonidos más artísticos, y atender a la elección de forma que de como resultado las más gratas combinaciones, de manera que todos los elementos armonicen, poniendo un exquisito celo en conjuntar y limar los salientes de todos los elementos. Tales son las características de este estilo armónico y como ejemplos de este considero a los poetas Hesíodo, Safo y Anacreonte, y a Isócrates de Atenas y sus seguidores entre quienes lo emplean en la prosa²¹².

Demetrio en *Sobre el estilo* 132, dice que toda la poesía de Safo está llena de la gracia.

Apuleyo en *Apología* 9 menciona los versos de amor de varios poetas griegos entre ellos Safo que es voluptuosa, insolente y dulce.

Ovidio en *Tristes* 2, 363-5, dice que Safo instruyó en amores a las muchachas.

Himerio en *Discursos* 28, 2 dice que Safo es la única mujer que mostró amor a lo bello y se consagró a Afrodita y a los Amores y el pretexto de su poesía es la belleza y los encantos de una joven.

Temistio en *Discursos* 13, 170 d-171 a dice que Safo y Anacreonte se muestran desmesurados y excesivos en sus elogios al Eros juvenil.

Plutarco en *Virtudes de mujeres* 243 b dice que los poemas de Safo y los de Anacreonte son iguales ya que en el arte poético (y el profético) son iguales los hombres y las mujeres.

Platón en *Antología Palatina* 9, 506 dice: «Dicen unos que nueve son las Musas. Qué negligencia. Que sepan que la décima es Safo la de Lesbos». Igualmente opina Antípatro de Sidón en la misma antología en 9, 66.

Respecto a si Safo fue o no homosexual: Cantarella²¹³ deja claro el papel de la bisexualidad en la antigua Grecia, una condición natural a hombres y mujeres dentro de un mundo y una mentalidad que no podemos juzgar con parámetros actuales.

La crítica y los poetas, ya desde la Antigüedad, de Menandro, Ovidio y Máximo de Tiro a la crítica del siglo XIX y principios del XX, han ocultado la condición sexual de Safo por el pudor y el tabú que rodeaba a la homosexualidad.

²¹² Dionisio de Halicarnaso, *Demóstenes* 40, en Safo, *Poemas y testimonios*, *Op. cit.*, pág. 149. Aurora Luque (ed.).

²¹³ Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid, Akal, 1991.

Actualmente la crítica tiene clara la homosexualidad o más concretamente, la bisexualidad de Safo. El objeto de su amor, o las destinatarias de su pasión, son las jóvenes del *thiasos*, ya fueran sus amigas, compañeras o alumnas. Referente a la naturaleza de las relaciones entre estas jóvenes y la poetisa nada sabremos hasta que se hallen nuevos descubrimientos que arrojen luz sobre estas comunidades femeninas, si eran agrupaciones culturales, coros líricos o «colegios». No sabemos si estas mujeres recibían una formación preparatoria para el matrimonio o si establecían conexiones sexuales de tipo iniciático con otras muchachas. Lo único que queda claro por los cantos de Safo, es que las jóvenes mantenían relaciones homosexuales entre sí y con la poetisa.

Rabanal Álvarez dice: «No podemos atender aquí a la nómina de jóvenes alumnas, amigas y rivales que asoman, para bien o *para mal*, incesantemente a los fragmentos de Safo»²¹⁴ (la cursiva es mía). En opinión de Ana Iriarte²¹⁵ la poesía de Safo encarna sensaciones, sentimientos contradictorios y deseo erótico. Queda claro que es expresión del deseo amoroso pero no hay consenso en cuanto al sexo del objeto de ese deseo. En la misma Antigüedad los poetas cómicos la relacionan con Arquíloco de Paros e Hyponacte de Éfeso. Menandro la precipita al mar desde la roca de Léucade a causa del amor no correspondido por Faón (mítico personaje del cortejo de Afrodita). Igual hace Ovidio. Relacionarla con hombres y su suicidio por amor, lo que hace es disimular la dimensión erótica de su vida y su obra proyectando una mirada púdica. A principios de siglo, Wilamowitz hace hincapié en la castidad de Safo para contrarrestar la imagen homosexual, popular tras la publicación en 1895 de *Las canciones de Bilitis* de Pierre Louÿs. Igual hacen Reinach y Page. La sutileza de Safo favorece una lectura moralista de su obra. Esto procede desde la misma época griega y se debe al tabú de la homosexualidad femenina, incómoda incluso hasta el siglo XX. Pero los historiadores actuales no tienen dudas sobre la existencia de prácticas eróticas en el círculo sáfico. Ana Iriarte deja claro que la homosexualidad de Safo en nada competía con su estatus de casada y madre, siendo una incongruencia de la crítica moderna pensar lo contrario.

Juan Francisco Martos Montiel²¹⁶ demuestra que Safo tiene un sentimiento homosexual que la filología de los últimos dos siglos ha intentado ocultar, sustrayendo al lector el destinatario del amor de la poetisa. Destinatario que es claramente femenino en los fragmentos 49, 96, 130, 126, 94 y 99. Sin embargo, el amor entre mujeres no es exclusivo de Lesbos, en época arcaica es admitido en comunidades espartanas. Por otro lado «lesbiana» en el siglo VI a. C., tenía la connotación de ‘felatriz’ y no la moderna de ‘homosexual’. La referencia a Lesbos en la Antigüedad indicaba promiscuidad sexual (en la que se incluía la felación y el lesbianismo). Desde el siglo III a. C. y en época clásica se le une la tradición que hace de Safo una hetera homosexual. A finales del primer

²¹⁴ Manuel Rabanal Álvarez, «Introducción», en Safo, *Antología*, Madrid, Aguilar, 1968

²¹⁵ Ana Iriarte, *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997.

²¹⁶ Juan Francisco Martos, «Introducción», «Fama posterior de Safo: la ambigua reputación de las mujeres de Lesbos», en *Desde Lesbos con amor: Homosexualidad femenina en la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, págs. 3-32 y 33-52.

milenio encontramos el primer texto donde el gentilicio «lesbia» es usado en el sentido de ‘homosexual’. La asociación entre homosexualidad femenina, Safo y Lesbos, proviene de la Antigüedad y es usual en la tradición literaria europea moderna y contemporánea.

En la Grecia arcaica se admitía la homosexualidad en la relación educativa tanto para hombres como para mujeres y sus huellas se atestiguan en Esparta y en Lesbos. Es posible que existieran instituciones femeninas de este tipo también en Élide, Ténedos y en las colonias minorasiáticas. Donde no parece que ocurriera es en Atenas. Para Martos Montiel las enseñanzas de Safo, que incluían las relaciones sexuales, tenían como objetivo preparar a las muchachas para el matrimonio y la procreación.

Para Claude Mossé:

El único testimonio femenino que nos han transmitido los antiguos griegos sobre los sentimientos amorosos y su expresión erótica es el de una mujer que se dirige a otras mujeres, sus jóvenes compañeras, por las que ella se consumía en una ardiente pasión [...] las muchachas recibían una educación musical, y participaban en coros y en reuniones poéticas. Entre ellas y sus mayores había relaciones que pueden compararse a las que en un medio similar unían a los muchachos con sus erastas, relación de tipo pederástico, si damos a este término su valor iniciático y pedagógico, y que no prejuizaban en absoluto, como hemos dicho antes, ningún exclusivismo de carácter homosexual. Las jóvenes compañeras de Safo estaban, como todas las mujeres griegas, consagradas al matrimonio, y las relaciones amorosas que hubieran podido tener con la poetisa no constituían más que un momento de su experiencia erótica²¹⁷.

En opinión de Rabanal Álvarez²¹⁸ la «desviación sexual» de Safo esconde un sentimiento de asco y venganza contra los hombres (Freud).

Para Cantarella, es evidente que Safo y sus alumnas amaban a otras mujeres:

Con un amor apasionado, vivido con especial sensibilidad y pasión, como muestran, sin dejar ninguna posibilidad de duda, las poesías que Safo, a lo largo de los años, dedicó a sus amigas predilectas²¹⁹.

Para Manuel Fernández Galiano²²⁰ no tiene sentido disertar doctamente sobre la *sapphophage* ya que no podemos juzgar a una mujer que vivió en el 600 a. C. en una isla casi oriental con criterios

²¹⁷ Claude Mossé, «La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica», en Aurelio Pérez Jiménez y Gonzalo Cruz Andreotti (eds.), *Hijas de Afrodita: La sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pág. 45.

²¹⁸ Manuel Rabanal Álvarez, Rabanal Álvarez, Manuel, «Introducción», en Safo, *Antología*, Madrid, Aguilar, 1968

²¹⁹ Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo, op. cit.*, pág. 109.

²²⁰ Manuel Fernández Galiano, *Safo, ib.*

cristiano-europeos, sino que debemos juzgarla solo por criterios literarios, pues ilógico que se discrepe en cuanto a la moral de Safo y se pase púdicamente sobre la *knabenliebe* de Platón, Teognis, Alceo, Íbico, Anacreonte o Píndaro. Igualmente cree que la propensión al amor homosexual estaba fomentada por la separación de sexos, y la utilización de la mujer como instrumento de procreación, mientras que el hombre encuentra el amor pasional o espiritual en su grupo, así la relación erótica más o menos pura entre el *erastés* y su *paidiká*. En Lesbos, por la personalidad social adquirida por sus mujeres, unido a viejos factores matriarcales, el fenómeno se extiende a las muchachas solteras. Lo cual tampoco es una novedad como se ve en los partenios de Alcman y Píndaro en Esparta y Tebas. Aunque se ha divulgado Lesbos como la cuna o foco máximo del lesbianismo: Anacreonte habla de una lesbia que en lugar de a él prefiere a otra, Luciano da la misma patria a una tríade de sus diálogos meretricios. Safo no es una amante veleidosa sino que, como Alcman y Anacreonte, mantiene una expresión típica de la lírica arcaica que se repite constantemente, en situaciones y estados anímicos. Indica como la crítica considera al grupo sáfico un tíaso, una reunión de mujeres que tributan culto a un dios, en este caso, Afrodita. Así lo afirman Schmid, Wilamowitz, Bowra, Schadewaldt, Merkelbach y Lanata. Parece que hay inscripciones que indican la existencia de sociedades de este tipo, precisamente en Éreso. También se dice que podría estar relacionado con el culto sirio de Astarté. O bien Safo es la directora de un internado o academia de la buena sociedad, que envía a sus hijas a Lesbos para prepararse con vistas al matrimonio y se marchan cuando se casan; aunque en Safo no hay una palabra que denote afán pedagógico ni deseo de instruir a sus amigas.

El amor sáfico sería comparable con el socrático, basándose en un paralelo de Máximo el tirio, donde tendríamos una *paideia* sáfica. O Safo sería la directora de una escuela lírica. Habla con Atis de habilidades cantoras y de extraordinaria *sophía*, y se refiere a su vivienda como «casa de las Musas», la *Suda*, siglos después habla de «alumnas» de Safo. O quizá el círculo de Safo, de Gorgo y Andrómeda serían burdeles más o menos elegante.

Ana Iriarte²²¹ indica que Safo es el centro de un grupo de doncellas (*parthenoi* y *kórai*), a las que la poetisa considera compañeras (*hetaírai*) y amigas (*phílai*). Los documentos como la *Suda*, consideran a Safo maestra (*didaskalos*) y a las jóvenes, sus discípulas (*mathetriaí*). Referente a las relaciones establecidas entre la poetisa y las muchachas concreta las siguientes hipótesis de la crítica:

Gentili, B., en *Poesía y público en la Grecia antigua* considera a Safo la suma poetisa de un grupo de mujeres dedicado al culto de Afrodita. Fränkel en *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*

²²¹ Ana Iriarte, *Safo (siglos VII/VI a. C)*, ib.

considera al grupo lésbico como *thiasos*, una cofradía cultural, donde la juventud femenina de los estratos sociales superiores se asocia en organizaciones de culto (*thiasoi*) lésbicos con fines matrimoniales. Lasso de la Vega en «La oda primera de Safo» considera que las jóvenes permanecían en el grupo hasta casarse o integrarse en otro grupo, entonces dedicaba Safo sus epitalamios y canciones de boda a las novias o quien se iba al círculo de otra rival. Wilamowitz en 1893 imaginaba a Safo como «maestra». El padre Marrou en *Histoire de l'éducation dans L'Antiquité. Le monde de grec* sostiene que la finalidad del grupo sáfico era el aprendizaje de la música, la danza, la literatura y la ciencia en una vida comunitaria dentro de una cofradía religiosa, *thiasos*, dedicada a las diosas de la cultura bajo la dirección de una maestra. Merkelbach, en «Rito y poesía» en Calame (ed.), *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, el grupo sáfico expondría la existencia de círculos femeninos similares a la *hetería*. Para Parker, en «Sappho schoolmistress», Safo se dedicaba a cantar en los banquetes femeninos de partidarias de una misma opción política, unidas por relaciones homoeróticas. Calame en *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque* identifica el círculo sáfico con un coro lírico, donde las poetisas agrupan a cierto número adolescentes que eran al mismo tiempo sus alumnas y sus compañeras; bajo su dirección, en un marco cultural, mantienen una actividad musical.

Para Ana Iriarte²²² sería un coro lírico integrado por un grupo de jóvenes que protagonizan representaciones públicas rituales basadas en el canto y la danza, que se ejecutan bajo la dirección de una corego con quien tienen relación pedagógica y erótica.

Fernández Galiano²²³ indica que la poetisa está rodeada de un grupo numeroso de mujeres sobre las cuales no tenemos datos: hasta veinticinco muchachas, aunque algunas solo existen en la imaginación de los filólogos, otras aparecen en la *Suda*, en Filóstrato y en Ovidio, otras parecen personajes mitológicos y otras aparecen en fragmentos que no sabemos si son sáficos. Parece que Dica fue una de sus amigas preferidas. Que con Girino hubo cierta tirantez, y su nombre aparece unido al de Andrómeda. Góngula es una muchacha de Colofón que parece haberse mostrado reacia a la poetisa y por la cual sufrió mucho, aparece unida al nombre de Plistodica y Arqueanasa, del bando de Gorgo. Con Irana lo mismo pasa una noche de delicias que la llama antipática. De Gorgo, una rival de Safo, apenas se sabe nada, parece que el nombre es un apelativo, y lo que se nos dice de ella es que consiguió llevarse a tres amigas de Safo. Andrómeda es otra de las rivales de Safo, de buena familia, aunque no muy letrada ni con buen gusto. Girino, Mica y Mégara son tres fracasos dolorosos de Safo. Parece que Atis era pequeña, poco graciosa y sin grandes atractivos, pero la mejor dotada intelectualmente del círculo y una gran cantora, aunque Safo se desilusiona con ella

²²² Ana Iriarte, *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, *ib.*

²²³ Manuel Fernández Galiano, *Safo*, *ib.*

cuando concede sus favores a la hermosa Arignota. Pero esta joven tuvo que marcharse a Lidia y parece que Safo invita a Atis a quererla en recuerdo suyo, pero esta, en lugar de amar a Safo, se pasa al bando de Andrómeda. Estas jóvenes pertenecieron a familias ilustres o acomodadas, en general no eran lesbianas sino procedentes de lugares más o menos remotos. También parece que las jóvenes se marchan para casarse, eso dicen los filólogos, pero en los textos esto no se menciona. Como Safo llama a su casa «la vivienda de las cultivadoras de las Musas», tenemos pues un grupo dedicado a actividades culturales, entre ellas se alude a la habilidad al canto y la *sophía*.

Para Claude Mossé, Safo vivió en un:

Medio aristocrático de la Grecia de las islas del siglo VII y VI antes de nuestra era, medio en el que las muchachas recibían una educación musical, y participaban en coros y en reuniones poéticas. Entre ellas y sus mayores había relaciones que pueden compararse a las que en un medio similar unían a los muchachos con sus erastas, relaciones de tipo pederástico, si damos a este término su valor iniciático y pedagógico, y que no prejuzgaban en absoluto, como hechos dicho antes, ningún exclusivismo de carácter homosexual. Las jóvenes compañeras de Safo estaban, como todas las mujeres griegas, consagradas al matrimonio, y a las relaciones amorosas que hubieran podido tener con la poetisa no constituían mas que un momento de su experiencia erótica²²⁴.

Para Eva Cantarella:

Eros liga a Safo, sucesivamente, a Gongila, Agalide, Anactoria, a las discípulas más bellas, que en el círculo del que Safo era “maestra”, aprendían danza, canto y música: en otras palabras, la cultura que los griegos reservaban a las mujeres, antes de que las reglas de la polis, la nueva organización ciudadana, las excluyese de toda participación en la vida del espíritu y del intelecto²²⁵.

Para Cantarella, Safo estuvo a la cabeza de un *thiasoi*, una asociación de mujeres jóvenes cuya existencia está documentada en Lesbos y en otras zonas de Grecia, especialmente en Esparta:

Eran grupos con divinidades y ceremonias propias, en las que las muchachas, antes del matrimonio, vivían en comunidad una experiencia global de vida que (más allá de las diferencias debidas a la diferente pertenencia sexual), era de alguna manera análoga a la experiencia de vida que los hombres tenían en los

²²⁴ Claude Mossé, «La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica», *op. cit.*, pág. 45.

²²⁵ Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, *op. cit.*, pág. 17-18.

grupos masculinos correspondientes. Y es en el interior de esta comunidad de vida donde las niñas recibían una educación²²⁶.

Las jóvenes aprendían música, canto y danza. Dentro de estas comunidades las relaciones amorosas se formalizaban con la celebración de una ceremonia de tipo iniciático «matrimonial», solemnizada por la recitación de un canto coral que podía estar escrito por encargo o por las directoras de los *thiasoi*. Cantarella duda que la relación homosexual tuviera el fin de la iniciación femenina para el matrimonio. Son los hombres los que hacen de la homosexualidad femenina un calco de la masculina:

La homosexualidad, en los círculos femeninos, no es pedagógica: es una relación elevada, “culta”. Es algo que ennoblece²²⁷.

P. Rodríguez Adrados²²⁸ recuerda que actualmente tenemos una imagen de Safo que aúna erótica, poesía e influjo espiritual, próxima a la que recogía Máximo de Tiro cuando comparaba la pedagogía de Safo con la de Sócrates. Igualmente nos indica que la poeta obtenía ingresos de sus amigas según el *P. Oxy.* 2506. Los comentarios de Calias de Mitilene conservados en parte en el *P. Colon.* 5860, dicen que Safo educaba a las muchachas de la isla y de Jonia, se habla de las muchachas que frecuentaban su casa, del lujo que se refleja en sus poemas. Su vida se centra en el círculo de amigas, a las que la *Suda* y Máximo de Tiro llaman «discípulas». Safo vive en la «casa de las servidoras de las Musas», como los círculos o escuelas de filósofos organizadas en torno al culto de las Musas, como los tíasos o hermandades de culto, componiendo epitalamios por encargo. Este círculo sería la contrapartida de los clubs aristocráticos de varones, pero no se habla de política sino de tema erótico: las relaciones entre las amigas. Proceden de Lesbos, de Colofón, Mileto, Salamina, quizá Chipre. Safo ama estas muchachas: pide a Afrodita que cedan a su amor, se dirige a ellas directamente, expone su amor, surgen los celos y las separaciones, se queja de las que se van y la olvidan, de las que la traicionan yéndose con otra, recuerda tiempos pasados en que amaba a una u otra joven, compara a las muchachas, comprende sus amores, las consuela, promete no olvidar, critica a sus rivales (Andrómeda y Gorgo, directoras de otros grupos), critica la rusticidad, la ignorancia. Safo ama la belleza y está orgullosa del don de su arte.

Respecto a los amores heterosexuales de Safo, F. Rodríguez Adrados²²⁹ indica que son concretamente: la queja de la muchacha enamorada que puede manejar el telar (102), aquel en que

²²⁶ Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, op. cit., pág. 108.

²²⁷ Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, op. cit., pág. 116.

²²⁸ F. Rodríguez Adrados, «Safo», en Safo, *Lírica*, op. cit., págs. 336-353.

²²⁹ F. Rodríguez Adrados, «Safo», en Safo, *Lírica*, ib.

la mujer espera la llegada del amante (168 B), los epitalamios, los diálogos (121 y 137). Pero son temas de tipo tradicional: elogio de los novios, crítica del eros heterosexual, la pérdida de la virginidad, los celos hacia el varón. El grupo femenino es inestable: las muchachas parten para casarse o integrarse en un grupo rival. Las relaciones internas varían. Pero es:

Un grupo unido frente a otros y frente a la sociedad de los varones por lazos centrados en el culto y en el Eros. Y unido en torno a la figura de Safo. No hay, en la antigua Grecia, ninguna agrupación o asociación de personas cuyos orígenes estén alejados del culto [...] Los poemas de Safo están llenos de himnos a los dioses pidiéndoles que vengan a la fiesta, que ayuden a Safo o a sus amigas; de descripciones de acciones culturales [...] Pero es quizá excesivo hablar de "sacerdotisa" y de "tíaso". El tíaso es una grupo de culto en torno a un solo dios y aquí se habla de varios: de diosas y dioses eróticos [...] a medio camino entre lo puramente religioso y lo personal, individual²³⁰.

La relación entre Safo y sus amigas: no es una amistad, es un amor amor-pasión, físico y psíquico, como demuestran los fragmentos 31, 46, 47, 126, 130.

Para Aurora Luque²³¹ el círculo de Safo pudo estar constituido como un coro lírico, un grupo de jóvenes dedicadas a actividades musicales con finalidad ritual e implicaciones religiosas y educativas, del cual Safo pudo ser instructora o corego. La cultura griega arcaica fue una cultura del canto: la poesía cantada o recitada era un vehículo para la historia, lo religioso y lo social. Los coros más abundantes atestiguados son los de chicas adolescentes. De los nueve libros de que constaba la edición de alejandrina de la obra de Safo, uno era una colección de epitalamios o cantos de boda. Se suele decir que la poeta los compuso por encargo, lo que supone un nivel de profesionalización que normalmente no se piensa que tuvieran los poetas como Catulo que también compuso epitalamios. Una imagen muy extendida de Safo la presenta como sacerdotisa al frente de una asociación de mujeres dedicadas al culto de las Musas o de Afrodita. Esta especie de cofradía recibe el nombre de *tíaso* y sería una especie de abadía pagana. Se ha llegado a comparar los supuestos rituales sáficos con los ritos de iniciación de ciertas tribus africanas. El *tíaso* se inventó exclusivamente para Safo y no para otros poetas líricos: Alceo tiene amigos, pero Safo tiene una capilla. Un análisis sin prejuicios señalaría las simetrías entre Safo y Alceo: poetas, aristócratas y contemporáneos, que llaman a sus compañeros *hetairoi* y *hetairai*. El grupo de Alceo recibe el nombre de *hetería*: son miembros, unidos por lazos de amistad y lealtad, pertenecen a la misma clase social, tienen edades e intereses parecidos y se reúnen en eventos: festivales, certámenes, ceremonias religiosas, banquetes. Por ello no hay razón para imponer a Safo un grado de ritualización o

²³⁰ F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, pág. 345-346.

²³¹ Aurora Luque, «Notas a los testimonios», *op. cit.*, págs. 182-186.

institucionalización mayor que otro poeta lírico. Todos los poetas invocan a los dioses, pero a Safo se la convierte en sacerdotisa. Safo invoca a las Musas porque es poeta no porque oficie un culto en su honor, ella canta y no reza. Es posible que sus banquetes se difundieran en banquetes de mujeres. Los textos de Safo y Alceo no son tan opuestos como se ha querido ver. Alceo tiene himnos a los dioses, alabanzas del vino, quejas contra los rivales políticos y crónicas desde el exilio. Sus textos se han considerado documentos históricos legítimos para bosquejar la historia de Lesbos; los de Safo, en cambio, se tienen por ahistóricos, a pesar de ser ella también una aristócrata en situación de crisis, frecuentadora de banquetes, fiestas y santuarios en Mitilene. La división entre lo privado como femenino y lo público como masculino ha producido esta lectura distorsionada. Se suele decir que Safo es un fenómeno único en la literatura clásica antigua que es exclusivamente masculina, que es la única poetisa conocida de la Antigüedad griega:

Ninguna mujer, con excepción de la poetisa Safo, nos ha dejado el menor testimonio de carácter personal²³².

Esto es lógico, según nos dice Cantarella, ya que:

Las mujeres, al soldarse los vínculos ciudadanos, habían sido relegadas al papel de reproductoras, excluidas de toda forma de educación, y, consecuentemente, de la palabra²³³.

Pero en la Antigüedad existieron otras poetisas, tenemos noticias de Telesila de Argos, Mirtis de Beocia, Corina de Tanagra, Erina, Cintia, Erifanis, Cleobulina, Praxila y Sillis de Sicione, Miro, Helena, Erinona, Cidides, Melino y otras, aunque en la práctica son una lista de nombres, salvo excepciones, y ninguna ha sido objeto de tanta literatura como Safo.

Los poemas de Safo se organizaban en nueve o diez libros, posiblemente unos 10.000 o 12.000 versos entre yambos, odas, elegías, epigramas y epitalamios, de los cuales han sobrevivido doscientos fragmentos en papiros deteriorados y en obras de gramática alejandrina. El *P.Oxy.* habla de nueve libros de odas y de elegías y otras obras, mientras la *Suda* habla además de yambos y epigramas. Servio habla de un libro de *Epitalamios* pero no se sabe si los nueve libros eran de odas y otros y el décimo de epitalamios. Estas afirmaciones se refieren a sus ediciones alejandrinas (una de Aristarco, y otra de Aristófanes de Bizancio), existiendo además otras edición de Cameleonte. Estos libros parece que se organizaban por la métrica: el libro I en estrofas sáficas y constaba de

²³² Claude Mosse, «La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica», *op. cit.*, pág. 35.

²³³ Eva Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, *op. cit.*, pág. 18.

1320 versos según el *P.Oxy.* 1231; el libro II en pentámetros dactílicos eolios, según Hefestión y otros gramáticos; el libro III en asclepiadeos mayores; el libro IV en tetrámetros jónicos mayores, el libro V en glicónicos, falecios y asclepiadeos menores. Aparecen comentarios en el *P.Oxy.* 2293, 2637, 2506; en el *P. Colon. inv.* 5860; en el *PSI* en V. 213 B; hay una biografía en el *P.Oxy.* 1800; colecciones de versos iniciales en el *P. Mich. inv.* 3498 y *P.Oxy.* 2294; un comentario de Calías de Mitilene (Estrabón, XIII 2, 4). Todo esto implica que fue muy estudiada en la Antigüedad.

La primera edición moderna de Safo fue la de Henri Estienne, en 1566, que publica una edición de los nueve líricos griegos acompañados por una traducción latina. Los textos de Safo se acompañaban de biografía (deudora de Ovidio) y el texto completo de la *Heroida* XV. Ya en 1897 Grnfeld y Hunt encontraron más fragmentos de Safo en Oxirrinco, El Fayum.

Sus temas son la familia, la fiesta, el erotismo homosexual, el amor heterosexual (dentro de un tipo tradicional de poemas que impone situaciones, comentarios, estribillos o frases hechas) y la invocación a los dioses (Afrodita, Hera, Eros, las Musas, las Gracias, Persuasión).

Los poemas carecen de títulos o epígrafes. Los títulos que conocemos actualmente son añadidos por los antólogos de forma libre, pero actualmente se suele conservar la numeración de los fragmentos de las ediciones de F. Lobel y D. Page²³⁴, más la adiciones de A. M. Voigt²³⁵, que incluyó fragmentos adicionales: A, B y C, hallados en fecha posterior a Lobel-Page (213 A, de *P.Oxy.* 2506 y B de *PSI*), los atribuidos a Alceo (44 A), considerados de autor incierto (103 B) o espúreo (168 B) o no incluidos (101 A y C, 168 C).

La poesía de Safo está inserta en la tradición homérica. Con imágenes y sintaxis simples. Escrita en dialecto eolio, lésbico. Sus poemas son llamados «cantos», pues fueron concebidos para ser acompañados de música. Los griegos descubrieron la cítara, la flauta y la lira, de ahí la palabra lírica.

Safo estaría incluida dentro de los poetas líricos (Arquíloco de Paros, Alcman de Esparta, Solón, Estesícoro de Hímera, Anacreonte, Simónides de Ceos, Ibico de Regio, Píndaro y Alceo de Lesbos). Son llamados poetas «personales» por manifestar sus sentimientos y opiniones propias. Ponen por escrito sus composiciones, utilizan los temas míticos de la epopeya reinterpretándolos. Safo es representante del elemento personal, con despreocupación por el marco social.

Si intentamos establecer una clasificación de la obra de Safo tenemos que Fränkel en *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*²³⁶ divide los fragmentos de Safo en tres grupos: epitalamios o canciones de boda, escritos por encargo y con los temas tradicionales del género; poemas en los que

²³⁴ *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955.

²³⁵ *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam, 1971.

²³⁶ Recogido en Ana Iriarte, *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, *ib.*

Safo habla en primera persona; y un poema en el que se exponen reflexiones y argumentaciones de la lírica coral.

Pero Ana Iriarte basándose en el trabajo de Lardinois en «Who Sang Sappho's Songs?» evidencia los paralelismos entre la lírica coral y la poesía sáfica, por lo que no sería válida esta distinción en la poesía sáfica.

Rabanal Álvarez²³⁷ nos dice que la poesía de Safo se han clasificado en Himnos, Epitalamios y Odas.

La tradición ha conservado los textos amorosos de Safo, sin embargo también cantó temas políticos, igual que su contemporáneo Alceo, aunque se ha convertido a Safo en la poetisa del amor y en poesía misma, ya desde su propia época. Posteriormente Platón y Antípatro de Sidón la consideraron «décima musa» y ha influido desde la Antigüedad hasta nuestros días pues siempre se la ha considerado símbolo de la poesía.

Manuel Fernández Galiano²³⁸ aclara que los escenarios sáficos son los siguientes:

Rosas, lirios, melilotos, perifollos, hierba fresca de los prados, manzanos para el dulce reposo de las siestas, guimaldas de apio y eneldo, incienso, copas doradas, mullidos cojines, divanes, manteles de blanco lino, vestidos teñidos de mil colores, con azafrán o púrpura, peplos, tuniqueillas, mantos, bellos tocados de cabeza, diademas de Lidia, calzados lidios, ungüentos y cremas, cajas llenas de perfumes, jabones de tocador, peines para el pelo.

También indica que Safo solo trata en su poética de afectos y pasiones, por lo cual es tenida como la reveladora del amor en Occidente.

Una de las actividades poéticas de Safo consistió en la composición de epitalamios destinados a ser cantados coral o individualmente en las bodas. Esta era una labor profesional, en la cual la poetisa, tiene que someterse en contenido y forma a las normas usuales en este tipo de cantos, como el elemento popular, que impone temas, situaciones, comentarios, estribillos o frases hechas. Se han conservado dos odas enteras: «Himno a Afrodita» y «Oda a una amada», el resto es fragmentario.

Así P. Rodríguez Adrados²³⁹ aclara que los poemas más conocidos de Safo son aquellos en los que muestra los síntomas del amor y los celos (fragmento 31), las quejas frente a las amigas que se fueron lejos y la olvidaron (fragmentos 94, 95), las amigas que la traicionaron yéndose con otra

²³⁷ Manuel Rabanal Álvarez, «Introducción», en Safo, *Antología, ib.*

²³⁸ M. Fernández Galiano, *Safo, op. cit.*, págs. 18-19.

²³⁹ P. Rodríguez Adrados, «Safo», en Safo, *Lirica, op. cit.*, págs. 343 y stes.

(fragmentos 68, 73, 130, 103 C), el recuerdo de Atis (fragmento 49), de Anactoria (fragmento 16), la comparación entre las muchachas (fragmento 82), la comprensión frente a la amiga que ama a otra (fragmento 96), consuela a sus amigas (67), la promesa de no ovidar (fragmento 88), el amor a la belleza (fragmento 58), la vejez (fragmentos 21, 58, 121), las quejas de la muchacha enamorada (fragmento 102), la espera del amante (fragmento 168 B), la boda de Héctor y Andrómaca (fragmento 44), la muerte de Adonis (fragmento 140), etc.

Según P. Rodríguez Adrados²⁴⁰ los poemas de Safo arrancan del himno y otras formas cultuales para convertirse en poemas personales cuya concepción del amor es su existencia por una cualidad del ser amado o por obra de Afrodita o Eros. La parte más accesible de su obra son los epitalamios de encargo para las bodas, de motivos populares, tradicionales. Se sabe por los datos antiguos, por los fragmentos de Safo y por las imitaciones de Catulo que intervenía el cortejo que acompañaba a la novia a casa del novio, los coros de muchachas y muchachos, el novio y la novia. Los temas de los epitalamios eran tradicionales: las muchachas querían impedir la boda, el elogio de la novia y el novio, el portero que defiende el tálamo, las muchachas que cantaban durante la noche, el canto de alborada al despertar a la pareja. Pero no se sabe ciertamente si los fragmentos 30, 43 y especialmente el 44 (boda de Héctor y Andrómaca) son epitalamios o poemas privados. Algunos hablan de epitalamio también en el caso del famoso fragmento 31.

Aunque las alusiones a acciones cultuales son frecuentes, como tales himnos cultuales solo tenemos el himno a Artemis, esto es el fragmento 44 A y el himno de llamada a Afrodita en el fragmento 2, pero no son propiamente himnos los fragmentos 1, 33, 35, 53, 60 y 90, donde se dirige a Afrodita, las Gracias, las Musas. La mayoría están más allá del himno, así los fragmentos 16, 47, 82, 31, 154, donde se manifiesta la posición personal de Safo. Pero lo que sí se ha mantenido es la estructura ternaria de la poesía monódica y que procede de las intervenciones del solista, el coro y el solista de nuevo, e incluye un anillo (al principio y al final va la plegaria, la opinión o el sentimiento), rodeando al centro que tradicionalmente era mítico y expresaba el poder del dios, así se ha conservado el fragmento 17 o himno a Hera. A veces en lugar de mito hay comparación (34) o recuerdos pasados (94) o imaginación de un lugar remoto (96). Pero a veces falta todo este esquema, como en el fragmento 98 alusivo al tocado de Cleis.

Rodríguez Adrados²⁴¹ aclara que la poesía de Safo tiene multitud de referencias homéricas, no solo el epitalamio de Héctor y Andrómaca. Así tiene fórmulas, vocabulario y fonética homéricos. Pero también tiene influjos de la poesía popular como se ve en los epitalamios y la poesía mimética.

²⁴⁰ P. Rodríguez Adrados, «Safo», en Safo, *Lirica, op. cit.*, págs. 348 y stes.

²⁴¹ P. Rodríguez Adrados, «Safo», en Safo, *Lirica, op. cit.*, págs. 351 y stes.

SAFO EN LA LITERATURA

Indicaba Manuel Fernández Galiano²⁴² que Safo siempre ha estado presente en la tradición literaria desde la Antigüedad, bien como personaje, bien como objeto de estudio crítico, o como modelo a imitar.

Una lista completa de la tradición sáfica, que comenzó ya en los cómicos atenienses es la siguiente: Amipsias, Anfis, Efipo, Antífanos, Dífilo y Timocles escribieron sendas *Safo*. Epícrates escribió una *Antilaide* donde se menciona a Safo. Con la leyenda de Faón están relacionadas una comedia de Cratino, el *Faón* de Platón (que no menciona a Safo), el de Antífanos, los *Αστυτοι* de Eubulo, *La leucadia* de Menenadro, *La leucadia o El leucadio* de Antífanos, *La leucadia* de Anfis, *La leucadia o Los fugitivos* de Alexis y *La leucadia* de Dífilo. Los cómicos atenienses desfiguraron la personalidad de Safo con la leyenda de Faón.

Horacio cita a Safo en varios pasajes, en *Od.* II, 13, 24-25, en *Od.* IV 9, 10- 12 y en *Ep.* I 19,28. Los pasajes en que Safo es citada por Horacio no resultan condenatorios para la poetisa, y no se dice nada que ignoremos sobre ella.

Ovidio o el autor de la *Heroida XV* generaliza la idea de un amor lascivo y practicado con crimen. Las citas de otros lugares de Ovidio concuerdan con el tono de la carta: *Ars am.* III 331, *Rem. Am.* 761, *Am.* II 18, 34, *Trist.* II 365. El autor de la *Heroida* conoció el texto de Safo o una biografía parecida a la del papiro.

En Séneca, *Epíst.* LXXXVIII 37, encontramos una referencia de Dídimo sobre Safo acerca de que fue una mujer pública.

Marcial en VII 69 compara a Teófila con Safo. Y en X 35, 15, 18 ensalza a Sulpicia dirigiéndose a Safo.

Taciano en *Adv. Graec* XXXIII se expresa con desprecio sobre Safo.

Los gramáticos y comentaristas también hacen acusaciones a Safo, así la biografía incompleta del POxy. XV 1800 y el Suda. Porfirión apunta en un escolio a Horacio, que fue difamada como tribas. Wilamowitz hace notar que Aristóteles en *Ret.* II 23, 10 cuenta que los mitilineses honraron a Safo, y que si hubiera algo indigno en Safo no lo habrían hecho. La leyenda desfavorable para Safo existió entre los antiguos y el eslabón entre estos y la crítica moderna está constituido por Domitius Calderinus que recogió noticias sobre la mala fama de la poetisa en su comentario a la *Heroida XV* de Ovidio en la ed. de las *Epistulae Heroides Ovidii* de Venecia, 1516.

Desde el Renacimiento, los escritores de todo género se han precipitado sobre la figura de Safo para interpretarla a su manera, primero la erudición renacentista con Boccaccio y Petrarca y luego los

²⁴² Cf. Manuel Fernández Galiano, *Safo*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1958, págs. 32-48.

clasicistas (Ronsard, Lyly, la Scudéry, Boileau, Racine, la Dacier, Wieland, Verri, Chénier, Hölderlin, Foscolo). Después Herder, Schlegel, Mme. De Staël, la Avellaneda, Wordsworth, Kleist, Byron, Lamartine, Grillparzer, Platen, Balaguer, Leopardi, Mörike, las óperas decimonónicas, Tennyson y Arnold. También Rossetti, Swinburne, Carmen Sylva, Pascoli, d'Annunzio, Rilke, Baudelaire, Noailles, Banville, Verlaine y Pierre Louÿs.

La figura de Safo cobra relieve con Boccaccio con el capítulo XLV de su *De claris mulieribus* titulado «De Sapphone puella Lesbia et poeta».

Petrarca en su *Triunfo d'amore* III 25-27 habla de la joven poeta griega con un estilo suave y raro.

Ronsard se anticipa a la historia, fantaseando sobre la resurrección poética de Safo en el poema «A Christophle de Choiseul» en la *Louange de Balleau* y habla de Safo en la *Oda* IV 4. Luego tenemos dos odas llamadas sáficas: la «Chanson» y la *Oda* I 16. Tiene también una traducción del fr. 94 D.

En 1582 estrenó John Lyly el drama *Sapho and Phao*.

Madeleine de Scudéry publicó en 1649-1653 una novela en diez tomos, *Artamène ou le Grand Cyrus*, donde la propia autora se introduce en la obra, bajo el seudónimo de Sapho.

Boileau en su *Traité du Sublime* presenta una versión en alejandrinos del fr. 31. En el diálogo *Les héros de roman* satiriza a Mlle. de Scudéry, poniendo en escena a una Safo insoportable.

Racine imita el fr. 31 de Safo en la *Phèdre*.

Wieland y Boilau introducen a Safo en diálogos con Nireo, Anacreonte y Faón.

Alessandro Verri escribió una novela titulada *Le aventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, publicada Padua (1780).

G. Vincenzo Imperiale publicó *La Faoniade*, Venecia (1786) que en la edición de Florencia (1819) va acompañada de *Amori di Saffo e Faone*, que es una versión de *Les amours de Sapho et de Phaon* de C. L. M. Sacy (Amsterdam, 1775).

André Chénier tradujo a los 16 años, 1778, el fr. 144, y dejó en proyecto tres elegías sáficas. La V de las *Odes* es una imitación del fr. 31.

Hölderlin puso el subtítulo *Sapphos Schwanengesang* a una primera versión de su poema *Thränen* (1802).

Foscolo hizo dos traducciones del fr. 31 (*Tragedie e poesie*, 1883).

Herder realizó un artículo, *Sappho und Karschin*, donde niega la posibilidad de comparación entre Safo y la poetisa Ana Luis Karschin. Realizó una defensa de Safo y buenas traducciones y el trabajo *Alcäeus und Sappho*.

Federico Schlegel pareció inspirarse en este trabajo de Herder, en su trabajo *Charakter der aeolischen Schule*. Guillermo Schlegel introduce a Safo en su elegía *Die Kunst der Griechen* (1799).

La baronesa de Staël traduce el fr. 55. Escribe en 1811 el drama *Sapho*, donde una Safo envejecida y despreciada por Faón que la abandona por la adolescente a quien más amaba ella, se lanza de la roca de Léucade. La Staël escribió la famosa novela *Corinne ou l' Italie* (1807) donde la protagonista es una poetisa de segundo orden y casi desconocida en la época, al parecer no escogió a Safo por reparos ante la leyenda de la lesbiana, pero se dice más de una vez que la nueva Corina es una reencarnación de Safo.

Gertrudis Gómez de Avellaneda escribe su «Soneto imitando una obra de Safo», que imita el fr. 31. Le gustaba mucho que la comparasen con Safo y con la Staël. Pero su afición por llamarse y que la llamasen Safo le trajo también burlas. En su drama *Tres amores*, la protagonista triunfa con una tragedia titulada *Safo*. Escribió una biografía de Safo publicada en el *Album cubano* de 1860, y que viene a ser una autobiografía. En sus artículos feministas titulados *La mujer* cita a Safo, Corina y Telesila.

Entre las obras de Kleist tenemos su *Sappho. Ein dramatische Gedicht*, Berlín (1793).

Byron trata a Safo superficialmente, la cita en dos pasajes del *Don Juan*, y hace una imitación del fr. 104. En *Childe Harold's Pilgrimage* reflexiona sobre su paso por la punta meridional de la isla de Léucade.

Lamartine escribió *Sappho*, la tercera de las *Nouvelles meditations poétiques*, donde insiste en el tema de Faón.

Grillparzer escribió en 1817 su *Sappho*, influido por la *Corinne* de Mme. Staël., donde se incluye una plegaria de Safo a Afrodita imitada del fr. 1, y que incluye suicidio final de Safo.

Platen en su *Gesammelte Werke* (Stuttgart, 1839) ofrece una poesía inspirada en Safo, una traducción del fr. 94 D.

Victor Balaguer se documentó sobre Safo. El tomo I de sus *Tragedias* (Barcelona 1891) contiene una biografía de Safo, una traducción del fr. 1, y dos versiones del fr. 31. Su monólogo o soliloquio lírico *Saffo* termina con un himno a Venus, cuando la poetisa va a morir a Léucade.

Leopardi en su *Ultimo canto di Saffo*, escrito en 1822, toma la figura de la poetisa como portavoz de sí mismo, también desgraciado y que pensaba en el suicidio.

Eduard Moerike escribió en 1863 el diálogo *Erinna an Sappho*.

Safo fue objeto de numerosas óperas: *Sappho* de Reicha (1822), *Saffo* de Pacini (1840), *Sappho* de Gounod (1851) y *Sappho* de Massenet (1897).

Los poetas ingleses del XIX también acogen el tema de Safo, así, Tennyson ofrece una paráfrasis del fr. 31 en *Eleänore*. Alude a la poetisa en *The Princess*, y la llama «el poeta» en una referencia al fr. 104. Matthew Arnold también reelabora el fr. 1 en su *A Modern Sappho* en *Poems by M. A.*,

1869. Dante Gabriel Rossetti, en *Poems and Translations*, Londres, 1912, hace una hermosa versión de los fr. 105 a y c, titulados *One Girl (A Combination from Sappho)*.

Carducci alude a Safo en la primera de las *Primavere elleniche*, describe a Safo enamorada en sus *Juvenilia*. Esto demuestra el interés de Carducci por Safo. También realiza un comentario sobre el fr. 94 D en la *Nuova Antologia* y un escolio al canto de Leopardi.

Algernon Charles Swinburne es uno de los poetas modernos que mejor comprenden a Safo. En *The Living Age* proclama a la lesbiana como la mayor poetisa del mundo y se inspiró en ella, así en *Sapphics*, en *The Poems of A. Ch. S.*, Londres, 1905. También en su poema *Anactoria*.

Tenemos un postromanticismo en la novela en verso *Sappho* (1880) de Carmen Sylva.

Pascoli hace un *Epitalamio lesbio* imitando el fr. 105 y dos traducciones de los frs. 1 y 31. En el canto *Solon*, primero de los *Poemi conviviali* hace referencia a Safo.

Gabriele D'Annunzio también canta a Safo en su *Maia*.

Rainer Maria Rilke dedica a la poetisa unas páginas en *Die Aufzeichnungen*, y en varias *Neue Gedichte: Sappho an Alkaios*, paráfrasis del fr. 137 y *Sappho an Eranna y Eranna an Sappho*.

Tenemos *Lesbos* de Baudelaire (*Oeuvres posthumes*, París, 1908), donde considera a Lesbos como un paraíso del vicio, que se convierte en tópico de los decadentistas franceses hasta el punto de que Alphonse Daudet llama a su novela sobre una cortesana de París, *Sappho*. Baudelaire se obsesiona con Safo, en *Oeuvres complètes*, París, 1939, hay fragmentos de una tragedia llamada *Sappho* escrita en 1845 en colaboración con Banville, Dupont y Vitu.

Banville en *Choix de poésies*, París 1912, presenta el poema «Erinna», con dedicatoria a Philoxène Boyer, autor de un drama en verso titulado *Sappho* y escrito en 1850. También hace alusiones a Safo en otras obras como *Les Cariatides* (París 1879) y *Le voie lactée*.

Verlaine tiene un poema, «Sappho» en *Oeuvres complètes*, II, París, 1900. Que cierra en el libro *Parallèlement* una serie de cinco poesías obscenas.

Tenemos el libro de Pierre Louÿs, *Les chansons de Bilitis*, París, 1895. Donde Bilitis es una joven panfilia que vivía en Mitilene y fue discípula de Safo. Los cantos fueron encontrados grabados en la tumba de la muchacha descubierta por un supuesto filólogo o arqueólogo alemán, M. G. Heim. La segunda parte del libro se refiere a Mitilene y en ella aparece una Psappha viril y dominante. En España tenemos esta literatura semierótica en *Safo inmortal. En plena naturaleza*, de Miguel Rivas, Barcelona, 1930. Otra novela similar sería *Nora o la bella Safo* de Fabricio del Dongo, Barcelona, 1906. Del mismo género es *Sappho, poète de Lesbos* de Alexander Krislov.

En literatura del XIX también tenemos la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, cuya protagonista hace esgrima, tiro, cabalga y se hace pasar por hombre llamándose Teodoro. La *Nana* de Zola

introduce a su protagonista en el amor lésbico con Satin. La Lulú de Wedekind tiene por amiga a la condesa Geschwitz.

Respecto a la crítica, Wilamowitz se escandalizó ante la aparición del libro de Louys y le dedicó una reseña en la revista científica de Gotinga, que forma parte de su libro *Sappho und Simonides*, donde defiende a la poetisa, calumniada y mancillada por la crítica obsesionada por la obscenidad. En esto fueron predecesores suyos Federico Gottlieb Welcker (*Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreit*, Gotinga, 1816) y Mme. Dacier (*Les poésies d'Anacreon et de Sappho, traduites de Grec en François*, París, 1681).

Son numerosos los críticos que defienden a Safo: Mueller, Aly, Robinson, Schmid, Bascoul, Jym, Valgimigli, Romagnoli, Gonzáles Andrés, González Garbín, P. Errandonea y especialmente de las mujeres: Giartosio de Courten, Lisi, L. Gorsse, Massa Positano. También tenemos a Reinach, Puech y Treu.

SAFO EN LA PINTURA

Como complemento de este apartado, en el Apéndice se ha incluido una amplia selección de cuadros de Safo²⁴³ (más de treinta) en el contexto finisecular, dentro de la sección titulada Ilustraciones, a la cual debo remitir como elemento necesario para facilitar el trabajo del lector. Se trata de un repaso de obras artísticas único y novedoso que analiza la iconografía de la poeta de Lesbos y otros personajes próximos como Lesbia.

La idea de la hermandad de las artes (especialmente entre la pintura y la poesía) procede de la Antigüedad. Los pintores se inspiraron frecuentemente en temas literarios y los escritores pretendían a su vez crear imágenes pictóricas, así tenemos las descripciones plásticas de Homero y de Dante. Posteriormente esto cuajaría en los cuadros con referente literario de Botticelli y los prerrafaelitas, entre otros. En el siglo XVIII la invención del grabado fue decisiva en la cultura pues facilitó el conocimiento de las obras maestras, marcó una gran influencia sobre el gusto y fomentó la tradición iconográfica de representar a personajes contemporáneos con los atributos y símbolos

²⁴³ El análisis de la figura de Safo a través del estudio de numerosos cuadros es personal. Para el conocimiento de la melancolía en la iconografía sigo a Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1996, según la 2ª ed. de París, 1623; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Saxl Fritz, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. Guadalupe Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2001. Para las relaciones entre la pintura y la literatura sigo a Mario Praz, "Ut pictura poesis" y "El tiempo revela la verdad", en *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979. Para algunas apreciaciones sobre el lesbianismo en la plástica sigo a Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990. Para la imagen de la mujer finisecular sigo a Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994; Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acatilado, 1999. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980; Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, y *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979; Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994; Iris M. Zabala. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1996.

de dioses y héroes mitológicos o personalidades bíblicas. La interrelación entre la pintura y la poesía fue frecuente e imperceptible en muchos casos y puede ilustrarse en todas las literaturas de Occidente. Algunas características que se aprecian en la pintura o en la literatura corresponden, no a un trasvase de una a otra sino al estilo o espíritu general de la época, que, casualmente, se aprecia mejor en los artistas menores y en las falsificaciones.

Con el paso de los años el punto de vista cambia inevitablemente y ciertos aspectos antes ocultos pasan a primer plano, pues cada generación tiene criterios distintos sobre la misma obra, así se revela fácilmente en la actualidad el *pastiche* de Macpherson en los poemas de Ossian o el aire *art nouveau* en las falsificaciones de cuadros antiguos de Icilio Federico Joni. Estas obras apócrifas, aún siendo buenas no superan el examen del tiempo, pues la idea de la belleza o el gusto llevan la marca de la época a la que se pertenece, así nosotros no vemos a Botticelli con los mismos ojos que sus contemporáneos o que los decadentes.

Igualmente sucede con la crítica de arte, que no refleja el carácter de la obra en sí sino el gusto de sus intérpretes, destaca las cualidades por las cuales se siente atraída su generación y rechaza sus propios prejuicios. Así tenemos la descripción de *La Gioconda* por Walter Pater con todas las fantasías eróticas de Baudelaire, Gautier, Flaubert y Swinburne sobre la mujer fatal que no están en las intenciones de Leonardo. Igualmente las descripciones venecianas de John Ruskin en *The Stones of Venice* es la visión romántica y no la real. O las sugerencias pecaminosas, lujuriosas y perversas que tiene la *Sacra conversazione* de Bianchi Ferrari (siglo XV) para Huysmans. Sin embargo estas mismas referencias si pueden ser ciertas para *La aparición* de Moreau, pues aquí Huysmans revela los elementos *art nouveau*.

Así, Safo siempre ha estado presente en la plástica y en la literatura, representando el mito de la gran poeta que se arroja al mar desde la roca de Léucade. En el fin de siglo toma todas las connotaciones de su tiempo, es la mujer fatal que se suicida por amor, y no la poeta de la Antigüedad. De este modo, tanto para Mercedes Matamoros como para otros/as escritores/as de su tiempo la elección del personaje de Safo no viene dada por su obra poética, sino por el estilo fin de siglo teñido del gusto hacia lo bello meduseo, con una atracción morbosa por la figura de la mujer fatal. Igualmente podemos decir que el mito de Safo ha llegado hasta nosotros a través de distintos movimientos estéticos, que han ido añadiendo nuevos gustos y características en cada época al personaje. La Safo que ve la crítica contemporánea, como una poeta profesional o directora de coro, no guarda relación con el *pastiche* finisecular.

La imagen erótica de dos o más mujeres que aparecen representadas con la excusa mitológica: *Diana y Calixto*, *Las tres Gracias*, *Justicia y Paz*, *Justicia y Caridad*, insinúa el lesbianismo, pero el mito paradigmático de la homosexualidad femenina se encarna en la poetisa Safo de Lesbos:

Hay varias imágenes de Safo en las artes plásticas, pero casi siempre su representación es ajena a la leyenda de los amores lésbicos. Por el contrario, en cierto modo la contradice, puesto que se basa en otro episodio de la vida de la poetisa que induce a pensar que, en todo caso, sus inclinaciones serán más que homo, bisexuales. Tanto Moreau como Khnopff la evocan en el instante anterior a su suicidio arrojándose desde la punta de un alto cabo, afligida por su fealdad, de la que toma verdadera conciencia después de haberse enamorado de un remero de Lesbos²⁴⁴.

Son numerosos los autores fin de siglo que realizan representaciones de amores lésbicos: Félicien Rops, Georges de Feure (el más modernista de los simbolistas, que asocia a la imagen de la mujer con una flor, de hecho tenía el proyecto de un libro titulado *Feminiflores* donde aparecían figuras femeninas simbolizando flores), Joseph Granié, Corbineau, Rassenfosse; Rops, Guys, Degas y Toulouse-Lautrec presentan los amores sáfcos en el burdel.

El escultor Auguste Rodin ilustraría en 1888 una edición de *Les Fleus du Mal* donde se siente fascinado por los amores sáfcos baudelerianos. Klimt lo representa sin explicitéz. Schiele realiza dibujos lésbicos y fue detenido por sus obras «pornográficas» en 1812. Se sigue recurriendo a la mitología y a la antigüedad clásica: Alma-Tádena, Maximilian Pirner, Callot, Bussière.

La *femme damée* rechaza su destino femenino, su maternidad, Baudelaire la califica de *astre inutile* por estéril. En la época es conocido a través de Schopenhauer el poema indio *Pangivahli* donde las mujeres que rechazan su papel biológico son castigadas flotando en un eterno paisaje helado. Esto es llevado al arte por Giovanni Segantini y Mammen.

Safo ha sido un personaje permanente en las artes visuales desde la misma Antigüedad, forma parte de la cerámica griega – como el vaso de Agrigento que representa a Safo y Alceo, datado en el siglo V a. C y otros–; y posiblemente estuviera presente en otros elementos decorativos. Sabemos que hubo varias esculturas de Safo, que se acuñó moneda con su efigie, y es muy probable que estuviera presente en la pintura; aunque no sabemos si el fresco de Pompeya llamado *Poeta* o *Safo pompeyana* tiene relación con Safo o con las Musas.

²⁴⁴ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, op. cit., pág. 324.

En el siglo XIX hay una recurrencia en el mito de la poeta y su salto de la roca de Léucade, dentro de una iconografía melancólica que representa a una Safo morena (pues la mujer morena es necesariamente melancólica), unida a su lira (ya que los amantes de la música tienen más posibilidades de ser víctimas de la melancolía erótica), en espacios oscuros y agrestes como acantilados, rocas y grutas, junto a flores cortadas, símbolo de fugacidad de la vida y la presencia de la muerte. Otro de los elementos que suelen aparecer en estos retratos melancólicos de Safo son las aves, el mar, Pegaso y la Esfinge.

Pierre Narcise Guérin (1774-1833) ofrece una *Safo*, 1800, semidesnuda, de corte neoclásico, sentada en la roca de Léucade, en actitud pensativa y melancólica, con la cabeza apoyada en la lira delicadamente.

Antoine-Jean Gros (1771-1835) en la tenebrosa *Safo en Léucade*, 1801, presenta una Safo víctima de la melancolía erótica, rodeada de oscuridad y a punto de arrojarse al mar. Los vaporosos vestidos y el cabello ondean al viento y la lira descansa sobre su hombro.

Jacques-Louis David (1748-1825) en *Safo y Faón*, 1809, representa a Safo y su amante en un marco teatral y lujoso, rodeados de columnas, al pie de la cama labrada y junto a un pebetero de incienso. Cupido sostiene la lira de Safo, de color marfil y oro, simbolizando que el amor es quien le inspira sus cantos. Sobre la falda reposa un papiro con sus notas. Faón le sostiene el rostro y todos miran al espectador. En la ventana aparecen dos palomas blancas arrullándose.

Martin Drolling (1752-1817) en *Safo y Faón cantando su amor en una cueva* presenta a la poeta y a Faón dentro una gruta lesbiana, donde ella canta para él acompañada por su lira. A los pies del amante una rosa con los pétalos caídos simboliza la caducidad de la belleza y el dolor como presagio de los días futuros que se avecinan.

Charles Nicolas Rafael Lafond, (1774-1835), en *Safo cantando para Homero*, 1824, presenta la imagen de una Safo de cabellos negros coronada de laurel, tañendo la lira para poeta ciego. Sin duda el interés del cuadro reside en la anacrónica representación de los dos poetas más famosos de la Antigüedad. Homero (ca. VIII a.C.) es el poeta por antonomasia de la literatura clásica, pilar de la épica grecolatina y medieval y de la literatura occidental, a quien se le atribuye *La Ilíada* y *La Odisea*, e, incluso, algunos autores le atribuyeron otras obras del ciclo épico y los himnos homéricos, aunque hoy sabemos que el autor estas obras no pudo ser el mismo poeta. En el cuadro de Lafond, Safo es la figura destacada del conjunto, algo más elevada que Homero, resalta por su resplandor níveo: tez blanca, ropa clara y ondulante, túnica blanca y capa amarilla, blancas sandalias y lira marfil.

El pintor húngaro, Soma Orlai Petrich (1822-1880) en *Safo*, 1855, retrata a una poeta morena, vestida al estilo europeo del XIX, con una lira de madera descansando en la falda. Su semblante es

sereno, pero el paisaje marino melancólico al fondo, y las nubes negras parecen presagiar su funesto final.

El pintor simbolista inglés Simeon Solomon (1840-1905), coloca a *Erina frente a Safo*, 1865, de forma anacrónica. Erina (ca. siglo IV a. C.) fue otra poetisa griega nacida en Lesbos o en Telos, de cierto renombre en la Antigüedad, pues se le erigió una estatua. Sus poemas son citados por Meleagro y algunos están recogidos en la Antología Palatina. En el cuadro Safo y a Erina, abrazada por un joven, están sentadas respectivamente a la derecha e izquierda del cuadro. Safo es representada morena y con corona de laurel; celosa contempla a su amiga. La lira reposa apoyada en las patas de la mesa y el papiro donde Safo anota sus cantos descansa sobre la misma. En la acuarela *Safo y Erina en el jardín de Mitilene*, 1864, representa a ambas abrazadas, sentadas en un banco y con la lira a los pies de Safo, a quien se identifica fácilmente por su belleza morena.

Charles Gleyre (1808-1874), en *El tocador de Safo*, 1867, pinta a la poeta en un ambiente de exotismo arqueológico y sensual, dentro de un marco arquitectónico elegante. Sobre el asiento con patas leoninas encontramos la lira de Safo, que descansa encima de sus vestidos. Una caja cilíndrica de madera guarda sus papiros al pie de un candelabro que se remata con la Esfinge. Al fondo figura una imagen de la diosa Atenea sobre una columna.

El pintor simbolista francés Gustave Moreau (1826-1898) hizo numerosas representaciones y estudios de Safo, en lo que parece una repetición obsesiva del mito de la poeta. El grupo llamado *La muerte de Safo*, realizado entre 1871 y 1875, analiza con detalle los distintos momentos de su final. En el primero aparece sentada y desolada en el acantilado de Léucade. Vestida armoniosamente con los morenos cabellos al viento coronados de laurel y flores. La magnífica lira enjoyada permanece a la espalda de la poeta reposando en la roca. Al fondo las gaviotas sobre el cielo nublado anuncian el triste final. De enigmático simbolismo, Pegaso, sobre una columna con pedestal de lapislázuli y oro. En el segundo, Safo aparece abrazada a su lira en el mismo instante en que se precipita por el acantilado, cabello y vestidos al viento. Al fondo tenemos una columna azul que corona Pegaso. En el tercero de los cuadros, Safo yace muerta o agonizante, su cuerpo reposa sobre las rocas y el agua turbia apenas la cubre, sus vestidos y la corona de flores se desmayan lánguidos. A la izquierda aparece la magnífica lira enjoyada, junto al hombro de la poeta la acompaña una gaviota con macabro simbolismo mortuorio.

Pierre Oliver Joseph Coomans (1816-1889) representa a una *Safo en Mitilene*, 1876, anterior a su faceta suicida, con el pueblo de Mitilene ofreciéndole coronas de laurel, en una escena de la poeta como vencedora de uno de los concursos poéticos frecuentes en Grecia, o de agasajo de sus vecinos.

Auguste Charles Mengin (París, 1853-1933), en su *Safo*, 1877, pintada para la exposición de París, crea una bella y oscura Safo, serena y sombría. Con una gran carga sexual: el torso desnudo, apenas cubierta con un transparente velo negro, descalza, con los pies huérfanos sobre la roca de Léucade. La lira de color marfil permanece pegada al cuerpo, sujeta por la mano derecha adornada con una áurea pulsera serpentina, y apoyada junto a la pierna, aunque no llega a tocar el suelo. Hay que destacar las gaviotas al fondo del cuadro, sobre el cielo nublado, presagiando el próximo y triste final.

Edmund Friedrich Kanoldt (1845-1939), en *Safo en las estribaciones de Léucade*, 1879, la representa golpeada por el viento mirando las embravecidas aguas, con claras intenciones suicidas. El paisaje es escarpado y abrupto, y quiere representar con fidelidad la costa de las islas. Junto a la poeta, en la piedra, se apoya su lira.

Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), en *Safo y Alceo*, 1881, retrata a los dos insignes poetas lesbianos. Alceo (ca. 630-580 a.C.), natural de Mitilene, aristócrata y contemporáneo de Safo, participó en las luchas políticas de su tiempo y fue condenado al exilio; viajó a Egipto y a Tracia. Con el tirano Pítaco pudo volver a Lesbos. Fue autor de himnos, epigramas y odas escritos en dialecto eólico de los que se conservan fragmentos; su edición alejandrina alcanzaba los diez volúmenes. Sus temas fueron himnos a los dioses; comentarios políticos-militares y de índole personal; canciones de amor y canciones báquicas. En el cuadro de Alma-Tadema, Alceo tañe la lira y ella parece juzgarlo antes de coronarlo con el laurel. La joven que aparece junto a Safo debe ser su hija Cleis. En los asientos de piedra parecen figurar los nombres de las amigas de Safo o de otros poetas, al frente podría leerse Anactoria y arriba Atis, nombres immortalizados por Safo.

El pintor vienés Gustav Klimt (1862-1918), en *Safo*, 1888-1890, la representa en una imagen idílica familiar y sosegada, alejada de la imagen suicida; Safo está sentada y sosteniendo su lira en el regazo. Junto a ella aparece Cleis, su hija. El entorno es un jardín florido y una escultura, en lo que parece el ambiente natural de la Safo real, destaca el sensualismo del jardín, escenario favorito en el fin de siglo.

Ernst Von Stükelberg representa una *Safo*, 1897, a punto de saltar de la roca leocadia, con la lira en la mano y una mar de fondo tranquila, sosegada, suave. Antes que la poeta caen algunas flores al mar como preludio de la muerte.

John William Godward (1861-1922) plasmó el tema de Safo en varias obras. *En los días de Safo*, 1904, una escena finisecular de *dolce far niente*, la poeta aparece en un banco sentada, en un jardín, en actitud serena y tranquila, sin ninguno de sus clásicos atributos. En el cuadro *Safo*, 1910, se ve a la poeta ausente de intenciones suicidas, de perfil, meditativa y con un rollo de papiro en la mano que contiene sus versos.

Godward también se sintió atraído por un tema próximo a Safo: en *Lesbia con su gorrión*, 1916, la joven tiene al pajarillo en la mano. Otras obras relacionadas son tres cuadros que realizó Sir Lawrence Alma-Tadema: *Catulo y Lesbia*, *Xanté y Faón*, y *Poeta*. El primero, de 1865, representa al poeta romano Cayo Valerio Catulo (siglo I a. C) con Clodia Metela, su famosa amante; ambos se llamaban Lesbio y Lesbia por admiración hacia Safo. Ella era la esposa de Metelo, el gobernador de la Galia Cisalpina, y hermana del tribuno Publio Clodio Pulcro. Clodia o Lesbia, es una mujer fascinante de la Antigüedad, acusada de mantener relaciones incestuosas con su hermano, de envenenadora, y retratada como prostituta por Catulo después de que ella le dejara. También había sido Clodia amante de dos conocidos personajes: Cicerón y Celio. En el juicio contra Celio, en el que ella reclama el dinero que le había prestado al ex amante, su imagen fue destrozada por el abogado defensor, el mismo Cicerón, a quién ella había abandonado anteriormente, al parecer por los celos de la esposa traicionada. La defensa de Cicerón, *Pro Caelio*, se convierte en una difamación de Lesbia. Catulo pertenece al círculo de los neotéricos (aficionados a la poesía alejandrina) entre los que se contaban Helvio Cinna, Licinio Calvo, Valerio Catón, Cornificio, Furio Bibáculo, Marco Terencio Varrón y Cornelio Nepote, algunos de ellos también están representados en el cuadro de Alma-Tadema.

Xanthe y Faón, 1883, representa al amante de Safo con una de sus conquistas y *Poeta*, 1878, puede ser el retrato de cualquiera de las poetas griegas de la Antigüedad, de la misma Safo, o de a una de las muchachas del círculo de Safo.

SAFO, FAÓN Y LA ROCA DE LÉUCADE

La inclusión de la leyenda de Faón en la biografía de Safo, popularizada por Ovidio y que presenta a la poeta despeñándose por la roca de Léucade ante la insensibilidad de su amante, es aclarada por Manuel Fernández Galiano²⁴⁵ (quien dice coincidir con Wilamowitz): en realidad es un conglomerado de leyendas, en el cual bastó que Safo hablara en versos perdidos de un amante de Afrodita, un genio simbolizador de la fertilidad vegetal de la Naturaleza, y en algún pasaje de esta poesía, puso en boca de la diosa palabras que fueron tomadas por expresión de sentimientos personales de la autora. En otro lugar pudo apetecer el salto desde la *leukás pétra*, la peña blanca que otorgaba el olvido de los males, de aquí surgiría esta interpretación del amor de Safo por Faón, que no coincide con los fragmentos de la poetisa.

²⁴⁵ V. M. Fernández Galiano, *Safo*, *op. cit.*, págs. 84-87.

Respecto a la leyenda de Faón dice Fernández Galiano²⁴⁶ que hay una mezcla de leyendas: era un anciano barquero lesbio que se portó muy bien con Afrodita, disfrazada de vieja, por lo cual la diosa le premió haciéndole recobrar belleza y juventud (Paléfato y Luciano); Afrodita le dio un ungüento (Eliano) con lo cual Faón atraía a las mujeres (Varrón); Hera lo convirtió en el más bello de los hombres, las mitilineses lo amaban, murió por ser sorprendido en adulterio (Eliano); La celosa Afrodita rechazaba a las mujeres que querían gozar de Faón (Platón); Afrodita escondió al bello Faón entre las lechugas (Eliano); La diosa hizo esto por amor (Cratino); No lo hizo con Faón sino con Adonis, se confunden las leyendas de Faón y de Adonis (Calímaco); Afrodita ocultó el cadáver de Adonis (Eubulo). Es decir tenemos celos de la diosa, un ocultamiento del amado para sustraerlo de las mujeres, y le lechuga (conocida por sus virtudes antiafrodisiacas) le produjo impotencia, con lo cual resultó también contraproducente para la diosa.

Faón, como Adonis, con quien se confunde, es un demon representante del florecer y marchitarse de las plantas. Parece que Safo trató esta leyenda según Paléfato, Comes Natalis y Plinio. El hecho de que Paléfato, Varrón, Eliano, Platón, Plinio y el Suda hablen de Lesbos y Mitilene con respecto a Faón se debe a estar la leyenda influida por el supuesto amor de Safo.

Respecto a la roca de Léucades aclara Fernández Galiano²⁴⁷ que tirarse de la roca no era suicidarse primitivamente, sino liberarse de preocupaciones y obsesiones, era una solución que traía el olvido y la paz interior. La λευκος πετρα existiría en muchas partes (Calcis, Magnesia y Bósforo), pero la que adquirió más celebridad fue la de Léucade (cf. las comedias y especialmente la de Menandro: *La Leucadia*). Hay una deformación más de la leyenda al suponer una muerte voluntaria de Safo por desesperación amorosa. En esto se podría comparar el mito con las fábulas de Dafne, Hipólito y Narciso, que mueren finalmente como castigo de Afrodita, por haber violado las leyes naturales.

Según la profesora Aurora Luque²⁴⁸:

La tradición inventó para Safo una muerte aparatosa y novelesca. Las vidas excepcionales de los poetas se remataban con un final no menos alejado de la normalidad. Safo se habría suicidado arrojándose al mar desde la roca de Léucade al verse desdeñada por su amado Faón. Dos tradiciones se confunden en torno al salto de Léucade: para unos es el lugar donde se suicidaban los enamorados terminales, y para otros el gesto tenía propiedades terapéuticas sobre la pasión amorosa.

Faón es un personaje legendario vinculado al ciclo mítico de Afrodita. Safo no lo menciona, pero se sabe que compuso varios cantos sobre su metamorfosis. A

²⁴⁶ V. M. Fernández Galiano, *Safo, op. cit.*, pág. 85, n. 314.

²⁴⁷ V. M. Fernández Galiano, *Safo, op. cit.*, págs. 85-86, nota 315.

²⁴⁸ Luque Aurora, «Notas a los testimonios», en Safo, *Poemas y testimonios, op. cit.*, págs. 182-186.

Faón, un honrado barquero de Lesbos, Afrodita le concedió juventud y poder de seducción. Las mujeres de Lesbos se enamoraron de él, e incluso la propia Afrodita. Safo era de Lesbos: el desplazamiento era fácil. La historia de Faón sigue el modelo de los mitos de Adonis, Titono y Endimión, jóvenes mortales que fueron amados por diosas poderosas, decididas y activas.

La vinculación novelesca entre Faón y Safo se produce en la comedia ática. Safo, al igual que otros poetas, se había convertido en un productivo personaje dramático. Al menos seis comedias la explotaron como protagonista. En ellas aparecía como amante de poetas, como Arquíloco o Hiponacte. A pesar de los anacronismos, esta Safo comparte con la historia al menos un rasgo: Safo adopta en el amor el papel más activo que el que se consideraba apropiado para una mujer convencional. Ovidio sancionará la leyenda del suicidio pasional en una de sus *Heroidas*, la colección de epístolas, la colección de epístolas ficticias dirigidas por heroínas míticas a sus amantes. La elegía de Ovidio se situó en proa de la colosal pseudobiografía de Safo. Como toda la leyenda, también esta contiene un punto de verdad: en la mente de quienes la forjaron perduraba la imagen verídica de una Safo que había celebrado en sus poemas a las mujeres como amantes activas, como sujetos de deseo. Y la posteridad la mitificó como tal. Hoy, en la actual Mitilene, Faón cuenta con una calle dedicada²⁴⁹.

SAFO Y LAS ROMÁNTICAS

La Safo de Mercedes Matamoros no era una novedad ni una excepción. El motivo literario de Safo había sido común desde la Antigüedad, sin embargo en el siglo XIX se recrea en la plástica y en la literatura hasta el exceso. Safo aparece como otra imagen femenina fúnebre, al igual que Ofelia o Julieta o Desdémona, a lo que se une la moda que reclama un papel erótico activo para las heroínas y una iconografía melancólica. Safo gusta tanto a las poetisas, que la prefieren como personaje, debido al proceso de autoafirmación del trabajo de la escritora, como una cadena de mujeres que nunca se había roto y que empezaba por el eslabón de Safo en la Antigüedad. A esto se une su rebeldía romántica contra las normas convencionales, incluso dentro de la tradición casi mitológica de Faón, ama libremente y escoge el suicidio como final. Usar la figura de Safo permite a las poetisas remontarse a una tradición lírica muy anterior al XIX, esto les da autoridad poética y además les otorga la libertad suficiente como para hablar de amor, placer y pasión.

En la literatura durante el siglo XIX²⁵⁰ Safo aparece como protagonista en numerosas obras, o como fuente de inspiración de personajes femeninos y obras completas. Se convierte en objeto de controversia en estudios filológicos. Se publican artículos sobre Safo en prensa y revistas, con lo

²⁴⁹ Aurora Luque, «Notas a los testimonios», en Safo, *Poemas y testimonios*, op. cit., pág. 184-185.

²⁵⁰ Para el uso de Safo en las escritoras sigo los trabajos de Manuel Fernández Galiano, *Safo*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1958; y Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991. Para Safo en Cuba sigo a Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Union, 2004.

cual llega al gran público. Los poetas se esmeran en traducciones e imitaciones de los poemas que se conocían en la época, con lo cual la obra de Safo se difunde y no queda entre los especialistas. Safo es lugar común de las poetisas, que se identifican con ella (aunque también se identificaban con Sor Juana Inés de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, George Sand y Mme. de Staël). Así Carolina Coronado, por ejemplo, dio peso al ejemplo de Safo, creadora de una tradición y un lenguaje poéticos, aunque lamentaba no ser capaz de escribir dentro de la tradición del verso sáfico, accesible solo a los hombres con educación clásica.

Ya el profesor Manuel Fernández Galiano²⁵¹ se preguntó por qué esta escritora del siglo VII a. C. era ejemplo y objeto de admiración de las poetisas posteriores, y si había algo en Safo que la predispusiera entre las escritoras para ser su representante y portavoz, y se planteaba cuáles serían las condiciones históricas o sociológicas que habían permitido presentar en público y sin escándalo textos eróticos. Esto es algo a lo que se intenta dar respuesta en este apartado.

Susan Kirkpatrick aclaró que la influencia de Safo en las escritoras fue:

Un estímulo muy poderoso para las mujeres que tuvieran la vocación de escribir. Apoyándose en las imágenes de predecesoras ilustres como Safo y Santa Teresa, y en los ejemplos recientes de Mme de Staël y George Sand²⁵².

La imagen dominante de Safo, por ejemplo, reunía el reconocimiento de la genialidad poética con las cualidades emocionales aceptables, incluso deseables, en la mujer, que [...] se suponía que existía para el amor. Un artículo anónimo breve, “La poetisa Saffo”, que exponía el ambiente de la ópera Saffo, que iba a estrenarse en Madrid en 1842, presentaba una imagen atractiva de la poeta de Lesbos: “El fuego de su alma, origen de sus grandes talentos, sabía pintarse en sus miradas, e imprimir en todas sus facciones un carácter de pasión y de energía superior a la hermosura y gentileza misma”. Esta representación admirativa de la mujer artista como figura carismática cuyo ser físico expresa su alma apasionada es ciertamente alejada de la modestia que se esperaba de la mujer española de acuerdo con la señorita instruida, pero es consonante con otras imágenes femeninas que ya les eran familiares a las mujeres lectoras. De hecho, el retrato de Safo demuestra la influencia de *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël, cuya heroína es precisamente ese tipo de genio poético femenino²⁵³.

Prosigue Kirkpatrick indicando que:

²⁵¹ Manuel Fernández Galiano, *Safo*, *ib.*

²⁵² Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, *op. cit.*, pág. 84.

²⁵³ Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, *op. cit.*, págs. 84-85.

En la prensa de la época se menciona a Safo con cierta frecuencia. En los periódicos aparece un ejemplar satírico en 1836, en una especie de narración de su vida en 1846, y en el ensayo que Coronado escribió sobre ella para *El Semanario Pintoresco* en 1850. Aparte de las traducciones libres o “imitaciones” de su poesía publicada por poetas románticas, en 1832 salió una traducción erudita del griego, por Castillo y Ayensa. Sin embargo, la idea predominante que se tenía de Safo no estaba basada en los textos de sus poemas, sino en la leyenda mítica de que la persecución de otros poetas envidiosos y su pasión no correspondida por Phaon le habían conducido al suicidio, a lanzarse al mar en Leucades²⁵⁴.

Dice Kirpatrick:

El público femenino en general debió de estar muy interesado en las mujeres del pasado que habían entrado a formar parte de la historia literaria, pues a lo largo de la década de 1840 en las revistas ilustradas y en los periódicos de mujeres salieron artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, así como sobre Safo. También existía un interés considerable por escritoras más próximas en el tiempo como Mme. de Stäel y George Sand, aunque estas eran más controvertidas. La creadora de *Corinne* era elogiada por su formación e inteligencia, pero a las mujeres españolas se les aconsejaba que no siguieran su ejemplo. Sand fue repetidamente acusada de inmoral²⁵⁵.

En lo que respecta a la imitación poética de Safo aclara Kirpatrick que:

La vinculación de Safo, *Corinne* y el alma sensible, como elementos de una tradición que autorizaba y conformaba la voz femenina en la poesía, tuvo un efecto importante sobre las primeras poetas románticas en España. Tanto Coronado como Avellaneda incluyen en sus primeras colecciones de poesía imitaciones de Safo, como para identificarse a sí mismas con lo que la poeta griega representaba en España en aquella época. Safo fue al parecer particularmente importante para Coronado, que empezó a leer a una edad muy temprana lo que pudo encontrar de la poeta de Lesbos y también a desarrollar la teoría, que más tarde expondría en un par de artículos publicados en *El Semanario Pintoresco*, de que Safo y Santa Teresa de Ávila eran almas gemelas, unidas por el apasionamiento de su espíritu. Coronado [...] se incluía a sí misma en esta línea de parentesco²⁵⁶.

²⁵⁴ Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, op. cit., pág. 85, n. 9.

²⁵⁵ Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, op. cit., pág. 85, n.10.

²⁵⁶ Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, op. cit., pág. 86.

La visión positiva de la escritora encarnada en la idea de Safo y sus hijas tuvo otro rasgo que supuso un incentivo para las poetisas de la década de los cuarenta²⁵⁷.

Coronado encontró una verdadera inspiración vital en el mito de Safo, la historia de una poeta universalmente aclamada cuyas canciones inauguraron un lenguaje para la experiencia femenina. En la colección de 1843, “Los cantos de Safo” figuran en la mitad del volumen. En estas cuatro canciones, y en una obra suplementaria titulada “El salto de Leucades”, la voz lírica adopta la identidad de Safo y de este modo puede hablar como mujer desde una posición de autoridad poética, fuera de la inocencia y la modestia que la cultura española definía como único terreno válido para la subjetividad femenina. Al hablar como Safo, Coronado puede presentar abiertamente la ambición y el orgullo de su talento como atributos del sujeto femenino [...] Al igual que Gómez de Avellaneda cuando adoptó la identidad de Safo, Coronado también puede hablar de la pasión erótica prohibida a la mujer española de clase media del siglo XIX. Una buena parte de las canciones de la Safo de Coronado están dedicadas a los placeres y los sufrimientos que le ocasiona su amor por un hombre, Phaon, cuya veleidad aviva la llama de su ansiedad y le conduce al suicidio; se tira al mar desde una roca. Así pues, Coronado, bajo la apariencia de Safo, atribuye al sujeto femenino una amplia gama de sentimientos expresados por el poeta romántico: el deseo erótico del otro sexual (Coronado sigue una tradición que supone que el objeto amado de Safo es un hombre, Phaon), la aspiración de un poder poético trascendente, la negativa a aceptar la negación del deseo que le impone la realidad.

Las experiencias que estructuran la subjetividad poética de los “Cantos” corresponden, sin embargo, a las del modelo de la artista romántica que elaboró Mme de Staël, Corinne. La historia que da a “Los cantos de Safo” su forma dramática no está basada tanto en la tradición de las leyendas que existen en torno a la figura de Safo, cuya poesía expresa la pasión erótica de una mujer por otra mujer, como en el mito encarnado en *Corinne ou l'Italie*, el mito del genio femenino y la incompatibilidad del amor con la plenitud creativa. La trayectoria de la Safo de Coronado sigue muy de cerca la de Corinne. El primer canto, como la primera parte de Corinne, muestra a la protagonista segura de sus poderes creativos reconocidos, a la vez que disfruta de la pasión correspondida por el amante masculino. Pero en los cantos siguientes, como en la novela, la poeta pierde a su amante, que prefiere a una mujer que desempeña la función pasiva de la mujer, y el sufrimiento que le causa este abandono eclipsa sus poderes poéticos y la conduce a la muerte. Coronado [...] plantea la oposición [...] entre el talento y la belleza. Safo confiesa que no es hermosa, pero considera que su genio es un valor aún mayor, un valor que no perece como la belleza física. Pero el talento pierde su valor para ella cuando descubre que Phaon prefiere la belleza [...] Aunque Coronado expone el dilema de Safo en términos tomados de una convención que tiene sus raíces en la antigüedad –el contraste entre la carne

²⁵⁷ Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, op. cit., pág. 87.

mortal y la fama inmortal- el contexto de las reacciones de la poesía le dan un nuevo significado. Tanto Mme de Staël como Carolina Coronado construyen la subjetividad femenina basándose en la necesidad de reconocimiento por parte del otro masculino. Dicha subjetividad se elimina en el momento en que la mujer ya no es corroborada ni deseada como sujeto –es decir, como sujeto hablante, activo, creador de la poesía- sino como objeto, como el cuerpo hermoso preferido por Phaon, o como la muñeca dócil escogida por Oswald. Ante este tipo de negación, el sujeto poético femenino creado por Coronado en la imagen de Safo responde, como Corinne, con la autodestrucción. A diferencia de “Los cantos”, “El salto de Leucades” está narrado en tercera persona. La voz de Safo en primer lugar se hace incomprensible, después desaparece cuando se lanza al vacío [...] Así incluso cuando Coronado adopta una posición de autoridad recurriendo a una poeta afamada aunque lejana, para hablar de las ambiciones poéticas prohibidas a las mujeres, termina presentando el ahogamiento de la voz femenina en una cultura que niega la subjetividad femenina²⁵⁸.

Un tema paralelo al uso del mito de Safo como inspiración poética sería la costumbre del XIX de llamar «Safo» o «nueva Safo» a cualquier poetisa que ganara fama. Igualmente las poetisas de la época se denominan a sí mismas de esta forma, especialmente la Avellaneda, hecho que viene siendo ridiculizado por la crítica desde antiguo²⁵⁹.

SAFO EN CUBA

En Hispanoamérica y en Cuba se tenía el mismo conocimiento acerca de Safo que tenía cualquier europeo contemporáneo: la poeta era motivo de estudio y ediciones críticas. Se conocían principalmente la «Oda a Afrodita», numerada como fragmento I posteriormente, la «Oda a una mujer», o el fragmento 31, más algunos fragmentos, bien en el original griego o bien en traducción de los filólogos o imitación de los escritores de distintas épocas y nacionalidades, con preferencia por las versiones de los poetas románticos.

Se sabía la controversia acerca de la sexualidad y pedagogía de Safo con su círculo de amigas: Wilamowitz y otros. Se tenía conocimiento de la tradición biográfica de Safo desde la Antigüedad: Máximo de Tiro y otros, pero esencialmente de la *Heroida XV* ovidiana, que retrata a una Safo arrepentida de su pasado, enamorada de Faón y suicida. Además se tenía noción de las numerosas obras que desde antiguo convertían a Safo en protagonista, incluyendo los libretos de ópera.

²⁵⁸ Susan Kirkpatrick, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, op. cit., pág. 213-215.

²⁵⁹ Cf. Fernández Galiano, *Safo*, ib.

Aclara la profesora Catharina Vallejo²⁶⁰ que en 1894 José Silverio Jorrín dedicó en el *Fígaro* un extenso artículo²⁶¹ a Safo.

El director de *El Fígaro* Manuel Serafin Pichardo, amigo de Mercedes Matamoros, publicó en 1892 un poema titulado «El adiós de Safo (inspirada en la carta final de la novela de Alfonso Daudet)»²⁶². Ricardo del Monte, también conocido de Matamoros, dedicó dos sonetos a Safo²⁶³.

Gertrudis Gómez de Avellaneda dedicó un poema a Safo²⁶⁴ y un artículo en su *Álbum Cubano de lo Bueno y de lo Bello*²⁶⁵, que se presentó como de autora anónima pero es posible que pertenezca a la misma Avellaneda.

Matamoros conocía sobre Safo lo mismo que cualquiera de sus contemporáneos cubanos.

²⁶⁰ Cf. Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Union, 2004, págs. 20-21.

²⁶¹ José Silverio Jorrín, *El Fígaro*, 1894, junio 3, núm. 19, págs. 262-263.

²⁶² Manuel Serafin Pichardo, *El Fígaro*, noviembre 1902, núm. 46, pág. 559.

²⁶³ Ricardo del Monte, «Safo» I y II, en *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, vol II, págs. 375-376.

²⁶⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, «Soneto imitando una obra de Safo», *Obras completas*, I, pág. 71.

²⁶⁵ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Álbum Cubano de lo Bueno y de lo Bello* 1860, núm. 2, págs. 41-43.

V MERCEDES MATAMOROS

Para proporcionar al lector una visión completa, al estudio extenso de la vida de la poeta Mercedes Matamoros, recogido en este apartado, le precede una cronología detallada de los acontecimientos más significativos de su vida y su contexto histórico y literario, así como un análisis de su seudónimo, que es el personaje de Ofelia.

El Apéndice contiene una selección de imágenes de Mercedes Matamoros, otras relacionadas con su vida (en la sección titulada Ilustraciones, en el apartado Las poetas modernistas hispanoamericanas), así como documentos y cartas de Matamoros que se ha considerado de interés incluir ya que a lo largo de la biografía se hacía referencia a los mismos. Igualmente, el apartado Ilustraciones contiene un amplio estudio iconográfico de Ofelia como personaje romántico y arquetipo melancólico con imágenes de gran belleza.

I. BIOGRAFÍA

CRONOLOGÍA DE SU VIDA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

La cronología²⁶⁶ vital de Mercedes Matamoros oscila entre los hechos más significativos de su biografía, su propia obra, la guerra contra España (que se desarrolla a lo largo de toda su vida y que la marcó profundamente, pues dejó de publicar durante una década, conoció personalmente a José Martí, participó de los sucesos que afectaron a la población civil, entre ellos los del teatro Villanueva, conoció hechos atroces que le inspiraron poemas patrióticos, y perdió amigos en el frente), así como algunos hechos significativos de la literatura hispanoamericana.

²⁶⁶ Para la cronología de Mercedes Matamoros me apoyo principalmente en Florentino Morales: «Cronología de Mercedes Matamoros» y «Presentación» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Ediciones de la Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, sin núm. de págs. En la amiga de Matamoros Aurelia Castillo en su «Prólogo» a Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, La Habana, Imprenta de A. Miranda y Cía., 1892, 1ª ed., págs. I-XXI y en «Mercedes Matamoros», *Revista Literaria*, vol. III, (1892). También proporciona datos, a veces en contradicción con los dos anteriores: Hortensia Pichardo: «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, núms. 1, 2 y 3, vol. LXVIII, (jul.-dic., 1951) y «Mercedes Matamoros, La poetisa del amor y del dolor», en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2ª serie, núm. 7, (jul.-sep., 1956). También Catharina Vallejo: «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, págs. 7-40, y «Mercedes Matamoros (1858-1906) (N.B. que la fecha de nacimiento es incorrecta) y «Safo (S. VII a. C.): mitificación de lo clásico y entrada en lo moderno», [en línea]. Concordia University, Canada. Junio 2002; Y algún dato en Raquel Romeu, «El discurso poético de Mercedes Matamoros», en *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 57-67; y Aurora Luque, «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900», en Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, págs. 9-23 y en Guadalupe Fernández Ariza, *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 131-146; Para la cronología literaria de América sigo a Nelson Osorio Tejeda, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, en *Cuadernos de América sin Nombre*, Santiago de Chile, Universidad, 2000. También disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea]. Universidad de Alicante [España]. 2000-2003. Disponible en Internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818405366847473132268/p0000001.htm#1>>

1851 (13 de marzo): Nace Mercedes Matamoros del Valle, en Cienfuegos. España reconoce la independencia de Nicaragua. En Cuba fracasa la expedición de Narciso López en Bahía Honda, cerca de La Habana, siendo fusilados los miembros de la misma. Son ajusticiados los rebeldes cubanos Joaquín de Agüero, Fernando Zayas, Miguel Benavides y José Tomás Betancourt.

Elisabeth Eleanor Siddal, Lizzie (1829-1862), pintora y poetisa, modelo de Walter Deverell y de Rossetti, posó para la *Ofelia* de J. E. Millais; en estas fechas comienza a pintarse la *Ofelia* de Arthur Hughes. Es significativo que el mismo año de nacimiento de Mercedes Matamoros se pintaran las dos versiones más conocidas de Ofelia, cuyo nombre habría de escoger la poeta como seudónimo.

1853: Estados Unidos pretende comprar Cuba y Puerto Rico a España.

1858: España reconoce la independencia de Argentina.

1859: España reconoce la independencia de Costa Rica.

1860 (6 de abril): Muere su madre, María del Carmen del Valle Cuesta y es inhumada en el cementerio general de Cienfuegos²⁶⁷.

1861: Estalla la Guerra de Secesión en Estados Unidos (1861-1865). La República Dominicana se reincorpora al Imperio español. En México desembarca una coalición española, francesa e inglesa contra Benito Juárez.

1862: Las potencias europeas invaden México, Uruguay y Brasil. Se publica *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana.

1863: España reconoce la independencia de Guatemala. Francia conquista la capital de México y ofrece el trono a Maximiliano de Austria. La República Dominicana se levanta contra España. Se inicio el conflicto de Perú con España. Tiene lugar el fin de la guerra civil en Venezuela.

1863-1864: Mercedes Matamoros se traslada a La Habana con su padre y su nodriza.

1865: España reconoce la independencia de Perú y El Salvador. La Triple Alianza (Argentina, Brasil, Uruguay) declara la guerra a Paraguay (1865-1870). Chile y Perú declaran la guerra a España. Estados Unidos interviene en Panamá. La República Dominicana recobra la independencia.

1867: Mercedes Matamoros comienza a publicar sus folletines en prosa traducidos del inglés, su crónica costumbrista y posiblemente poemas en *El Siglo* y *El Occidente*, luego continuaría en *La Opinión* y en *El País*²⁶⁸ durante el año siguiente. Este mismo año el gobierno español impone en Cuba un nuevo impuesto, además de los derechos de aduanas, que grava del 6 al 12 por ciento las

²⁶⁷ Cat. Cfgos, Lib. Defunciones, fo. 166, partida 794.

²⁶⁸ Florentino Morales en su «Cronología de Mercedes Matamoros», *op. cit.* sin núm. de pág., dice que Mercedes Matamoros empieza a publicar en 1867 en *La Opinión* (folletines) y *El País* (poemas). Hortensia Pichardo en «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», *op. cit.*, págs. 22 y 24, dice que empezó a publicar (solo folletines) en *El Occidente*, *El Siglo* y *La Opinión*, cuando tenía unos dieciséis años, en 1867. Aurelia Castillo en su «Prólogo» a Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, pág. I, dice que tendría catorce años cuando empezó a escribir sus primeras producciones (artículos de costumbres) que se insertaron en *El Siglo*, *El Occidente* y otros. El *Diccionario de la literatura cubana, op. cit.*, indica que *La Opinión* y *El País* son dos nombres que tomó sucesivamente *El Siglo* en 1868. Por tanto en 1867 Mercedes Matamoros debió publicar en *El Siglo* y *El Occidente*, luego continuaría en 1868 en *La Opinión* y después en *El País*.

propiedades inmobiliarias, rentas y todo tipo de negocios. En Madrid, el gobierno español no recibe a la Junta de Información, la delegación cubana de veintidós miembros. Francia abandona México y Maximiliano es ejecutado. Lamentablemente no conocemos los ejemplares de la biblioteca de Mercedes Matamoros²⁶⁹ pero este mismo año se publicó *María* de Jorge Isaacs.

1868 (15 de agosto): Muere en Cienfuegos su abuelo materno, Bernardo del Valle Cuesta²⁷⁰. (Noviembre): publica en *El País* su crónica costumbrista «Las circunstancias» y sus poemas «El rayo de luna» y «La tumba de mi madre». Este año se produce el «Grito de Yara» o declaración de independencia de Cuba, por Carlos Manuel de Céspedes y otros treinta y siete hacendados, que libera a sus esclavos y se incorporan al ejército rebelde o manbí²⁷¹. Esto sucede en la plantación de Céspedes, La Demajagua, cerca de Yara. En Puerto Rico estalla la guerra al «Grito de Lares».

1868-1878: Su juventud transcurre durante la Guerra Grande o de los Diez Años, que asola el país y finaliza sin que los cubanos logren la independencia. Durante esta década, Mercedes se abstiene de colaborar en la prensa demostrando así su identificación con los ideales cubanos.

1869 (22 de enero): Pocos días después de cumplir dieciocho años participa en los sucesos del teatro Villanueva²⁷², al que asiste con el cabello suelto y con los colores de la bandera cubana en el vestido. Martí enarbolaba la bandera desde un edificio cercano. Ese mismo año aparecen en la isla setenta y siete periódicos que apoyan la revolución. Estados Unidos comienza a interesarse por la guerra en Cuba, así el general Thomas Jordan, desembarca en la isla y es nombrado Jefe del Estado Mayor. Se reúne la Asamblea Constituyente en Guáimaro (Camagüey), redactándose la primera Constitución y creándose la Cámara de Representantes. Fueron elegidos: Salvador Cisneros Betancourt, presidente de la Cámara, Ignacio Agramonte y Zambrana, secretarios, Carlos Manuel de Céspedes, presidente de la república (aunque en 1873 sería nombrado presidente Salvador Cisneros y en 1976 Tomás Estrada Palma) y Manuel de Quesada jefe del ejército.

1870: Su padre, Dionisio Vicente Matamoros Roig, comienza a trabajar en la Caja de Ahorros de La Habana, como cajero-contador. La triple Alianza derrota a Paraguay. Se desarrolla la inmigración en Argentina, italiana principalmente y europea.

1872: José Hernández publica *El gaucho Martín Fierro*.

1873: Tensiones entre Perú, Bolivia y Chile.

1874: Mercedes comienza sus versiones de poetas ingleses y franceses de ideas liberales, como Lord Byron. No los publica para no romper su consigna de silencio. Su primera traducción del

²⁶⁹ V. biografía de Mercedes Matamoros, en relación con su testamento.

²⁷⁰ Cat. Cfgos, Lib. Defunciones 6, fo. 85, partida 407.

²⁷¹ *Manbí o manbís*: 'En las guerras de independencia de Santo Domingo y Cuba en el siglo XIX, insurrecto contra España'

²⁷² Cf. biografía de Mercedes Matamoros.

francés es una paráfrasis de «La joven cautiva» de Chenier. Este año muere en la guerra Carlos Manuel de Céspedes. Política anticlerical en Venezuela, Chile y México.

1877: Mercedes Matamoros traduce «El Alba» de Longfellow. Imita «Infancia» de Thomas Hood y «Los tesoros del abismo» de Felicia Hemans.

1878: Este es el año de apogeo de Mercedes Matamoros, lee sus poemas en el Ateneo, publica continuamente en la prensa y tiene lugar su amistad con José Martí que había vuelto de su exilio. Él le dedica unas décimas, un romance en su álbum y un poema en su abanico, lee versos de ella públicamente en el liceo de Guanabacoa y la visita en su casa. (10 de mayo): Martí lee versos de ella al terminar la conferencia de Enrique Piñeiro sobre Madame Roland, en el Liceo de Guanabacoa. (24 de mayo): En una velada del Liceo de Guanabacoa, Martí le pide a Pedro Coyula que lea sus décimas dedicadas a Mercedes a la que encomia como poetisa. Al terminar de hacerlo fue muy aplaudido, y dijo Diego Vicente Tejera en sus «Gacetillas» del día siguiente que «fue el broche de oro de la sesión». (29 de mayo): La propia Mercedes lee sus poemas con éxito en el Ateneo. (31 de mayo): Mercedes Matamoros empieza a publicar traducciones en el periódico *El Almendares*²⁷³, de Diego Vicente Tejera, que le agradeció esta colaboración en las «Gacetillas». (Junio): Sigue colaborando en *El Triunfo*, especialmente con traducciones durante el resto del año: Goethe, Schiller, Chenier, Byron, Moore, Longfellow, Hemans. (9 y 10 de octubre): Las «Gacetillas» de *El Triunfo* comentan acerca del certamen poético de Matanzas, al que ella envió su soneto «La muerte del esclavo», que no fue premiado a pesar de haber sido considerado el mejor por el jurado, «por razones de prudencia». Martí escribe su romance «En el álbum de la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros», publicado en *El Figaro*. (17 de octubre): Publica «Infancia» en el periódico *El Triunfo*. Aún usaba el seudónimo de Ofelia. Ese mismo año, el General Martínez Campos y otros representantes españoles se reúnen con el General Maceo y oficiales cubanos en Baraguá. Se acuerda una tregua de ocho días. Cuando la guerra comienza de nuevo, Maceo publica la proclamación conocida como «La protesta de Baraguá» contra el gobierno español. En mayo termina oficialmente la guerra de Los Diez Años con el pacto de Zanjón. Empresas bananeras norteamericanas se instalan en Honduras. Se acuerda construir el canal de Panamá.

1879: En Cuba tiene lugar la Guerra Chiquita. Antonio Maceo publica la circular conocida como «la proclamación de Kingston» (Jamaica, donde se había refugiado), Martí se exilia de nuevo en

²⁷³ Florentino Morales indica en su «Cronología de Mercedes Matamoros», *op. cit.*, sin núm. de págs. que el 31 de mayo de 1878 Mercedes Matamoros empieza a publicar traducciones en el periódico *El Almendares*, de Diego Vicente Tejera, que le agradeció esta colaboración en las «Gacetillas». Sin embargo el *Diccionario de la literatura cubana* indica que *El Almendares* se publicó desde 1881 a 1883. Aurelia Castillo de González en el «Prólogo», a Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, pág. II no dice expresamente el año que Mercedes inició su colaboración en *El Almendares*, pero cita la publicación de la poeta en este periódico después de la aparición de las *Sensitivas*. Esto se indica con las debidas precauciones ya que el investigador Florentino Morales tuvo acceso a los documentos de Mercedes Matamoros.

Estados Unidos hasta 1895. Estados Unidos se manifiesta contra el Canal de Panamá. Se declara la Guerra del Pacífico (Chile contra Perú y Bolivia, 1879-1883).

1880: Mercedes Matamoros comienza a colaborar en la *Revista de Cuba*, de su amigo José Antonio Cortina, con su poema «Dos primaveras». Como resultado de la lucha política de cubanos revolucionarios y reformistas se crea el Partido Liberal Autonomista que aspira a conseguir reformas parecidas a las logradas por Canadá. Consigue la abolición de la esclavitud que no se hace realmente efectiva hasta 1886. España reconoce la independencia de Paraguay. En Brasil se funda la Sociedad Contra la Esclavitud. Se inauguran los trabajos de construcción del Canal de Panamá. En Colombia comienza el auge del café.

1881: Mercedes Matamoros publica frecuentemente en *El Almendares* sus traducciones de Thomas Moore durante todo este año. (Julio 21): El intelectual mexicano José Gutiérrez Zamora lee, en el Ateneo de La Habana, el poema «Dos primaveras» de Mercedes Matamoros. En Cuba José Maceo, Rafael Maceo, Guillermo Moncada, y otros jefes rebeldes se rinden. En la rendición participan los cónsules de Francia y de Inglaterra en Guantánamo. España reconoce la independencia de Colombia. Lima es ocupada por las tropas chilenas.

1882: Mercedes Matamoros continúa publicando en *El Almendares* traducciones de Moore y poesías originales regularmente. (25 de mayo): *El Almendares* publica «A Mercedes Matamoros (en su abanico)», de José Martí²⁷⁴. (Julio): Matamoros inicia la publicación en *El Almendares* de sus *Sensitivas*, sus primeros poemas subjetivos. (23 de noviembre): Se trasladan a la bóveda familiar del Cementerio de Colón los restos de los abuelos paternos de Mercedes Matamoros. Fue construida en octubre. —La *Revista de Cuba* empieza a publicar sus *Sensitivas* y también traducciones y otros poemas originales. Hacia este año escribió su obra teatral *El invierno en flor*. España reconoce la independencia de Uruguay. José Martí publica *Ismaelillo*.

1883: Argentina y Chile ocupan territorios indígenas. En Cuba varios ingenios azucareros pasan a empresarios norteamericanos.

1884: Quiebra la Caja de Ahorros de La Habana y Dionisio Matamoros queda en la ruina al perder el empleo y sus ahorros.

1884-1885: Para subsistir Dionisio y Mercedes Matamoros venden el piano y los mejores objetos de su casa de la calle Virtudes, en la Habana. Se trasladan a una casita en Guanabacoa, situada en Amargura 66, nombre profético. Allí obtiene su padre un empleo en el Ayuntamiento y ella empieza a dar clases a domicilio y en el Colegio de María Luisa Dolz. Su nombre desaparece de la prensa y deja de asistir a tertulias y veladas, aunque las revistas *La Ilustración Cubana*, *La Habana Elegante*

²⁷⁴ José Martí, «A Mercedes Matamoros (en su abanico)», en *El Almendares*, (25 mayo 1882), pág. 3.

y *El Fígaro* publican espontáneamente alguno de sus poemas. En estos años los independentistas cubanos se reorganizan y recaudan fondos.

1886: El crítico, profesor, periodista y editor, que ocupara cargos diplomáticos y políticos, Rafael María Merchán (Manzanillo, Oriente, 1844 - Guatavita, Colombia, 1905) elogia a Matamoros y alude a su pieza teatral *El invierno en flor*²⁷⁵. Dicha obra teatral no ha podido ser localizada aún por los investigadores y biógrafos de la poeta cienfueguera. Este año los jefes militares y civiles cubanos deciden comenzar la revolución. La esclavitud es abolida en Cuba y Puerto Rico. José Asunción Silva publica *Poesías*.

1887 (enero, febrero y mayo): Se publican en *La Ilustración Cubana* y en *La Habana Elegante* poemas originales de Mercedes Matamoros y una imitación de Wordsworth.

1888: Dionisio Matamoros enferma gravemente y Mercedes se convierte en su enfermera. Están en la miseria absoluta. Brasil abole la esclavitud. Quiebra la compañía constructora del Canal de Panamá. Rubén Darío publica *Azul*.

1890: Se proclama la República en Brasil. En Washington tiene lugar la primera Conferencia Panamericana (1899-1890) y se crea la Oficina Internacional de Repúblicas Americanas. En Argentina los ferrocarriles son vendidos a capitales ingleses mientras que en Chile se nacionalizan los capitales ingleses.

1892 (20 de febrero): *La Ilustración Cubana* publica el poema «El invierno en Cuba» de Mercedes Matamoros. (5 de julio): Antonio del Monte inicia en las «Gacetillas» de *El País* su campaña a favor de Matamoros, publicando sus *Sensitivas* con mucha frecuencia, hasta el 3 de noviembre y promocionando la publicación de la obra de la poeta. Mercedes recibió frecuentes óbolos de sus amigos y admiradores para ayudarle a resolver sus problemas y con destino a la publicación de sus *Poesías completas*, según idea de Del Monte. (15 de julio): La *Revista Literaria* publica «Infancia», imitación de Thomas Hood, y también el artículo «Mercedes Matamoros» de Aurelia Castillo de González²⁷⁶. (4 de septiembre): *El Fígaro* se une a la campaña de Del Monte con su artículo: «Poetisas cubanas: Mercedes Matamoros». La poeta y pintora Juana Borrero hace una copia de un cuadro de Valentín Sanz y la dona para que se venda con destino a la edición de *Poesías completas* de Mercedes. (12 de octubre): *El Fígaro*, publica el primer poema escrito por Matamoros después de un silencio de varios años: «La tempestad». (5 de noviembre): Se efectúa una velada en el Liceo Artístico y Literario de Guanabacoa en honor de Mercedes. En ella lee Aurelia Castillo el prólogo que escribió para *Poesías completas*²⁷⁷. Habla el doctor Rafael Montoro. Recitan poemas Lola Rodríguez de Tió y su hija Patricia. Actúa la pianista Luisa Chartrand. Este año es destacado para la

²⁷⁵ En Rafael María Merchán, *Estudio artístico*, Bogotá, cap. «La Habana intelectual vista desde los Andes», págs. 676 y 701.

²⁷⁶ Aurelia Castillo de González, «Mercedes Matamoros», *Revista Literaria*, vol. III, (1892), pág. 61.

²⁷⁷ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completa*, La Habana, Imprenta de A. Miranda y Cía., 1892, 1ª ed., págs. I-XXI.

independencia del país, pues José Martí funda el Partido Revolucionario Cubano y el periódico *Patria* (New York, 1892-1898), dedicado a su causa. En México el ejército reprime la sublevación de Tamaulipas en Tomochic y el resultado es una masacre. Marcelino Menéndez Pelayo publica su *Antología de la Poesía Hispanoamericana* (1892-1895).

1893 (9 de enero): Muere Dionisio Matamoros, el padre de la poeta, que es inhumado en el Cementerio de Guanabacoa. En Brasil se sucede la Guerra civil. Se instala en Argentina el primer tranvía eléctrico en América del Sur (La Plata-Ensenada). Julián del Casal fallece ese año y aparece de forma póstuma *Bustos y rimas*.

1894: España reconoce la independencia de Honduras. Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo fundan en México la *Revista Azul* (1894-6). Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll y Luis M. Urbaneja Achelpohl fundan en Venezuela la revista *Cosmópolis* (1894-5) Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre fundan en Buenos Aires la *Revista de América*.

1895: Ricardo Palma publica *Mis reminiscencias. España*, en la revista *Las Tres Américas*, donde hace alusiones a Mercedes Matamoros²⁷⁸. Al parecer ella le envió su libro (*Poesías completas*) en 1892, durante el viaje de él a La Habana camino de España. Matamoros comienza a escribir poesías patrióticas destinadas a su libro *Armonías cubanas*. La poeta tenía cuarenta y cuatro años, cuando la revolución explota otra vez después del Grito de Baire, del Manifiesto de Montecristi y el desembarco en Playitas, Oriente. Su amigo Martí cae en el frente, en Dos Ríos y es enterrado en Santiago de Cuba.

1896: Caen en la guerra Antonio Maceo y Francisco Gómez Toro. Valeriano Weyler sucede a Martínez Campos en el gobierno de Cuba, y la guerra se hace más feroz. La Insurrección independentista en Filipinas está orientada por José Rizal, quien es ejecutado. En Brasil sucede la Guerra de Canudos. Tenemos las primeras proyecciones de Cine en América Latina (en Río de Janeiro, Buenos Aires y Ciudad de México). Rubén Darío publica *Prosas profanas* y *Los raros* [2ª ed. aumentada 1905]. Amado Nervo, *Perlas negras*. Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías* (póstumas). Muere José Asunción Silva.

1897 (3 de enero): Nieves Xenos publica en *El Fígaro* su poema «En el álbum de Mercedes Matamoros»²⁷⁹. Mercedes continúa publicando en *El Fígaro* sus poemas. Escribe la mayor parte de sus poesías patrióticas: «Al Máximo», «La bella entusiasta», «En las ruinas», etc. España otorga a Cuba una autonomía limitada y el derecho a un gobierno parlamentario. Pero la guerra continúa. Leopoldo Lugones publica *Las montañas de oro*.

1898: Mercedes Matamoros comienza a escribir *Mirtos de antaño* y *El último amor de Safo*. (15 de febrero): Estalla el acorazado Maine de la marina de los Estados Unidos en la Bahía de La Habana.

²⁷⁸ Ricardo Palma, *Mis reminiscencias. España*, en *Las Tres Américas* (1895), pág. 637.

²⁷⁹ Nieves Xenos, «En el álbum de Mercedes Matamoros», *El Fígaro*, (3 enero 1897), pág. 577.

(Abril): Es aprobada la «Joint Resolution» del Congreso de los EE.UU firmada por el presidente Mc Kinley y se declara oficialmente la guerra a España. Las fuerzas norteamericanas se unen al ejército revolucionario cubano y atacan a las fuerzas españolas en la Bahía de Manila, en las Filipinas, y en Puerto Rico. El Congreso de Estados Unidos declara la guerra a España. Las fuerzas norteamericanas se unen al ejército revolucionario cubano y atacan a las fuerzas españolas en la Bahía de Manila, en las Filipinas, y en Puerto Rico. (10 de diciembre): se firma el Tratado de París entre España y los Estados Unidos, por el cual España cede Cuba y Puerto Rico a Estados Unidos, quedando los cubanos fuera de las negociaciones, la bandera de Estados Unidos se iza en la isla.

1899: Estados Unidos asumió el gobierno de Cuba y Puerto Rico, se produce la evacuación española. Se crea el Tribunal Internacional de La Haya. En Centroamérica se crea la United Fruit Company. En Colombia se inicia la Guerra de los dos mil días». Manuel Gutiérrez Nájera publica *Cuentos de color humo*. Enrique Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*. José Enrique Rodó, *Rubén Darío*. Ricardo Jaimes Freyre, *Castalia bárbara*.

1900: Mercedes Matamoros empieza a escribir las poesías breves, llenas de amargura, que agrupa bajo el título de *Por el camino triste*. José Enrique Rodó publica *Ariel*.

1901 (17 de febrero): *El Fígaro* publica el romance de José Martí «A la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros»²⁸⁰. Este año se aprueba una nueva Constitución en Cuba, con un apéndice (conocido como la Enmienda Platt al ser presentado por el senador Orville H. Platt), que da poder a los Estados Unidos para intervenir en la isla y que impide a los cubanos hacer empréstitos sin la autorización de Washington. Estados Unidos se reserva el derecho a establecer bases navales en la isla.

1902 (Julio): Mercedes Matamoros es operada de cáncer de mama, aunque después se le reprodujo. (20 de julio): Se publica *El último amor de Safo* en *El Fígaro*. (Julio) Se publica *Sonetos*, con prólogo de Manuel Márquez Sterling, dicho volumen también incluye el poemario *El último amor de Safo*. (2 de noviembre): La revista *Azul y Rojo*²⁸¹ publica «Mercedes Matamoros» el prólogo que Manuel Márquez Sterling había escrito para el folleto *Sonetos*. A lo largo de ese mismo año publica mucho en *El Fígaro* y *La Golondrina*. Se celebran las primeras elecciones cubanas siendo elegido presidente Tomás Estrada Palma. Por primera vez se iza la bandera nacional. Las potencias europeas bloquean Venezuela. Costa Rica y Honduras hacen mayores concesiones a las bananeras norteamericanas. Estados Unidos compra las acciones francesas del Canal de Panamá. Julio Herrera y Reissig publica *Los parques abandonados* (1902-1907).

²⁸⁰ José Martí, «A la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros», en *El Fígaro*, (17 febrero 1901), pág. 75.

²⁸¹ *Azul y Rojo* (La Habana, 1902-1905) fue una revista ilustrada de ciencias, arte, literatura e información gráfica de actualidad. Publicaba trabajos literarios: cuentos, poesías, crítica. V. apartado específico sobre la prensa cubana.

1903: Continúan las colaboraciones de Mercedes Matamoros en *El Figaro*, *Diario de la Marina*, *Azul y Rojo*, etc. Desde 1903 a 1904 se publica *Mirtos de antaño* en el *Diario de la Marina* y algunos de estos «Mirtos» también en *El Figaro*. En Colombia el Senado rechaza la concesión de la zona del Canal de Panamá a EEUU, que apoya la insurrección local y reconoce la independencia de Panamá. Se producen represiones obreras en Chile y en Argentina.

1904: El colegio de María Luisa Dolz publica su «Memoria» presentada en la distribución de premios, donde hay referencias a Mercedes como profesora²⁸². (3 de abril): La revista *Cuba y América*²⁸³ publica una nota biográfico-crítica de Mercedes Matamoros firmada por Pompeyo (Antonio González Curquejo). (5 de junio): *El Diario de la Marina* inicia la publicación de sus poesías breves del cuaderno *Por el camino triste*. Estados Unidos ocupa militarmente la zona del Canal de Panamá. Paz entre Bolivia y Chile. En Puerto Rico la Asamblea vota su incorporación a EEUU. Julio Herrera y Reissig publica *Los éxtasis de la montaña* (1904-7), Pedro César Dominici publica *Dionysos*. Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*, y José Ingenieros, *La simulación de la lucha por la vida*.

1905: *El Figaro* publica numerosos poemas de Mercedes Matamoros durante este año. Estados Unidos se hace con la hacienda pública dominicana. Rubén Darío publica *Cantos de vida y esperanza*; Leopoldo Lugones, *Los crepúsculos del jardín*; Amado Nervo, *Jardines interiores*. Pedro Henríquez Ureña publica *Ensayos críticos*.

1906 (15 de junio): Mercedes Matamoros ingresa en el Hospital Civil de Guanabacoa. (25 de agosto): muere a las 22:30 en dicho Hospital. (26 de agosto): se trasladan sus restos al Ateneo de La Habana donde se instala la capilla ardiente. (27 de agosto): Es inhumada en el Cementerio de Colón, en la bóveda familiar, alrededor de las diez de la mañana. Manuel Serafín Pichardo, el editor de *El Figaro*, publica²⁸⁴ extractos de su correspondencia con Mercedes Matamoros. Estrada Palma aspira a la reelección pero un grupo del Partido Liberal se alza en su contra, por lo que el todavía presidente invoca la enmienda Platt y pide a los Estados Unidos que intervengan. Así Theodore Roosevelt encarga a William H. Taft y luego a Charles Magoon, la jefatura del gobierno cubano. El dominio norteamericano en Cuba continúa en la segunda ocupación, hasta 1909. Leopoldo Lugones publica *Las fuerzas extrañas*.

1929: Salvador Salazar y Roig pronuncia su conferencia «Mercedes Matamoros. Su vida y su arte», en la Academia Nacional de Artes y Letras, e incluye a Matamoros en el sumario XXVI de la *Historia de la literatura cubana*.

²⁸² Colegio de María Luisa Dolz, *Memoria*, pág. 64.

²⁸³ *Cuba y América* (New York, 1897-1898; La Habana, 1899-1917). Periódico de interés general dedicado a los emigrados cubanos, aunque después de la guerra con España pasó a imprimirse en Cuba. V. apartado específico sobre la prensa cubana.

²⁸⁴ *El Figaro*, (2 de septiembre de 1906), págs. 444-445.

1951: Hortensia Pichardo publica su tesis *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*²⁸⁵, en La Habana. La doctora Hortensia Pichardo y Viñals (La Habana 1904-2001) fue una reconocida historiadora y catedrática de la Universidad de La Habana, miembro de numerosas sociedades históricas y científicas, con multitud de premios y distinciones. Realizó su tesis doctoral en 1934 sobre Mercedes Matamoros.

1956: Hortensia Pichardo publica «Mercedes Matamoros, La poetisa del amor y del dolor»²⁸⁶ en la *Revista de la Biblioteca Nacional* de La Habana.

1991: Florentino Morales edita los *Mirtos de antaño*²⁸⁷ en Cienfuegos. El periodista, investigador, historiador y poeta Emiliano Florentino Morales Hernández (Cienfuegos, 1909-1998) buscó la obra de Mercedes Matamoros en álbumes, periódicos y revistas de la época así como en colecciones particulares. Tuvo acceso a los manuscritos y recortes de prensa de la propia autora. Compilando más de setecientas cuartillas, agrupó quinientos poemas, estudios de variantes, notas bibliográficas y cronológicas. Su libro sobre Mercedes Matamoros quedó en proyecto, pero la documentación se encuentra en instituciones culturales de Cienfuegos. Prologó y anotó esta edición muy minoritaria (trescientos ejemplares) de los *Mirtos de antaño* que la Cátedra Mercedes Matamoros, ubicada en la Biblioteca de Cienfuegos, publica en 1991.

1998: Alberto J. Varona publica en Miami una breve selección de poemas de Mercedes Matamoros que también incluye *El último amor de Safo*, titulado *La poesía de Mercedes Matamoros*²⁸⁸.

2000: Raquel Romeu incluye «El discurso poético de Mercedes Matamoros»²⁸⁹, en su estudio *Voces de mujeres en las letras cubanas*.

2002: Catharina Vallejo publica su trabajo «Mercedes Matamoros (1858-1906) y Safo (S. VII a. C.): mitificación de lo clásico y entrada en lo moderno»²⁹⁰. La doctora Catharina Vallejo es profesora de Español en la Universidad Concordia de Canadá (Montreal) y es autora de numerosos estudios y publicaciones sobre escritoras hispanoamericanas del siglo XIX.

2003: La profesora Aurora Luque edita *El último amor de Safo*, en Málaga y aparece su estudio «Mercedes Matamoros, una lectura de Safo en La Habana de 1900»²⁹¹.

²⁸⁵ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su Vida y su Obra», en *Revista Bimestre Cubana*, núms. 1, 2 y 3, vol. LXVIII, (jul.-dic., 1951), págs. 21-90.

²⁸⁶ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, La poetisa del amor y del dolor», en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2ª serie, núm. 7, (jul.-sep., 1956), págs. 105-119.

²⁸⁷ Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, s. núm. de págs., incluye «Prólogo», «Cronología de Mercedes Matamoros» y «Bibliografía» de Florentino Morales.

²⁸⁸ Alberto J. Varona, *La Poesía de Mercedes Matamoros*, Miami, San Lázaro Graphics, 1998, 66 págs.

²⁸⁹ Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000; incluye «El discurso poético de Mercedes Matamoros», págs. 57-67.

²⁹⁰ Catharina Vallejo, «Mercedes Matamoros (1858-1906) y Safo (S. VII a. C.): mitificación de lo clásico y entrada en lo moderno», [en línea]. Concordia University, Canada. Junio 2002. Disponible en Internet: <<http://artsandscience.concordia.ca/cml/s/spanish/vallejo/mercedes.html>>.

²⁹¹ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, 67 págs. Edición e introducción de Aurora Luque: «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900», págs. 9-23, también aparece dicho estudio en Guadalupe Fernández Ariza, *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 131-146.

2004: Catharina Vallejo edita sus *Poesías* (1892-1906)²⁹² en La Habana.

2011: Yasmín Sierra Montes edita en México D.F. *El último amor de Safo*²⁹³.

SU VIDA

Mercedes Matamoros del Valle²⁹⁴ nació el 13 de marzo de 1851 en Cienfuegos, Cuba, en las Antillas Mayores. Cuba está situada al Sur de la península de Florida, entre el golfo de México, el mar Caribe y el océano Atlántico. Cienfuegos se encuentra en la parte centro-meridional de Cuba, en la provincia de Santa Clara o Las Villas. Limita al Oeste con Matanzas, al Norte con Villa Clara, al Este con Sancti Spiritus y al Sur con el Mar Caribe. Su capital es la ciudad de Cienfuegos, llamada la Perla del Sur o Ciudad del Mar.

Fue su padre Dionisio Vicente Matamoros Roig, quien procedía de una distinguida familia habanera y era cajero-contador de la Caja de Ahorros de la Habana, un hombre educado que hablaba inglés y francés. Fue su madre María del Carmen del Valle Cuesta, nacida en Cienfuegos y pariente del escritor Antonio Hurtado del Valle, llamado el hijo del Damují²⁹⁵. Fueron sus abuelos paternos Dionisio María y María de las Mercedes y sus abuelos maternos, Fernando y Francisca. La madre falleció cuando Mercedes tenía nueve años, así que la familia (su padre, ella y la nodriza) se trasladó a La Habana.

La Habana se localiza en el occidente de Cuba. La provincia limita al Oeste con Pinar del Río, al Norte con el golfo de México, al Sur con el golfo de Batabanó y al Este con Matanzas. La ciudad de La Habana es la capital del país, su principal centro urbano, político, cultural y económico. En el siglo XIX tenía aproximadamente quinientos mil habitantes.

Mercedes se educó en el colegio del Sagrado Corazón del Cerro, una de las mejores escuelas cubanas de la época para niñas. Tanto en el colegio como con su padre recibió lecciones de inglés y

²⁹² Mercedes Matamoros, *Poesías* (1892-1906), La Habana, Unión, 2004; ed. de Catharina Vallejo con «Introducción», págs. 7-40.

²⁹³ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, 2011, 54 págs.

²⁹⁴ Para la biografía de Mercedes Matamoros v. Aurelia Castillo, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, Imprenta La Moderna, 1892, págs. I-XXI; Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. LXVIII, núm. 1, 2 y 3, (julio-diciembre 1951), págs. 21-90, y «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2ª serie, núm. 7, (julio-septiembre 1956), págs. 105-119; Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, págs. 7-40, y «Mercedes Matamoros (1858-1906) y Safo (S. VII a. C.): mitificación de lo clásico y entrada en lo moderno», [en línea]. Concordia University, Canada. Junio 2002; Florentino Morales, «Presentación», «Cronología de Mercedes Matamoros» y «Bibliografía» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, s. núm. de págs.; Raquel Romeu, «El discurso poético de Mercedes Matamoros», en *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 57-67; Aurora Luque, «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900», en Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, págs. 9-23 y en Guadalupe Fernández Ariza, *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 131-146; Lourdes Arencibia Rodríguez, «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba», en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, núm. 3, (1993), pág. 6; Georges Bastin, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», en *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 8, núm. 14, (2003), pág. 206.

²⁹⁵ Antonio Hurtado del Valle (Cienfuegos 1841-Camagüey 1875) fue periodista, diputado y secretario de Estado, así como director y colaborador de numerosos periódicos, entre los que fundó *El Damují*. También fue corresponsal en Madrid. Usó el seudónimo el hijo del Damují (el río Damují nace en San Marcos, en las Lajas, y desemboca en la bahía de Cienfuegos). Figuró en la antología prologada por José Martí: *Los poetas de la guerra*, New York, Imp. América, 1893.

francés, por ello pudo leer a grandes escritores en su idioma, siendo significativa su labor como traductora.

Su producción literaria se inició con escritos en prosa antes de los dieciséis años cuando aún no había terminado sus estudios. Empezó a publicar crónicas de costumbres donde hacía análisis social y folletines con traducciones del inglés en prosa, en los mejores periódicos habaneros de entonces: *El Occidente*, *El Siglo* y *La Opinión*²⁹⁶. Fueron recibidos con entusiasmo por parte del público y con aliento por parte de la crítica. Conocidos fueron sus folletines: «Las circunstancias», «Bocetos a la pluma» y «Antes del baile». Pero hay poca información sobre esta etapa de su obra, que no está localizada y así lo confirma la profesora Catharina Vallejo cuando dice:

Mercedes Matamoros comenzó su labor de escritora con diversos cuadros de costumbres —ninguno de los cuales se han podido localizar y no se sabe si sobrevivieron—²⁹⁷.

Después publicó poemas propios en *El País*. Parece que estas primeras publicaciones aparecieron bajo el seudónimo de Ofelia, el melancólico personaje de Shakespeare que aparece en Hamlet (1601), y que se vuelve loca cuando el príncipe de Dinamarca, mata a Polonio, el padre de la joven. Ella muere ahogada cuando recogía flores en el río, pero se insinúa el suicidio. Es el prototipo de la mujer que pierde la razón y fallece, muy representada en la plástica de fin de siglo.

Los investigadores cubanos divergen en cuanto al uso del seudónimo elegido por Mercedes Matamoros. La doctora Hortensia Pichardo²⁹⁸ indicó que sus primeros poemas se difundieron sin seudónimo, sin embargo el investigador Florentino Morales²⁹⁹ manifestó que se publicaron con seudónimo.

Debido a la guerra contra España Mercedes Matamoros se abstuvo de publicar durante diez años para demostrar su patriotismo, era la década correspondiente a la llamada Guerra Grande, desde 1868 a 1878, aunque la guerra entre Cuba y España abarca desde 1868 a 1898 con interrupciones. El viernes 22 de enero de 1869 participa en los sucesos del teatro Villanueva de la Habana. Allí se representaba la obra *Perro huevero, aunque le quemén el hocico*. El público se dividía entre criollos

²⁹⁶ Lo indica Aurelia Castillo en el «Prólogo» de Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, Imprenta La Moderna, 1892, pág. I. *El Siglo* (La Habana, 1862-1868) y la profesora cubana Hortensia Pichardo en «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. LXVIII, núm. 1, 2 y 3, (julio-diciembre 1951), pág. 24 y en «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2ª serie, núm. 7, (julio-septiembre 1956), pág. 110.

Respecto a dichos periódicos *El Occidente* (La Habana 1867-1868) tuvo como fundadores a Adolfo Varona y Pera (Camagüey, 1839 - Lakewood, Estados Unidos, 1888), que era su redactor, y José de Armas y Céspedes (Puerto Príncipe, 1834 - La Habana, 1900), que fue además redactor y subdirector de *El Siglo* entre 1863 y 1867. *El Siglo* tuvo importancia literaria: poemas, crítica, estudios literarios, piezas teatrales, notas biográficas, traducciones, novelas por capítulos, notas costumbristas, etcétera. Su sección «Folletín» acogió la mayoría de estos trabajos. En marzo de 1868 toma el nombre de *La Opinión* y luego *El País* (La Habana, 1868), con contenido variado con folletines, crítica literaria, poemas, traducciones y discursos de destacados literatos cubanos y españoles.

²⁹⁷ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, pág. 39.

²⁹⁸ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», *op. cit.*, pág. 24.

²⁹⁹ Florentino Morales, «Presentación», en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, sin núm. de págs.

cubanos y voluntarios españoles. Las mujeres se vestían con los colores de la bandera cubana, entre ellas Mercedes Matamoros, que además llevaba el pelo suelto. Las mujeres cubanas no se recogían el cabello como señal de insurrección. En la escena IX uno de los actores declamó: «no tiene vergüenza ni buena ni mala, el que no diga conmigo ¡Viva la tierra que produce la caña!» y desde el público le respondieron: «¡Que viva Cuba libre!». Se entabló una batalla que duró cuatro días y cuyo saldo fue 14 muertos, 16 heridos y 45 detenidos.

En 1878 Matamoros volvió a publicar en prensa, con el seudónimo de Ofelia, poemas propios y traducciones de grandes poetas, que había elaborado durante la etapa de silencio. Utilizaría el seudónimo durante un año.

Por lo general, Matamoros traducía fielmente pero a veces solo tomaba la idea, el motivo y creaba una obra propia. Por estas traducciones figura nuestra autora entre los traductores cubanos del siglo XIX. En *El Triunfo*³⁰⁰ aparecieron sus traducciones de poetas británicos: Thomas Moore, «Infancia» de Thomas Hood, Longfellow, Tennyson, «La joven cautiva» de André Chénier, las *Melodías hebreas* Byron, «El sonámbulo» de Vigny, «Pegaso bajo el yugo» de Schiller, «Los tesoros del abismo» de Felicia Hemans y otros.

Hay que destacar que especialmente Thomas Moore y Felicia Hemans escribieron poemas sobre Safo, aunque otros autores también traducidos por Mercedes Matamoros hicieron referencias a la misma. Es más que probable que la poeta cubana conociera dichas obras y se interesara tempranamente por Safo. Es extraño que los estudios sobre Mercedes Matamoros (Hortensia Pichardo, Florentino Morales y Catharina Vallejo) no lo apunten como posibilidad, pero volveremos a este tema más adelante.

También aparecieron en *El Triunfo* sus primeras composiciones poéticas originales, todas melancólicas: «La mejor lágrima», «Invierno en Cuba», «Dos primaveras», «La mañana de San Juan», «A un águila», «Al morir el día», «El sueño del poeta» y «La muerte del esclavo». Colaboró con *El Triunfo* desde 1878 a 1880. Sus versos aparecieron en las mejores revistas y periódicos de la época: *La Habana Elegante*, *El Fígaro*, *La Habana Literaria* y *La Ilustración Cubana*³⁰¹.

³⁰⁰ *El Triunfo*, (La Habana, 1878-1906) también llamado *El Trunco*; en 1885 se llamó *El País*, *El Paisaje* y *El Triunfo* hasta 1898. En 1899 continuó como *El Nuevo País* hasta 1906.

³⁰¹ *La Habana Elegante* (La Habana, 1883-1891; 1893-1896) en 1891 se refunde con la revista *La América*, bajo el nombre de *La Habana Literaria* (1891-1893), *La Habana Elegante* reapareció en 1893. Colaboraron destacados escritores cubanos e hispanoamericanos y fue el órgano del modernismo; se convirtió en una revista literaria de corte francés, estimada en Cuba e Hispanoamérica, con papel y sus grabados de primera calidad; incluyó cuentos, poemas, leyendas, novela, artículos costumbristas, noticias culturales, crítica literaria, teatral y musical, y trabajos sobre artes plásticas. *El Fígaro* (La Habana, 1885-1933?; 1943?-?) apareció como periódico deportivo aunque pronto se orienta hacia la literatura, insertando numerosos grabados, ilustraciones y fotografías; pronto se adscribió al modernismo: en sus páginas aparecieron ensayo, crítica literaria y estética, poesías, prosas poéticas, crónicas y otros trabajos de las principales figuras de este movimiento literario, tanto cubanas como del resto de Latinoamérica. *La Ilustración Cubana*, (Barcelona, 1885-1886; 1887-1888) fue una revista de intereses cubanos, actualidad, cultura y literatura, pero impresa en Barcelona. Otro medio que aparece con el mismo nombre (La Habana, 1892-1897?) y el subtítulo de «Revista universal» publicaba actualidad cultural, cuentos, novelas, poesías, artículos costumbristas y de crítica literaria. Parece que Mercedes Matamoros fue colaboradora en ambas.

En esta fecha José Martí, Enrique Varona y Diego Tejera le prodigaron elogios; Jose Antonio Cortina la introdujo en su tertulia; Tejera solicitaba su colaboración para *El Almendares*; Varona, Martí y otros escribieron en su abanico, en la colección *Abanicos autobiográficos*. Es importante destacar la dimensión cultural, social y política de estas personalidades; además de la curiosidad literaria que suponían los abanicos.

Sería un motivo de orgullo para Matamoros un juicio laudatorio de José Martí (La Habana 1853 - Dos Ríos, Cuba, 1895), el héroe (creador del Partido Revolucionario Cubano) que falleció en la guerra contra España; periodista, editor, traductor y uno de los mayores escritores cubanos, corresponsal para los mejores periódicos de Hispanoamérica y Norteamérica, además de fundar *Revista Venezolana*, *La Edad de Oro* y *Patria*. Son obras suyas: *Ismaelillo* (1882), *Versos Sencillos* (1891), *Versos Libres* (1891) y *Nuestra América* (1891) entre otras muchas, pues su obra es ciclópea.

No se queda atrás Enrique Varona (Puerto Príncipe, Cuba, 1849 - La Habana, 1933), presidente del Partido Conservador Nacional y vicepresidente de la República. Primer presidente de la Academia de la Lengua Cubana y miembro de las Academias de Historia y Artes y Letras. Catedrático de la Universidad de La Habana y defensor del movimiento feminista. Como escritor publicó numerosas obras poéticas, pedagógicas, filosóficas y de crítica literaria, colaboró con las mejores publicaciones de su época y prologó a numerosos autores. Son obras suyas *Odas anacreónticas* (1868) (lo que refleja la importancia de la tradición clásica en Cuba), *Ojeada sobre el movimiento intelectual en América* (1878) y *Poesías* (1878).

Amigo de Martí fue Diego Tejera (Santiago de Cuba, 1848 - La Habana, 1903), político, poeta, periodista y masón. Dirigió *El Almendares* y la *Revista Habanera*³⁰². Colaboró en *El Triunfo*, *La Habana Elegante*, *El Fígaro* y otras publicaciones. Fue secretario del presidente hondureño Marco Aurelio Soto; fundó el Partido Socialista Cubano y el Partido Popular. Son obras suyas *Consonancias* (1874), *Poesías* (1893) y *La mujer cubana* (1899) entre otras.

José Antonio Cortina (Matanzas, Cuba, 1853 - La Habana, 1884) fue otra insigne personalidad cubana, político, poeta y periodista. Perteneció a la Junta Central del Partido Autonomista, fue miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País y de la Sociedad Antropológica. Presidente de La Caridad del Cerro, del Liceo de La Habana y de la Sección de Literatura del Liceo de

³⁰² *El Almendares*, (La Habana, 1881-1883), «Diario dedicado principalmente a las señoras». Dedicaba dos de sus cuatro páginas a trabajos literarios: críticas, cuentos, poesías, folletines, artículos sobre arte, modas e intereses generales. *Revista Habanera* (La Habana, 1883-?). Periódico literario donde parecieron poesías, cuentos, artículos de crítica e historia literaria, notas bibliográficas, trabajos sobre música, arte, lingüística, teatro y otras cuestiones de interés, producciones inéditas en prosa y verso de autores ya fallecidos. En la sección «Miscelánea» se ofrecían cuestiones científico-culturales cubanas y extranjeras.

Guanabacoa. Fundó y dirigió la *Revista de Cuba*³⁰³. Y es precisamente en la redacción de esta revista donde se organizó una tertulia literaria en la cual participaban renombradas figuras del ambiente cultural cubano del momento, muchos de los cuales eran colaboradores de la misma, además de que Antonio Cortina reseñaba en la revista dichas veladas.

Fue en esta tertulia donde se leyeron y consagraron los poemas de Matamoros. Además Cortina publicó en la misma *Revista de Cuba* las *Sensitivas*, la colección de pequeños poemas de Mercedes, y otras composiciones de ella que no se incluyeron en ese grupo. Otras tertulias famosas eran la José María de Céspedes y Nicolás Azcárate. El primero era el hermano de la poeta Úrsula Céspedes de Escanaverino (1832, Bayamo, Cuba - 1874, Santa Isabel de las Lajas, Cuba), decano de la Facultad de Derecho de La Habana y redactor de *La Ilustración Cubana*. Era el organizador de una famosa tertulia literaria a la que acudían, entre otros, Julián del Casal, y que rivalizaba con las tertulias del mismo del Monte y Azcárate. Nicolás Azcárate (La Habana, 1828-1894) fue un notable abogado y escritor, que colaboró en las más importantes publicaciones de su época. Fundó el Liceo de Guanabacoa con su amigo José Martí. En su casa se celebraba una tertulia literaria en la que participaban escritores notables, y que dio lugar al libro *Noches literarias* (1866).

A lo largo del XIX aparecieron numerosas colecciones y antologías de poetas cubanos recogidos con títulos al gusto de la época, entre ellas *Abanicos autobiográficos*, *Adelfas*, *Cantares*, *Céfiros*, *Flores* y otras. Destaca por su interés el *Álbum poético fotográfico de las escritoras cubanas* (1868), de Domitila García de Coronado, dedicado a la Avellaneda y reeditado posteriormente (1872, 1903, 1920 y 1926). Igualmente *Escritoras cubanas; composiciones escogidas de las más notables escritoras de la Isla de Cuba* (1893), de Manuela Herrera, condesa de la Mortera. Y *Florilegio de escritoras cubanas* (1910), de Antonio González Curquejo que se reeditó (1913 y 1919), en las cuales figura Mercedes Matamoros.

Así pues la popularidad de Matamoros creció, las revistas y diarios habaneros se disputaron su colaboración; publicaron poemas suyos: *La Habana Elegante*, *El Fígaro* («A una ceiba», «La niña y el pez», «Dormida» y otras), *Revista Habanera* (varios poemas cortos de los que luego se insertan en *Sensitivas*), *La Ilustración Cubana* (publica traducciones y originales como «El ideal» y «La peste»), *La Habana Literaria* y *La Ilustración de Cuba*³⁰⁴. Pero donde publicó más asiduamente fue en *El Triunfo*.

³⁰³ La *Revista de Cuba* (La Habana, 1877-1884) dio a conocer las obras más notables publicadas en Europa y América, incluyó análisis críticos, estudios de antropología, lingüística, arqueología, biografías de figuras cubanas de la literatura y las artes, estética e historia literaria, poesías, trabajos sobre historia, antigüedades y estudios americanos, novelas, traducciones. En la sección titulada «Miscelánea» se publicaban notas del mundo literario nacional y extranjero.

³⁰⁴ *Ilustración de Cuba* (¿?) contó con valiosos colaboradores, adscrita al modernismo y surgida, junto a otras publicaciones del momento de la generación formada en torno a José Antonio Cortina y Enrique José Varona.

Desde su infancia Mercedes Matamoros había vivido cómodamente, como se ha indicado antes su padre era cajero-contador de la Caja de Ahorros de La Habana, pero dicha entidad quebró debido a la crisis de 1884, que arrastró a entidades bancarias de larga trayectoria en Cuba como el Banco de Santa Catalina y el Banco Industrial. Su padre perdió tanto el puesto de trabajo como los ahorros familiares, una fortuna modesta pero suficiente. Para subsistir vendieron el piano, los libros, las joyas y sus mejores objetos; se trasladaron a una casita humilde en Guanabacoa, una localidad situada a cinco kilómetros al Suroeste de la ciudad de La Habana, donde su padre obtuvo un empleo de subalterno en el Ayuntamiento. Mientras tanto Mercedes daba clases a domicilio y en el Colegio de la importante pedagoga María Luisa Dolz (antes Colegio Isabel la Católica), que fue el primero, en 1885, en incluir la Segunda Enseñanza para mujeres, en la que posiblemente participara Matamoros como profesora.

Compraron una casita en Guanabacoa gracias a un billete premiado de lotería, un pequeño premio de mil pesos. Con su trabajo de maestra y la mínima renta de dicha casa pudo salir adelante, pero dejó de publicar y de asistir a tertulias y veladas, aunque la prensa publicó espontáneamente alguno de sus poemas.

La situación de las mujeres cubanas del XIX para incorporarse a la vida pública y al trabajo remunerado era muy difícil, como bien indica la doctora Hortensia Pichardo acerca de este momento de la vida de Mercedes Matamoros:

El medio cubano hasta la entrada del presente siglo era lo menos favorable que pueda imaginarse para la mujer que quisiera dedicarse al trabajo fuera de su hogar. La colaboración femenina en la prensa se estimaba como lujo o adorno, desde luego no retribuable; el magisterio no brindaba al sexo femenino las amplias oportunidades creadas después [...] ³⁰⁵.

Su padre empezó a sufrir trastornos mentales y enfermó gravemente de lo que sus biógrafos llaman «reblandecimiento cerebral» o «amnesia progresiva». Esto quiere decir que Dioniso Matamoros padecía una afección aguda o crónica del sistema nervioso central, producida por una causa que desconocemos y que podía haber sido una embolia, una trombosis o una isquemia vascular.

Mercedes dejó de trabajar para cuidar a su padre hasta que este falleció (más de un lustro después). Mientras, tanto sobrevivieron gracias a la caridad de sus amigos, como doña Elimena Casasús de Serrano ³⁰⁶.

³⁰⁵ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», *Revista Bimestre Cubana*, *op. cit.*, pág. 28.

³⁰⁶ No localizo a doña Elimena pero pudo ser esposa de Francisco de Paula Serrano. Autor de numerosos artículos sobre Cuba en Estados Unidos. Director en 1851 de la *Hoja económica de la Villa de Guanabacoa* y fundador de *El Album* (1867) en Guanabacoa.

Antonio del Monte, un reputado periodista con cargos en distintos medios habaneros –redactor de *El País*, administrador de *Hojas Literarias* (La Habana, 1893-1894), secretario de *El Fígaro* y director de *La Habana Elegante*–, enterado de la situación económica de Matamoros llevó a cabo una colecta desde sus «Gacetillas» de *El País*. Con los fondos obtenidos se pudo publicar *Poesías completas* en La Habana, Imprenta de A. Miranda y C.^a en 1892. Volumen que Mercedes dedicó a su benefactor Antonio del Monte. La colecta también dio para adquirir dos casitas en Guanabacoa que proporcionaron unos ingresos limitados pero permanentes a Mercedes.

La poetisa Juana Borrero, a la cual nos referimos ya en el apartado de las escritoras modernistas hispanoamericanas, pintó un cuadro, copia de Valentín Sanz, que se rifó para aumentar los fondos destinados a la colecta. La entonces famosa actriz Luisa Martínez Casado (Cienfuegos, Cuba, 1860-1925) reconocida en España y en América, organizó una función teatral en Cienfuegos con el mismo fin. También colaboró la escritora Lola Rodríguez de Tió (San Germán, Puerto Rico, 1863 - La Habana, Cuba, 1924), fundadora de la Academia Nacional de Artes y Letras y colaboradora de *El Fígaro*, *Letras* y *El Hogar*, autora de *Mis cantares* (1876), *Mi libro de Cuba. Poesías* (1893), y conocida por su epistolario de treinta años con escritores y artistas americanos y europeos. La reputada escritora, periodista y conferenciante Eva Canel (Coaña, Asturias, 1857 - La Habana, Cuba, 1932) obtuvo de Castro, Fernández y C.^a el papel para la impresión de *Poesías completas* de Matamoros. Además obtuvo de otros personajes veladas artísticas y donativos destinados a nuestra poeta. Eva Canel dirigía el semanario político-satírico *La Cotorra* (La Habana, 1891-1893); menciona a Mercedes Matamoros en su obra *Lo que vi en Cuba: a través de la isla*, publicado en La Habana, Imprenta La Universal, en 1916. Mercedes Matamoros le dedicó las *Sensitivas*³⁰⁷.

Poesías completas incluyó sus *Sensitivas*, las traducciones de las *Melodías Hebreas* de Byron, los *Cantos y baladas* de Moore, las traducciones e imitaciones de otros autores y sus primeras poesías. Pero Mercedes no quiso incluir muchas composiciones que había publicado en prensa anteriormente.

Una vez fallecido su padre ella inicia una colaboración poética con *El Fígaro* que se mantiene toda su vida. Manuela Herrera de Herrera, condesa de la Mortera incluye a Mercedes en su antología, ya mencionada *Escritoras cubanas; composiciones escogidas de las más notables escritoras de la isla de Cuba*, aparecida en La Habana, por la Imprenta La Universal en 1893. Fue una obra editada para su presentación en la Exposición Universal de Chicago, conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América. Manuela Herrera sitúa a Matamoros después de la Avellaneda, lo cual sería motivo de orgullo para Mercedes, teniendo en cuenta el peso y el magisterio que tuvo que ejercer Tula entre las poetisas cubanas.

³⁰⁷ V. Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 1.

La escritora gallega Emilia Pardo Bazán (La Coruña, España, 1851 – Madrid, 1921), conocida, entre otras obras, por sus controvertidos artículos sobre el naturalismo titulados *La cuestión palpitante* (1882-1883), dedicaba desde 1891 su herencia paterna a la publicación de una revista cultural y divulgativa titulada *Nuevo Teatro Crítico*. Precisamente en 1893, en esta misma revista³⁰⁸ dice de Mercedes Matamoros que tiene buenas poesías y traducciones, aunque no se puede comparar con la Avellaneda ni con Carolina Coronado (Almendralejo, Extremadura, 1820-1911). Curiosamente la Coronado había publicado «Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa» en *El Semanario Pintoresco Español* (1850) y *Poesías* (1843), prologadas por Hartzenbusch y donde aparecían «Los cantos de Safo» y «El salto de Léucades».

Mercedes Matamoros siguió publicando en prensa poemas de ocasión, cuadros de la naturaleza cubana y versos patrióticos hasta 1902, año importantísimo en su obra, pues en julio se publicó en *El Fígaro* *El último amor de Safo*, su mejor obra, un poemario compuesto por veinte sonetos. Este año también apareció el volumen *Sonetos*, que contenía composiciones que habían visto la luz en prensa ese mismo año, con prólogo de Manuel Márquez Sterling (Embajada de Cuba, Lima, 1872 - Washington, 1934), periodista, político y diplomático, fundador de distintos periódicos, que ocupó cargos en el Ministerio de Estado y en la Universidad de la Habana. Diplomático en Latinoamérica y Estados Unidos, miembro de las Academias Nacionales de Artes y Letras y de la de Historia.

Desde junio de 1903 a abril de 1904 se publica *Mirtos de antaño*, una colección formada por unos ochenta poemas, la mayor parte aparecen en *El Diario de la Marina*³⁰⁹ y algunos en *El Fígaro*.

Parece que *El último amor de Safo* y *Mirtos de antaño*, se escriben a la vez, en torno a 1898, inspirados (a decir de la crítica cubana) por un joven llamado Antonio Miguel Comoglio y Naranjo, hijo de Antonio Comoglio Montaña, catedrático de la Universidad de La Habana y vecino de Mercedes. Antonio Miguel era diecisiete años menor que ella. Mercedes le leía sus versos y le pedía opinión, cosa que sus biógrafos dicen que no hacía ni con el crítico más eminente. En uno de sus testamentos lega a Antonio Miguel la mayor parte de sus bienes y la propiedad de sus obras literarias. Este aspecto de su vida es un punto todavía poco claro para sus biógrafos.

Mercedes Matamoros siguió escribiendo y publicando en *La Golondrina*³¹⁰, *El Diario de la Marina* y *El Fígaro* hasta su muerte.

En julio de 1902 le fue extirpado un tumor en el pecho. Fue operada en el Hospital público de Guanabacoa, pues carecía de ingresos para la medicina privada. La profesora Catharina Vallejo³¹¹ indica que fue el doctor Gonzalo de Quesada y Aróstegui quien operó a Mercedes Matamoros en

³⁰⁸ Emilia Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, año III, (noviembre 1893), núm. 29, págs. 138-139.

³⁰⁹ *Diario de la Marina* (La Habana, 1844-1960) incluía páginas literarias y secciones infantil y femenina.

³¹⁰ *La Golondrina*. Revista quincenal que publicaban en Guanabacoa las hermanas María S. y Ángela Urzaiz. Mercedes Matamoros fue redactora desde 1899 hasta 1906. El número de primero de octubre de 1906 se dedicó a la poetisa.

³¹¹ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías. (1892-1906)*, op. cit., pág. 8.

1902. Pero dicho doctor (La Habana, 1868 - Berlín, 1915) era un abogado de Nueva York, amigo de José Martí y dedicado a la independencia cubana. Fue el albacea y el editor de la obra literaria de Martí, trabajo culminado por su hijo Gonzalo de Quesada y Miranda. Salvo que existiera un cirujano de idéntico nombre, veo improbable que fuera este quien operara a Matamoros. Sin embargo, el suegro de Gonzalo de Quesada y Aróstegui era el doctor Ramón L. Miranda Torres (Matanzas, Cuba, 1836 - Nueva York, 1910), eminente médico, miembro de numerosas instituciones, consagrado a los pobres, que fue también amigo y médico de José Martí. El escritor se alojó en la casa del doctor Miranda en Nueva York, antes de volver a Cuba, y a él le dedicó sus *Versos sencillos* (1891). Ramón L. Miranda regresó a Cuba finalizada la guerra y es posible que fuera el cirujano que operara a Mercedes Matamoros, pues a la sazón tendría unos sesenta y seis años. En su enfermedad, Matamoros contó con el apoyo de la Asociación de la Prensa de La Habana y de la escritora Domitila García de Coronado (Camagüey, Cuba, 1847 - La Habana, 1937). Domitila es otra amiga de Matamoros digna de destacar, pues además de colaborar en distintos medios cubanos fundó varios periódicos, en Camagüey, *El Céfitro* (1866), y en La Habana *El Eco de Cuba* (1869), *El Correo de las Damas* (1875) y *La Crónica Habanera* (1895). Fundó el colegio Nuestra Señora de los Ángeles y una academia de tipógrafas y encuadernadoras. Autora de la antología *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas* (1868) y dejó inédito su libro *Cubanas beneméritas*.

Durante sus últimos años Mercedes fue operada varias veces debido a que el cáncer de mama se le reprodujo. Como le había disminuido mucho la vista era llamada «la Alondra Ciega». El quince de junio de 1906 ingresó en el Hospital Civil de Guanabacoa y el veinticinco de agosto falleció a las diez y media de la noche, con mucho dolor y casi ciega.

El veintiséis de agosto sus restos se expusieron en capilla ardiente en el Ateneo de La Habana, entonces situado en Prado y Neptuno. El veintisiete de agosto fue inhumada en el panteón familiar del Cementerio de Colón³¹² en La Habana, a las diez de la mañana. Los funerales fueron organizados por la Asociación de la Prensa, se le dedicaron artículos en todo el país y su ciudad natal, Cienfuegos, le erigió un monumento en el paseo del Prado.

La cuestión testamentaria de Mercedes Matamoros es controvertida: según se deduce de la correspondencia entre el letrado José María de Céspedes y el periodista Antonio del Monte, la poeta había hecho testamento ológrafo (escrito y firmado de su mano y protocolarizado después) ante José María de Céspedes en 1895, dejando a su amigo y benefactor Antonio del Monte y su hija Ada como beneficiarios. Pero el día cinco de agosto de 1906 había formulado nuevo testamento

³¹² El Cementerio de Colón está declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, es la mayor concentración estatuaria de Cuba y contiene sus mejores monumentos funerarios. Es la tercera necrópolis en importancia mundial. Data de 1871, siendo su arquitecto el español Calixto de Loira. Está situado en el barrio de El Vedado.

ológrafo, repartiendo sus bienes, libros e hipotéticos derechos de autora entre sus amigos. Legó sus casitas de Guanabacoa (en Amenidad 11 y Jesús Nazareno 13) a Antonio Comoglio, su vecino, amigo y posible amado. La casa de San Antonio (sin indicación de número, accesoria a la casa de Amargura 66 donde al parecer vivía Mercedes) la legó a Ada Del Monte. Los muebles debían ser vendidos y su producto entregado a Luz Pérez y Pelegrina Puig. La ropa de uso se la dejó a Pelegrina Puig. Sus libros serían para Antonio Comoglio y su amiga y benefactora Elimena Casasús de Serrano.

Sin embargo, el día dieciocho de agosto de 1906 firmó una carta³¹³ ante funcionarios del hospital, por la cual legó la propiedad literaria de sus obras a su amiga Domitila García de Coronado y renovó su voluntad, expresada ya en 1895, de que las casas fueran para Antonio del Monte y su hija Ada.

Por otra parte, de la correspondencia de Mercedes Matamoros con Antonio Del Monte se deduce que las casas de Amenidad 11 y Jesús Nazareno 13 estaban arrendadas a un precio tan módico que no daba para vivir, además de que la casa de Amargura 66 tenía varias hipotecas. En 1901 la poeta había intentado vender la propiedad intelectual de sus poesías inéditas a Marta Abreu (Santa Clara, Cuba, 1845- París, Francia, 1909), esposa del vicepresidente de la República y conocida filántropa de la ciudad de Santa Clara, constructora de numerosos colegios, de las sedes de Policía y Bomberos, de teatros, asilos, lavaderos públicos; de la Planta Eléctrica, la Estación de Ferrocarriles, dispensarios y del observatorio de Astronomía para prevenir los huracanes; además restauró iglesias y sufragó gran parte de la guerra contra España. Fue mecenas de artistas, intelectuales y científicos, a los que costeó carreras universitarias. No sabemos si finalmente ayudó a Mercedes Matamoros en lo que esta pretendía, de su carta con Antonio del Monte podemos deducir que finalmente Abreu no la llegó a recibir.

EL SEUDÓNIMO OFELIA

En este apartado se analiza el uso del seudónimo Ofelia por parte de Mercedes Matamoros, y como complemento en el Apéndice, en la sección Ilustraciones, figura una amplia selección de imágenes que se ha juzgado necesario incluir en este trabajo para facilitar la comprensión del arquetipo femenino melancólico del personaje de Shakespeare, asociado al tópico romántico de la bella muerta que se convierte en una obsesión finisecular.

³¹³ V. Hortensia Pichardo, «Notas», en *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, pág. 88.

En el siglo XIX muchos escritores publicaban en prensa bajo seudónimos y ello hace difícil identificarlos. Mercedes Matamoros utilizó solo –por los datos a los que tenemos acceso actualmente, salvo nuevos descubrimientos– el seudónimo de Ofelia³¹⁴.

El uso de seudónimo por parte de Mercedes Matamoros está dentro del contexto de participación de la mujer en la tarea literaria, que, a pesar del aumento de escritoras iniciado en el siglo XIX, aún se consideraba masculina, cortaba la iniciativa femenina y les llevaba a una continua justificación de su conducta. La literatura inspiraba celos y las estrategias para disiparlos eran varias, una de ellas consistía en modificar su nombre: añadir el apellido del marido, reducir el apellido a la inicial, suprimirlo, unir los dos apellidos paternos, o usar el seudónimo masculino. Pero la identidad más adoptada era el seudónimo: un nombre y apellido femeninos falsos, para ello se escogen nombres exóticos, topónimos, criptogramas, títulos nobiliarios auténticos o inventados. La elección del nombre de Ofelia era apropiado para una poeta joven, romántica y melancólica.

La cuestión de cuándo comenzó Mercedes Matamoros a utilizarlo y durante cuánto tiempo es dudosa, ya que la crítica no coincide en sus afirmaciones. La escritora Aurelia Castillo de González, amiga de la poeta, aclaró en su Prólogo a las *Poesías completas*³¹⁵ de Mercedes Matamoros, que había comenzado a utilizar el seudónimo de Ofelia en 1879, tras su silencio, cuando publicó en *El Triunfo* sus traducciones de las *Melodías hebreas* de Byron.

La doctora Hortensia Pichardo³¹⁶ afirmó que Mercedes Matamoros no utilizó dicho seudónimo en sus primeras publicaciones de 1874 sino a partir de 1878, año en que volvió a la prensa después de su silencio patriótico publicando en *El Triunfo*: las *Melodías hebreas* de Byron, «La joven cautiva» de Chenier, otras de Longfellow y Tennyson, «Infancia» de Thomas Hood, «Los tesoros del abismo» de Felicia Hemans, «El sonámbulo» de Vigny y «Pegaso bajo el yugo» de Schiller, así hasta mediados de 1879.

Sin embargo el investigador Florentino Morales³¹⁷ indicó que las primeras publicaciones de Mercedes Matamoros aparecían ya bajo el seudónimo de Ofelia en 1867. Hay que aclarar que

³¹⁴ Para Ofelia en Mercedes Matamoros v. Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, La Habana, Imprenta La Moderna de A. Miranda y Cía., 1892; Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, núms. 1, 2 y 3, vol. LXVIII, (jul.-dic., 1951), págs. 21-90; Florentino Morales, «Presentación», en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991; Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías, 1892-1906, Poesías (1892-1906)*, La Habana, Unión, 2004.

Para la figura de Ofelia y los tipos femeninos en el fin de siglo v. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, cap. II («Ofelia y la locura»); Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acatilado, 1999; Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980; Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986 y *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979; Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990 y *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994. Sobre la Ofelia de Shakespeare y Rimbaud v. Concepción Sanfíz Fernández, «El protagonismo de Ofelia en Shakespeare, Rimbaud y Cunqueiro», en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. X, (año 1996), págs. 223-229. Rimbaud, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998. William Shakespeare, *Hamlet*, Madrid, Cátedra, 1999.

Sobre Elizabeth Siddal v. «Working Practice: The Model», en *Millais's Ophelia 1851-52*. [En línea]. Tate Gallery Online London, [UK]. 2003. El análisis de los cuadros que tienen a Ofelia por protagonista es personal.

³¹⁵ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, La Habana, Imprenta La Moderna de A. Miranda y Cía., 1892, 1ª ed., págs. I-II.

³¹⁶ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», *op. cit.*, págs. 24-25.

³¹⁷ Florentino Morales, «Presentación», en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, *op. cit.*, sin núm. de págs.

Florentino Morales tuvo acceso a los manuscritos de Mercedes Matamoros, además de recopilar durante diez años sus publicaciones en las hemerotecas cubanas y en la Biblioteca Nacional, aunque lamentablemente su proyecto de libro quedó inacabado.

La profesora Catharina Vallejo³¹⁸ indica que Mercedes Matamoros publicó sus primeras poesías, sus *Sensitivas*, bajo el seudónimo de Ofelia. No proporciona una fecha pero suponemos que no se refiere al conjunto de composiciones de Mercedes Matamoros que apareció con este título en 1882 en *El Almendares* y en la *Revista de Cuba*, sino a las que habían aparecido antes bajo otros títulos desde 1879, como la «Sensitiva XXVII» que se había publicado bajo el título de «Madrigal» en *El Triunfo*, tal y como indica Hortensia Pichardo³¹⁹. Podemos suponer que a esta fecha temprana es a la que se refiere Catharina Vallejo y por extensión, no solo a las *Sensitivas* sino a todos sus poemas en aquellos años.

Cuando en 1903 aparecen en prensa los *Mirtos de antaño* Mercedes se sigue identificando con Ofelia:

I³²⁰

Soy el ave que te canta
la canción de los suspiros;
soy la maga que te guarda
los embriagadores filtros;
soy la onda que te brinda
de espumas el casto nido;
soy la estrella que te indica
el rumbo de lo infinito;
¡yo soy Ofelia, que vengo
a ofrecerte el blanco mirto!

La cuestión más importante respecto al seudónimo escogido por Mercedes Matamoros sería la elección de un personaje melancólico. Como bien observó Hortensia Pichardo:

¿Por qué escogió para encubrirse el nombre de la más triste de las heroínas de Shakespeare? ¿Qué predestinación la impulsó en esa elección?³²¹.

La investigadora cubana lo relaciona con los fracasos amorosos, desconocidos por otra parte, de Mercedes Matamoros. Esto situaría a nuestra poeta como una víctima de la melancolía erótica que se identifica con la Ofelia suicida de Shakespeare, la loca por amor.

³¹⁸ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías, 1892-1906*, op. cit., pág. 7.

³¹⁹ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», op. cit., pág. 54.

³²⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 171.

³²¹ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», op. cit., pág. 25.

Ofelia es un personaje secundario de William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, Inglaterra, 1564-1616). Pertenece a *Hamlet*³²², una muy conocida obra representada por primera vez en 1601 y que nunca ha desaparecido del circuito teatral ni cinematográfico. Ofelia aparece pocas veces en escena y apenas interviene en la acción. Aparece por primera vez en la escena III del primer acto. Es hija de Polonio y hermana de Laertes. Le gusta ser cortejada por el príncipe Hamlet pero obedece a su padre cuando le recomienda no prestarle atención. Aparece por segunda vez en la escena I del segundo acto, donde Polonio interpreta que la extraña actitud del príncipe hacia Ofelia es por el rechazo de la joven y no por el asesinato del rey, el padre de Hamlet, como sabe el público. En la escena I del tercer acto, Hamlet se muestra cruel con Ofelia y ella no comprende la causa. En la escena II del mismo acto se reencuentran durante la representación de los cómicos, él se sienta a los pies de ella que se muestra distante con el príncipe. En la escena V del cuarto acto aparece ya carente de cordura, debido a la muerte de su padre a manos de Hamlet y a la actitud del príncipe con ella. Esto aumenta el deseo de venganza de Laertes, lo cual aprovechará el rey para intentar asesinar a Hamlet. Sabemos por la reina que Ofelia se ha ahogado en el río y se insinúa el suicidio. En la escena I del quinto acto sabemos por los dos sepultureros que su muerte fue un suicidio.

Cuando Mercedes Matamoros se llama a sí misma Ofelia se identifica con este triste personaje, prototipo melancólico, víctima de la erotomanía que pierde la razón por amor y fallece ahogada, dando como resultado un hermoso cadáver, bellamente ataviado y adornado con flores, lo cual es recreado en la plástica numerosas veces debido a la preferencia finisecular por el erotismo morboso de la mujer muerta y la conexión entre la debilidad física, la pureza, la delicadeza y la alcurnia. La mujer deseable debe ser una enferma entregada al varón. El poeta y ensayista Coventry Kersey Dighton Patmore (Woodford, Essex, Inglaterra, 1823-1896) con su poema «The Angel in the House» fija el mito victoriano del ángel del hogar, glorifica a las mujeres que se sacrifican por sus varones. La mujer loca por amor se convierte en un tópico literario y artístico, de los cuales hemos incluido numerosos ejemplos en apartados anteriores, así la dama de Shalott (Elaine), personaje del ciclo artúrico que fallece al salir de su encierro en la torre del lago de Shalott en Camelot, debido a enamorarse de Lancelot, aparece en dos poemas de Tennyson: «The Lady of Shalott» y «Lancelot and Elaine», ambos figuran en su *The Works* (1907-1908); Mariana es otro de los personajes femeninos encerrados de Tennyson: «Mariana» y «Mariana in the South» ambas en *The Works* (1907-1908), ella era la esposa de Herodes el Grande, y biznieta de Salomé, fue acusada de infidelidad, juzgada, encerrada y ejecutada en el año 29 o 25 a. C. Isabeta, uno de los personajes femeninos del *Decameron* de Boccaccio, que aparece en la cuarta jornada, novela quinta, es la

³²² William Shakespeare, *Hamlet*, Madrid, Cátedra, 1999, ed. bilingüe del Instituto William Shakespeare.

joven que guarda en una maceta de albahaca la cabeza de su amante, que había sido asesinado por sus hermanos, después muere de dolor; Matelda que aparece en *La divina comedia*, Purgatorio XXVIII, de Dante; Casandra la princesa troyana, hija de Príamo y Hécuba, sacerdotisa de Apolo con el don de la profecía y la maldición de no ser creída, violada por Ajax y entregada a Agamenón.

Mención especial merece el poema «Ophélie» (1870) del niño prodigio Arthur Rimbaud (Charleville, Francia, 1854 - Marsella 1891), bebedor de ajeno y fumador de hachís, a quien el poeta Verlaine, con quien vivió en Londres, le disparó durante una disputa. También vivió en Londres con el poeta Germain Nouveau. Viajó por Europa, África y Asia donde desempeñó distintos empleos e incluso intentó traficar con armas. Estudió español, alemán, italiano y árabe. Volvió a Francia en 1891 para tratarse un carcinoma en la rodilla, aunque sin éxito. Son obras suyas *Una temporada en el infierno* (1873) e *Iluminaciones* (1886), muy minoritarias aunque el poeta era famoso. Verlaine editó su obra, *Poesías complete*, en 1895. Aquí se incluye su «Ofelia»³²³, que está llena de elementos melancólicos como la belleza pálida de la muchacha, la naturaleza, las flores, la muerte, lo tenebroso, y otros elementos:

En las aguas profundas que acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio,
flota tan lentamente, recostada en sus velos...
cuando tocan a muerte en el bosque lejano.

Hace ya miles de años que la pálida Ofelia
pasa, fantasma blanco por el gran río negro;
más de mil años ya que su suave locura
murmura su tonada en el aire nocturno.

El viento, cual corola, sus senos acaricia
y despliega, acunado, su velamen azul;
los sauces temblorosos lloran contra sus hombros
y por su frente en sueños, la espadaña se pliega.

Los rizados nenúfares suspiran a su lado,
mientras ella despierta, en el dormido aliso,
un nido del que surge un mínimo temblor...
y un canto, en oros, cae del cielo misterioso.

¡Oh trístisima Ofelia, bella como la nieve,
muerta cuando eras niña, llevada por el río!

³²³ Rimbaud, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 221.

Y es que los fríos vientos que caen de Noruega
te habían susurrado la adusta libertad.

Y es que un arcano soplo, al blandir tu melena,
en tu mente traspuesta metió voces extrañas;
y es que tu corazón escuchaba el lamento
de la naturaleza, son de árboles y noches.

Y es que la voz del mar, como inmenso jadeo
rompió tu corazón manso y tierno de niña;
y es que un día de abril, un bello infante pálido,
un loco misterioso, a tus pies se sentó.

Cielo, Amor, Libertad: ¡qué sueño, oh pobre loca!
Te fundías en él como nieve en el fuego;
tus visiones, enormes, ahogaban tu palabra.
Y el terrible infinito espantó tu ojo azul.

No solo las imágenes de estos personajes femeninos están presentes en la pintura del XIX sino que forman parte de la vida diaria femenina. En 1890 la firma de cosméticos Houbigant fundada en París (1775) y que contó con clientes como María Antojeta, Tolstoy y Napoleón, bautiza sus polvos faciales con el nombre de «Poudre Ophélie»: ‘polvos Ofelia’, las mujeres tienen por modelo a una bella muerta.

Entre las obras pictóricas del siglo XIX y principios del XX que tratan el tema de Ofelia, destacan el conocido cuadro de John Everett Millais (1829-1896) titulado *Ophelia* y otros que Mercedes Matamoros conoció, pues la difusión de la pintura en las revistas de la época fue muy amplia teniendo en cuenta los nuevos medios técnicos que se habían introducido en Europa y América, concretamente a Cuba llegan procedentes de España las técnicas litográficas para las revistas en 1839.

El cuadro de Millais apareció en la exposición de la Real Academia de 1852 y para el cual posó la esposa de Dante Gabriel Rossetti: Elizabeth Eleanor Siddal, Lizzie, (1829-1862) pintora y poetisa. El descubridor de Lizzie como modelo fue el pintor Walter Deverell para quien posó desde 1849 a 1852. A partir de 1852 fue modelo exclusiva de Rossetti. De 1851 a 1852, cuando contaba diecinueve años, posó para la «Ofelia» de Millais durante largas sesiones, sumergida en una bañera con un vestido antiguo bordado en plata, por lo cual enfermó gravemente. En 1860 se casó con Rossetti. El matrimonio no fue feliz para ella, padecía de melancolía, sufría una depresión por las infidelidades de su marido y a consecuencia de un aborto. Falleció en 1862 víctima de una

sobredosis de láudano, aunque parece que fue accidental se sospecha un suicidio³²⁴. Es posible que el rostro de Ofelia que tenía presente Mercedes Matamoros cuando escogiera su seudónimo fuera el de Lizzie. Tanto el poema de Rimbaud como la mayoría de los cuadros que retratan a Ofelia recrean el último momento de su vida, cuando se deja arrastrar por las aguas del río, rodeada de flores, en un tono melancólico y decadente, donde el suicidio es poético.

El cuadro de Eugène Delacroix (1798-1863), *La muerte de Ofelia* es uno de las primeras representaciones del mito en el siglo XIX. Delacroix la imagina semidesnuda, dejándose caer al río y aún suspendida de la rama de un árbol. El cuadro de Alexandre Cabanel (1823-1889) realizado en 1883 está claramente inspirado en el de Delacroix, es una de las Ofelias más famosas, junto a la de Millais, difunta, semihundida en las aguas del río. Rodeada de flores y vegetación con su simbolismo de inocencia y caducidad.

La primera locura de Ofelia es el título del cuadro que Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) realizó en 1864, si bien no escoge la hora de la muerte ha destacado la locura de la joven. Debemos recordar que Lizzie ya había muerto cuando realiza el cuadro. Otras *Ofelias* son las de James Bertrand (1832-1887) realizado en 1872; Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929); John William Godward (1861-1922); Arthur Hughes trabaja en su cuadro *Ofelia* el año de nacimiento de Mercedes Matamoros en 1851 y hasta 1853, y en un segundo cuadro *Ofelia (y él todavía no ha venido)* en 1863-1871. Otros cuadros sobre Ofelia son los de Jules Joseph Lefebvre (1836-1911); John William Waterhouse (1849-1917), que realiza dos, uno en 1894 y otro en 1910; George Frederick Watts (1817-1904); William Gorman Wills (1828-1891), *Ofelia y Laertes*; y el de Francis Edouard Zier (1856-1924) en 1904.

2. OBRA

Con la intención de proporcionar al lector una visión global y rápida de la obra de Mercedes Matamoros, se inicia este apartado con una cronología que incluye la edición de su obra, su aparición en antologías y enciclopedias, y la publicación de trabajos y artículos sobre la misma; para centrarnos después en todos los aspectos de la obra de Mercedes Matamoros (edición, custodia de originales, clasificación, catalogación por géneros, divulgación, etc.) excepto el poemario *El último amor de Safo*, que debido a su importancia se estudia en un apartado específico. Se completa el estudio de su obra con una necesaria antología de textos, que se considera fundamental porque pretende, no solo mostrar la obra de la poeta y ejemplificar ciertos pasajes, sino poner al alcance de

³²⁴ Para más información sobre el cuadro o sobre Elizabeth Siddal v. «Working Practice: The Model», en *Millais's Ophelia 1851-52*. [En línea]. Tate Gallery Online London, [UK]. 2003, [consulta 27 marzo 2007]. Disponible en Internet: <http://www.tate.org.uk/ophelia/working_model.htm>.

todos unos textos de difícil localización y que, salvo raras excepciones, no están publicados en España.

CRONOLOGÍA DE SU OBRA

La cronología de la obra de Mercedes Matamoros, que recoge la publicación de su trabajo en prensa o sus primeras ediciones, así como la aparición de la escritora cubana en estudios o antologías, junto a la publicación de trabajos y artículos sobre ella, resulta necesaria para un conocimiento previo de la autora. Una lectura detenida de esta cronología nos aclara que la poeta siempre ha estado presente de una u otra manera en la crítica americana, aunque hay que observar que por lo general se limita a la mención de su nombre entre otras autoras coetáneas o con relación a José Martí, a veces encontramos la inclusión de algunos datos biográficos en enciclopedias o diccionarios, que en ocasiones son erróneos y en las antologías aparece algún poema o traducción de ella.

1867: comenzó a publicar sus crónicas de costumbres y sus folletines en prosa traducidos del inglés en los periódicos *El Siglo* y *El Occidente*. Posiblemente publicó poemas como «A Cienfuegos».

1868: colaboró en *La Opinión* y apareció en *El País* su crónica costumbrista «Las circunstancias». Publica sus primeros poemas en *El País*: «El rayo de luna» y «La tumba de mi madre».

1874: comienza sus versiones de poetas ingleses y franceses pero sin publicar, una de sus primeras traducciones es «La joven cautiva de Chenier».

1877: traduce «El alba» de Longfellow, imita «Infancia» de Hood y «Los tesoros del abismo» de Hemans.

1878: publicó su traducción de «Infancia» en *El Triunfo*. Este año José Martí leyó versos de ella en el Liceo de Guanabacoa y publicó en *El Figaro* su romance «En el álbum de la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros». Ella misma leyó poemas propios en el Ateneo de La Habana. También publicó traducciones en *El Almendares* y en *El Triunfo*. De 1878 a 1880 colaboró en *El Triunfo*.

1880: colaboró en la *Revista de Cuba* con su poema «Dos primaveras». Publicó en la *Revista de Cuba* de 1880 a 1883.

1881: publicó en *El Almendares* sus traducciones de Moore y poesías originales. En este periódico apareció «A Mercedes Matamoros (en su abanico)», de José Martí.

1882: publicó en *El Almendares* y en *La Revista de Cuba* traducciones, poesías originales y sus *Sensitivas*. Hacia esta fecha debió escribir su obra teatral (en un acto) *El invierno en flor*.

1883: traduce «In pace» de Thomas Moore, por lo cual se sabe que hasta esta fecha continuó con sus traducciones poéticas.

1884: desapareció de la prensa, aunque *La Ilustración Cubana*, *La Habana Elegante* y *El Fígaro* publicaron espontáneamente alguno de sus poemas.

1886: Rafael María Merchán en su obra *Estudios críticos*³²⁵ aludió a la pieza teatral en un acto de Mercedes Matamoros, llamada *El invierno en flor*, que no ha sido localizada todavía.

1887: *La Ilustración Cubana* y *La Habana Elegante* le publicaron poemas originales y un poema a imitación de Wordsworth.

1892: Antonio del Monte impulsa la edición de la obra poética de Mercedes Matamoros hasta la fecha; gracias a sus amigos se editó el volumen *Poesías completas*. Mercedes vuelve a las letras y publica en la *Ilustración de Cuba*, *La Golondrina*, *El País*, *La Habana Elegante*, *La Habana Literaria* y *El Fígaro*. En *La Ilustración Cubana* apareció su poema «El invierno en Cuba». En *El País* se publicó sus *Sensitivas*. En *La Revista Literaria* se difundió el poema «Infancia» a imitación de Hood. En *El Fígaro* apareció el poema «La tempestad» y el artículo «Poetisas cubanas: Mercedes Matamoros». Aparece en *La Revista Literaria* el artículo «Mercedes Matamoros» de Aurelia Castillo³²⁶. Manuel de la Cruz incluye a Mercedes Matamoros en *Cromitos cubanos (Bocetos de autores hispano-americanos)*³²⁷.

1893: Emilia Pardo Bazán menciona a Mercedes Matamoros en su *Nuevo teatro crítico*³²⁸.

1897: *El Fígaro* publicó sus poemas y también el poema de Nieves Xenos titulado «En el álbum de Mercedes Matamoros».

1898: comienza a escribir *Mirtos de antaño* y *El último amor de Safo*.

1899: Ricardo Palma menciona a Mercedes Matamoros en *Recuerdos de España: precedidos de La Bohemia de mi tiempo*³²⁹.

1900: Mercedes Matamoros empieza a escribir *Por el camino triste*.

1901: *El Fígaro* publicó el poema de José Martí «A la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros».

1902: *El Fígaro* editó numerosos poemas de Mercedes Matamoros entre ellos el poemario *El último amor de Safo*. Matamoros publicó poemas en el diario de Guanabacoa *La Golondrina*. Se editó el volumen *Sonetos*, que también incluía *El último amor de Safo*. El periodista, político y diplomático Manuel Márquez Sterling publica «Mercedes Matamoros»³³⁰ en la revista *Azul y Rojo*, es el

³²⁵Rafael María Merchán, *Estudios críticos*, Bogotá, 1886, cap. «La Habana intelectual vista desde los Andes», págs. 676 y 701.

³²⁶Aurelia Castillo de González, «Mercedes Matamoros», *Revista Literaria*, vol. III, (1892), pág. 61.

³²⁷Manuel de la Cruz, *Cromitos cubanos (Bocetos de autores hispano-americanos)*, Habana, Tip. La Lucha, 1892, pág. 314.

³²⁸Emilia Pardo Bazán, *Nuevo teatro crítico*, s.l., La España, 1893, pág. 319.

³²⁹Ricardo Palma, *Recuerdos de España: precedidos de La Bohemia de mi tiempo*, Lima, Imprenta la Industria, 1899, pág. 129.

³³⁰Manuel Márquez Sterling, «Mercedes Matamoros», en *Azul y Rojo*, La Habana, núm. 1, vol. 14, (2 de noviembre de 1902), págs. 2-3.

prólogo que aparece en el volumen *Sonetos*. Rafael Montúfar menciona a Mercedes Matamoros en *Artículos y discursos*³³¹. El Archivo Nacional de Cuba menciona a Mercedes Matamoros en su *Boletín*³³².

1903: Mercedes Matamoros siguió con sus colaboraciones en *El Figaro*, *Diario de la Marina*, *Azul y Rojo*, y otros diarios. El *Diario de la Marina* comienza a publicar *Mirtos de antaño* que se prolongará hasta 1904. Jesús Castellanos publica su artículo «Las triunfadoras. Mercedes Matamoros. La mejor poetisa», en *Azul y Rojo*³³³.

1904: El *Diario de la Marina* inició la publicación de su poemario *Por el camino triste*. El colegio de la gran pedagoga María Luisa Dolz publicó su «Memoria» donde hay referencias a Mercedes como profesora³³⁴. La revista *Cuba y América*³³⁵ publica una nota biográfico-crítica de Mercedes Matamoros firmada por Pompeyo (Antonio González Curquejo). Conde Kostia la incluye en la antología *Arpas cubanas. (Poetas contemporáneos)*³³⁶.

1905: *El Figaro* publicó numerosos poemas de Mercedes Matamoros.

1906: Manuel Serafín Pichardo, el editor de *El Figaro*, publicó extractos de cartas que Matamoros le escribió antes de la primera publicación de *El último amor de Safo* en *El Figaro*, en 1902³³⁷. Alfredo Martín Morales publica «Mercedes Matamoros. Ante su tumba», en *El Figaro*³³⁸. Adrián del Valle incluye a Mercedes Matamoros en la antología *Parnaso cubano; selectas composiciones poéticas*³³⁹.

1907: Mario Muñoz Bustamante menciona a Mercedes Matamoros en *Ideas y colores*³⁴⁰. Joaquín Nicolás Aramburu y Torres incluye a Mercedes Matamoros en su antología *Colección de trabajos en prosa y verso*³⁴¹.

1913: Antonio González Curquejo incluye a Mercedes Matamoros en su *Florilegio de escritoras cubanas*³⁴².

1916: Eva Canel menciona a Mercedes Matamoros en *Lo que vi en Cuba: a través de la isla*³⁴³.

³³¹ Rafael Montúfar, *Artículos y discursos*, Guatemala, Impresos de la Tipografía Nacional, 1902, pág. 8.

³³² Archivo Nacional de Cuba, *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional*, 1902, pág. 17.

³³³ Jesús Castellanos, «Las triunfadoras. Mercedes Matamoros. La mejor poetisa», en *Azul y Rojo*, La Habana, núm. 2, (31 de mayo de 1903), págs. 21-22.

³³⁴ Memoria del Colegio de María Luisa Dolz, 1904, Pág. 64.

³³⁵ Antonio González Curquejo, «Nota biográfico crítica sobre Mercedes Matamoros», *Cuba y América*, (3 de abril 1904).

³³⁶ Conde Kostia (ed.), *Arpas cubana. (Poetas contemporáneos)*, Habana, Impr. de Rambla y Bouza, 1904, Página viii.

³³⁷ En *El Figaro*, (2 sept. 1906), págs. 444-445. V. apéndice.

³³⁸ Alfredo Martín Morales, «Mercedes Matamoros. Ante su tumba», en *El Figaro*, La Habana, 22 (35): 446-447, 1906.

³³⁹ Adrián del Valle (comp.), *Parnaso cubano; selectas composiciones poéticas*, Barcelona, Maucci, 1906, pág. 253.

³⁴⁰ Mario Muñoz Bustamante, *Ideas y colores*, La Habana, Imprenta Avisador Comercial, 1907, pág. 6.

³⁴¹ Joaquín Nicolás Aramburu y Torres (ed.), *Colección de trabajos en prosa y verso*, Habana, Avisador Comercial, 1907, pág. 360.

³⁴² Antonio González Curquejo, «Mercedes Matamoros», en *Florilegio de escritoras cubanas*, vol. 2, La Habana, Aurelio Miranda, Impresor, 1913, p. 95-96.

³⁴³ Eva Canel, *Lo que vi en Cuba: a través de la isla*, La Habana, Impr. La Universal, 1916, s. pág.

1920: Antonio del Monte recuerda a Mercedes Matamoros en «Evocando a una gran poetisa», en *El Figaro*³⁴⁴. Valentín Riva Abreu incluye a Mercedes Matamoros en la antología *Parnaso cubano*.³⁴⁵

1922: José María Chacón y Calvo incluye a Mercedes Matamoros en su antología *Las cien mejores poesías cubanas*³⁴⁶. Domingo Figarola-Caneda incluye a Ofelia (Mercedes Matamoros) en su *Diccionario cubano de seudónimos*³⁴⁷. El diario *El Figaro* publicó *Mirtos de antaño* y algunas poesías de su libro inédito *Armonías cubanas*.

1924: se menciona a Mercedes Matamoros en *Literatura cubana*³⁴⁸ dentro de las *Obras* de Manuel de la Cruz, editadas por José María Chacón y Calvo.

1926: Salvador Salazar y Roig pronuncia su conferencia «Mercedes Matamoros: su vida y su arte» en la Academia Nacional de Artes y Letras que se publica en 1929³⁴⁹. Félix Lizaso la incluye en su antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, s.l., Editorial Hernando³⁵⁰. Domitila García de Coronado incluye a Mercedes Matamoros en su *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas*³⁵¹.

1928: José Manuel Carbonell incluye un capítulo sobre Mercedes Matamoros en su obra *La poesía lírica en Cuba*³⁵².

1929: Salvador Salazar y Roig incluye a Mercedes Matamoros en *Historia de la Literatura Cubana*³⁵³. José Manuel Carbonell, menciona a Mercedes Matamoros en su discurso «Juan Clemente Zenea, poeta y mártir» ante la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana³⁵⁴

1930: Juan José Maza y Artola publica «Safo y una poetisa cubana», en su *Asfódelos*³⁵⁵. Salvador Salazar Menciona a Mercedes Matamoros en *José Antonio Saco*³⁵⁶. José A Rodríguez García incluye a Mercedes Matamoros en su estudio *De la revolución y de las cubanas en la época revolucionaria*³⁵⁷.

³⁴⁴ Antonio del Monte, «Evocando a una gran poetisa», en *El Figaro*, La Habana, núm. 36-38, (30 octubre 1920), págs. 538-539.

³⁴⁵ Valentín Riva Abreu (comp.), *Parnaso cubano*, Barcelona, Maucci, 1920, págs. 7, 162, 286.

³⁴⁶ José María Chacón y Calvo, «Mercedes Matamoros», en *Las cien mejores poesías cubanas*. Madrid, Editorial Reus, 1922, p. 256-257.

³⁴⁷ Domingo Figarola-Caneda, *Diccionario cubano de seudónimos*, Habana, Imprenta El siglo XX, 1922, pág. 102.

³⁴⁸ Manuel de la Cruz, *Literatura cubana*, en *Obras*, vol. 3, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, pág. 50. Ed. de José María Chacón y Calvo.

³⁴⁹ Salvador Salazar y Roig, «Mercedes Matamoros, su vida y su arte» en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, Cuba, (enero-marzo 1929), págs. 110-132.

³⁵⁰ Félix Lizaso (ed.), *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, s.l., editorial Hernando, 1926, pág. 17.

³⁵¹ Domitila García de Coronado, «Mercedes Matamoros», en *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas*. 3ª ed., La Habana, Imp. de *El Figaro*, 1926, págs. 189-193.

³⁵² José Manuel Carbonell, «Mercedes Matamoros (1858-1906)», en *La poesía lírica en Cuba*, La Habana, Imp. El Siglo XX, 1928, vol. 4, págs. 227-223 (Evolución de la cultura cubana. 1608-1927, 4).

³⁵³ Salvador Salazar y Roig, *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Imp. Avisador Comercial, 1929, sumario XXVI.

³⁵⁴ José Manuel Carbonell, «Juan Clemente Zenea, poeta y mártir. Discurso pronunciado en la sesión inaugural del curso académico de 1929-30», Habana, Academia Nacional de Artes y Letras, Imp. Avisador comercial, 1929, pág. 67.

³⁵⁵ Juan José Maza y Artola, «Safo y una poetisa cubana», en *Asfódelos*, La Habana, Editorial Hermes, 1930, págs. 249-276.

³⁵⁶ Salvador Salazar, *José Antonio Saco*, La Habana, Imprenta El Siglo XX A. Muñiz y hno., 1930, pág. 132.

³⁵⁷ José A. Rodríguez García, *De la revolución y de las cubanas en la época revolucionaria*, Academia de la Historia de Cuba, Habana, Imprenta "El Siglo XX", 1930, pág. 132.

1932: Diego Vicente Tejera menciona a Mercedes Matamoros en *Poesías*.³⁵⁸

1937: Juan M. Dihigo y Mestre menciona a Mercedes Matamoros en su «Elogio del Dr. Mario García Kohly», en la Academia de la Historia de Cuba³⁵⁹.

1938: aparece incluida Mercedes Matamoros en el *Manual de Historia de la Literatura Hispanoamericana*³⁶⁰. Se incluye a Mercedes Matamoros en el *Curso de introducción a la historia de Cuba* de Emilio Roig de Leuchsenring³⁶¹.

1939: Aída Commetta Manzoni menciona a Mercedes Matamoros en *El indio en la poesía de América española*³⁶². Aparece Mercedes Matamoros en la *Revista Iberoamericana* del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana³⁶³.

1943: se menciona a Mercedes Matamoros entre *Los poetas de «Arpas amigas»*, un curso de Juan José Remos y Rubio³⁶⁴.

1948: Rafael Esténger incluye a Mercedes Matamoros en la antología *Cien de las mejores poesías cubanas*³⁶⁵. Se menciona a Mercedes Matamoros en los *Cuadernos Hispanoamericanos*³⁶⁶.

1951: Hortensia Pichardo publica en la *Revista Bimestre Cubana* su tesis «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», publicada con motivo del centenario del nacimiento de Mercedes Matamoros. Se volvió a editar en 1953³⁶⁷.

1952: Cintio Vitier incluyó a Mercedes Matamoros en su antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*³⁶⁸.

1953: el Archivo José Martí de la Habana incluye a Mercedes Matamoros en el Número Homenaje del Centenario del nacimiento de José Martí³⁶⁹. La Memoria del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana menciona a Mercedes Matamoros³⁷⁰.

1958: Juan José Remos y Rubio incluye a Mercedes Matamoros en *Proceso histórico de las letras cubanas*³⁷¹.

³⁵⁸ Diego Vicente Tejera, *Poesías*, Habana, Imprenta Rambla, Bouzá y Cía., 1932, pág. 82.

³⁵⁹ Juan M. Dihigo y Mestre, «Elogio del Dr. Mario García Kohly», La Habana, Academia de la Historia de Cuba, 1937 pág. 49.

³⁶⁰ *Manual de historia de la Literatura Hispanoamericana*, s.l., M. Tato, 1938, pág. 250.

³⁶¹ Emilio Roig de Leuchsenring, *Curso de introducción a la historia de Cuba*, La Habana, s.n., 1938, pág. 416.

³⁶² Aída Commetta Manzoni, *El indio en la poesía de América española*, Buenos Aires, J. Torres, 1939, pág. 184.

³⁶³ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *Revista Iberoamericana Autor*, (1939), pág. 143.

³⁶⁴ Juan José Remos y Rubio, *Los poetas de "arpas amigas" (cursillo de seis disertaciones)*, La Habana, Cárdenas, 1943, pág. 199.

³⁶⁵ Rafael Esténger, «Mercedes Matamoros», en *Cien de las mejores poesías cubanas*, La Habana, Eds. Mirador, 1948, 2ª ed., pág. 256.

³⁶⁶ Instituto de Cooperación Iberoamericana, *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948-1997), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1948, pág. 527.

³⁶⁷ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. LXVIII, núm. 1, 2 y 3, (julio-diciembre 1951), págs. 21-90, después publicado en La Habana, Cárdenas, 1953.

³⁶⁸ Cintio Vitier, «Mercedes Matamoros», en su *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1952, págs. 11-12.

³⁶⁹ Dirección de Cultura, *Archivo José Martí: Número Homenaje del Centenario de su Nacimiento*, La Habana, Ministerio de Educación, 1953, pág. 229.

³⁷⁰ Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, *Memoria*, s.l., Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1949, págs. 248, 253.

³⁷¹ Juan José Remos y Rubio, *Proceso histórico de las letras cubanas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1958, págs. 184, 237, 248.

1955: Rafael Nieto y Cortadellas recoge a Matamoros en «Documentos sacramentales de algunos cubanos ilustres», en *Revista de la Biblioteca Nacional* de La Habana.³⁷²

1956: Hortensia Pichardo publica «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor» en la *Revista de la Biblioteca Nacional* de La Habana, con motivo del cincuentenario del fallecimiento de Mercedes Matamoros³⁷³.

1958: aparece Mercedes Matamoros en *El romanticismo en la América Hispánica* de Emilio Carilla³⁷⁴, que vuelve a editarse en 1967.

1960: se menciona a Mercedes Matamoros en el *Boletín de Filología*, de la Universidad de Chile³⁷⁵.

1961: Samuel Feijóo publica «Mercedes Matamoros, ceiba y manuscritos»³⁷⁶.

1964: el Archivo Nacional de Cuba incluye a Mercedes Matamoros en su *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional*³⁷⁷.

1965: José Lezama Lima incluye a Mercedes Matamoros en su *Antología de la poesía cubana*³⁷⁸. Carlos Manuel Trelles incluye a Mercedes Matamoros en la *Bibliografía Cubana del siglo XX*³⁷⁹.

1966: aparece Mercedes Matamoros en la revista *Américas* de la Pan American Union, Organization of American States³⁸⁰.

1969: aparece Mercedes Matamoros en *Journal of Inter-American Studies* de la Universidad de Miami³⁸¹.

1979: José Alcántara Almánzar menciona a Mercedes Matamoros en *Estudios de poesía dominicana*³⁸². Se menciona a Mercedes Matamoros en los *Studies in Honor of Gerald E. Wade* de Sylvia E. Bowman³⁸³.

1982: la Academia Cubana de la Lengua incluye a Mercedes Matamoros en su *Boletín*³⁸⁴. Aparece Mercedes Matamoros en el *Diccionario de la literatura* de Federico Carlos Sainz de Robles³⁸⁵.

³⁷² «Documentos sacramentales de algunos cubanos ilustres –83– Mercedes Matamoros del Valle», La Habana, 2ª serie, 6 (3): 167-168, jul.-sep., 1955.

³⁷³ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros. La poetisa del amor y del dolor», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, 2ª serie, núm. 7, (julio-septiembre 1956), págs. 105-119.

³⁷⁴ Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1958, págs. 82, 219, 278 y Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 31, 155, 278, 404.

³⁷⁵ Departamento de Lingüística y Filología, Publicaciones del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, *Boletín de Filología*, vol. X, núm. 1-2, (1960), pág. 10.

³⁷⁶ Samuel Feijóo, «Mercedes Matamoros, ceiba y manuscritos», en *Azar de lecturas*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1961, págs. 80-83.

³⁷⁷ Archivo Nacional de Cuba, *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional*, t. 64, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, (enero-junio 1964), pág. 166.

³⁷⁸ José Lezama Lima «Mercedes Matamoros», en *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, vol. 3, 1965, págs. 530-531. Reeditado en Madrid, Verbum, 2002, vol. 3, págs. 466-486.

³⁷⁹ Carlos Manuel Trelles, *Bibliografía Cubana del siglo XX*, s.l., Kraus Reprint, 1965, pág. 303.

³⁸⁰ Organization of American States, Pan American Union, *Américas*, vol. 18, núm. 12, (Dec. 1966) pag. 35.

³⁸¹ School of Inter-American Studies, University of Miami, *Journal of Inter-American Studies*, (1969), págs. 46 y 55.

³⁸² José Alcántara Almánzar, *Estudios de poesía dominicana*, Santo Domingo, Alfa y Omega, 1979, pag. 48.

³⁸³ Sylvia E. Bowman, *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Turanzas, J. Porrúa, 1979, pág. 200.

³⁸⁴ Academia Cubana de la Lengua, *Boletín*, año 48, núm. 150 (jul.-dic. 1982), pág. 221.

³⁸⁵ Federico Carlos Sainz de Robles, *Diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1982, pag. 251.

1988: se publica en Cienfuegos *Selección de poemas*³⁸⁶, con estudio preliminar, cronología y notas de Florentino Morales.

1991: aparece en Cienfuegos *Un recuerdo y Mirtos de antaño* de Mercedes Matamoros, ambos con prólogo y notas de Florentino Morales. Aparece Mercedes Matamoros en la revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba³⁸⁷.

1998: Alberto J. Varona edita *La poesía de Mercedes Matamoros*³⁸⁸ en Miami.

2001: Tina Escaja menciona a Mercedes Matamoros en su obra *Salomé decapitada*³⁸⁹. El *Anuario del Centro de Estudios Martianos* publica su «150 aniversario del natalicio de Mercedes Matamoros»³⁹⁰.

2002: aparece una reedición de la *Antología de la poesía cubana*³⁹¹ de José Lezama Lima, que contiene *El último amor de Safo*, además de otros poemas.

2003: Aurora Luque edita en Málaga *El último amor de Safo*³⁹².

2004: Catharina Vallejo edita en Miami las poesías de Mercedes Matamoros aparecidas entre 1892 y 1906: *Poesías (1892-1906)*³⁹³.

2005: Francisco Morán la menciona en *La pasión del obstáculo: poemas y cartas de Juana Borrero*³⁹⁴.

2011: Yasmín Sierra Montes edita *El último amor de Safo*³⁹⁵ en México D.F.

EDICIÓN

Se aborda en este apartado la custodia de los originales y los manuscritos de la autora, así como la edición y clasificación de su obra atendiendo a su forma y a su temática. Se incluye una antología necesaria para el conocimiento de Mercedes Matamoros, que facilitará el trabajo del lector, pues son textos difíciles de localizar ya que, salvo una excepción ya mencionada (*El último amor de Safo*), no están editados en España.

³⁸⁶ Mercedes Matamoros, *Selección de poemas*, Cienfuegos, Instituto Superior Técnico, 1988.

³⁸⁷ Unión de Escritores y Artistas de Cuba, *Unión*, (1991), págs. 28, 93 y 126.

³⁸⁸ Alberto J. Varona, *La poesía de Mercedes Matamoros*, Miami, San Lázaro Graphics, 1998, 66 págs.

³⁸⁹ Tina Escaja, *Salomé decapitada*, Nueva York, Rodopi, 2001, pág. 8.

³⁹⁰ «150 aniversario del natalicio de Mercedes Matamoros», *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, núm. 24, (2001), págs. 274-275.

³⁹¹ *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, vol. 3, págs. 466-486.

³⁹² Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, 67 págs., ed. de Aurora Luque.

³⁹³ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, 312 págs. Edición de Catharina Vallejo.

³⁹⁴ Francisco Morán, *La pasión del obstáculo: poemas y cartas de Juana Borrero*, Buenos Aires, Stock Cero, 2005, pág. 55.

³⁹⁵ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, edición de Yasmín Sierra Montes.

La Biblioteca Pública Provincial Roberto García Valdés de Cienfuegos, en Cuba, mantiene la sede de la Cátedra Mercedes Matamoros, situada en la Sala de Fondos Raros y Valiosos. Aquí se custodian los estudios que sobre la obra, el epistolario y otros documentos de Mercedes Matamoros realizara el investigador Florentino Morales.

En la Universidad Central Marta Abreu de Santa Clara, en Las Villas, en Cuba, se custodian los manuscritos de Mercedes Matamoros, que forman parte de la Colección Coronado, en el Centro de Documentación e Información Científico-Técnica, anexa a la Biblioteca.

Si atendemos a la edición de la obra de Mercedes Matamoros tenemos los siguientes volúmenes:

Poesías completas (La Habana, 1892) con prólogo de Aurelia Castillo de González; incluye los siguientes poemarios: *Sensitivas*, «*Melodías hebreas* de Byron», «Cantos y baladas de Moore», «Traducciones e imitaciones de diferentes autores» y *Primeras poesías*.

El volumen *Sonetos* aparece en La Habana en 1902 con prólogo de Manuel Márquez Sterling, contiene el poemario *El último amor de Safo*, junto a otros veinticinco sonetos.

Selección de poemas (Cienfuegos, 1988), contiene un estudio preliminar, cronología y notas de Florentino Morales.

Mirtos de antaño (S.l., 1991), contiene el prólogo, cronología y notas de Florentino Morales.

Un recuerdo (Cienfuegos, 1991), con prólogo y notas de Florentino Morales.

La poesía de Mercedes Matamoros, (un pequeño volumen de 66 páginas) aparece en Miami en 1998 en edición de Alberto J. Varona.

Poesías (1892-1906), (La Habana, 2004) con introducción y notas de Catharina Vallejo. Contiene el poemario *El último amor de Safo* y todos los poemas aparecidos en prensa de Mercedes Matamoros después de *Poesías completas* (1892), y hasta su fallecimiento en 1906. Puede considerarse la continuación de *Poesías completas*, ambos juntos constituyen el corpus textual imprescindible de Mercedes Matamoros.

El último amor de Safo, que había aparecido en diversos volúmenes, como *Sonetos*, *Antología de la poesía cubana de José Lezama Lima* o *Poesías (1892-1906)* entre otros, se edita de forma independiente en Guanabacoa en 1990; en Málaga en 2003, en edición de Aurora Luque; en México D.F. en 2011 en edición de Yasmín Sierra Montes.

En 1886 Rafael María Merchán en su obra *Estudios críticos*³⁹⁶ aludió a una pieza teatral en un acto de Mercedes Matamoros, titulada *El invierno en flor*, que no ha sido localizada todavía por los

³⁹⁶Rafael María Merchán, *Estudios críticos*, Bogotá, 1886, cap. «La Habana intelectual vista desde los Andes», págs. 676 y 701.

investigadores. Para el historiador cubano Florentino Morales³⁹⁷ debió ser escrita hacia 1882. Ninguna información tenemos sobre la misma, por este motivo solo la mencionamos, antes de adentrarnos en la catalogación genérica de su obra y ofrecer la antología de textos, en espera de que un posible descubrimiento futuro abra nuevos caminos.

Se puede clasificar la obra de Mercedes Matamoros atendiendo a su forma: prosa, poesía y teatro.

Prosa: en artículos costumbristas y folletines traducidos del inglés, publicados en prensa (1867-1868). Hoy desaparecidos. Catharina Vallejo localizó cinco textos en la prensa cubana que figuran en su edición de Matamoros de 2004.

Poesía: obra poética propia (desde 1867-1868) y traducciones del inglés principalmente, también del francés y alemán (desde 1873-1874). Sus poemas conocidos oscilan en torno a los cuatrocientos treinta, pero como su obra estaba dispersa en la prensa cubana aún existe la esperanza de que pueda ser mayor; así la profesora Catharina Vallejo encontró poemas inéditos que figuran en su edición de La Habana de 2004. En cuanto a las formas poéticas la autora utilizó todos los metros e intercaló versos blancos entre las rimas. Su metro preferido era el endecasílabo (unos trescientos poemas en endecasílabo del total conocido); es en el soneto donde alcanza su mayor perfección formal. Su obra poética ha sido calificada en ocasiones de prosaica³⁹⁸, debido, entre otras cosas, a su tendencia a repetir en el poema los adjetivos terminados en «oso» y «osa». Lo cierto es que la poeta cubana prefería la espontaneidad a la perfección, con excepción del soneto, donde sobresale por méritos propios.

Teatro: *El invierno en flor* (ca. 1882). Hoy desaparecida.

Respecto a sus series poéticas propias (no traducciones ni imitaciones) podemos hacer una clasificación temática, teniendo en cuenta que toda su obra sigue una línea melancólica unificadora:

Patriótica: poemas a su país (desde 1868) y el poemario *Armonías cubanas* (1897) del cual se publicaron poemas en *El Figaro* (de 1897 a 1905).

Amorosa: *Sensitivas* (desde 1881, publicadas en 1882 en prensa y en 1892 en su volumen *Poesías completas*), *El último amor de Safo* (desde 1898 y publicado en 1902 en prensa y en el volumen

³⁹⁷ Cf. Florentino Morales, «Cronología», en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, op. cit., sin núm. de págs.

³⁹⁸ Cf. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., pág. 70.

Sonetos) y *Mirtos de antaño* (desde 1898 y publicado en 1903-1904), además de otros poemas sueltos.

Filosófica e irónica: *Por el camino triste* (desde 1900 y publicado en 1904 en prensa).

Obra en prosa: crónica costumbrista, folletín, textos narrativos

Mercedes Matamoros comienza su labor de escritora siendo muy joven, con dieciséis años. Sus primeras obras son crónicas costumbristas y folletines en prosa traducidos del inglés y publicados en prensa entre 1867 y 1868, pero está perdido y hasta la fecha no se ha podido localizar. Tenemos las palabras de su coetánea, amiga y escritora, Aurelia Castillo:

Mercedes deja sus muñecas —si las tuvo— y con la mayor gravedad, aunque en jocoso estilo, se pone a escribir sobre costumbres. Observa como si tuviese treinta años y satiriza con donaire numerosos tipos sociales; ríe con un tantito de malignidad al relatar las inconveniencias de nuestros buenos campesinos cuando, novatos en el mundo elegantes, quieren demostrar que ellos no han conocido jamás el encogimiento y que de todo están al cabo, y alzando más el pensamiento la escritora, presenta de cuerpo entero y en compacto grupo, a la viva luz de un salón de baile, a ciertos impertinentes jovencuelos; les hace hablar en su villanesca jerga, y reírse y abanicarse y bailar... y efectivamente, están bailando³⁹⁹.

Se refería Aurelia Castillo a sus artículos de costumbres publicados a partir de 1867 en los periódicos *El Siglo* y *El Occidente* y en 1868 en *La Opinión* y en *El País* (con su crónica costumbrista «Las circunstancias»). Fueron crónicas suyas: «Un primer baile», «Uno como hay muchos», «Desvaríos y tonterías»⁴⁰⁰.

La profesora Catharina Vallejo localizó y editó⁴⁰¹ cinco textos en prosa publicados por Mercedes Matamoros entre 1894 y 1904, lo que hace albergar esperanzas de que aún puedan encontrarse sus trabajos en prosa. Son los siguientes: «A un niño», consejos morales sobre la Verdad, la Libertad y la Virtud, publicadas en *El Hogar, Órgano Oficial de la Sociedad Protectora de Niños de la Isla de Cuba*, el 13 de mayo de 1894.

³⁹⁹ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. VIII.

⁴⁰⁰ Cf. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., pág. 22.

⁴⁰¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Unión, 2004, págs. 267-282, ed. de Catharina Vallejo.

«El secreto de la violeta», el diálogo entre Lydía, una virgen candorosa, y las flores del campo para averiguar el secreto de la tristeza de la violeta, que posteriormente le desvela Frank, el cazador. Apareció en *El Figaro* el 23 de noviembre de 1902.

«La primavera en invierno» (de título similar a su obra teatral *El invierno en flor*), sobre los recuerdos melancólicos de Delia, cuando Osvaldo la amaba, cuenta con la intervención del Hada de la primavera, que, pese a sus capacidades, no puede hacer regresar al amante ingrato. Se publicó en el *Diario de la Marina* el 29 de marzo de 1903.

«Pensamientos» apareció en el *Diario de la Marina* el 12 de abril de 1903. Son aforismos, sentencias o frases lapidarias, en total de veinte, en tono melancólico, irónico y desengañado, que recuerdan a su serie poética *Por el camino triste*.

Cinco de ellas referidas a la mujer:

La mujer hermosa siempre es reina.

Para la mayoría de las mujeres, la mujer más importante es una buena modista.

Hay dos clases de solteras; las rebeldes y las resignadas; las dichosas no existen.

La humillación de una mujer es siempre un triunfo para las demás.

Las coquetas son las vengadoras de las mujeres constantes.

El resto tratan sobre la amistad, la vejez, la vida, el dolor, la amistad y el amor:

Vivir llorando por el pasado y soñando con un porvenir mejor, es no saber apreciar ni aprovecharse del bien presente.

El dolor es indispensable para que el espíritu progrese.

Las amargas verdades nos dejan en el alma cierto dulzor; las dulces mentiras nos dejan bastante amargura.

La amistad es un amor tranquilo; el amor es una amistad exaltada.

Una de ellas trata sobre el peligro para los jóvenes de las lecturas del Naturalismo, la cito íntegra:

Ciertas novelas, las de Zola, por ejemplo, solo deben leerse en la edad madura. Eugenio Sué dijo con mucho acierto que en medio de la civilización hay tribus salvajes que necesitan también civilizarse, y esas tribus son las que Zola y sus imitadores han pintado con mano maestra, no para que nos sirvan de modelos, sino para que la misma repugnancia que nos inspiran sus vicios, nos aleje de ellos. Pero como la juventud tienen una tendencia natural a la imitación, llega a creer que por ley ineludible y fatal debe siempre obedecer al hombre en sus instintos brutales, y en lugar de ser un lector reflexivo y sensato, procura convertirse en un Jupillon o en un Lantier. Esos libros son peligrosos para toda

persona joven, porque las lecturas mal digeridas son un incentivo para el vicio, en lugar de ser un freno.

El último texto que aparece en la edición de Vallejo es «El retrato», un relato en dos partes, aparecido en el *Diario de la Marina* el 9 de febrero de 1904, sobre la vicisitudes que atraviesa un retrato de la poco agraciada, pero bondadosa y encantadora, Irene, sustituida en el cariño del ingrato Adolfo una vez fallecida, por la bella, pero egoísta, Sofía.

Traducciones

Mercedes Matamoros pertenece al grupo hispanoamericano de poetas-traductores, comenzaría su labor hacia 1874 y continuaría traduciendo hasta 1892, aunque nos movemos en el terreno de la incertidumbre. La moda de la traducción se inicia en la América española hacia final del XVIII con el surgimiento de la prensa, el inicio de los nacionalismos y el rechazo de lo español, que se desarrolló plenamente en el XIX de manos de los grandes autores, y que pone a los poetas de Hispanoamérica en contacto con las literaturas europeas, especialmente el francés y el inglés, convirtiendo a los artistas traducidos de forma repetitiva en un canon, sirva de ejemplo Rubén Darío que traduce a Lord Byron, Longfellow y Víctor Hugo.

Algunos poetas cubanos del XIX, como Martí, parten al destierro y ello hace que bien en Europa, bien en Estados Unidos, su contacto con las literaturas extranjeras sea aún mayor, además en la isla circularon ampliamente los textos poéticos del canon sancionado en original y en traducción, convirtiéndose los escritores cubanos en traductores, imitadores o adaptadores: José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Zenea, Mendive, los hermanos Sellén, Julián del Casal, Aurelia Castillo de González y Mercedes Matamoros ⁴⁰².

Nuestra poeta estaba preparada para conocer las fuentes literarias, igual que otros escritores coetáneos, pues dominaba varios idiomas desde niña:

Su padre [...] que la pusiera en aptitud, por su perfecto conocimiento del inglés y el francés que a ella traspasó, de comprender a los grandes poetas de esas nacionalidades [...]⁴⁰³.

⁴⁰² Se cita a Mercedes Matamoros dentro del grupo de traductoras del siglo XIX, junto a la Avellaneda y Aurelia Castillo en los estudios de traducción, entre ellos: Georges Bastin, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 8, núm. 14, (2003), págs. 193-217, concretamente en la pág. 206; Lourdes Arencibia Rodríguez, «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba», en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, núm. 3, (1993), págs. 1-17, concretamente en la pág. 6; «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)», *Acimed*, vol. 6, núm. 1, (ene.-abr. 1998), págs. 25-41; Jesús David Curbelo, «Para una historia de la traducción en Cuba» [En línea]. *Histal*. Universidad de Montreal, [Canadá]. Enero 2004, [consulta 26 de marzo 2007]. Disponible en Internet: <<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Para%20una%20historia%20de%20la%20traducción%20en%20Cuba.pdf>>. V. apartado específico sobre la importancia de la traducción en Hispanoamérica.

⁴⁰³ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, pág. IV.

Pero se considera a las poetas como mujeres sin experiencia para producir (o traducir) una obra apasionada y por ello se la compara con una pitonisa:

[...] sin saber todavía lo que son dolores, ni dudas, ni amor, toma al poeta de vida más borrascosa que darse pueda y comienza muy tranquila y con algo sin duda de adivinación de nigromante y de hechizo de alquimista a trocar el fino metal inglés en no menos fino metal castellano⁴⁰⁴.

Aunque en general se la considera una buena traductora:

[...] he logrado cotejar con los originales la mayor parte de las traducciones de Mercedes, y no puedo encarecer bastante mi asombro ante la facilidad y el acierto con que ha dado cima a su empresa. Hay muchas que están vertidas con pasmosa exactitud. En otras se ha apoderado de la idea, ha fundido los diferentes miembros del antiguo cuerpo, ha destruido para crear, y, transfundiendo la sangre de su raza en la nueva forma, la ha presentado fresca y brillante, sin que falte en ella un solo elemento de la creación inglesa. Es indudablemente de Mercedes Matamoros, de la joven tropical; pero Byron o Moore, Wordsworth, Felicia Hemans o Longfellow no la negarían; sino que con orgullo dirían: ¡Es mía también!⁴⁰⁵.

Mercedes Matamoros tradujo de dos formas, una vertiendo con exactitud al español y otra respetando la idea pero traduciendo libremente, lo que suele llamarse paráfrasis, refundición o imitación. Del inglés tradujo a Byron, Moore, Hood, Hemans, Tennyson, Wordsworth y Longfellow. Del francés tradujo a Vigny y Chenier. Del alemán tradujo a Goethe y a Schiller. Matamoros elige, a la hora de traducir, los poemas más tristes y melancólicos, sintiendo preferencia por el tema de la muerte, una de las obsesiones del siglo: así en «Ginevra, traducción de Rogers», se recrea la conocida leyenda de la muerte de la joven Ginevra Orsini que el día de su boda con Francesco Doria se escondió en un baúl donde halló la muerte. En «Baltazar (de Byron)» el depravado rey Baltazar está predestinado a morir. En «La hora de la muerte (de Felicia Hemans)» se trata lo inexorable de la muerte. En «El puente (imitación de Longfellow)» se muestran los pensamientos suicidas de un infeliz. En «La visión del pecado (traducción de A. Tennyson)» se recrea el erotismo morboso y mortal de los participantes en una orgía. En «El sonámbulo (traducción de A. de Vigny)» un marido sonámbulo, asesina a su inocente esposa por confundirla

⁴⁰⁴ *Ib.* pág. VIII.

⁴⁰⁵ *Ib.* pág. IX.

con una amante infiel. En el poema «En el mar (imitación de Byron)» un desgraciado poeta se suicida arrojándose al mar, como Safo. En «La joven cautiva (traducción de Andrés Chenier)» Anne Françoise-Aimée corre peligro de ser guillotizada durante la Revolución Francesa. En «Somos siete (traducción de Wordsworth)» se trata el tema de la muerte infantil. «Flores (imitación de Longfellow)» nos recuerda que adornan las tumbas de los héroes y el ataúd de la joven virgen. En «Los tesoros del abismo (De “Francisca” Hemans)» se pide al mar que devuelva los cadáveres de los ahogados. También las traducciones elegidas de los *Cantos y baladas* de Moore y las *Melodías hebreas* de Byron son melancólicas y se recrean en el dolor, la muerte y la decepción. Las traducciones de «El águila y la paloma (de Goethe)» y «Pegaso bajo el yugo (de Schiller)» tratan el tema del artista: la imposibilidad de realización y de comprensión por parte de quienes no aspiran a alcanzar el ideal.

Mercedes Matamoros había comenzado sus traducciones de grandes poetas en 1874, aunque la fecha de publicación en prensa varía según la crítica: para Aurelia Castillo empieza a publicar en 1879⁴⁰⁶ frente a la opinión de Hortensia Pichardo y Florentino Morales que dan 1878 como datación⁴⁰⁷. Es posible que la diferencia de año provenga de que Aurelia Castillo, en su prólogo de *Poesías completas* (que había sido su discurso en la velada del cinco de noviembre en el Liceo de Guanabacoa a beneficio de Mercedes Matamoros a fin de publicar su obra) citara fechas aproximadas o de memoria, mientras que Florentino Morales y Hortensia Pichardo manejaron documentación de hemeroteca.

Mercedes Matamoros siguió traduciendo hasta 1883, con seguridad, pues tradujo «In pace» de Thomas Moore, pero es posible que tradujera hasta 1892.

Como ya se ha indicado anteriormente gracias a los amigos de Mercedes Matamoros se publica en 1892 un volumen que recoge su obra de traducción y propia hasta la fecha, es llamado *Poesías completas* aunque el título no se corresponda con la realidad, pues estaban distantes de ser completas. Algunas de estas traducciones ya habían sido publicadas en prensa anteriormente y otras aparecen por primera vez en este volumen, mientras que otras traducciones son desechadas. Se dividieron sus traducciones en tres grupos para *Poesías completas*: Las *Melodías hebreas* de Byron, los *Cantos y baladas de Moore* y traducciones e imitaciones de diferentes autores.

⁴⁰⁶ *Ib.*, págs. I-II.

⁴⁰⁷ Cf. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, *op. cit.*, pág. 24. Florentino Morales, «Cronología de Mercedes Matamoros», *op. cit.*, sin núm. de págs.

Melodías hebreas

George Gordon, Lord Byron (Londres, 1788 - Missolnghi, Grecia, 1824), es el poeta romántico inglés más destacado, viajó por España, Portugal, Grecia e Italia, coincide con la personalidad del héroe satánico, por su matrimonio fallido con Anna Isabella Milbanke, las sospechas de incesto con su hermana y su muerte prematura. Son obras suyas: *Horas de ocio* (1807), *La peregrinación de Childe Harold*, (1812), *La novia de Abydos* (1813), *El corsario* (1814), *Melodías hebreas* (1815), *Manfred* (1817) y *Don Juan* (1818).

Mercedes Matamoros incluye veintitrés de las veinticuatro *Melodías hebreas* de Byron (*Poesías completas*, La Habana, 1892, páginas 67 - 110), aunque sin guardar el orden original y con título en inglés, salvo cinco de ellas: «She walks in beauty», «If that high world», «The harp the monarch minstrel swept», «Oh! weep for those», «The wild gazelle», «On Jordans's banks», «Jephte's daughter», «Oh! snatch'd away in beauty's bloom», «My soul is dark», «I saw thee weep», «Thy days are done», «All is vanity», «Cántico de Saul» (con título en español), «Lamento de Herodes» (con título en español), «In the Valley of waters», «Sun of the sleepless», «La destrucción de Sennacherib» (con título en español), «By the rivers of Babylon», «Saul», «When coldness wraps», «La visión de Baltasar» (con título en español), «Del libro de Job» (con título en español) y «La caída de Jerusalén» (con título en español). La única que no se incluye de las *Melodías hebreas* es «Were my bosom as false as thou deem'st it to be»⁴⁰⁸. Son elegantes poemas de tema bíblico, melancólicos, que se recrean en el dolor, en la muerte y en la adversidad. Las traducciones de las *Melodías hebreas* publicadas en *Poesías completas* aparecieron dedicadas a Aurelia Castillo de González. Destacan por su belleza «The wild gazelle», «On Jordan's Banks», «Jephte's daughter» y «I saw thee weep»:

The wild gazelle ⁴⁰⁹

I

La tímida gacela que habita en los desiertos,
y vaga en las montañas de la infeliz Judá,
en los arroyos puros que surcan las praderas
de la Sagrada Tierra, su sed puede apagar. [...]

II

Mas ojos tan brillantes y pasos tan ligeros
pudo en pasados tiempos Judá mirar allí;
y en sus hermosos días de efímeros deleites
risueños habitantes de vida más feliz.

⁴⁰⁸ Cf. George Gordon Byron, barón de, *Hebrew Melodies*, en *The Works*, London, John Murray Charles Scribner's Sons, 1898-1904, vol. III, págs. 381-405, Ernest Hartley Coleridge y R. E. Prothero (eds.). En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁴⁰⁹ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 75-76.

Del Líbano los cedros se mecen con el viento
mas las airosas vírgenes entre ellos no se ven;
y es siempre más dichosa la palma de sus llanos
que la doliente raza dispersa de Israel. [...]

On Jordan's banks⁴¹⁰

I

A orillas del Jordán, por donde vagan
los camellos de Arabia; –en las altivas
montañas de Sion, en donde ruegan
idólatras al ídolo–;
allí, donde los hijos extraviados
del infame Baal, arrodillados
del Sinaí se ven en la alta cumbre,
allí... ¡Señor! allí... ¿por qué tu diestra
no rompe de la nube el negro seno
y hace estallar colérico tu trueno? [...]

Jepthe's daughter⁴¹¹

¡Ay! desde el seno mismo de la patria
demandaste al Señor, ¡oh padre mío!
la muerte de tu hija.
Por tus votos lograste la victoria;
cúmplelos, y tu mano hiera el pecho
dichoso en inmolarse por tu gloria [...]
Y la sangre de tu hija está tan pura
como la dulce bendición que espero
antes que hieras tú; como el postrero
anhelo que mitiga mi amargura.

II

Deja que lloren de Salem las vírgenes.
No se doblegue el corazón austero [...]

I saw thee weep⁴¹²

I

Te vi llorar, amor mío,
y tu pupila azulada
me pareció una violeta
por el rocío bañada.
Te vi reír, y el zafiro
amortiguó sus destellos,

⁴¹⁰ *Ib.*, pág. 77-78

⁴¹¹ *Ib.*, pág. 79-80.

⁴¹² *Ib.*, pág. 84.

pálido al mirar los rayos
vivos de tus ojos bellos.

II

Como las nubes reciben
del sol una luz tan pura,
que no eclipsan las estrellas
ni borra la sombra oscura;
así tu sonrisa lleva
hasta el corazón la calma,
y tu mirar deja un rastro
de luz, que penetra el alma.

Cantos y baladas

Thomas Moore (Dublín, Irlanda, 1779 - Sloperon, Inglaterra, 1852) es el máximo representante del romanticismo irlandés, fue novelista, traductor y compositor de baladas populares irlandesas. Siendo el albacea literario de Lord Byron, permitió que se destruyeran sus memorias a petición de la familia del poeta, aunque publicó su biografía: *Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of his Life* (1830). Son otras obras suyas: *Epistles, Odes, and Other Poems* (1806), *Lalla Rookh: an Oriental Romance* (1817), *The Fudge Family in Paris* (1818), *The Loves of the Angels* (1823), *The Epicurean* (1827).

Los cantos y baladas de Moore en *Poesías completas* (La Habana, 1892, páginas 114 - 161) recogen treinta y un poemas del autor irlandés tomados de distintos libros: *Ballads, Songs, Miscellaneous Poems* (que incluye *Legendary Ballads*)⁴¹³; de *Irish Melodies* y de *National Airs*⁴¹⁴. Mercedes Matamoros numera los poemas del I al XXXI, y los incluye en este orden, con título en inglés: «The origin of the harp», «A temple to friendship», «At midnight the maiden», «Our first young love», «When Love was child», «Tell her, oh, tell her», «Oh! let my heart to rest», «Shine out, stars», «Oh! do you remember?», «Poor broken flower!», «Youth and age», «The east indian», «Here is the corner», «Too warmly we met», «Oh! call it by some better name», «Hope and Love», «When on the lips the sigh delays», «Row, gentle heroine», «To-day, dearest! is ours», «The high-bern lady», «I saw the moon rise clear», «Here, take my heart», «Oh rose of the desert, oh rose of the garden!», «when the summer bee», «What the bee is to the flower», «Those evening bells», «Hope comes again», «All that is bright must fade», «After the battle», «To sigh, yet feel» y

⁴¹³ Cf. Thomas Moore, *Ballads, Songs, Miscellaneous Poems*, en *The Poetical Works*, Londres, Longman, Orme, Brown, Green, & Longmans, 1840-1841, v. V, ed. Thomas Moore. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁴¹⁴ Thomas Moore, *Irish Melodies y National Airs*, en *The Poetical Works*, op. cit., vol. III-IV.

«Where are the visions». La mayoría son de *Ballads y Songs*, excepto algunas que son tomadas de *Irish Melodies*: «The origin of the harp» y «What the bee is to the flower». De *National Airs*: «A temple to friendship» y «Those evening bells». De *Legendary Ballads*: «Youth and age». Estas traducciones son posteriores a las de Byron. Se publicaron por primera vez en *Poesías completas* excepto «At midnight the maiden» y «Where are the visión» que habían sido publicadas en *El Triunfo* en 1879 y 1880 con los títulos: «Balada» y «Joyas perdidas». Respecto a las fechas de traducción de los «Cantos y baladas de Moore» indica Aurelia Castillo de González que lo fueron en 1881 mientras que Hortensia Pichardo indica que dichas traducciones comenzaron en 1878⁴¹⁵. En la colección de líricos ingleses de Miguel Sánchez Pesquera (*Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid, 1915) se encuentran todos los «Cantos y baladas de Moore» de Mercedes Matamoros, excepto «Those evening bells» que fue sustituida por la traducción de Antonio Calcagno, aunque la traducción de «Shine out, star» que aparece como del mismo Calcagno es de Mercedes Matamoros⁴¹⁶.

I

The origin of the harp⁴¹⁷

Esta harpa melodiosa que hoy canta tristemente
fue una gentil sirena que en los antiguos tiempos
vivió en los anchos senos recónditos del mar,
y que en la tarde a veces vagaba entre las ondas,
el rostro de un mancebo que ardiente idolatraba
junto a la verde orilla viniendo a contemplar;
Abandonola ingrato sumida en triste lloro,
y ella, en la oscura noche, de sus doradas trenzas
las ondulantes hebras con lágrimas bañó,
hasta que al fin ideales en harpa convirtieron,
tarde compadecidos de su profundo amor [...]
Y existe desde entonces el harpa, el harpa mía,
que hoy elocuente sabe mezclar en sus acentos
suspiros de ternura y endechas de dolor [...]

V

When love was a child⁴¹⁸

Cuando el Amor era niño
y por los campos vagaba

⁴¹⁵ Cf. Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. XVII. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., pág. 40.

⁴¹⁶ V. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., pág. 42.

⁴¹⁷ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 113-114.

⁴¹⁸ *Ib.*, pág. 120-121.

en albas puras de Mayo
entre flores y entre ramas,
halló una verde espesura
en el bosque una mañana,
tan dulce, que quiso hacerla
su refugio y su morada [...]
El Placer entre las hojas
fue quien puso la guirnalda,
y el Amor que lo sabía,
se esforzó por alcanzarla.
Pero el Amor aturdido
en su inocencia ignoraba
que de la llorosa fuente
formaron las tristes aguas,
el dolor con sus lamentos,
y la aflicción con sus lágrimas [...]
Desde entonces noche y día
la ostenta en su frente blanca,
mas aunque brilla esplendente
del Placer con luz clara,
cada flor lleva una gota
de la fuente de las lágrimas...

VIII

Shine out, stars!⁴¹⁹

Brillad ¡oh estrellas! que el radiante cielo
nos envuelva risueño en cada rayo
de esa luz que ya tiembla o se adormece,
y haga lucir con esplendor de gloria
este suave crepúsculo de Mayo.
Que despierten los nidos florecientes
y que el perfume que las blandas hojas
ocultan como joya entre sus galas,
se esparzan tiernamente por los aires
del fugitivo céfiro en las alas [...]

En 1883 traduce «In pace», escrito en 1883, que no figuro en *Poesías completas* y se publicó en prensa el 15 de enero de 1893:

In pace⁴²⁰

⁴¹⁹ *Ib.*, pág. 125.

⁴²⁰ *Ib.*, pág. 46-47.

Hay en mi patria un árbol que da fruto
una vez solamente y luego muere:
así mi corazón ha producido
un amor nada más, y ya no siente [...]
Con infantil ternura ya no guarda
el pañuelo, el anillo y el billete,
el rizo entrelazado con las flores,
ni el retrato besado ocultamente [...]

Traducciones e imitaciones

El libro *Poesías completas* recoge traducciones e imitaciones de distintos autores, (La Habana, 1892, páginas 165-212), todas de tema melancólico y doliente y con especial recreación en la muerte, como:

«Infancia (imitación de Thomas Hood)». Thomas Hood (Londres, 1799 - 1845) fue un poeta, periodista y grabador, de origen escocés. Siendo subdirector del *London Magazine* conoció a los literatos de su época. Dirigió *Hood's Magazine and Comic Miscellany* (1844-1848) y *The Comic Annual* (1830-1842), una serie satírica. Son obras suyas: *Odes and Addresses to Great People* (1825), *Whims and Oddities* (1826-1827), *The Plea of the Midsummer Fairies, hero and Leander, Lycus the Centaur and other Poems* (1827), *The Dream of Eugene Aram, the Murderer* (1831), *Tylney Hall* (1834), *National Tales* (1837), *Whimsicalities* (1844). Interesa el romance dramático, «Lamia», otro mito femenino, que sin duda leería Matamoros.

«Los tesoros del abismo (de Francisca Hemans)», errata evidente de Felicia, y «La hora de la muerte (de Felicia Hemans)». Felicia Dorothea Browne Hemans (Liverpool, Inglaterra, 1793 – Dublín, Irlanda, 1835) fue una poetisa romántica autora de otro poema más sobre Safo: «The Last Song of Sappho». Son obras suyas *The Restoration of the Works of Art to Italy* (1816), *Modern Greece* (1817), *Tales and Historic Scenes* (1819), *The Vespers of Palermo* (1823).

«Flores (imitación de Longfellow)» y «El puente (imitación de Longfellow)». Mercedes Matamoros también había traducido «El alba» de Longfellow, que había sido publicada en *El Triunfo* en 1879 aunque databa de 1877, y que no apareció en *Poesías completas* junto a las demás traducciones⁴²¹. Henry Wadsworth Longfellow (Portland, Maine, 1807- Cambridge, Massachusetts, 1882) era un poeta, profesor de Harvard y traductor que perteneció al grupo *Fireside Poets*. Escribió: *The Village Blacksmith* (1842), *Evangeline* (1847), *The Song of Hiawatha* (1855), *Paul Revere's Ride* (1860), *Four Sonnets* (1864). Tradujo la *Divina Comedia* (1867).

⁴²¹ V. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, pág. 42.

«Somos siete (traducción de Wordsworth)». William Wordsworth (Cockermouth, Cumberland, Inglaterra 1770 – Rydal Mount, Inglaterra, 1850) fue uno de los más destacados poetas románticos, vinculado al grupo de los lagos, en su juventud fue anarquista, ateo y revolucionario, vivió en la Francia de la Revolución y en su madurez conservador, anglicano y monárquico en Inglaterra. Son obras suyas: *Lyrical Ballads*, con Coleridge (1798) *Poems* (1807), *Memorials of a Tour in Scotland* (1803), *Ecclesiastical Sonnets. In Series* (1821).

«La niña y el pez (canto eslavo)», «Tormento (imitación del francés)».

«La joven cautiva (imitación de Andrea Chénier)». Mercedes había realizado otra traducción de «La joven cautiva» de Chénier, publicada en 1879 en *El Triunfo*, aunque databa de 1874, y que fue desechada para *Poesías completas*⁴²². André Marie de Chénier (Constantinopla, Turquía, 1762 - París, 1794) fue un diplomático y poeta adherido a la Revolución, encarcelado por traición durante el Terror debido a sus críticas al partido jacobino (Marat y Robespierre) que murió guillotinado. Su vida inspiró la ópera *Andrea Chenier* de Giordano (1896). En la prisión de San Lázaro conoció a Anne Françoise-Aimée de Franquetot de Coigny, joven noble también prisionera, que inspiró: «La Jeune Captive», aunque se salvó de la guillotina.

«En el mar (imitación de Byron)» y «A Baltazar (de Byron)».

«El sonámbulo (imitación de A. de Vigny)». Alfred Victor de Vigny (Loches, Francia, 1797 – París, 1863) fue un poeta, dramaturgo y novelista de familia aristocrática venida a menos con la Revolución. Miembro de la Academia Francesa y atraído por la filosofía y el budismo. Son obras suyas *Cinq-Mars* (1826), una traducción de *Romeo y Julieta* (1827), *La Maréchale d'Ancre* (1831), *Stello* (1832), *Chatterton* (1835), la colección póstuma de sus poemas: *Les Destinées* (1864) y su diario: *Journal d'un poète* (1867).

«La visión del pecado (traducción de A. Tennyson)». Alfred Tennyson, barón de Freshwater y Aldworth (Linconshire, Inglaterra, 1809 - Surrey, Inglaterra, 1892) fue un destacado poeta victoriano, niño prodigio. En Londres conoció a Dickens, Thackeray y Carlyle. Son obras suyas: *Poemas de dos hermanos* (1827), en colaboración con su hermano, *Poemas, principalmente líricos* (1830), *Poemas* (1832) que contiene «La dama de Shalott», *Los idilios del rey* (1859) donde aparecen las figuras de Enid, Vivien, Elaine y Guinevere, *La reina María* (1875), *Harold* (1876), *Becket* (1884), *Baladas y otros poemas* (1880), *Tiresias y otros poemas* (1885), *Deméter y otros poemas* (1889) y *La muerte de Oenone y otros poemas* (1892). Destacan sus poemas de ciclo artúrico y homérico. Es un autor fundamental en la formación de la imagen de la mujer decimonónica.

⁴²² V. Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, pág. 42.

«Ginevra (traducción de Rogers)». Samuel Rogers (Newington Green, Londres, 1763- Londres, 1855), fue uno de los *Minor Poets* románticos. Amigo de Wordsworth, Walter Scott y Lord Byron. Son obras suyas *An Episthe to a Friend* (1789), *The Pleasures of Memory* (1792), *The Voyage of Columbus* (1810), *Human Life* (1819) y *Poems* (1834). El poema «Ginevra» trata la leyenda de la novia en el arcón, o la novia de Módena. La joven que se esconde en un baúl el día de su boda y fallece asfixiada. Su cadáver es encontrado muchos años después. Rogers sitúa la acción en el palacio Orsini de Bomarzo. Este ambiente de Bomarzo será recreado posteriormente por Manuel Mujica Láinez en su obra *Bomarzo*, el mito sigue presente en el siglo XX.

Ginevra⁴²³

(Traducción de Rogers)

Si alguna vez a Módena visitas,
donde el llamado cubo de Bolonia
hallarás entre históricos recuerdos,
detén, detén el paso
ante el ducal palacio que se halla
a la puerta de Reggio muy cercano,
y en otros tiempos habitó un Orsini.
Sus hermosos jardines
con sus bellos terrados sobrepuestos,
sus fuentes abundantes
y marmóreas estatuas y cipreses
llamarán tu atención por largo rato;
pero antes de alejarte no te olvides
de recorrer la espléndida morada,
y en el que allí se encuentra
antiguo y fiel retrato
deja caer curiosa tu mirada [...]

Sentada está, y a medias inclinada
como hablando; su mano levantada
y labios entreabiertos
parece que te dicen: *-¡desconfío!*
De su gracioso traje la áurea tela
cubierta está de flores, y ceñida
hasta el seno con broches de esmeralda,
adornando su frente alabastrina
diadema rica de nevadas perlas,
de su rostro amoroso en la dulzura
brillar se ve la alegre travesura

⁴²³ Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 196-201.

de un amable carácter, y parece
que la risa y el júbilo desborda
su alma virgen y pura [...]

Hija única fue, niña inocente,
Ginevra, orgullo y gloria
de un padre bondadoso y complaciente;
y en la temprana juventud debía
unir su vida en sempiterno lazo
con el que también era único hijo,
Francesco Doria [...]
y ella entregó a Francesco
su mano y corazón, en todo el brillo
radiante de su cándida hermosura.

Grande el júbilo fue; pero en la fiesta
nupcial, cuando sentados todos
se aguardó por la joven desposada
en vano la buscaron
porque en parte ninguna fue encontrada [...]

Un solo instante había,
que a Francesco dejara sonriente
y burlona, ocultándose y huyendo
tal vez sus dulces besos,
la marca de sus dientes nacarados
dejó en su mano impresa.
Pero el tiempo pasaba
y la esperada ausente no volvía.
Del inmenso palacio en los rincones [...]

y era muy triste ver este anciano errante que buscaba
algo que había perdido,
y que en la tierra no encontraba.
Murió por fin, y abandonado y solo
quedó el palacio, y luego
pasó a dueños extraños.
Corrieron largos años
y se olvidaron todos del suceso [...]

entre los viejos muebles
de oscura galería,
aquel cofre empolvado [...]

Y al removerlo, el carcomido cofre
se deshizo y cayó, y un esqueleto

se vio también, que aquí y allí lucía
una perla, una piedra de esmeralda,
y algún dorado broche
que en la blanda madeja se prendía.
Y todo lo demás trocose en polvo
salvo un nupcial anillo
y –legado materno– un dijecillo
que el nombre de las dos tenía grabado:
¡GINEVRA! ... Allí su tumba había encontrado
pues risueña y traviesa
se ocultara en el cofre,
radiante de ventura y alegría,
pensando ser hallada,
y cayendo el secreto
resorte que allí había
la dejó para siempre sepultada.

«El águila y la paloma (de Goethe)». Johann Wolfgang von Goethe (Fráncfort del Meno, Alemania, 1749 – Weimar, Alemania, 1832), fue el novelista, dramaturgo y poeta, más destacado del romanticismo alemán, perteneciente al grupo de intelectuales de la corte de Weimar. Son obras suyas: *Las cuitas del joven Werther* (1774), *Clavijo* (1774), *Stella* (1775), *Ifigenia en Táuride* (1787), *Torquato Tasso* (1790), *Wilhelm Meister* (1796 y 1821), *Fausto* (1807 y 1832), *Las afinidades electivas* (1809), *Poesía y verdad* (1811) y *Viaje a Italia* (1816 y 1833).

«Pegaso bajo el yugo (de Schiller)». Johann Christoph Friedrich von Schiller (Marbach am Neckar, Alemania, 1759 – Weimar, Alemania, 1805) fue el médico, poeta, dramaturgo, filósofo e historiador, figura central del clasicismo de Weimar y catedrático en Jena. Colaboraron en sus revistas *Die Horen* (1795) y *Musen Almanach* (1796 -1800): Herder, Fichte, Schlegel, Wilhelm y Alexander von Humboldt, Voß, Hölderlin, Goethe, Tieck y Hölderlin, con los cuales mantuvo amistad. Falleció de pulmonía o tuberculosis. Son obras suyas: *Los bandidos* (1781), *Don Carlos* (1787), *María Estuardo* (1800) y *Guillermo Tell* (1804).

Es particularmente interesante de este análisis de los autores traducidos por Mercedes Matamoros que Byron, Hood, Moore, Tennyson, Longfellow, Hemans y Chénier, hicieran mención de Safo en algunos poemas u obras, o escribieran poemas dedicados a Safo, por lo que no es imposible que la poeta cubana llegara al conocimiento de la poeta de Lesbos, principalmente de la tradición británica, e incluso que en fecha temprana, desde sus primeras lecturas de estos autores, como

mínimo en 1874 y con veintitrés años, albergara la idea de escribir sobre Safo, cosa que se materializó hacia 1898, coincidiendo con el fenómeno fin de siglo y la exaltación de la *femme fatal*. Así es probable que la poeta cubana al leer a Byron conociera las menciones que hace en su obra de Safo, concretamente en los cantos I, II, III y IV de su *Don Juan*; en el poema «Hints from Horace: being an allusion...», en *Hour of Idleness an Other Early Poems*, en el canto II de *Childe Harold's Pilgrimage* y en la escena I del acto III de *Sardanapalus: a Tragedy*⁴²⁴.

Thomas Moore también hizo frecuentes alusiones en su poesía a Safo, en: «The catalogue» y «The Devil Among the Scholars», ambos en *Juvenile Poems*, incluido en el vol. II de *The Poetical Works*; en «A dream of Antiquity», en la sección «Odes to Nea», dentro del libro *Poems Relating to America*, también incluido dentro del vol. II de *The Poetical Works*; en «The Summer Fête» en el libro *Sacred Songs*, dentro del vol. IV de *The Poetical Works*; en «First Evening» del libro *Evenings in Greece*, en el vol. V de *The Poetical Works*; ; en «Extrac XI» en *The Rimes on the Road*, incluido en el vol. II de *The Poetical Works*; en «Letter III. From Miss Fanny Fudge, to her cousin, miss Kitty», en *The Fudges in England*, incluido en el vol. IX de *The Poetical Works*; en «The Day-Dream», en el libro *Miscellaneous Poems*, dentro del vol. VIII de *The Poetical Works*⁴²⁵.

Thomas Hood tiene distintas referencias a Safo: en «Bianca's Dreams. A Venetian Story», «The Plea of the Midsummer Fairies», «Hero and Leander» y «Sonnet. (By ev'ry sweet tradition of true hearts)» todos ellos incluidos en el vol. I de *The Works*⁴²⁶.

Henry Wadsworth Longfellow, cita a Safo en los poemas «Daughter of Coelus! as of old», del libro *Boston prize poems, and other specimens of dramatic poetry* y «Michael Angelo: a Fragment», en el libro *Judas Maccabaeus, Michael Angelo and Translations*, incluido en *The Poetical Works*⁴²⁷.

Felicia Hemans⁴²⁸ escribió dos poemas sobre Safo denominados «The last song of Sappho» y «Genius singing to love» incluidos en el libro en *Lyrics, and Songs for Music*, recogido en *The Works*⁴²⁹.

⁴²⁴ Cf. George G. Byron, *Don Juan: a variorum edition*, Austin, University of Texas Press, 1957. 4 v. y *The works*, London, John Murray, 1898, 5 v. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁴²⁵ Cf. Thomas Moore, *The poetical works*, (collected by himself), London, Longman, Orme, Brown, Green, & Longmans, 1841, 10 v. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁴²⁶ Cf. Thomas Hood, *The Works*, (edited by his son), London, Edward Moxon & Co., 1862-1863, 7 v., En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁴²⁷ Cf. Henry W. Longfellow, *Boston prize poems, and other specimens of dramatic poetry*, Boston, Published by Joseph T. Buckingham, 1824. *Judas Maccabaeus, Michael Angelo and Translations*, en *The poetical works*, 1886-1891, vol. VI. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁴²⁸ No podemos precisar una fecha exacta para su traducción en *Poesías completas*, op. cit., págs. 168-170 y 204-206, pues Aurelia Castillo indicó que Mercedes Matamoros terminó en 1879 «Los tesoros del abismo» de la autora inglesa, sin embargo Florentino Morales manifestó que este mismo poema lo tradujo en 1877. Cf. Aurelia Castillo de González, op. cit., pág. II. Florentino Morales, «Cronología de Mercedes Matamoros» op. cit., sin páginas numeradas.

⁴²⁹ Felicia Dorothea Browne Hemans, «The Last Song of Sappho», en «Songs of a Guardian Spirit», en *Lyrics, and Songs for Music*, en *The Works*, (ed. Harriet B. Hughes), Edinburgh, T. Cadell and W. Davies, 1839, vol. VII, págs. 10-11. Y «Genius Singing to Love», en la sección «Songs for Summer Hours», en *Lyrics, and Songs for Music*, en *The Works*, op. cit., págs. 46-48, En: Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Recurso electrónico], English Poetry Second Edition [Database] [Recurso electrónico].

Alfred Tennyson ofrece una paráfrasis del fr. 31 de Safo en «Eleñore» más VIII y «Leonine elegiacs», incluidos en «Juvenilia» dentro de *Poems I*; en «Milton», dentro de «Experiments» en *Poems II*; en *The Princess*, dentro del libro *The Princess and Maud* y en «Locksley hall sixty years after» en «Tiresias and Other Poems» incluido en *Ballads and Other Poems*, todo ello incluido en *The Works* ⁴³⁰.

Respecto a los autores no ingleses traducidos por Matamoros, André Chénier tradujo a los 16 años, en 1778, el fr. 144 de Safo y dejó en proyecto tres elegías sáficas. Además la V de las *Odes* es una imitación del fr. 31 de Safo.

Obra poética original

Primeras poesías

Las primeras poesías originales que escribió Mercedes Matamoros son, como sus traducciones, poemas románticos, melancólicos, con predominio de la muerte, la tristeza, el dolor y el sufrimiento, y abarca su producción desde 1867 a 1892.

Los primeros se publicaron en prensa entre 1867 y 1868. Durante la década de 1868-1878, en que no publica en prensa, trabajaba en sus traducciones y compone poemas propios. En 1878 leyó poemas en el Liceo de Guanabacoa y en el Ateneo de La Habana, con gran éxito y envió al certamen poético de Matanzas su soneto «La muerte del esclavo», que, aunque fue encomiado, no fue premiado por razones de prudencia, pues el tema de la esclavitud era tabú y no fue abolida en Cuba hasta 1886.

A pesar de ello este soneto es muy conocido, del que dijo Varona ⁴³¹ que recordaba a «El esclavo en el marjal» de Longfellow, que sin duda conocería Matamoros, pues es uno de los poetas traducidos por ella. El poema de Matamoros figura en casi todas las antologías y crestomatías cubanas: *Arpas cubanas*, *Florilegio de escritoras cubanas*, *Parnaso cubano*, *Las cien mejores poesías cubanas* y *Evolución de la cultura cubana*.

La muerte del esclavo⁴³²

Por hambre y sed y hondo pavor rendido
del monte enmarañado en la espesura,
cayó por fin entre la sombra oscura

⁴³⁰ Alfred Tennyson, «Eleanore», en «Juvenilia», *Poems I*, en *The Works*, the Eversley edition, London, Macmillan, 1908, 9 v., págs. 94-100; «Leonine elegiacs», en «Juvenilia», *Poems I*, en *The Works*, *op. cit.*, págs. 9-10; «Milton», en «Experiments», en *Poems II*, en *The Works*, *op. cit.*; «The princess; a medley», en *The Princess and Maud*, en *The Works*, *op. cit.*, págs. 1-142; en «Locksley hall sixty years after», en «Tiresias and Other Poems» en *Ballads and Other Poems*, en *The Works*, *op. cit.*, págs. 279-304. En: Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Recurso electrónico], English Poetry Second Edition [Database] [Recurso electrónico].

⁴³¹ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. XIV.

⁴³² Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág.245.

el miserable siervo perseguido.
Aún escucha a lo lejos el ladrido
del mastín, olfateando en la llanura,
y hasta en los brazos de la muerte dura
del estallante látigo el chasquido.
Mas de su cuerpo ante la masa yerta
no se alzaré mi voz conmovedora
para decirle: –Lázaro, despierta!–
¡Atleta del dolor descansa al cabo!
que el que vive en la muerte nunca llora,
y más vale morir que ser esclavo.

En 1880 comienza sus colaboraciones en la *Revista de Cuba* de Jose Antonio Cortina con el poema original «Dos primaveras», que trata el tema de la mujer fatal, tópico que hemos tratado en el apartado de la imagen de la mujer.

En 1882 colaboraba con otros poemas en *El Almendares* y en *Revista de Cuba*. Como su situación económica cambia en 1884 desaparece de la prensa, aunque *La Ilustración Cubana*, *La Habana Elegante* y *El Figaro* publican espontáneamente sus poemas originales, así en 1892 *La Ilustración Cubana* publica su poema «El invierno en Cuba» y *El Figaro* hace lo propio con el poema «La tempestad».

La antología literaria cubana de Adrián del Valle, *Parnaso cubano*, (que apareció en Barcelona, por la Casa Editorial Maucci, hacia 1906) y la antología de Rafael Sténger, *Cien de las mejores poesías cubanas* (aparecida en La Habana en 1948) escogen «La mejor lágrima», también sobre el tema de la esclavitud.

La mejor lágrima⁴³³

Balada

La virgen dijo al Ángel: –¿Esa lágrima
que entre las hojas de la flor cayó,
como es tan pura y viene de los cielos,
¿no será la mejor?–
díjole: –No.

La virgen, dijo al Ángel: –otra virgen
llora en silencio por aquel que amó;
la lágrima de amor, siendo bella,
¿no será la mejor?–
Y el ángel conmovido,
díjole: –No.

La virgen dijo al Ángel: –una madre

⁴³³ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 218-219.

solloza por su hijo que perdió;
 ¡oh Ángel! esa lágrima tan triste,
 ¿no será la mejor?—
 Y el Ángel suspirando,
 díjole: —No.
 Pasó en tanto, arrastrando sus cadenas,
 mísero esclavo, presa del dolor;
 y al contemplar su lacerado cuerpo,
 la virgen una lágrima virtió.
 Y dijo el Ángel: —¡Oh preciosa lágrima,
 que hizo nacer la santa compasión!
 No me preguntes más, cándida virgen,
 cuál será la mejor.

José María Chacón y Calvo para su antología *Las cien mejores poesías cubanas* (aparecida en Madrid, por la Editorial Reus. en 1922) escoge «La mañana de San Juan», a la cual nos referimos en el apartado acerca de la virginidad y las poetas.

Ya hemos indicado que en 1892 aparece el volumen *Poesías completas* que incluyó sus *Sensitivas*, las traducciones de las *Melodías Hebreas* de Byron, los *Cantos y baladas* de Moore, las traducciones e imitaciones de otros autores y sus *Primeras poesías*. Aunque no incluyó algunas composiciones que habían aparecido en prensa anteriormente.

Estas *Primeras poesías* que figuran en *Poesías completas* de Mercedes Matamoros son: «Invierno en Cuba», «La mejor lágrima», «Dos primaveras», «Al morir el día», «La peste», «La flor de los sueños», «La peregrina», «La muerte del esclavo», «El sueño del poeta», «La mañana de San Juan», «Elegía a una niña muerta», «La tumba del patriota», «La adulación», «Tributos», «La víctima de Gabáa, poema bíblico», «Caonabo» de épica indígena, «Célida» y «La tempestad».

Dijo Tejera acerca de las *Primeras poesías*:

Lindísimos versos.—Merecen este calificativo los que hoy ven la luz en nuestro folletín (*El País*) con el título de «Invierno en Cuba». Son de una de las esperanzas más bellas de Cuba, de la joven señorita D^{ña}. Mercedes Matamoros. No sabemos que admirar más en las poesías de esta distinguida hermana nuestra, si la profundidad de sentimientos y poder de fantasía que revelan, o la sobriedad y arte exquisito de sus formas. Verdaderamente es más de admirar lo segundo en un país como el nuestro, en donde tanto ha reinado y reina el mal gusto literario. Hemos tenido y tenemos muchos poetas; pero muy contados *artistas*. Y el genio mismo no puede romper con el arte.— Reciba una vez más la señorita Matamoros nuestras pobres, pero sinceras felicitaciones⁴³⁴.

⁴³⁴ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. XIII.

Son poemas románticos que recuerdan las *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 – Madrid, 1870); los poemas narrativos de Martínez de la Rosa (Granada, España, 1787 - Madrid, 1862), el duque de Rivas (Córdoba, España, 1791 - Madrid 1865), José de Espronceda (Madrid, España, 1808-1842) y José Zorrilla (Valladolid, España 1817 - 1893). Aunque en algunos ya despuntan ciertas maneras modernistas: en «Dos primaveras» aparece la mujer fatal, en «Caonabo» el exotismo indigenista caribe, como Caupolicán de Rubén, y en «La víctima de Gabaá» el exotismo bíblico.

No son subjetivos ni íntimos, sino que plantean una situación observada por la poeta o una leyenda medieval, bíblica o de épica indígena. Sus temas son la pureza del alma y del cuerpo, con alusiones a la virginidad femenina y a los ángeles.

Mercedes se recrea en la melancolía de los corazones torturados y el dolor del poeta. Encuentra complacencia romántica en la muerte de los inocentes y puros (de un niño, una niña, una adolescente y un poeta), en la muerte como sueño tranquilo y sosegado, en el dolor y muerte del esclavo y de la madre que ha perdido a su hijo y que también va a morir:

La peste⁴³⁵

(Balada)

La pobre madre, muy triste
sentada estaba en su lecho;
la cabeza entre sus manos,
pensando en su pequeñuelo.

En una cercana aldea
lo tiene apartado un tiempo,
por librarlo de la peste
que arrebatava en el pueblo
los niños de sus hogares
como a las flores el cierzo.

Mas no a los niños tan solo
marchitaba con su aliento,
que también en los mayores
infiltraba su veneno.

Presa de la fiebre ardiente,
y en la miseria gimiendo,
la triste madre decía
de su estancia en el silencio:
—antes de morir, Dios mío,
quisiera volver a verlo.

⁴³⁵ Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, págs. 228-230.

Pero a la cercana aldea
do moraba el pequeñuelo,
la peste llegado había
y escogídolo el primero.
Aterrada la familia
dijo en gritos lastimeros:
—¡devolvámoslo a su madre,
antes que contagie el pueblo!—
y envuelto en míseros paños,
compasivo un mensajero,
en pobre cabalgadura
llevo al infante enfermo.
Era profunda la noche
y peligroso el sendero;
cayó la lluvia a torrentes,
y retumbaron los truenos;
su corcel agujijoneaba
temeroso el mensajero,
y el niño en tanto dormía
con dulce y tranquilo sueño.

y con el niño en los brazos
entró al punto el mensajero.
—¡Dios mío gracias te doy
porque escuchaste mi ruego!
y le descubre gozosa,
el cándido rostro bello,
y vuelve a ver a su hijo,
lo vuelve a ver... pero muerto.

La patria se presenta como memoria del héroe caído, la belleza de la naturaleza y la bondad del clima caribeño. El poema dedicado a Célida, la esposa de Antonio del Monte, su amigo y benefactor, está en la línea de la «Hermandad lírica» de Carolina Coronado y otras poetas:

Célida⁴³⁶
(En un álbum)

¡Oh noche de armonías!
¡Oh noche de esplendor!
Las lámparas llenaban
de la luz el gran salón;
las flores esparcían
su aroma embriagador

⁴³⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, págs. 293-294.

y alegres y felices
y en grata confusión,
sin sospechar del mundo
perfidias ni dolor,
giraban las hermosas
del vals al dulce son,
en medio de aquel foco
de glorias y de amor
cual mariposas bellas
bajo el ardiente sol.

Pero entre todas una
mi pecho cautivó;
mis ojos la seguían
en su girar veloz
como de un ave errante
el vuelo seductor;
y aquella frente pura
y aquella blanda voz
y aquel mirar de diosa,
y seno aquel de flor,
quedáronse grabados
aquí en mi corazón.

Y en medio de mis noches
de sombras y de horror,
cuando olvidarme quiero
del tiempo que pasó,
Célida surge siempre
radiante de esplendor;
que si una vez se ha visto
nunca se olvida el sol.
(diciembre, 1892)

Predomina, por influencia romántica, la fuerza desatada de los elementos: las estaciones del año, el mar, las olas y el océano, la tormenta, las flores, también aparecen los pájaros e insectos, sobre todo mariposas. Contienen notas de orientalismo y exotismo; y en los poemas que tratan la pureza de la mujer aparecen el lujo y el baile como elementos pasajeros frente a la virtud eterna.

Destaca el poema bíblico «La víctima de Gabáa», inspirada en las *Melodías hebreas de Byron*, escrita en el mismo tono, y cuyo tema central es la muerte de la bella Sela, la esposa mancillada de Nachor, vengada con la matanza y destrucción de toda una ciudad:

La palma que se ostenta graciosa en el desierto,
o al pie de las altivas montañas de Efrain,
cuando se mece lánguida, no tiene, no, el donaire
que en su esbeltez gallarda mi talle juvenil.

Roja es la flor que se abre risueña en el granado,
más nunca de mis labios la púrpura igualó;
y en ellos el esposo libó la miel primera
que ardientes le brindaron los besos de mi amor.

Mi frente es blanca leche, y en abundantes ondas
descienden los cabellos mi seno a acariciar,
cual húmeda y brillante la noche en primavera
sobre el nevado lirio y el cándido azahar.

Mi tálamo con sedas de Persia está adornado,
[...]

II

Era la hora en que la noche deja
sus lágrimas caer sobre el capullo
del lánguido nenúfar, y en los valles
a intervalos se escucha, en son de queja,
de solitaria tórtola el arrullo;
hora en que al pie del alto sicomoro
la tímida gacela se adormece;
y en que el viajero errante
se detiene, cansado, en los desiertos,
y junto al pozo, en arenales tristes,
o al borde de los rápidos torrentes,
formando silenciosa caravana,
descansan los camellos indolentes.
[...]

III

—Alzad esos tapices del Oriente
que, para Sela, en Tirso compré yo;
con oro y perlas ornaré su frente;
y al volver, ¡ay de aquella que insolente
pretenda entristecer su corazón—
Recogen, sin tardar, los servidores
las alfombras que el nardo perfumó,
vuela Nachor en pos de sus amores,
y Jazel, reprimiendo sus dolores,
queda llena de enojo y confusión.

⁴³⁷ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., 267-279.

IV

La sala del festín, con mil reflejos
iluminan las lámparas de oro;
se exhalan de los ricos pebeteros
el ámbar y el incienso en blancas nubes
que embalsaman los aires; desbordadas
las ánforas de vinos generosos,
de alegres convidados a los labios
en las brillantes copas cinceladas,
ofrecen sus delicias seductoras;
y la leche y la miel en anchas fuentes
rebotan, y entre brindis y cantares,
risueñas, sin sentir, se van las horas.
Divísanse en lejanos horizontes,
de Bethlem y Moab los altos montes,
y de la luna, al resplandor, las bellas
vírgenes de Judá, sobre el mullido
césped tejiendo caprichosas danzas,
o los sagrados himnos entonando
del salterio y la cítara al sonido. [...]

V

Ceñida de palmeras y oscuros limoneros,
y verdes cinamomos, que el sol dora al morir,
con sus erguidas cúpulas y pórticos de mármol
levántase, entre viñas, Gabáa de Benjamín.
Extiéndese a lo lejos los llanos en que Rama
innúmeros rebaños esparce por doquier;
y allá, bajo cipreses, las fuentes cristalinas
en cuyas ondas míranse las hijas de Israel. [...]

VIII

Mas ya la indignación sucede al llanto
de odio y de dolor el corazón henchido
toma al punto con bárbara energía
feroz resolución: con arma aguda
divide en doce trozos
el cuerpo aquel querido [...]
llama a sus servidores espantados:
—Id, les dice, ¡volad! a cada tribu
de Israel, a los jueces congregados,
estos inertes restos profanados,
entregaréis de la mujer que es muerta [...]

IX

De los desiertos cálidos del árido Idumea
hasta los altos montes de Maspha y Gabáad,
de múltiples guerreros se ven en las llanuras,
brillantes las banderas, que el viento hace ondular [...]

Y presa de las llamas, altares y obeliscos
de la ciudad se hundieron entre humo y confusión,
allí, do inexorable con fuego, y sangre, y llanto,
cayó, cual justo fallo, la cólera de Dios.

Sensitivas

Mercedes Matamoros escoge el nombre de *Sensitivas* para titular esta serie poética, que abarca una producción muy dilatada en el tiempo: desde 1879 a 1904. Los biógrafos y críticos de Matamoros indican las características formales o temáticas de las *Sensitivas*, o bien nos hablan de sus deudas poéticas con Bécquer, Campoamor o Heine, o tratan su fecha de composición; pero ninguno repara en el simbolismo del nombre elegido por la poeta cubana.

La sensitiva es una planta americana de la familia de las mimosas, con pequeñas flores de color rojo oscuro, cuyo tallo está cubierto de pinchos, concretamente de ‘aguijones ganchudos’. Además, «sensitiva» es toda persona ‘sensible’, ‘capaz de sentir’; dice el Diccionario de la Academia Española: ‘dolor sensitivo’. Matamoros ha dejado claro en el título sus intenciones poéticas, y esto es de una importancia fundamental para entender bien la serie: es una poesía melancólica y filosófica, pesimista, desesperada, amarga y decepcionada. Trata la muerte, el fracaso amoroso, la búsqueda del ideal, la decepción vital y el desengaño. E incluye los tópicos de la vida como río o como camino y el hombre como peregrino.

Mercedes Matamoros indica el simbolismo particular de la sensitiva años después, en el poema «Bouquet», donde una bella joven prepara un ramo, aparecido en el *Diario de la Marina* el 15 de marzo de 1903:

Bouquet⁴³⁸
(A María)

[...] No enlaces la sensitiva
sino con mucho cuidado;
del amor triste cautiva
tiene el pecho lacerado;
nunca indagues, indiscreta,

⁴³⁸ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 138-140.

el por qué de su congojas;
tímida como sus hojas
guarda su pena secreta...

Las *Sensitivas* son composiciones líricas de distinta longitud y métrica, numeradas y sin título, algunas son conocidas por el primer verso y otras por los nombres con los cuales se publicaron en la prensa, así la XXVII apareció en 1879 en *El Triunfo* como «Madrigal» y las XXVIII y XXXV llamadas «Spirto» y «Resurrección» (recordando a su madre) respectivamente al publicarse en 1883 en *La Revista Habanera*.

La primera serie de la *Sensitivas* (hasta la número XXIX) fue publicada en la *Revista de Cuba*, de José Antonio Cortina y en el periódico *El Almendares*, de Diego Vivente Tejera, en 1882. Luego fueron recogidas en el volumen *Poesías completas* en 1892, donde aparecen dedicadas a Eva Canel, y que incluyen hasta la XLVIII, aunque cuatro de las *Sensitivas* que habían sido publicadas en prensa anteriormente fueron desechadas en la edición del libro.

Para abrir la suscripción a *Poesías completas* aparecen en *El Fígaro* el 17 de agosto de 1892 dos sensitivas (la XXXV y la XXXVI) con la siguiente nota:

Con las siguientes estrofas perfuma este sitio la inspirada Mercedes Matamoros, cuya composición material, triste como la de casi todos los poetas, trata de aliviar con generosos empeños y desinterés plausible, nuestro querido amigo Antonio del Monte, redactor de *El País*. Propínase este coleccionar las *Sensitivas* de la señorita Matamoros, en un tomo costeadado por los amantes de la literatura patria. La significación que para *El Fígaro* tiene la iniciativa del señor Del Monte, tradúcela por modo positivo, inscribiéndose en la lista de donantes con las cuota que se fija, y a la vez hace una excitación a la filantropía de los lectores pudientes y con especialidad a los cienfuegueros –de donde es hija la Sra. Matamoros- para llevar a término la idea de aquel amigo, y endulzar así el estado angustioso de la hija-poetisa que comparte su obscura existencia entre cuidar de la salud quebrantada de su anciano padre y producir sus delicadas *Sensitivas*⁴³⁹.

Las *Sensitivas* son una modalidad poética análoga al *Lieder* (canciones populares alemanas, normalmente de amor) e *Intermezzo* (poesías breves en su mayoría reflexivas, tristes, escépticas y sarcásticas) de Heine (Düsseldorf, Alemania, 1797 - París, Francia, 1856), uno de los poetas alemanes más universales gracias a sus poemas punzantes y satíricos, influido por Hegel y relacionado con los más eminentes románticos, perteneciente al grupo literario conocido como Joven Alemania. Son obra suyas *Poemas* (1822), *Cuadros de viajes* (1826-1831) y *Libro de las*

⁴³⁹ V. Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 43.

canciones (1827) musicado por Franz Schubert. En París ejerció de periodista y trató a Balzac, George Sand, Hector Berlioz y Frédéric Chopin. Influyó en el postromanticismo español, especialmente en Becquer, su personalidad se compone de elementos paganos y romanticismo, donde destaca el desencanto, la burla y la sátira amarga.

Las *Sensitivas* de Matamoros también tienen conexión con las *Doloras*; *Pequeños poemas* y *Humoradas* (1846) del escritor, político y académico Ramón de Campoamor (Navia, Asturias, 1817 - Madrid, 1901), miembro de la Real Academia de la Lengua, autor de *Ternezas y flores* (1838) y *Ayes del alma* (1840).

Pero destaca especialmente su parentesco con las *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer, como lo tienen las *Rimas y abrojos* de Rubén Darío (1887). Sirvan de ejemplo las sensitivas:

IV⁴⁴⁰

¡Cómo brillan los astros, cómo brillan
los despejados cielos!
¡Cuánta luz allá arriba, y aquí abajo
qué sombra y qué misterio...!

VI⁴⁴¹

Las brisas siempre vienen en la noche
los capullos dormidos a besar,
y la flor, a su vez, derrama esencias
que perfuman los aires y se van.
En mi sueño, suspiros muy lejanos
me convidan también a suspirar;
mas yo no sé de dónde vienen ellos,
ni los míos tampoco a dónde irán.

XIX⁴⁴²

Yo subí a la región donde las nubes
se mecen cual flotante pabellón,
y allí escuché, con el oído atento,
de la tierra la voz.
Y entre infectos vapores que ascendían
de la oscura mansión,
llegó hasta mí, perdiéndose en los aires,
solo un inmenso grito de dolor...

⁴⁴⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 4.

⁴⁴¹ *Ib.*, pág. 6.

⁴⁴² *Ib.*, pág. 21.

Aurelia Castillo indicó su parecido formal con Bécquer y Heine, y dijo que estas composiciones igual podrían llamarse *Sensitivas* que *Suspiros*, *Rimas* o *Madrigales*:

Había tomado de la musa anglosajona toda su vaguedad y su misterio y la suavísima sencillez de la expresión [...] Con estas envidiables condiciones se ha creado un modo propio, como tuvieron los suyos Heine y Bécquer, y aunque puedan confundirse estos tres modos en un solo género, pues comunes son a todos la brevedad, la gracia y el primor; aunque pueda cada uno de los delicados pensamientos que se nos presentan como perlas en elegantes estuches de finísimo terciopelo, llamarse indistintamente suspiro, rima, sensitiva, madrigal [...] El poeta prusiano tiene –en el *Intermezzo* por lo menos– la adorable ternura de un niño [...] el poeta andaluz es más voluptuoso. Su divina pintura del amor lo sintetiza. Mercedes es más dulcemente resignada, menos subjetiva y, por lo mismo, más universal; abarca su filosofía ámbitos mayores⁴⁴³.

También indica Aurelia Castillo la tristeza y melancolía de Matamoros, caracterizada en las *Sensitivas*, y que procede, más que de las terribles circunstancias vitales de la poeta, de la concepción romántica del artista y su búsqueda del ideal:

Son tristes casi todas las *Sensitivas*. El nombre les cuadra perfectamente, y la primera, delicada como el ala de una mariposa, las caracteriza y las resume. Es en esencia la feliz generadora de toda la serie. Y ¿por qué esa tristeza de Mercedes? ¿La explicará acaso el hecho de haber perdido en la infancia a su madre [...]? ¿O era más bien algo como presentimientos de su futura suerte? Quizás ni lo uno ni lo otro, sino una especie de vaga y soñadora filosofía que le hablaba en su alma de la infelicidad del hombre, condenado y ungido a la vez por la naturaleza, aspirando eternamente a lo grande, con la frente alzada al cielo, y perennemente enredando sus pies en lo pequeño. Por eso, porque el motivo no es personal, sino en cuanto es humano, no llega su tristeza a los antros de la desesperación, sino que se queda en las dulces regiones de la melancolía⁴⁴⁴.

La primera sensitiva, a la que hacía referencia Aurelia Castillo en la cita precedente es la siguiente:

I⁴⁴⁵

Yo la encontré del monte en la espesura,
entre abrojos y zarzas confundida,
y al tocarla, plegó sus blandas hojas
la tierna sensitiva.
Cuántas almas también hay en el mundo

⁴⁴³ Cf. Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., XVIII-XIX.

⁴⁴⁴ *Ib.*, pág. XX.

⁴⁴⁵ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 1.

en su santo pudor tan exquisitas,
que no pueden abrirse sin que lloren,
que no pueden tocarse sin herirlas...

La última sensitiva es la XLVIII, que cierra la serie enlazando con la primera y cerrando el círculo:

XLVIII⁴⁴⁶

Yo la volví del monte a la espesura
de donde incauta la robara un día,
porque mi alma enfermó con su tristeza
la tierna sensitiva.
–Haces bien en dejarme–, dulcemente
me dijo con su fiel melancolía;
ya sabes que yo soy el *sentimiento*,
pero no soy la *dicha*...

Recordemos la cita anterior de Tejera relativa a sus *Primeras poesías*, que consideraba a Mercedes Matamoros artista más que poeta:

Hemos tenido y tenemos muchos poetas; pero muy contados *artistas*. Y el genio mismo no puede romper con el arte⁴⁴⁷.

El poeta franco-cubano Edourd Cornelius Price compara a Matamoros con el poeta romántico, y amante del mundo grecolatino, Leopardi (Recanati, Italia, 1798 - Nápoles, Italia, 1837), cuya obra más destacadas son los *Cantos* (1831) y los *Idilios* (1819-1821):

Las *Sensitivas* de Mercedes Matamoros son de un sentimiento penetrante; melancólicas hasta el dolor, me han recordado algunos versos de Leopardi⁴⁴⁸.

El crítico cubano Florentino Morales consideraba la dimensión filosófica de Mercedes Matamoros como algo excepcional en la poesía femenina:

Mercedes fue también, dentro de su polifacetismo, una notable pensadora, lo que no es frecuente entre nuestras mujeres⁴⁴⁹.

Como ejemplo de la melancolía, la tristeza y la visión pesimista del mundo de Mercedes Matamoros, todavía dentro de la concepción romántica, baste las sensitivas:

⁴⁴⁶ *Ib.*, pág. 64.

⁴⁴⁷ *V. supra*.

⁴⁴⁸ Aurelia Castillo de González, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. XVI.

⁴⁴⁹ Morales Florentino Morales, «Prólogo» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, *op. cit.*, sin núm. de páginas.

IX⁴⁵⁰

Hoy la sombra, mañana el alba pura;
 primero juventud, luego vejez;
 calma en el mar tras la tormenta oscura,
 dolor que viene si se va el placer.

Del campo de batalla la ancha fosa
 conviértese en jardín;
 y brota del cadáver de la hermosa
 mariposa gentil.
 ¡Oh, mi dulce esperanza en agonía!
 tal vez mañana resplandezcas tú!
 La existencia es la noche y es el día,
 eterna sucesión de sombra y luz.

XIV⁴⁵¹

Tres novias tiene el hombre, compañeras
 de sus primeros pasos en la vida;
 angélicas doncellas que se llaman
 Hermosura, Esperanza y Alegría.

Lo arrullan en sus sueños dulcemente,
 con amor en su pecho se reclinan;
 y en el festín, de perfumadas rosas
 lo ciñen con guirnalda noche y día.

Mas luego que se apagan las antorchas
 y una tras otras lánguidas se eclipsan,
 solo vuelve a su lado la Esperanza,
 la única fiel hasta la tumba fría.

Una de las sensitivas de la primera serie retrata al poeta infeliz en su matrimonio, incomprendido por la esposa en su búsqueda del ideal; se resume en que sus desgracias conyugales son culpa suya, pues eligió a una bella en lugar de una compañera de inquietudes. ¿Podrá referirse este poema a alguno de sus amigos periodistas y escritores o quizá al mismo José Martí?

XVIII⁴⁵²

Allí estás, tristemente pensativo,

⁴⁵⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 9.

⁴⁵¹ Mercedes Matamoros, *Poesías completas*, op. cit., pág. 15.

⁴⁵² *Ib.*, págs. 19-20.

a solas contemplando en tu ventana
como vierte en las flores de la tarde
la grave noche sus primeras lágrimas.
Después de un largo y fatigoso día
¡Cuán grato es ver que los espacios baña,
esa luz del crepúsculo serena
cual recompensa bienhechora y santa!
Es la hora de tiernas confidencias
en que al genio que piensa y que trabaja,
su dulce compañera lo reanima
con palabras de amor y esperanza.
Pero a ti, soñador, que guardas triste
tus altos pensamientos en tu alma,
nadie vendrá para enjugar tu llanto
ni darte aliento en la áspera jornada.
La esposa, fiel, pero insensible y muda,
va y viene diligente por la casa,
autómata feliz, que nada sabe
y que vive tranquila en su ignorancia.
¿Qué le importan tus sueños y tus glorias
que ella locuras entre risas llama?
Aunque vierta en su oído ese himno hermoso
—que tan pronto conmueve como encanta—
con su elocuente voz Naturaleza,
ella, si escucha, permanece helada.
Y bella cual tus sueños; ¡oh poeta!
ella ostenta en las formas acabadas,
el hechizo que halaga los sentidos;
pero no lleva su calor al alma.
Y ya de estrellas se abriga el cielo,
y las nocturnas sombras se adelantan
¡Qué soledad en el hogar sin vida!
¡Cuánto dolor en su penumbra guarda!
Altiva aspiración, sublime idea,
versos, delirios, emociones santas,
ocultas como joyas en tu pecho
de la sonrisa incrédula y profana;
mas tú el culpable fuiste, tú, que un día
la materia adoraste en hora infausta,
y olvidaste lo grande y duradero
por lo frágil y volando pasa;
tú buscaste la flor y no el aroma
de la existencia en la primer mañana,
y hay venturas que duran solo un día,
y se lloran después con muchas lágrimas...

En octubre de 1895 aparece en *La Ilustración de Cuba* una sensitiva dedicada a José María de Céspedes:

Sensitiva⁴⁵³

(A mi buen amigo el Dr. José María de Céspedes,
en la muerte de su madre)

La luz, la flor, las perlas del rocío,
de los cielos y el mar joyas y estrellas,
cuanto existe de hermoso en este mundo
le hubieras dado de tu amor en prenda.

Mas ¡ay! ya solo tienes la desdicha
de tu dolor las lágrimas acerbadas;
pero ellas son reflejo de tu alma,
con que le cantas el mejor poema.

Su espíritu amante, cual tesoro
a ti vendrá gozoso a recogerlas;
que siempre fue, del hijo el alma pura,
para la madre la más dulce ofrenda.
(octubre 1895)

En 1903 apareció una nueva serie de las *Sensitivas*, sin numerar y con título, en el *Diario de la Marina*, en la época en que la poeta publicaba también los *Mirtos de antaño*, otra serie poética con la que tiene parecido formal y temático. Son «Gran desierto», «Juventud eterna», «A una estrella» y «Velos rasgados»:

Gran desierto⁴⁵⁴

Dejad que se marchiten los laureles,
que se doblegue la risueña flor,
que enmudezcan las aves armoniosas,
y que se apague el refulgente sol.
¿No mueren ¡ay! los niños inocentes,
y la virgen que inspira y siente amor,
y la madre, modelo de ternura,
y el amigo que fiel nos consoló?
¿Qué importa, pues que el mundo se convierta
en páramo sin luz y sin verdor,
si queda, cuando pierde a los que ama,
aún más yerto y vacío el corazón?

⁴⁵³ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 70-71.

⁴⁵⁴ *Ib.*, pág. 149. Apareció antes en el *Diario de la Marina*, 31 de mayo, 1903.

Velos rasgados⁴⁵⁵

Rompe el velo de nubes ondulantes,
y de benigna lluvia
brotará tus cascadas abundantes;
penetra el Océano en lo profundo,
y encontrarás tesoros
con que tal vez asombrarás al mundo;
abre las negras y calladas fosas,
y aladas y radiantes
surgirán las alegres mariposas;
pero a mi corazón mudo y sombrío
no vengas a llamar, que en todo tiempo
de amor y fe lo encontrarás vacío

En 1904 aparecen otras cinco sensitivas con nueva numeración (del I al V) en el *Diario de la Marina*:

III⁴⁵⁶

¡Cuán feliz es aquel que del pasado
ni el bien ni el mal recuerda conmovido,
y sepulta en la noche del olvido
todo lo que ha sufrido y ha gozado!
Porque es triste vivir atormentado
con las memorias de un Edén perdido,
o conservar un corazón herido
por dolores que el tiempo no ha endulzado.
El olvido es la dicha y es la calma.
¿Pero cómo encontrar en la existencia
su celestial consuelo para el alma?
¡Ay!, que el hombre ha de hallarlo, ¡dura suerte!
Tan solo en la embriaguez, en la demencia,
o en el helado seno de la muerte...

⁴⁵⁵ *Ib.*, pág 150.

⁴⁵⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág 150. Apareció antes en el *Diario de la Marina*, 9 de octubre de 1904.

Armonías cubanas

Mercedes Matamoros escribió versos de tema patriótico cubano desde el inicio de su producción poética y hasta casi el final de sus días. Podemos concretarlos en *Armonías cubanas* (1897) así como en otros poemas patrióticos (desde 1868 a 1905). Son versos sobre la naturaleza, las flores, el paisaje y la guerra. Algunos fueron escritos para ocasiones nacionales y fueron muy celebrados en su tiempo. Es una de los poetas de la guerra (1868-1898) y, como se ha visto anteriormente, el primer poeta que dedicó una composición a José Martí con motivo de su destierro en 1879. Esto sitúa a Matamoros dentro de una tradición poética patriótica (representada principalmente por hombres), que habla de conflictos sociales e historia, y alejada de los valores poéticos femeninos tradicionales consagrados: el amor y el hogar.

En esos textos de Mercedes Matamoros [...] luchan los ideales patrióticos con los deseos personales y con la expresión artística. Se percibe una codificación múltiple que soslaya la homogeneidad que los padres de la patria y el discurso hegemónico querían imponer entre los conflictos que fundamentaban la vida cubana. Estos poemas son manifestaciones de una subjetividad femenina moderna heterogénea que incorpora la dimensión femenina en el ambiente de la Cuba de los años 1890-1910, modernizante y contradictoria. Se desarmen los valores femeninos simbólicos tradicionales relativos al hogar, el sufrimiento y el silencio. Mediante los recursos expresivos heterogéneos de estos poemas de Matamoros se apunta a los contrastes y conflictos de la sociedad y la historia cubanas, y se busca la afirmación del ser y de la voz femenina en la nueva cultura cubana⁴⁵⁷.

Durante la década de 1868 a 1878 Mercedes Matamoros se abstuvo de publicar en prensa como demostración de patriotismo. Hay que observar que a lo largo de la historia de la prensa cubana los medios se ven sometidos a la vigilancia de las autoridades para filtrar las ideas liberales –igual que en España, por otra parte– pero durante el proceso de la guerra la prensa de Cuba soporta distintos niveles que llegan desde el control, a la presión y a la represión. Es lógico que Mercedes Matamoros se situara al lado del periodismo patriótico cubano y lo manifestara absteniéndose de publicar en la etapa de represión de las ideas independentistas

Los primeros poemas patrióticos de Mercedes Matamoros aparecen en las series *Sensitivas* y *Primeras poesías*, recogidas en *Poesías completas* en 1892. Así tenemos la sensitiva XX y sus primeras poesías: «Invierno en Cuba», «La tumba del patriota» y el poema de épica indígena «Caonabo».

⁴⁵⁷ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 18.

XX⁴⁵⁸

No podrás olvidarla, aunque voluble
de otros amores se desprenda tu alma;
su dulce nombre al halagar tu oído,
ha de bastar para arrancarte lágrimas.

En medio de la fiesta, su memoria
será quien llegue a perturbar tu calma;
y en el dolor la musa de tus sueños
que venga a ti para cantar con lágrimas.

Bastará una flor, una armonía,
para acordarte de la ausente patria;
ella es tu madre, y por la madre siempre
derrama el hombre sus mejores lágrimas.

Caonabo⁴⁵⁹

I

Los ríos que complacientes
el oro en polvo llevaron
de audaces descubridores
a las impacientes manos,
van reflejando en sus ondas
de guerreros mil los cascos,
sus lanzas sus espuelas,
y la crin de sus caballos;
mientras marcha silenciosa
de Alonso de Ojeda al mando
la comitiva obediente
sufriendo del sol los rayos,
que en las aguas cristalinas
forman mil cambiantes raros;
y marchan sin detenerse,
peligros menospreciando,
en busca de muerte o gloria
por su jefe estimulados [...]
Es que no buscan ahora
mansos indios desarmados,
sino al que es honor y orgullo
de su hermoso suelo patrio,
y sabe infundir recelos
y tribulación y espanto

⁴⁵⁸ Mercedes Matamoros, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 22.

⁴⁵⁹ *Ib.*, pág. 280-292.

en las huestes enemigas
que lo apellidan ¡*Caonabo!* [...]

III

Brillantes se ven de lejos
las armaduras y cascos
de los guerreros altivos
que se van aproximando;
mas no por ello se siente
el Cacique intimidado,
sino que vuelve sereno
al ejército contrario,
unos ojos en que brillan
desprecio y odio mezclados.
—¡Venid! Les dice a los suyos,
¡los blancos llegan! ¡Caigamos
como el huracán violento
sobre ellos, y sin descaso
en saña y rencor ardiendo,
venguémonos y bebamos
de su sangre aborrecida
la última gota en sus cráneos!—
Y al ejército enemigo
ya se lanzan temerarios [...]
Murió luego de tristeza
el Cacique, y muchos años
corrieron ¡ay! sin medida
trayendo nuevos quebrantos,
y el pueblo que cantó libre
lloró después siendo esclavo.

.....
Y aún se escuchan por la noche
cuando el mundo fatigado,
en muelle lecho de sombras
busca tranquilo descanso,
gemidos en las praderas,
gritos en el solitario
río, que al monte serpea
como cinturón plateado;
y suspiros en la brisa,
y en el hondo mar lejano
sollozos que se repiten
por los ecos desmayados,
y tal parece que a un tiempo
con acento dulce y blando,
aves, céfiros y arroyos
tristes murmuran: ¡*Caonabo!*

Caonabo o Caonabó era un cacique caribe especialmente temido por su ferocidad, cuyo territorio comprendía el actual Santo Domingo, entonces La Española. Su esposa era la princesa Anacaona, quien la aconsejó matar a los españoles que pretendían apoderarse de las minas de oro de la región de Cibao y a los hombres del fuerte de La Navidad, al mando de Diego de Arana. Caonabo también atacó a los hombres de Colón en 1493 cuando trataron de desembarcar en la costa norte de La Española, en Punta Flecha, encontrando muertos a todos sus compañeros que habían quedado en la isla. Caonabo quiso atacar la fortaleza de Santo Tomás pero fue derrotado y prisionero en 1495 por Alonso de Ojeda. Su hermano Manicateguá, no consiguió rescatarlo. Colón decidió enviar a España a Caonabo en 1496 pero, según fray Bartolomé de las Casas, murió en un naufragio.

Con posterioridad a *Poesías completas*, el veinticuatro de febrero de 1895 Matamoros publicó en *El Figaro* «A una ceiba»⁴⁶⁰, muy festejado en la prensa cubana por poetas reconocidos y dedicado a la poeta Mercedes Muñoz y Pons y que indicaba en una nota:

La Srta. Mercedes Matamoros nació en Cienfuegos y se dio a conocer en los folletines de *El Siglo*, de los cuales fueron los mejores «Las circunstancias», «Bocetos a la pluma» y «Antes del baile». En *El Triunfo* colaboró con el seudónimo de Ofelia. Su primera poesía fue «Al morir el día». Hace tres años se publicaron en volumen sus composiciones, las delicadas *Sensitivas*, las deliciosas *Melodías hebreas* de Byron, y los *Cantos y baladas* de Moore. Sus traducciones, imitaciones y primeras poesías, le han conquistado un puesto eminente en el parnaso cubano⁴⁶¹.

A una ceiba⁴⁶²

(A mi querida amiga la modesta poetisa

Mercedes Muñoz y Pons)

¡Árbol hermoso de mi hermosa patria,

gloria y ornato de su vede alfombra!

Yo soy el ave que cantó a tu sombra

en la dulce mañana de la vida,

y que hoy vuelve, doliente y abatida,

a plegar junto a ti sus blancas alas

en que dejó sus huellas la tormenta,

y a evocar la dorada primavera

que se llevó con sus brillantes galas

la paz del alma y la ilusión querida [...]

Árbol siempre te amé. Mas no tan solo

porque contigo la memoria enlace

mi juventud, mi infancia... Yo te amo

⁴⁶⁰ *Ceiba*: 'árbol americano de unos treinta metros, de ramas y flores rojas' (de origen taíno).

⁴⁶¹ V. Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 56.

⁴⁶² *Ib.*, pág. 56-62.

porque eres hijo de la tierra hermosa
que es mi madre también; y cuanto nace,
y cuanto en ella existe,
un rayo de sol, una sonrisa
de sus candidas flores, una estrella
de su cielo, un murmullo de su brisa,
desde el insecto al pájaro canta,
desde el tallo marchito hasta la dura
piedra que yace inerte en el sendero,
es dulce para mí, ¡todo me encanta
y despierta en mi pecho la ternura! [...]
y yacen humillados a tus plantas
los ríos murmurantes, las colinas,
la enmarañada selva, el valle ameno,
un monarca pareces que dichoso
sus dominios espléndidos contempla
y de su rica ostentación se engríe;
más si en los días del revuelto otoño
se amortigua la luz, y el mar Caribe
con su agitada ondulación previene
próxima tempestad [...]
Tú presenciaste en los antiguos tiempos
los festejos, los rústicos banquetes
en que el indio, feliz en su ignorancia
y dueño de su patria, sin recelos
saboreaba inocentes alegrías [...]

A lo largo del melancólico poema, con el tema del árbol, Matamoros repasa toda su vida y confirma el amor que siente por su patria.

Este mismo año (1895) escribe el poema «En la muerte de Martí» que aparecerá recogido por Gonzalo de Quesada y Aróstegui (a quien Mercedes dedicó dicho poema) en *Martí. Crítica y libros*⁴⁶³, como ya vimos en el apartado de Mercedes Matamoros y José Martí. El 28 de abril de 1895 publica en *El Figaro* el poema «Incógnita», una alegoría cubana, dedicada a Elvira Martínez:

Incógnita⁴⁶⁴

(A Elvira Martínez, Vda. de Melero)

En las húmedas peñas reclinada,
pálido y demacrado el rostro hermoso,

⁴⁶³ Gonzalo de Quesada y Aróstegui, *Martí. Crítica y libros*, Habana, Imprenta y Papelería de la Rambla, Bouza y Cía., 1914, págs. 21-25. Incluido en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 65-70.

⁴⁶⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 64.

y en dolorosas lágrimas bañada,
sola en la playa una mujer está.

Con los negros cabellos esparcidos,
descalza, y con el manto hecho jirones,
se confunden sus gritos y gemidos
con los lamentos fúnebres del mar.

Siempre aguardando un bien que nunca llega,
ya se levanta, ya se humilla y ruega,
y nunca escucha sus plegarias Dios.

Virgen pura, vilmente profanada,
juguete del más cruel de los destinos,
¿quién es, dime, esa hermosa infortunada
digna de tu pincel y de tu amor?
(abril 1895)

En febrero de 1896 publica en *La Ilustración de Cuba* el poema patriótico «Retorno»:

Retorno⁴⁶⁵

¡Cuán grato es ver de nuevo el dulce suelo
donde fuimos dichosos y queridos,
con sus árboles siempre florecidos
y las mismas estrellas en su cielo!

¡Cuán grato es recorrer con tierno anhelo
los hermosos lugares preferidos,
y en el hogar paterno hallar los nidos
donde el pájaro fiel detuvo el vuelo!

Pero ¡cuán triste es para el ser errante,
que el cáliz apuró del sufrimiento,
hallarlo todo igual, todo constante,
—el espacio y la tierra en su armonía
las aves en su amor y rendimiento—
menos el alma que fue suya un día!
(febrero 1896)

En 1897 preparaba el libro inédito *Armonías cubanas*, algunas de cuyas composiciones se habían publicado en *El Fígaro*, concretamente doce poemas desde 1897 a 1905. A pesar de que dicho libro no se diera a la estampa, la mayoría de sus poesías patrióticas están recogidas en el volumen *Poesías (1892-1906)* editado por Catharina Vallejo, así «Al Máximo», escrito en 1897 y publicado en *El Fígaro* en febrero de 1899; «A la bandera cubana», publicado en *El Fígaro* en 1899; «En las ruinas», publicado en *El Fígaro* el 6 de agosto de 1899 con una nota: «De la colección inédita

⁴⁶⁵ *Ib.*, pág. 72.

titulada *Armonías cubanas*, escrita en 1897», y donde destaca el gusto modernista por las ruinas como testigos mudos de un pasado glorioso, unido al motivo clásico del *ubi sunt*:

En las ruinas⁴⁶⁶

¡Qué solemne silencio reina en torno!
¡Qué inerte soledad en las colinas,
que del sol a los últimos reflejos,
parecen que de lejos
contemplan tristes las oscuras ruinas!
Aquí no se oyen risas ni cantares;
en la rica vivienda, en el bohío,
del florido vergel sobre la alfombra,
cual abrazo fúnebre, ¡la muerte
de sus alas tendió la negra sombra!
Todo yace en mutismo pavoroso;
en la profunda grieta
se refugia el murciélago luctuoso;
entre las piedras se desliza leve
fugaz lagarto de pupila inquieta;
y del viajero al paso cauteloso
responden solamente el murmurio
trémulo y melancólico del río,
y el suspiro del viento en los palmares.
¿Dónde está la feliz y placentera
ciudad, que alzó en el llano
sus edificios a la azul esfera,
como en señal de reto y poderío?
¿Dónde el alegre circo y el liceo,
lugares de expansión y de recreo
para el mancebo y para el grave anciano?
¿Dónde el hogar tranquilo y venturoso,
de inocencia y virtud asilo hermoso? [...]

El 21 de enero de 1900 apareció en *El Figaro* «Los reconcentrados» con una indicación de que pertenecía a *Armonías cubanas*, 1897. «A Cienfuegos» apareció en *El Figaro* el 5 de mayo de 1901 y se incluyó en *Sonetos* en 1902:

⁴⁶⁶ Incluida en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 85-89.

A Cienfuegos⁴⁶⁷

¡Cuán hermosa en mis sueños te levantas
a los rayos de un sol resplandeciente,
flor marina, a quien besan blandamente
las ondas que suspiran a tus plantas!

Tú, cual visión deslumbradora, encantas
los tristes años de mi vida presente,
y a tu nombre despiértase en mi mente
todo un pasado de memorias santas.

¡Favorita gentil de la fortuna,
la que en ti halló su venturosa cuna,
sin lágrimas no logra recordarte!

Bajo tu cielo –que mi pecho ansía–
duermen los restos de la madre mía...
¡Cómo pudiera yo dejar de amarte!

Otros poemas patrióticos son «Ángeles errantes. (Durante el bloqueo)», publicada en *El Figaro* el 13 de octubre de 1901. «En un ingenio» aparece en *El Figaro* el 15 de diciembre de 1901 y en *Sonetos* en 1902. «Los héroes. (Durante la guerra)» se publica el 30 de marzo de 1902. «Boriquén» aparece en *El Figaro* el 16 de octubre de 1904, es una alegoría donde la hermosa muchacha cuya belleza es cantada por juglares, se identifica con la esclava Cuba. «La canción de las cañas. (Durante la guerra)» aparece en *Arpas cubanas*, la edición que Conde Kostia preparó en La Habana, en la Imprenta de Rambla y Bouza en octubre de 1904. «El sueño del soldado» aparece en *El Figaro* el 23 de agosto de 1903. «El gorrito (balada)» que narra las miserias del bloqueo durante la guerra apareció en *Diario de la Marina* el 8 de noviembre de 1903. «La bella entusiasta. (Durante la guerra)» se escribió también en 1897 aunque se publicó en *El Figaro* el 4 de diciembre de 1904:

La bella entusiasta⁴⁶⁸

(Durante la guerra)

Cuando en altas horas e la noche
todo reposa en la ciudad callada
y solo se oyen en las tristes calles
los pasos de la ronda en vigilancia,
me es grato verte en tu discreta alcoba
con tu amante familia, dulce Laura,
ante la antigua mesa de caoba
donde su viva luz vierte una lámpara,

⁴⁶⁷ Incluida en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 102.

⁴⁶⁸ *Ib.*, pág. 239-241.

hojear con mano rápida el periódico
que un amigo te envió de tierra extraña,
y que cuenta en verídicos detalles
la lucha cruenta, la brillante hazaña
en que alcanzó los lauros de la gloria
combatiendo valiente por la patria
tu hermano, aquel hermano tan querido,
alegre compañero de tu infancia,
por quien ruegas al cielo noche y día,
y a quien no puedes recordar sin lágrimas.

A un lado tuyo, pálida y ansiosa,
fluctuando entre la duda y la esperanza,
tu tierna madre con afán intenso
fija en tu bello rostro sus miradas;
tu padre, al otro, conmovido y grave,
a escucharte en silencio se prepara;
y en torno, como flores pensativas,
inclinan hacia ti sus frentes castas
tus hermanas más jóvenes, atentas
a la lectura de las nuevas gratas;
mientras allá en la sombra se divisa
la negra faz de la nodriza anciana,
que siempre fiel a sus benignos amos
también inquieta y con temor aguarda.
¡Se oye por fin tu voz! Suave al principio
cual suspiro de brisa entre las ramas,
parece que a elevarse no se atreve,
por lo que va a decir intimidada;
pero luego va alzándose por grados
como olas por los vientos impulsadas,
y pronto cambia su dulzura en notas
que tu prudente padre se apresura
a encomendarte discreción y calma.
Mas no te es dado moderar tu acento,
porque a medida que el relato avanza
va conmoviendo la emoción las fibras
más tiernas y secretas de tu alma.
Brillan tus ojos con extraño fuego;
ya tu seno agitado se levanta,
y la llama interior y devorante
del entusiasmo santo que te inflama,
colora tus mejillas de azucena
con el róseo matiz de la mañana...
¡Oh hermosa! De tus labios purpurinos
brotan como torrentes las palabras;
tu grata voz se precipita ansiosa

como la rauda, hirviente catarata,
y de los seres en que redor te escuchan
tu fascinado espíritu se aparta;
y el poder de tu ardiente fantasía
a otros lugares de dolor te arrastra;
a los montes sombríos,
al manigual espeso, donde aguarda
rodilla en tierra, con el rifle al hombro,
el insurgente que vigila y calla;
bajo la tienda en que los bravos duermen
soñando en las victorias alcanzadas,
y allá, entre el humo negro y ondulante
al pavoroso canto de batalla
donde ruge el cañón, y truenan el aire
¡el horrible fragor de la matanza!
¡Cómo se pintan en tus negros ojos
las hondas conmociones que te embriagan!
¡El temor, con la duda entrelazado,
la compasión, la angustia, la esperanza!
Y al llegar al ansiado desenlace,
cuando se ve que al enemigo arranca
tu altivo hermano, con heroico brío,
la roja insignia de la vieja España,
tu familia feliz, con reprimidos
gritos de gozo, a un tiempo se levanta,
entonces... de tus manos temblorosas
la débil hoja de papel se escapa;
¡y como lirio moribundo inclinas
tu rostro celestial, bañado en lágrimas!
¡Ah, siempre amó tu corazón ferviente
la augusta Libertad, joven cubana!
¡Tú sueñas con la madre de los Gracos!
¡Juana de Arco te legó tu alma!
No intentes, bella, contener tu lloro,
digno por cierto de tan noble causa;
mas con él une por el bien de Cuba
en dulcísimos himnos tu plegaria,
¡que pura como el aliento de los ángeles
llegue hasta Dios de tu entusiasmo en alas!
(1897)

Indica Catharina Vallejo en relación los poemas patrióticos de Matamoros y en especial con «La bella entusiasta»:

Matamoros insiste en la presencia de la voz de las mujeres que, esperando el fin de la guerra y la vuelta de los hombres queridos, también tuvieron voz en el conflicto, en abierta contradicción con el mutismo adjudicado a las mujeres por Aurelia Castillo: "¡Se oye por fin tu voz!"⁴⁶⁹.

Vallejo alude en la cita anterior al artículo de Aurelia Castilla titulado «La mujer cubana», publicado en *El Fígaro* en febrero de 1895, donde subraya el papel silencioso al que están forzadas las cubanas en materia de escritura.

Otros poemas patrióticos son «Caprea. En el bloqueo» se escribe en 1903 pero se publica el 3 de enero de 1904 en *El Fígaro*. En 1903 aparecen en *Diario de la Marina*, el 19 de abril, «Las palmas», un melancólico poema donde se recuerda a la madre de la poeta y su amor por la belleza de las palmas cubanas; y 20 de mayo «Al salir el sol el 20 de mayo», sobre la naturaleza cubana; En *El Fígaro* se publica el 22 de mayo de 1904 el poema «El aguinaldo». «Ante la estatua de José Martí aparece en *El Fígaro* el 26 de febrero de 1905. También en 1905 se publica «El juramento», aunque se había escrito en 1898, y que es otra alegoría cubana, igualmente es otro homenaje a la bandera cubana el poema «En el monte Turquino» que aparece el 21 de mayo de 1905 en *El Fígaro*. En poema «Mater creatoris» se disfraza de canto a la naturaleza cubana pero resulta ser una protesta contra las guerras, apareció en *El Fígaro* el 26 de noviembre de 1905.

Aclara Catharina Vallejo⁴⁷⁰ que Mercedes Matamoros solía incluir entre paréntesis una alusión a la situación histórico-política cubana del momento, como «Ángeles errantes. (Durante el bloqueo)», «La canción de las cañas. (Durante la guerra)», «Los héroes. (Durante la guerra)», «La bella entusiasta. (Durante la guerra)», Igualmente «Caprea. En el bloqueo». De esta forma Matamoros aclara la lectura correcta del poema, que en el título puede parecer un poema feliz, pero que en el subtítulo se contextualiza en la realidad cruel de la guerra.

Sonetos

Ya hemos visto que en torno a 1880 se dan nuevas tendencias en la poesía hispanoamericana: Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva y otros. Hacia 1898 se habla del espíritu nuevo en la América española, de los modernos y de la modernidad, es el triunfo del Modernismo: Rubén Darío, Guillermo

⁴⁶⁹ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 15.

⁴⁷⁰ *Ib.*, pág. 15.

Valencia, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Santos Chocano, Julio Herrera y Réissig.

Suele afirmarse que la transición del Romanticismo al Modernismo, los inicios del Modernismo o el primer Modernismo es el de la generación de Martí y Casal, mientras que el Modernismo en triunfo es el que corresponde a la generación de Rubén Darío, figura central del movimiento. Pues bien, Mercedes Matamoros formó parte del ambiente intelectual cubano durante estos primeros años del Modernismo, junto a personalidades como José Martí, Julián del Casal, la familia Borrero, los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach, Enrique Varona, Diego Tejera, Antonio del Monte, José Antonio Cortina, José María de Céspedes, Nicolás Azcárate, Aurelia Castillo de González, Luisa Pérez de Zambrana, Nieves Xenes, Eva Canel y Domitila García de Coronado, entre otros.

Así Mercedes Matamoros, igual que los poetas del momento, publica poemas caracterizados por motivos de índole culta o literaria, referencias mitológicas (ninfas, sirenas, diosas varias, serpientes), sensualismo, sofisticación y lujo (sedas, gasas, túnicas), piedras preciosas (diamantes, coral, perlas, turquesas), flores, mujeres fatales, exotismo indigenista y bíblico, leyendas medievales o renacentistas y exaltación de las ruinas, principalmente en el volumen *Sonetos* (1902), así como en otros poetas modernistas que aparecieron publicados en prensa desde 1894 a 1905. Pero no son los únicos.

Ya vimos en sus *Primeras poesías* referencias a la mujer fatal en «Dos primaveras» (1880); temática exótica en «Coanabo» (ca. 1880) y «La víctima de Gabaá» (ca. 1880); así como la problemática del artista en sus *Primeras poesías* «El sueño del poeta» (ca. 1880) y las *Sensitivas* (ca. 1882). También en las *Sensitivas* tenemos una referencia a la mujer fatal en la sensitiva XXXII (antes de 1892).

En febrero de 1882 en la *Revista de Cuba* apareció el poema «El ideal», que no se recogió en *Poesías completas* (1892), sin duda porque el libro estaba aún en la órbita del Romanticismo y «El ideal» es ya modernista. Volvió a publicarse el 17 de marzo de 1895. Es interesante por la alegoría del diálogo entre el Amor y la Verdad, de donde sale victoriosa la Verdad. A destacar también la referencia a Lesbia, una bella joven a quién el amor pretende conquistar, podemos decir pues que Matamoros, en 1882, conocía ya a Safo y a Catulo:

El ideal⁴⁷¹

—¿Quién más bello que yo? —murmuró un día
el Amor, contemplándose risueño
de una fuente en las ondas de cristal;

⁴⁷¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 63-64.

–de la efímera gloria el loco ensueño,
 la riqueza fugaz, la amistad fría,
 no se pueden conmigo comparar.
 Soy hijo de una diosa, y anhelantes
 las almas obedecen mis antojos,
 y en pos de mí rendidas siempre van;
 ¿Quién recoge otros lauros más brillantes,
 si en la vívida luz que hay en mis ojos
 busca el supremo bien cada mortal?
 Y siguió contemplándose encantado
 con íntimo placer y ardiente afán.
 Mas la Verdad, que atenta lo escuchaba,
 a su vez contestó: –Niño inocente!
 yo solo soy del hombre el ideal;
 en vano con las flechas de tu aljaba
 probarás tu poder; sin mi elocuente
 voz ¿qué fuera lo hermoso de tu faz?
 Voló entonces el Amor con blandos giros,
 y tiernas frases de sin par dulzura
 fue de Lesbia en el seno a deslizar.
 –No hay un ser que te igual en hermosura,
 respondió la doncella entre suspiros,
 mas tampoco ninguno en falsedad.
 –No lo creas ¡oh bella y candorosa!
 ¡De todo cuanto existe en esta vida
 soy la única y perfecta realidad;
 del sol bajo la antorcha esplendorosa
 solo hallarás eterna y encendida
 en mis ojos la luz de la verdad!
 –¡Ah! exclamó la Verdad, que sonriente
 lo escuchaba escondida en la espesura,
 –para vencer, ¿mi nombre has de invocar?
 Si el alma en entregarse no consiente
 si no cree que me encuentra en lo que adora,
 y que toda ilusión es realidad,
 ¡ya ves que soy el ideal más bello
 que sueña y busca en su perpetuo afán!
 Y con orgullo contempló su rostro
 de la fuente en las ondas de cristal.

El tema de las ruinas aparece unido al tópico del *ubi sunt* en *Armonías cubanas*, en el poema «Las ruinas» (1897) ya visto en el apartado de los poemas patrióticos; tenemos referencias a princesas, huríes, hadas, hechizos mágicos, carrozas y palacios en el poema «Idilio infantil» aparecido en *El*

Figaro el 21 y 28 de marzo de 1897; detalles de lujo y exotismo en el poema «La almohada de la virgen», aparecido en *El Figaro*, el 24 de octubre de 1897:

La almohada de la virgen⁴⁷²

[...] Bellos juguetes de China
el tocador adornaban,
do el espejo veneciano
cual limpio lago de plata,
de la radiante hermosura
reflejó las formas castas,
la seductora sonrisa,
las angélicas miradas.
Sobre el canapé de raso
fresca y ondulante bata
recuerda de un cuerpo esbelto
el abandono y la gracia;
del techo descendía
una cristalina lámpara,
de brillantes canelones
cubiertos de azules gasas,
de palisandro en la mesa
con arabescos de nácar,
se miraban esparcidas
joyas, cintas y guirnaldas;
y sobre el nevado lecho
con colgaduras rosadas,
la almohada muelle y suave
de fina batista blanca [...]

Destacan una serie de sonetos que aparecen en prensa a partir de 1894, que retratan bellas mujeres, reinas, diosas, sirenas, ninfas, serpientes, de cabellos oscuros y ondulantes, cubiertas con telas delicadas y con toda la imaginería de la *femme fatale*: el soneto «Cleopatra», que había sido publicado el 17 de junio de 1894 y el 15 de diciembre de 1901 en *El Figaro*. El soneto «Venus», publicado el 10 de noviembre de 1896; «Al salir del baile» publicado en *El Figaro* el 18 de marzo de 1900. «La mulatica» publicado en *El Figaro* el 17 de junio de 1900. A todos ellos ya nos hemos referido anteriormente en apartados anteriores y han sido incluidos en los mismos. Otro es «Los ojos garzos (a una de las bellas)» publicado en *El Figaro* el 10 de abril de 1900, sobre el tópico de la volubilidad femenina:

⁴⁷² Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 81.

Los ojos garzos⁴⁷³
(A una de las bellas)

Los ojos garzos que en tu rostro brillan
se igualan en sus vívidos cambiantes
a dos gotas de lluvia deslumbrantes
heridas por la luz sobre una flor;
según ella las pinta y tornasola
con risueños o lánguidos colores,
así mudan tus ojos sus fulgores,
y también de matiz y expresión.

Si el ardiente sol sus rayos lanza al mundo,
parece azulados como el cielo;
si desciende la tarde, tras un velo
de pardas sombras se les ve brillar;
y si la obscura noche se adelanta
con sus mil chispas diamantes, dos estrellas,
donde el amor se mira palpitar.
Yo he visto el mar con sus movibles ondas
retratar los matices de su fondo,
que es tan variable, tan inmenso y hondo
cual tu alma misteriosa de mujer;
y recordé los elocuentes ojos
en cuyo espejo límpido refleja
Naturaleza cuanto admira, o deja
al espíritu triste, o da placer.

Mas ¡ay! tus bellos ojos un tormento
son, Teresa, también para el amante
que en ellos ve cambiar a cada instante
por caprichos de luz, brillo y color;
pues si del alma son un fiel trasunto,
¡quien sabe si de tierno y ardoroso
se trocará mañana en desdeñoso
tu joven y versátil corazón...

El soneto «Juventud fin de siglo», publicado en *El Figaro* el 5 de mayo de 1901:

Juventud fin de siglo⁴⁷⁴

No eres ya el trovador que perturbaba
ante la reja el sueño de Eloísa;
ni el héroe que ostentara cual divisa
la sacrosanta cruz por quien luchaba.

⁴⁷³ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 93-94.

⁴⁷⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 100.

No eres el siervo vil que se postraba
por lograr de su rey una sonrisa,
o que al feudal señor con faz sumisa
a su propia consorte le entregaba.

Ya rasgó tu ignorancia sus cendales,
y con la antorcha de la ciencia, ufana
buscas en la verdad tus ideales;
mas, ¡por el dardo de la Duda, herida,
marchita estás en tu primer mañana,
hermosa Juventud, flor de vida!

También son modernistas los veinte sonetos de *El último amor de Safo* publicado en *El Fígaro* el 20 de julio de 1902, como veremos más adelante.

Sonetos, un pequeño volumen que la Tipografía Australia publicó en La Habana también en 1902, incluyó los siguientes sonetos: el poemario *El último amor de Safo* (los veinte sonetos que habían aparecido en *El Fígaro* numerados y con título), «La muerte del esclavo», «La tempestad», «A la vejez», «Principio» y «Fin», «Reposo», «Juventud fin de siglo», «Los desterrados», «El bohío», «A Cienfuegos», «Cleopatra», «En un ingenio», «A la gota de rocío», «Los enamorados», «A una coqueta», «Venus», «En el libro de poesías», «Pablo y Virginia», «Laura y Petrarca», «Abelardo y Eloísa», «El hombre en la vejez», «A mi musa», «A la juventud», «A la muerte» y «Transformación».

De estos sonetos ya hemos mencionado y recogido aquellos que habían sido publicados con anterioridad en prensa pero «El bohío», «A una coqueta», «En el libro de poesías», «Pablo y Virginia», «Laura y Petrarca», «Abelardo y Eloísa», «El hombre en la vejez», «A mi musa», «A la juventud», «A la muerte» y «Transformación» ven la luz por primera vez en dicho volumen, y son, probablemente escritos para cerrar el mismo.

«Pablo y Virginia», «Laura y Petrarca» y «Abelardo y Eloísa» son poemas de erudición modernista.

En la línea de retrato de mujer fatal está «A una coqueta»:

A una coqueta⁴⁷⁵

Con tu oscura y ondeante cabellera
que el aura tropical besa y agita,
formas la red de amor en que palpita
el alma que a tu encanto se rindiera.

Tornas tu voz en máscara hechicera
que a los sueños del placer invita,
en dardos tu mirada, en infinita

⁴⁷⁵ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 122.

seducción tu sonrisa placentera.

Mas ¡ay! del corazón que por ti llora
¿Qué haces tú con las lágrimas vertidas
en noches de dolor, hora tras hora?

Las dejas ¡oh mujer! que se deshagan
como las flores en el mar perdidas,
cual los aromas que en los aires vagan...

Mercedes Matamoros publicó con posterioridad dos series poéticas tituladas «Sonetos», sin duda con la intención de que se unieran en una edición futura a los *Sonetos* anteriormente mencionados. Son las que aparecen el 6 de diciembre de 1903 en *El Fígaro* y formada por tres sonetos: «A una hermana de la Caridad», «A la tempestad» y «Manos fraternales»; y el 17 de mayo de 1904, también en *El Fígaro*, los «Sonetos» titulados a su vez: «A la ilusión» y «La hija adoptiva».

Son modernistas otros poemas de Mercedes Matamoros que no aparecen seriados: «La estatua de la Libertad. (A una novia)» publicado *El Diario de la Marina* el 25 de enero de 1903 y «Reverie» publicado en *El Diario de la Marina* el 1 febrero de 1903 aunque fue escrito en 1901, y que recuerda a la «Sonatina» de Rubén Darío:

*Reverie*⁴⁷⁶

En el diván reclinada
con la mano en la mejilla,
la virgen de quince abriles
y de alma sensitiva
deja vagar sus miradas,
dulcemente adormecidas,
por los espacios azules
y las desiertas campiñas,
a la hora en que triste al mundo
baja la noche sombría,
y lentamente la luna
se eleva tras la colina.
¿En que piensa? ¿con quien sueña
la hermosa y cándida niña,
la de los negros cabellos,
la de ardorosas pupilas,
labios de clavel purpúreo
y esbelto talle de ninfa?
Evoca tiempos lejanos,

⁴⁷⁶ *Ib.*, pág.

las fiestas desvanecidas,
cuando apuestos paladines
en las peligrosas lidias
de bulliciosos torneos
iban a arriesgar la vida,
por conquistar de su dama
una flor o una sonrisa.
Piensa en castillos feudales
de caladas celosías,
donde en camarín de raso
bellas princesas cautivas,
de infortunados amores
lloraban amargas cuitas;
en trajes de seda y oro,
y en las ondulantes cintas
que en piafadores corceles
los caballeros lucían;
y en la voz de los clarines
por los ecos repetida,
perdiéndose entre los bosques
y encumbradas serranías.
Oye al trovador gallardo,
que al blando son de la lira,
la ternura o los hechizos
cantaba de su querida;
y ve en la profunda selva
la luz de ventana ojiva,
a cuyo pie el lindo paje
acude presto a la cita;
el paje de azules ojos
y blonda melena riza,
que si no encuentra a la amada
por quien ferviente delira,
libra la blanca paloma
mensajera de la dicha.
Así medita la bella
con la mano en la mejilla;
mientras la luna en su estancia
suavemente se desliza,
envolviéndola en ondas
de su luz pura y divina;
y queda en el grato ensueño
profundamente dormida,
con el pecho palpitante
y en los labios la sonrisa,
¡aguardando que el ansiado

amante, al brillar el día,
la despierte con un beso,
a sus plantas, de rodillas!
(1901)

Modernistas son también los poemas: «A una joven cantora», donde una alegre y bella poeta juvenil comparable a Memnon, el hijo de la Aurora, se opone a una Matamoros, melancólica, sombría y triste, publicada en *Diario de la Marina*, el 8 de febrero de 1903; «Las horas», aparecida en *Diario de la Marina* el 12 de febrero de 1903, donde la poeta sueña con las Hadas del Amor, la Amistad y la Gloria, pero cuando despierta se encuentra a solas con el Dolor; «En la catedral», dedicada a Manuel Márquez Sterling, publicada en *Diario de la Marina* el 22 de febrero de 1903; «Bouquet (a María)» aparecida en *Diario de la Marina* el 15 de marzo de 1903, donde una bella prepara un ramo para la Virgen de los Dolores con toda las flores habidas, y se alude al simbolismo de cada una de ellas, entre las cuales destaca la sensitiva; «Ensueños», aparecido en *Diario de la Marina* el 5 de abril de 1903.

Una serie de tres poemas modernistas apareció en el *Diario de la Marina* el 3 de mayo de 1903 titulada «A la felicidad», compuesta por los poemas numerados y titulados: I. «Bajo un árbol», II. «Ante el alcázar», III. «En la soledad». Igualmente pertenecen a la línea modernista una serie de poemas publicados en *El Diario de la Marina* el 17 de mayo de 1903, bajo el título «Naturalismo. La cortesana y el sibarita», y titulados a su vez: «Ella», que ya hemos recogido anteriormente, «Él», «El café» y «La moderna Dalila y Sansón», que también hemos visto y «El filósofo».

El café⁴⁷⁷

La cubana beldad de negros ojos
brinda al feliz amante apasionado,
en la taza de China, el aromado
néctar, ardiente cual sus labios rojos.
—¿No hallas bueno el café? ¿te causa enojos
porque está como ayer, mal preparado?
¡Pues lo endulcé yo misma, y lo he probado!
¡eres bien exigente en tus antojos!
Y él, su cándido rostro contemplando:
—Ya cedo en el enojo y la porfía,
responde tiernamente suspirando
—¡nunca amargo estará, si por ventura
dejas siempre al café, querida mía,
de la flor de tus labios la dulzura!

⁴⁷⁷ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 147.

El 5 de julio de 1903 aparece el bello y extenso poema alegórico «Himno de la lluvia», aún con ecos becquerianos y donde priman los elementos modernistas: las perlas cristalinas, las guirnaldas de diamantes, los prismas matizados, lo dorado, los fulgores y el oro de los campos de Cuba y de América.

Pertenecen a la corriente modernista, el soneto «Lucrecia Borgia» publicado en *El Fígaro* el 3 de julio de 1904 y el grupo «El primer día de mayo» publicado en *El Fígaro* el 14 de mayo de 1905, compuesto por cuatro sonetos de corte mitológico numerados: el I dedicado a Venus, el III a Adán y Eva y el IV a Flora y Febo, a los cuales nos hemos referido, y los hemos recogido, en otros apartados.

Es modernista el largo poema dialogado «La veneciana», de temática italiana, uno de los paisajes exóticos preferidos del momento, enmarcado por un escenario arquitectónico esplendoroso, a lo cual se une la melancolía de Venecia. Fue publicado en agosto de 1905 en *El Fígaro*, escrito en julio de ese año. Formado por los poemas «Bajo el balcón», «El baile» y «En la góndola», que relata la infidelidad y castigo mortal de la casquivana Rosina, esposa del duque Ornano:

La veneciana⁴⁷⁸

I. Bajo el balcón

El enmascarado:

—¡Hoy que tu esposo ausente
no puede esclavizarte, hermosa mía,
abre de tu balcón la celosía
y déjame admirar tu faz riente;
que en la noche al surgir tu blanca frente
se ocultará la luna avergonzada [...]

Yo soy el caballero

—que con negro antifaz cubierto el rostro—
persigo por doquier tus dulces huellas,
y de tu esposo la venganza arrostro.
Porque si el duque Ornano sospechara
el ardoroso afán que me devora
y busca tu presencia hora tras hora [...]

II. El baile

Brilla el regio palacio
como ascua de oro en la profunda noche;
por los férreos balcones espaciosos
—calados cual sutil encajería—
se escapan los torrentes armoniosos
de la sonora orquesta,

⁴⁷⁸ *Ib.*, págs. 251-259.

cual pájaros vibrantes que se lanzan
al espacio aleteando de alegría.
Por la húmeda y marmórea escalinata
–a cuyo pie las góndolas se mecen–
bellas damas y apuestos caballeros
suben con bulliciosa algarabía,
y pronto se desata
como raudal inmenso
la alegre multitud en los salones,
donde lámparas mil deslumbradoras,
fruncen la hermosa claridad del día.
Y al brillo de las lunas venecianas
se une el de los ojos que chispean
detrás de los sedosos antifaces [...]
El enmascarado: [...]
Y es mi anhelo a la vez saber si quieres
o si eres tú capaz de ser perjura
al fiel esposo que te adora ciego
y es guardián de su honor como ninguno,
que así en Venecia lo acreditan todos.
¿Lo amas también? ¡Responde, te lo ruego!

Rosina:

–Te diré la verdad, ya que es preciso;
casada estoy porque mi padre quiso
unirme a Ornano con eterno lazo
y dueña hacerme de su gran riqueza;
pero amarle no puedo
porque iracundo y fiero me atormenta
con sus celos tenaces... No me es dado
refrenar con altivo continente
el violento huracán de sus enojos,
y ocultándole el llanto de mis ojos
le finjo amor, ¡porque le tengo miedo! [...]

III. En la góndola

El gondolero cantando:

–Perdidos en la sombra
del piélago infinito,
amor le juré en vano,
que el juramento mío
llevaron en sus alas
¡el viento y el olvido! [...]

El gondolero, cantando a lo lejos en la orilla del canal:

–No te quiero, mujer, pedir fortuna,
ni el amor darte de mi pecho tierno,
si el cielo te hizo hermosa cual ninguna,

¡cual ninguna falaz te hizo el infierno!
 El enmascarado:
 –¡Boguemos sin cesar! Ya del palacio
 estamos lejos. ¡Soledad tranquila
 como testigo mudo nos rodea!
 Rosina:
 –¡Déjame al fin que tu semblante vea!
 Él:
 –¡Antes escuche yo tu juramento!
 ¿Me amas Rosina?
 –¡Con amor insano!
 –¿Qué sientes por tu esposo?
 –¡Odio profundo!
 –¿Irás conmigo hasta el confín del mundo
 a ocultar nuestro amor?
 –¡Iré contigo!
 –¡Ese anillo nupcial que está en tu mano
 lo quiero para mí!
 –¡Tómalo, es tuyo!
 –¡Pues mira ahora este semblante amigo
 y así el secreto y la ilusión destruyo!
 ¿Me conoces mujer? (se levanta el antifaz)
 Rosina, (horrorizada):
 –¡Gran Dios! ¡Ornano!
 ¡Eres mi esposo tú!
 –¡Yo soy, perjura!
 ¡Yo que tu ingrato olvido sospechaba,
 y envolviendo mi ser en el misterio,
 el misterio aclaré de tu alma impura!
 ¡Son vanos tu clamor y tu defensa,
 la súplica y el llanto!
 ¡Quede en tu pecho mi puñal hundido,
 oculta en el silencio mi venganza
 y en las ondas tu cuerpo sumergido!
 Nunca el misterio ¡pérfido! ha tenido
 para mi corazón mayor encanto...

En *El Fígaro* se publican el 11 de marzo de 1906 una serie de cuatro sonetos numerados, reunidos bajo el título de «Polares» y que pertenecen al gusto modernista que podríamos calificar de exotismo nórdico:

Cansados, macilentos, en noches pavorosas
 a la oscura Siberia van los tristes penados,
 con los pálidos rostros de lágrimas surcados,
 inclinando hacia el suelo sus frentes dolorosas
 pidiendo auxilio en vano sus pechos desolados;
 culpables o inocentes, gimiendo van alados
 por las llanuras lóbregas, heladas, silenciosas...

Muy lejos los aguardan las sombrías prisiones,
 abismos de tormentos, asilos de espanto;
 y al desgarrarse a un tiempo sus pobre corazones
 se oyen gritos, plegarias, sollozos y lamentos:
 se abre la amarga fuente de inagotable llanto,
 ¡y sus voces se pierden en alas de los vientos...!

Mirtos de antaño

El mirto o arrayán es el símbolo del amor. Es un arbusto oloroso cuya pequeña, blanca y ‘solitaria’ flor es la flor sagrada de Venus, pero apenas destaca entre el verde de las hojas. Mercedes Matamoros escoge el mirto (de antaño) para titular esta serie poética, con ello enmarca su amor o amores pasados, en un contexto melancólico, triste y doloroso, pues el mirto es símbolo del amor y flor sagrada de Venus, además de estar reconocido en la tradición galénica como remedio de la melancolía erótica:

XXXVIII⁴⁸⁰

Guarda el mirto. Del amor
 es símbolo dulce y santo;
 pero has de saber, mi encanto,
 que no es eterna esa flor
 si no se riega con llanto.

Los *Mirtos de antaño* son ochenta y cuatro composiciones casi todas breves, que abarcan un largo período de producción, desde 1892 a 1904. Están escritos en todo tipo de metros, sin título y numeradas, igual que las *Sensitivas*, con las que comparten similitud temática y línea poética, así están próximas a las *Rimas* de Bécquer (1871) y los *Abrojos* de Rubén Darío (1887) en su amargura.

⁴⁷⁹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 261.

⁴⁸⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 189.

En los *Mirtos* el sujeto poético es una voz femenina –que recuerda a la lírica tradicional castellana– quejándose de sus amores con un objeto masculino, que es el inspirador de los poemas. Tienen un destacado papel los elementos de la naturaleza –lo que nos remite a la poesía bucólica clásica y renacentista–, aparecen identificados con el amado o con la amante, o bien son mensajeros del amor. Estos elementos son el mes de mayo, la floresta, la enramada, las flores y sus capullos (las azucenas, las rosas, los mirtos, los lirios, los nardos), la alondra, la calandria, la paloma mensajera, la tórtola, el águila, el ruiseñor, las aves y su nido, el ave errante, los pajarillos, las plumas, las alas, el corcel, las abejas, las mariposas, el rocío, los valles, las selvas, el arroyo, el mar y el río. Destacan los sentidos: lo perfumado, los efluvios, los aromas y olores; los trinos, la cadencias, las canciones y la música; el sabor, la dulzura y las mieles.

XIX⁴⁸¹

Lo guardé muy oculto
en el cáliz de un mirto,
y lo dejé de un árbol
en el caliente nido,
–¡Guardadlo para siempre,
guardadlo, pajarillos,
y que por nadie sea
su nombre repetido!
Al asomar el alba
el verde bosque umbrío
poblose de cadencias
y plácidos sonidos...
¡Vendían mi secreto
los tiernos pajarillos,
y de su dulce nombre
cada letra era un trino!

XLIX⁴⁸²

Bajo la callada sombra
de esta venturosa noche,
amémonos sin que el labio
pronuncie de amor el nombre;
y hasta que la alondra anuncie
del alba los resplandores,
¡que solo se oiga el latido
de nuestros dos corazones!
Déjame posar la frente
en tu pecho enardecido,

⁴⁸¹ *Ib.*, pág. 180.

⁴⁸² Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 193-194.

para contar uno a uno
sus amorosos latidos;
para sentirme segura
de que ellos todos son míos,
y quedarme allí dormida
cual la paloma en su nido.
Que sienta tu dulce mano
acariciar mis cabellos,
que libe yo los suspiros
de tu perfumado aliento,
y ¡no cambiaré la vida,
ni aún el Universo entero,
por un momento contigo
en este rincón del cielo!

LVII⁴⁸³

Hay un lugar querido
que me hace muy dichosa,
porque es donde siempre
voy a pensar en ti;
es bajo el toldo grato
de una enramada umbrosa
que Mayo cubre de hojas
y de capullos mil.
Efluvios misteriosos,
sonrisas perfumadas
brotan en torno mío
de la enramada en flor,
y a veces me figuro
que son las encantadas
risueñas ilusiones
que nacen del amor.
Doradas mariposas,
abejas susurrantes,
aéreas fugitivas,
rozan mi ardiente sien
como los blandos besos
de labios anhelantes,
labios que yo quisiera
poder besar también.
La luz en hilos de oro
flotando entre las ramas
calienta el casto nido
de tórtola gentil,

⁴⁸³ *Ib.*, pág. 197-199.

y en sueños lo comparo
–sin ansias ni congojas–
al nido que yo anhelo
para vivir feliz.
Cercano, melodioso,
percibese el murmullo
de arroyo que los cielos
refleja en su cristal;
y a ratos me parece
–tan plácido en su arrullo–
que es algún silfo hermoso
que me convida a amar.
Y es tu recuerdo caliente
quien me persigue y clama,
el corazón ansioso,
le habla con dulce voz,
de amor en cada esencia,
de amor en cada llama,
de amor en cuanto existe,
¡de amor, solo de amor!

II⁴⁸⁴

Transformada en avecilla
dulce, cándida y sencilla,
de la noche en la honda calma
vino a buscarme tu alma.
Ella, con ala amorosa
rozó mi frente ardorosa,
cantando entre suaves giros
la estrofa de los suspiros.
Luego vertió en mis oídos
melancólicos gemidos,
respondiendo a mi reclamo:
–¡Yo te amo! ¡Yo te amo!
Tierna endulzó mis enojos
libó el llanto de mis ojos,
y como en nido sereno
se durmió junto a mi seno.
Y al despertar con la aurora
sentí paz consoladora
en mi alma de angustias llena,
y en el seco labio mío
una gota de rocío
y un aroma de azucena...

⁴⁸⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 171.

XXVII⁴⁸⁵

¡Oh dulce ruiñeñor que guardo y quiero,
 prenda de amor en venturosos días,
 que a mis risas y halagos respondías
 con tu armonioso canto lisonjero!
 Que a veces con gemido lastimero
 llorar con mis tristezas parecías,
 y a mi caliente seno te acogías
 ¡sin recordar el bosque placentero!
 Ya que tu ingrato dueño me ha olvidado,
 ve a buscar nuevo amor en otro nido...
 mas ¿no quieres seguir al inconstante?
 ¡Oh triste corazón desengañado!
 nunca pudo soñar que hubiera sido
 más fiel un pajarillo que un amante!

La temática de raíz clásica: el amor, la inconstancia del amado, el paso del tiempo y la vejez que trae la muerte y el olvido, se funde con los temas y elementos románticos: la presencia del amado en los sueños y en el pensamiento del amante, el presentimiento del amor truncado y de la muerte futura, la muerte del amor más trágica que la muerte del amado y el anhelo de la muerte. Todo ello realzado por las fuerzas vivas y agitadas de la naturaleza en consonancia con los sentimientos desbordados: el océano, el hielo, los polos, el nublado, la lluvia, el rayo, el trueno, el viento, las tinieblas, el llanto, la tristeza, el dolor, las lágrimas, los gemidos, el ángel caído, el paraíso perdido, lo fúnebre, el sudario y la noche.

Por ello los *Mirtos* son poemas tristes y dolorosos, una exaltación de la melancolía erótica, de la erotomanía:

LXXII bis⁴⁸⁶

Sin color, sin aroma, casi muerta,
 sola entre abrojos la encontré sombría;
 le pregunté quién era, y respondiome:
 –¡Soy la flor del suicida!
 Clavé en ella mis ojos extraviados
 recordé tus engaños y olvido,
 ¡y desde entonces esa flor siniestra
 llevo siempre conmigo!

LXXI⁴⁸⁷

[...] Mas ¡ay! que en el camino solitario
 distingo únicamente entre el sudario

⁴⁸⁵ *Ib.*, pág. 183-184.

⁴⁸⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 209.

⁴⁸⁷ *Ib.*, pág. 206.

de la niebla, una sombra que se queja;
¡y es mi esperanza que se aleja,
y que tampoco nunca volverá!

III⁴⁸⁸

Cayó lluvia de los altos cielos,
silbó el viento con lúgubre amor,
batió el rayo los árboles frondosos,
sus bramidos el trueno dilató,
y brilló en tu mirada y en la mía
¡el relámpago ardiente del amor!

XIII⁴⁸⁹

[...] Siempre vivo entre angustias y dolores
por tu grato recuerdo atormentada [...]

XIV⁴⁹⁰

Cuando vuelven las aves a su nido,
cuando en los bosques se adormece el viento,
la musa del amor vierte en tu oído
profundo y melancólico lamento [...]
¡Sí pudieras saber cuánto he sufrido;
si pudieras sentir como yo siento
el dolor de la ausencia y del olvido!
¡Oh musa del amor, vierte en tu oído
este profundo y tétrico lamento!

XV⁴⁹¹

[...] Y sentiré también, cuando esté muerta,
tus pasos en la tierra humedecida
que cubrirá a tu amante, muda y yerta,
porque en eterno sueño aunque dormida
¡siempre estará mi corazón alerta!

LV⁴⁹²

Cuando yo llegue a verme sepultada
en la profunda oscuridad, bien mío,
que ha de extender en mi existencia un día
la pavorosa noche de tu olvido;
cuando yo –como el ave errante y sola–
ya no tenga a mi lado al dulce amigo
que cual rayo de sol resplandeciente

⁴⁸⁸ *Ib.*, pág. 172.

⁴⁸⁹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 177.

⁴⁹⁰ *Ib.*, pág. 178.

⁴⁹¹ *Ib.*, pág. 178.

⁴⁹² *Ib.*, pág. 196.

vino a llenar de luz mi hogar sombrío [...]
entonces ¡ay! al ver en este mundo
solo un inmenso páramo vacío,
como el ángel lanzado de los cielos,
¡recordaré llorando el Paraíso!

IX⁴⁹³

Tú eres ¡ay! el más hermoso
y el más triste de mis sueños,
¡porque eres tú lo imposible,
lo infinito, el cielo!
Bien sé que tu amor no es mío,
que el amarte es devaneo,
y eres por eso el hermoso
y más triste de mis sueños.
Pero aunque el sepulcro un día
guarde mis helados restos,
aún perseguirá mi alma
su hermoso, su triste sueño...

VIII⁴⁹⁴

Nunca indagues, por piedad,
de mi pecho lo interior;
¡tantas veces la amistad
encubre un ardiente amor!
De mi alma en la soledad
tan solo crece una flor,
que tú llamas amistad
y cuyo nombre es amor.
Yo finjo serenidad,
disimulo mi ansiedad
y te oculto mi dolor...
¡tantas veces la amistad
encubre un ardiente amor!

XVI⁴⁹⁵

Porque página más bella
para guardarlo no hallé,
escribí su nombre amado
en la hoja de un clavel.
—¡Quiera Dios, suspiré entonces
que en el pecho de mi bien,

⁴⁹³ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 175.

⁴⁹⁴ *Ib.*, pág. 175.

⁴⁹⁵ *Ib.*, pág. 179.

viva más tiempo mi imagen
que su nombre en el clavel!
Y se borró mi memoria
de tu alma cruel y sin fe,
¡antes que el viento y la lluvia
deshojaran el clavel!

Los elementos modernistas también están presentes en los *Mirtos*, pues lo lóbrego y lo oscuro se opone a la lira, lo azul, el brillo, lo fúlgido, lo diamantino, la estrella y el sol. Aparecen la sirena, la musa, la maga, Cupido, Ofelia, la bella durmiente, la virgen, las rivales de la poeta como *femmes fatales* y pérfidas hermosas, los celos como serpientes, la amante que desea cautivar y esclavizar al amado, junto a elementos que simbolizan lo elevado, como toda clase de pájaros, las plumas y las alas:

I⁴⁹⁶

Soy el ave que te canta
la canción de los suspiros;
soy la maga que te guarda
los embriagadores filtros;
soy la onda que te brinda
de espumas el casto nido;
soy la estrella que te indica
el rumbo de lo infinito;
¡yo soy Ofelia, que vengo
a ofrecerte el blanco mirto!

LXXII bis⁴⁹⁷

En la noche azul del floreciente mayo
estar contigo en el callado bosque [...]

LXXIV⁴⁹⁸

[...] ¡Cuantas veces mi espíritu absorto
en las noches azules de mayo,
escuchó las divinas estrofas
que a raudales brotaban tus labios! [...]

LXIII⁴⁹⁹

Tiene al amor supersticiones raras;
cuando me pongo el traje azul celeste [...]

⁴⁹⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 171.

⁴⁹⁷ *Ib.*, pág. 209.

⁴⁹⁸ *Ib.*, pág. 210.

⁴⁹⁹ *Ib.*, pág. 201.

XXI⁵⁰⁰

¿Te acuerdas de aquel día luminoso
de flores y de sol?
Estábamos los dos indiferentes
hablando de mil cosas inocentes,
cuando vino quedito el niño Amor;
con miedo nuestras manos enlazamos,
y después... ¡qué callados nos quedamos,
qué callados y trémulos los dos!
¡Nunca te olvidaré, día dichoso,
de flores y de sol!

IV⁵⁰¹

¡Guirnaldas de blancas rosas
ojalá mis brazos fueran,
que en sus redes amorosas
para siempre te envolvieran!
Con esencias misteriosas
tu espíritu adormecieran,
si cual guirnaldas de rosas
para ti mis brazos fueran...
¡Y las pérfidas hermosas
tu alma fiel no sedujeran,
ni de mí la desprendieran,
si cual guirnaldas de rosas
para ti mis brazos fueran!

V⁵⁰²

¿Qué haré para cautivarte
y junto a mí retenerte,
cuando nunca puedo hallarte
aunque delire por verte?
A mi vida encadenarte
quisiera con lazo fuerte [...]

XXXV⁵⁰³

De ausencia en los largos días
me hicieron perder la calma
acerbas melancolías;
y para aumentar mis duelos,
me desgarraron el alma
como serpientes los celos.

⁵⁰⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 180.

⁵⁰¹ *Ib.*, pág. 173.

⁵⁰² *Ib.*, pág. 173.

⁵⁰³ *Ib.*, pág. 187.

Que es implacable verdugo
el amor, ya lo sabía
cuando me rendí a su yugo;
mas cuando dejé de verte
¡supe lo que era agonía,
supe al fin lo que era muerte!

XXXVI⁵⁰⁴

Águila fugitiva,
difícil de alcanzar como una estrella,
yo quiero que cautiva
quedes entre la red de mis amores,
y así sabrás que es bella
la esclavitud, cuando la endulzan flores.

VII⁵⁰⁵

Cerca estás, y tan lejano
del triste ser que no amas,
como el astro soberano
que sobre mí vierte llamas.
Siento el calor de tu mano,
con tu presencia me inflamas [...]

LXVI⁵⁰⁶

—Dame una pluma de tus blandas alas—,
le dije con tristeza al dios Cupido.
—¿Y para qué la quieres? —preguntome
con su falsa sonrisa el bello niño.
—para escribir la fecha de aquel día
en que a traición el alma me has herido.
—¡Tómala pues! mas déjame empaparla
en dulce miel que destile de un mirto.
—¡Gracias te doy! con llanto de mis ojos
y sangre de mi pecho, ya la escribo...

Los *Mirtos de antaño* que conocemos son ochenta y cuatro poemas, aunque los formaban algunos poemas más que están perdidos. La mayoría fueron escritos por Mercedes Matamoros hacia 1898 y 1899; pero algunos lo fueron antes de esta fecha, hacia 1892, y otros son posteriores, hacia 1900 o más.

Reunidos bajo ese nombre fueron publicados en el *Diario de la Marina* entre el 14 junio de 1903 y 10 de abril de 1904, y esta edición es la que mayor garantía de autenticidad ofrece, pues los poemas

⁵⁰⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 188.

⁵⁰⁵ *Ib.*, pág. 174.

⁵⁰⁶ *Ib.*, pág. 203.

fueron entregados directamente por Mercedes Matamoros a dicho periódico. Posteriormente, en 1922, volvieron a publicarse en *El Fígaro* con variantes, tomadas de un manuscrito de la autora que se hallaba en poder de su amigo y periodista Antonio del Monte. En 1991 vuelven a publicarse en Cienfuegos bajo cuidado de Florentino Morales, en una edición minoritaria de trescientos ejemplares, basándose en la edición de 1903-1904 del *Diario de la Marina*, posteriormente se recogen en la edición de Catharina Vallejo de las poesías de Matamoros desde 1892 a 1906.

En el *Diario de la Marina* se publicó hasta el *Mirto* número LXXVII, aunque en el manuscrito de la autora aparecía hasta el *Mirto* LI. El manuscrito de la autora contenía dos colecciones: «Rondeles», en número de XIII y los «Mirtos», en número de LI, que aparecen con el nombre de «Amor» y algunas composiciones sueltas: «El zonzún», «Adiós», «Última flor». El rondel es una composición poética corta en la que se repiten al final los primeros versos o las primeras palabras, así muchos de los mirtos tienen esta forma.

Lo que publica el *Diario de la Marina* como *Mirtos de antaño* son todos estos poemas del manuscrito antes indicado y otras composiciones publicadas con anterioridad en 1892 en *Poesías completas* bajo el nombre de *Sensitivas*. Así el *Mirto* XXXVII es la *Sensitiva* XLIII; el XL es la III; el LVI es la XXXI.

El origen de los *Mirtos de antaño* proviene según la doctora Hortensia Pichardo de:

Ese amor sin esperanza, que llegó demasiado tarde a su vida, le inspiró también los *Mirtos de antaño*, otro manojo de pequeñas delicadas composiciones en las cuales las violencias de la pasión, los celos, el deseo de venganza, la crueldad, aparecen sustituidos por manifestaciones del amor más delicado.

Son los *Mirtos* anteriores a *El último amor de Safo*. Posiblemente fueron escritos cuando el amor empezaba a florecer en su corazón [...]. En general todos los poemas de los *Mirtos de antaño* tienen como motivo el amor, en ellos la poetisa expresa tan clara y sencillamente sus sentimientos, que algunos como aquel que describe a su amado, no se atrevió a darlos a la publicidad [...]⁵⁰⁷.

Hortensia Pichardo creía probado que la inspiración para los *Mirtos* procedía del amor de Mercedes Matamoros hacia su vecino Antonio Comoglio, igual que *El último amor de Safo*.

Florentino Morales⁵⁰⁸ indica en el prólogo a los *Mirtos* que Mercedes Matamoros no solía consignar al pie de cada poema la fecha de su creación, por ello es difícil ubicarla los poemas en el tiempo y también por esto los investigadores tienen discrepancias en torno a su obra; para Florentino Morales los *Mirtos* se empezaron a escribir antes de 1892, ya que algunos fueron publicados como

⁵⁰⁷ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor», *op. cit.*, págs. 117-118.

⁵⁰⁸ Florentino Morales, «Prólogo» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, *op. cit.*, sin núm. de págs.

Sensitivas o con otros títulos en *El Figaro* y en *Diario de la Marina* hasta 1900 y después. Por tanto los *Mirtos* escritos originalmente como tales fueron menos de ochenta y uno. Estos poemas publicados anteriormente con otros títulos fueron convertidos en *Mirtos* porque el tema, el tono o la forma se adaptaban a los mismos, aunque el título de *Mirtos de antaño* se le debió ocurrir después de 1892. Así los *Mirtos* son anteriores a *El último amor de Safo*, porque las pasiones van creciendo y el tono suave, resignado, sumiso y romántico de los *Mirtos* debió preceder al desenfreno pasional de *El último amor de Safo* (1902). Sin embargo los *Mirtos de antaño* vieron la luz en 1903 o 1904, porque en los estos es más evidente la identidad de Comoglio (su inspirador) que en *El último amor de Safo*:

Si este último poema [se refiere a *El último amor de Safo*] se publica en 1902 y los *Mirtos* después, en 1903-04, debemos atribuirlo a que, en algunos de estos últimos, es demasiado evidente la identidad de su inspirador —Comoglio— y esta aparece más velada tras la leyenda —alterada por ella en varios aspectos— de la poetisa de Lesbos. Y ella prefirió, aparentemente, enfrentarse a los riesgos de una probable reacción adversa influida por los convencionalismos sociales de la época con los sonetos sensualmente más provocativos de *El último amor de Safo*, a lanzar a la palestra la identidad del hombre que fue el amor de su vida y que las circunstancias, en más de un sentido, condenaron aparentemente a no convertirse nunca en fruto⁵⁰⁹.

Comparto esta idea de que *El último amor de Safo* rompía las normas sociales de entonces, pero creo que es necesario atender a los hechos: los poemas publicados en prensa desde 1892 y que luego Mercedes Matamoros recoge como *Mirtos* nos dan la clave. Así Florentino Morales atina en que debió escribirlos entre 1892 y 1900 o más, pero no podemos saber la intención de la poeta al publicar antes *El último amor de Safo* que los *Mirtos*, eso solo ella lo sabía. Ni tampoco podemos atribuir una lógica cronológica a las series poéticas de Matamoros, ni a las *Sensitivas*, ni a los *Mirtos* ni al *Último amor de Safo*. Solo podemos atenernos a los datos de publicación.

Por lo que respecta a Antonio Comoglio, su vecino de Guanabacoa (él vivía en Amargura 21 y ella en Amargura 66) y posible inspirador, indica Florentino Morales que en sus visitas casi diarias a Mercedes Matamoros pasaban el tiempo en la enseñanza del italiano, la lectura de versos de ella, los comentarios críticos de él, y los encargos que ella le hacía.

En 1898 ella escribe el mirto LXXIV donde deja testimonio de las visitas de él:

⁵⁰⁹ *Ib.*

LXXIV⁵¹⁰

Cuando tengo en mis manos el libro
que tus manos queridas tocaron
me parece que de él brotan llamas,
arpegios y efluvios, diciendo: ¡te amo!
En sus páginas busco anhelante
reflejos radiosos de un rostro adorado;
el aroma de flor de tu aliento,
y de algún suspiro los tímidos rastros.
¡Cuántas veces mi espíritu absorto
en las noches de Mayo,
escuchó las divinas estrofas
que a raudales brotaban sus labios!
La pasión que animaba al poeta
fue la misma que oculta guardamos;
de las ansias secretas el alma
los intérpretes fueron sus cantos.
¡Dulce libro! yo quiero guardarte,
urna casta de ensueños alados,
que cual todo lo que amo en la vida,
huyeron bien puro deshechos en llanto.

Y dice Morales:

Este poema [el LXXIV], que se extiende a cinco cuartetos, fue escrito en 1898, cuando ella tenía cuarenta y siete años y Comoglio treinta. Debido principalmente a esta notable diferencia en la edad, y a la marchita belleza de su cantora, o por alguna otra razón, prevalece la opinión de que sus relaciones eran meramente literarias y amistosas, en las que él trataba de hacerle olvidar sus preocupaciones económicas con sus lecturas, conversaciones y comentarios, así como acompañándola en su soledad [...]⁵¹¹.

Respecto a la amargura de *Mirtos de antaño* dice Florentino Morales:

Ya por entonces su carácter [el de Mercedes Matamoros], que siempre fue poco comunicativo y melancólico, comenzó a transformarse en “áspero, displicente y amargo”, reflejo de su desdichado “vía crucis”, según afirma el historiador guanabacoense Gerardo Castellanos⁵¹².

⁵¹⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 210.

⁵¹¹ Florentino Morales, «Prólogo» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, op. cit., sin núm. de págs.

⁵¹² Florentino Morales, «Prólogo» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, op. cit., sin núm. de págs..

El tema central de *Mirtos de antaño* es el amor, pero desde un punto de vista más romántico que *El último amor de Safo* y también más desencantado, en un lenguaje natural y sencillo que se ha calificado de prosaico⁵¹³, con ecos de Bécquer y de Heine como las *Sensitivas*. En ellos utiliza Mercedes Matamoros todas las formas métricas: soneto, balada, romance, cuartetos, tercetos, algunos con variaciones modernistas y composiciones de verso libre, pero dominan los poemas breves de versos de menos de ocho sílabas, los versos repetidos funcionan como estribillo. Ocupan una línea entre el modernismo por la forma y el romanticismo por el fondo:

Siguiendo una marcada tendencia premodernista avanzada, rechazaba con frecuencia, como en este caso, la excesiva musicalidad del consonante –tan grato a los románticos- interponiendo entre ellos hasta cuatro o cinco versos blancos y dándole preferencia al asonante, que a veces mezclaba irregularmente con las rimas perfectas, contraviniendo así las normas preceptivas. Esta despreocupación suya en cuanto al consonante, así como el uso de palabras selectas y el esmero en la elocución, la identifican con el movimiento modernista, a cuyos umbrales se acercó, aunque sin romper del todo los lazos que la ataban al romanticismo⁵¹⁴.

Aclara la profesora Catharina Vallejo que los *Mirtos* son un esfuerzo para expresar el amor y la voz lírica femenina, convirtiendo al amado en «muso», desde un punto de vista más personal y directo que *El último amor de Safo*, aunque menos erótico y más triste:

Los *Mirtos de antaño* pueden verse como otro aspecto de la expresión amorosa femenina [...] Dan fe de un amor apasionado y malogrado [...] Al usar en ...Safo la voz de otra poeta, establecida y de rancia tradición y fama transgresora, tuvo Matamoros más libertad de expresión: no es ella quien se expresa; es Safo. Los *Mirtos*, en cambio, son de una voz lírica más directa, a partir de un "yo" que sufre "el implacable verdugo/el amor..." (XXXV) y reconoce que "siempre está la tristeza/donde hay amor verdadero" (LXXV). Impresionan por el sostenido espíritu y la riqueza verbal y emocional en torno a un mismo tema. Es evidente que aquí también se trata del esfuerzo por parte de una mujer escritora por lograr hacerse oír, establecer la voz poética y legitimarla. Los *Mirtos* son una declaración más directa de un sujeto femenino aunque no presentan la transgresión erótica de... Safo. Se trata aquí de un erotismo "a distancia", mediado a través del campo semántico de la naturaleza [...] Los poemas presentan la ausencia, primero del amado y luego del amor, y en la cual las aves y los insectos obran como mensajeros sensuales de la comunicación amorosa, concretizados los aspectos del amor mismo en los colores, el aroma y la textura de las flores [...] Baste ver el poema XXII para dar una idea de la sensualidad

⁵¹³ *Ib.*

⁵¹⁴ *Ib.*

exquisita de las composiciones [...] Aunque la nota consistente es triste, sobresale el vigor de los sentimientos y la pasión como hermosas muestras del discurso amoroso femenino en un momento en que las mujeres apenas tenían voz [...] Matamoros implícitamente otorga la calidad de "musa" ("¿muso?") al amado: "tú eres la poesía de mis estrofas/y el pensamiento ardiente que no se apaga", en otra adscripción que invierte los papeles tradicionales. Abundan poemas que reflejan el sentimiento de... Safo, pero en tono menor [...] son dos ramas de un mismo tronco lírico y apasionado, una en la que se expresa el sentimiento mediado por la naturaleza y tímido aún, la otra mediada por la voz a través de otra ya "autorizada", el sentimiento expresado sin rodeos, y hasta violento. Resulta claro que en estos poemas Matamoros busca también sustituir la identidad como escritora o poeta en un espacio histórico y personal particular⁵¹⁵.

Por el camino triste

Mercedes Matamoros adopta el tema de tradición clásica del *homo viator* para titular su serie poética *Por el camino triste*, formada por treinta composiciones breves, sin título y numeradas, de tono melancólico, filosófico y reflexivo, llenas de amargura, ironía, acritud, tristeza y dolor. Aparecidas entre 1900 y 1904. A lo largo de este camino, que es la existencia, la poeta medita sobre la vida en forma de aforismos y sentencias:

I⁵¹⁶

Desengaño, tan pródigo en crueldades,
doliente voy contigo
del mundo por la vasta inmensidad;
pero aunque algunas veces te maldigo,
sé que no habrá otro amigo
que como tú me enseñe la verdad.

IX⁵¹⁷

Dos naves tiene el destino
para el hombre preparadas;
la cuna que lo recibe
y el féretro en que se marcha.
Cuando en la primera viene
alguien lo aguarda en la tierra,
más cuando se va en la otra
¿Quién lo espera?

⁵¹⁵ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 28-30.

⁵¹⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 222.

⁵¹⁷ *Ib.*, pág. 225.

XVIII⁵¹⁸

Sentada en el sendero,
triste mendiga me tendió su mano,
y saltando a la vez en torno mío
un perro me asediaba, hambriento y flaco.
Dí un pan a cada cual, y lentamente
seguí por el camino solitario.
Pero antes de doblar por un recodo
me detuve, indagando lo que hacían:
olvidada de mí, la pordiosera
con insólito afán su pan comía,
y el suyo sin tocar, del pobre perro
los pensativos ojos me seguían...

XX⁵¹⁹

—Compañeros de viaje,
si hallamos un abismo
¿cuál es vuestra divisa?
—Destreza y Egoísmo.

XXVIII⁵²⁰

Ya subes a los montes, ya bajas a los valles,
y en busca de la dicha
tú vas por todas partes cambiando tu camino;
y es inútil tu empeño,
que por doquier que vayas
como tu propia sombra te seguirá el destino.

El tema procede de la Antigüedad. Ya está presente en Hesíodo donde el camino a la virtud es una cuesta escarpada que hay que sufrir con esfuerzo. En Platón el tema del camino aparece en el mito de la caverna y en la concepción del filosofar como el camino en sí. Está presente en la *Odisea*, con el camino que recorre Ulises. Para Simónides de Ceos el camino cuesta arriba es la meta de la virtud. En un apólogo de Pródico el discurso del vicio y la virtud para atraer a Heracles sucede en un cruce de caminos. En *Edipo* de Sófocles, Edipo encuentra a la Esfinge en un cruce de caminos y mata a Layo, sin saber que es su padre, en el camino a Tebas. En *Edipo en Colono* la dificultad del camino es la vejez de Edipo. El cristianismo adopta el tema del camino, Jesús dice «yo soy el camino», la filosofía cristiana medieval hace suyo el tema del *homo viator*.

⁵¹⁸ *Ib.*, pág. 228.

⁵¹⁹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 229.

⁵²⁰ *Ib.*, pág. 232.

Por el camino triste apareció publicada en el *Diario de la Marina* de junio a agosto de 1904, en tres grupos de diez poemas cada uno: el 5 junio (del I al X), el 9 de julio (del XI al XX) y el 20 de agosto (del XXI al XXX). Aunque comenzó a escribirse en tono a 1900, por lo cual muchos poemas serían contemporáneos de los *Mirtos de antaño*, además de estar en la misma línea poética melancólica.

Dice el investigador cubano Florentino Morales⁵²¹ que *Por el camino triste* se acerca al poeta catalán Joaquín María Bartrina (Reus, España, 1850 - Barcelona, España, 1880), por su fondo escéptico y amargo y por sus salidas de tono. Bartrina solo conoció dos ediciones de sus obras: *Algo* (1874) y *Obras en prosa y verso* (1881) pero crea un género poético el «arabesco», próximo a las *Doloras y Humoradas* de Campoamor.

Catharina Vallejo⁵²² ha comparado los poemas de Matamoros, por su reflexión sobre la vida y la existencia humana, sus aforismos y sentencias, con el Antonio Machado (Sevilla, España, 1875 - Collioure, Francia, 1939) de las *Soledades* (1903) y *Proverbios y cantares* (en la edición de 1917 de *Campos de Castilla*), así como con Sor Juana Inés de la Cruz y con Shakespeare.

Para Hortensia Pichardo⁵²³ el parentesco está de nuevo en las *Humoradas* de Campoamor.

En 1929 Salvador Salazar en «El dolor en la lírica cubana» estableció un nexo entre la cubanidad y la melancolía:

El alma del cubano, por motivos ancestrales, por condiciones de vida pasadas y aun por circunstancias actuales, está singularmente predispuesta a la melancolía⁵²⁴.

Hortensia Pichardo califica a Mercedes Matamoros como «la poetisa del dolor» en el amor, en el paisaje, en la vida y en la muerte:

Su obra toda es profundamente triste. Es raro que su lira lance alegres notas [...] hizo tema de su poesía civil los cuadros más lúgubres de nuestra historia.
Ha pasado Mercedes Matamoros a la posteridad como la «poetisa del dolor» [...] tenía profundamente infiltrado en su espíritu ese sentimiento de melancolía del cubano. Por otra parte, su vida entera fue una sucesión de infortunadas peripecias que habían de ir desarrollando toda la potencia de su predisposición al pesimismo⁵²⁵.

⁵²¹ Cf. Florentino Morales, «Prólogo», en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, *op. cit.*, sin núm. de págs.

⁵²² Cf. Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 34.

⁵²³ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, su vida y su obra», *op. cit.*, pág. 58.

⁵²⁴ Salvador Salazar, «El dolor en la lírica cubana», en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, vol. XIII, enero-marzo 1929, citado en Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, *op. cit.*, pág. 46.

⁵²⁵ Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, *op. cit.*, pág. 46.

Esta tendencia al desencanto proviene no solo de su experiencia personal (pensemos en el fallecimiento temprano de su madre, en la pérdida de su fortuna, en la enfermedad de su padre, en su propia enfermedad) sino de las influencias del siglo, del pesimismo existencial, Nietzsche y otros:

Tenía Mercedes Matamoros cierta propensión filosófica, explicable por el aislamiento y soledad en que vivió, pero en algún grado contagio de una corriente literaria de su tiempo [...] Pero sin duda en la cantora el temperamento reflexivo y las lecturas de su primera juventud contribuyeron poderosamente a desarrollar aquella modalidad literaria. Byron fue una de sus predilecciones poéticas, cuyo sentido desencantado de la existencia penetró en ella antes de escribir sus primeras estrofas [...] En el fondo, Mercedes Matamoros fue una «hija del siglo» también, auténtico producto de lo que ha llegado a llamarse «época del pesimismo» en la historia literaria [...] ⁵²⁶.

La crítica anterior ha destacado la melancolía de la serie *Por el camino triste*. Ciertamente es Mercedes Matamoros una poeta melancólica, pero las traducciones, las *Primeras poesías*, las *Sensitivas* y los *Mirtos* son tanto o más melancólicos que el *Camino*. Pues en este, su fina ironía sobresale y destaca su análisis social por encima del dolor. Matamoros comenzó su carrera literaria con artículos costumbristas donde analizaba la sociedad de su época cuando apenas tenía dieciséis años, y la concluye arremetiendo contra la falacia romántica, la veleidad de los amores interesados, la infelicidad conyugal, la esposa infiel, el marido que desea el divorcio después de una vida en común, el coqueteo en misa entre hombres y mujeres y la falsa amistad (pues que solo es real la amistad de nuestras mascotas):

IV⁵²⁷

«Guarda la casta esposa en su cariño
celestes resplandores,
y en torno al lecho en que se duerme el niño
hay ángeles y músicas y flores».
Así dijo un poeta, y hay razones
para creer que por desdicha
tiene esa regla también sus excepciones.

VII⁵²⁸

—¿Ves allá muy distante,
el castillo feudal entre la niebla?

⁵²⁶ Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, pág. 50-51.

⁵²⁷ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906), op. cit.*, pág. 223.

⁵²⁸ *Ib.*, pág. 224.

En él, si es tu deseo,
hallarás, como antaño, la Belleza...
–¿Soñando con el pobre pajecillo,
de un amor ideal esclava tierna?
–¡No! con esposo rico, indiferente,
que la deje vivir de fiesta en fiesta.

XII⁵²⁹

Con su modesto y cándido semblante
en su palco sentada, yo la he visto
cambiar una mirada con su amante;
y fue en el mismo instante
en que con su rival el tierno esposo
se jactaba de listo...

XVIII⁵³⁰

–Yo soy tu mejor amiga–
Me aseguras en tus cartas.
Será verdad, mas yo creo
que la mejor fue una gata
que a su novio muchas veces
por mi cariño olvidaba [...]

XIX⁵³¹

Iban los dos en el vagón sentados
nueve años después de su consorcio:
ella con tiernos ojos lo miraba,
él, la campiña contemplaba absorto.
Y la esposa decía interiormente:
–En el viaje que hicimos cuando novios
ciertamente que Juan está pensando
bendiciendo mi amor y el matrimonio,
a pesar de encontrarme siempre enferma,
de los hijos, –pues ya tenemos ocho–
de mi madre, que a enojos lo provoca,
de la pobreza y de mis celos tontos...
¡Es tan noble mi Juan! estoy segura
de que su alma lo perdona todo...
Y él, entretanto, con mirada triste
la gran campiña contempla absorto,
meditando en un libro titulado
Defensa del divorcio...

⁵²⁹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 226.

⁵³⁰ *Ib.*, pág. 228.

⁵³¹ *Ib.*, pág. 229.

XXX⁵³²

En la altanera torre
las campanas repican;
el templo está adornado
con flore y cortinas;
como estrellas de oro
las lámparas rutilan,
en el púlpito un grave
sacerdote predica,
y los devotos fieles
se postran y santiguan.
¿Pero todas las almas
están de rodillas
ante el que lleva, humilde,
la corona de espinas?
Los hombres a las bellas
dirigen sus sonrisas,
sus lánguidos suspiros
y sus miradas furtivas,
y fascinados quedan
por la gracia infinita
de las blondas serpientes
que entre ellos se deslizan
con recamados trajes,
ricas joyas y cintas,
y en el altar sagrado
llora en vano María,
que siempre la que impera
es Venus Afrodita.

También reflexiona Matamoros sobre el dilema de la mujer y la escritura:

XV⁵³³

Pensativa en tu ventana
miras el rico vergel;
dime, en los sueños de rosa
que te fingen otro Edén,
¿Qué prefieres, mujer bella,
un blanco mirto o un laurel?
—El áureo laurel prefiero.
—Entonces... no eres mujer.

Y la muerte como liberación:

⁵³² *Ib.*, pág. 233.

⁵³³ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, *op. cit.*, pág. 227.

Si el año nuevo llega
 lloroso, en compañía
 de la que al mundo siega
 y en noche torna el día,
 Atropos, bien venida
 será siempre a mis lares,
 donde hoy la ingrata vida
 solo me da pesares.
 De esa vida afanosa
 si desata los lazos,
 al fin me hará dichosa
 prisionera en sus brazos.
 En su seno clemente
 apague Prometeo
 la sed de su alma ardiente,
 ¡porque allí solamente
 no renace el Deseo!

Otros poemas

La prensa había publicado las series poéticas de Mercedes Matamoros: *Sensitivas*, *Mirtos de antaño*, *Armonías cubanas*, *Por el camino triste* y *El último amor de Safo*. La poeta solo conoció en vida dos ediciones de sus obras, *Poesías completas*, que recogía su producción poética y traducciones hasta 1892; y el volumen breve, *Sonetos*, de 1902.

A lo largo de los años también habían aparecido en prensa otros poemas sueltos que no pertenecían a ninguna serie poética, algunos habían visto la luz antes de 1893 y otros lo hacen a partir de esa fecha. Unos los hemos agrupado en este trabajo en el apartado «Sonetos» donde otros poemas patrióticos, o bien se han incluido en los apartados llamados «Mercedes Matamoros y José Martí» y «Mercedes Matamoros y otras escritoras».

Pero otros de estos poemas que aparecieron en prensa hasta 1906, año en que murió la poeta; no pertenecen a las series anteriores secuenciadas en este trabajo, aunque por su interés merecen también ser destacados como una serie especial. Todos ellos son dramáticos, melancólicos, tristes y pesimistas; la mayoría tienen una línea temática próxima a la muerte.

En octubre de 1893 aparece en *La Habana Elegante* el poema «En el entierro de Casal». En *El Fígaro* se publica el 3 de diciembre de 1893 el «El consejo de las flores» y el 31 de diciembre de ese año «Madrigal, en el álbum de bautizo de la niña Ada Celia del Monte», un poema de circunstancias para la hija de su amigo Antonio del Monte. En *El Fígaro* aparece «Himno matinal»

⁵³⁴ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 226-227.

el 19 de agosto de 1894, con ecos becquerianos de las *Rimas*, igual que «Enviando a un retrato» publicada el 6 de enero de 1895 y «Misterio», aparecida el 24 de febrero de 1895.

Enviando un retrato⁵³⁵

Ahí te envío mi retrato;
ponlo, niña, junto al tuyo
y, aunque en efigie, estaremos
de este modo tú y yo juntos.
Mas si en la callada noche
se oye en tu casa un murmullo
de palabras misteriosas
y de suspiros profundos,
nadie extrañe los rumores
de ese concierto nocturno:
serán las fotografías
que tratarán sus asuntos,
será que estaré diciéndote
que este amor honrado y puro
une mi vida a tu vida
como mi retrato al tuyo
y hallar quiero en tu regazo
cuna, hogar, templo y sepulcro.

Misterio⁵³⁶

Hay alguno en la sombra
que no me ama [...]
Yo adivino, sin verlo,
su frente pálida,
su sonrisa burlona,
su hosca mirada;
yo recibo su aliento
cual brusca ráfaga,
y a veces, en mi hombro
siento, angustiada,
en la noche, en la tarde
y en la mañana,
el peso de una mano
dura y helada.
Este desconocido
que me acompaña,

⁵³⁵ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 52.

⁵³⁶ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 52-56.

¡ay! nunca se conmueve,
nunca se apiada,
aunque mis ojos vea
llenos de lágrimas.
Tronca con rudo golpe
mis esperanzas;
a los seres queridos
cruel me arrebata;
si el amigo me olvida
es por su causa,
y el amor por su culpa
siempre me engaña [...]
En la noche profunda,
grave y callada,
una voz pavorosa
y a mí cercana
me responde con frases
que me anonadan:
—En vano es que te quejes,
¡oh débil alma!
he de seguirte siempre
do quier que vayas;
que antes que tú nacieras
mi vida estaba
enlazada a la tuya
por tu desgracia;
mas cuando al fin te venza,
cuando tú caigas,
y estés sobre tu lecho
muerta y helada,
yo te diré al oído;
—¡goza y descansa,
libre ya de tormentos
y de acechanzas!
¡Yo soy tu cruel Destino,
yo el que te odiaba!

En la línea de la «Hermandad lírica» tenemos «Álbum femenino» para la Srta. Mercedes Fernández Blanco publicado en *El Figaro* el 27 de enero de 1895. Dedicado a la Srta. María Francisca Hurtado aparece el melancólico poema «Dormida», en marzo de 1895 en la portada de *La Habana Elegante*, que alude a su triste y sombría musa, incapaz de inspirarle armónicos poemas de alegría, debido a su eterno sufrimiento, en contraste con su joven amiga, bella, despreocupada y amada:

Dormida⁵³⁷

(En el álbum de la Srta. María Francisca Hurtado)

Bajo un ciprés sombrío
mi musa está dormida,
con la frente sobre el pecho,
y junto a sí la destrozada lira.
En sus marchitos labios
no juega la sonrisa
y en su pálida faz se ven las huellas
de las amargas lágrimas vertidas.
Tú, entre mirtos y rosas
dulce abeja cautiva
niña hermosa, que cruzas por la senda
cantando a la esperanza y a la vida;
no intentes despertarla
pidiéndole armonías:
al pie del árbol de la muerte triste
ya para siempre se quedó dormida.

También dedicado a Asunción Giral y Duarte tenemos el poema «Asunción Giral y Duarte, en su álbum», fechado en 1896 y aparecido en *El Figaro* el 25 de octubre de 1896.

El 30 de septiembre de 1900 aparece en *El Figaro* el poema «La rama», dedicado a la tumba de su padre, vendría a ser pareja de «Resurrección», publicada en 1883 en la *Revista Habanera* y dedicada a la tumba de su madre, que luego se convirtió en la sensitiva XXXV al publicarse en 1892 en *Poesías completas*. En ambos poemas Matamoros usa un elemento de la naturaleza para alcanzar al ser querido, a su madre a través de la flor y su padre gracias a la rama de enredadera:

XXV⁵³⁸

En su tumba, una flore hallé risueña,
de albo color y celestial fragancia;
allí, donde tal vez conmigo sueña
la tierna madre que perdí en la infancia.
¡Quién sabe si la flor nacido había
del polvo de su cuerpo, ya sagrado!
¡Quién sabe si su espíritu aún vivía
como joya en el cáliz encerrado!
Aún conservo la flor... ¡que en ella admiro
trasunto fiel de angélica hermosura!
aún conservo la flor ... ¡que en en ella aspiro

⁵³⁷ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 62.

⁵³⁸ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 43-44.

la esencia virginal de su alma pura!
Triste es ver cómo en átomos disuelve
la muerte el caro bien que hemos perdido;
pero es blanda su ley, si al fin nos vuelve
en dulcísima flor el ser querido...

La rama⁵³⁹

Apoyada en el tronco
nudoso de un ciprés triste y sombrío,
yo con húmedos ojos contemplaba
el silencioso nicho,
donde el amor más puro de mi alma
yace en reposo eterno sumergido.
Profusa enredadera
de fresco y sonrosado coralillo,
cubría el negro y carcomido muro
con amplio manto de verdores rico;
y una rama flexible
y adornada con pétalos floridos,
por una grieta entraba
en el sagrado y lóbrego recinto.
Entonces... me acordé de las mañanas
en que yo, con sigilo,
penetraba en la estancia de mi padre
para verlo dormido.
Me acordé de su sueño,
aquel sueño tan frágil y tranquilo;
de su mano caída sobre el lecho,
de su semblante lánguido y marchito,
y de su frente noble
y del suave cabello encanecido...
¡Y el dulce despertar, la voz amada,
la bendición, cual cántico divino,
todo un edén de santas alegrías
entre lágrimas ya desvanecido!
—¡Ay, quien fuera esa rama, pensé entonces,
esa rama que llega hasta tu asilo,
para besar tus restos,
tus adorados restos, padre mío!

El 5 de mayo de 1901 aparece en *El Fígaro* el melancólico poema «Llanto en la sombra». En *El Fígaro* el 11 de agosto de 1901 se publica la melodía «Flor del norte», para a una bella niña

⁵³⁹ *Ib.*, pág. 96.

extranjera muerta. En *El Figaro*, el 11 y el 18 de enero de 1903, se publica «A mayo en mi otoño», que de ser cierta la tesis de la crítica cubana del amor de Mercedes Matamoros hacia su vecino Antonio Comoglio, bien podría ser este poema una dedicatoria:

A mayo en mi otoño⁵⁴⁰

¡Adiós... ya nunca volverán mi ojos
a fijarse en los tuyos! ... ¿Quién creyera
que entre la triste nieve y los abrojos
germinara la fértil primavera?

¿Quién pudo imaginar que el alma mía
—dormida de la muerte en el sosiego—
ocultara —volcán mal extinguido—
chispas ardientes del divino fuego?

Cual débil niño junto al mar inquieto,
el plácido murmullo me extasiaba,
¡sin advertir que su creciente oleaje
al peligroso fondo me arrastraba!

¿Y tú crees que soy joven, porque encuentras
en mis pupilas, límpidos destellos;
porque mi frágil talle no se inclina,
porque el ébano impera en mis cabellos?

¡Y no sabes que media entre nosotros
el abismo insondable de los años,
que no soy la esperanza, ni el ensueño,
sino hastío, amargura y desengaños!

Al bajar al sepulcro de mi alma
todo está triste, lóbrego, desierto;
solo el recuerdo de mi edad florida
en ella queda, como un ángel muerto.

Y sin embargo, aún vibra y se estremece
al calor de tu hermosa adolescencia;
pasan soplos de vida por mi frente,
y surge el sol de nuevo en mi existencia.

¡Eres mayo!... ¡La luz que dulce llega
a ornar mis sienes con espigas de oro;
a encender en mi pecho la esperanza,
a brindarme de mirtos un tesoro! [...]

Y yo también encuentro en tus promesas
la dicha que soñé, ¡nunca lograda!
la gloria, en los halagos de tu acento,
cielo, en el fulgor de tu mirada.

¡Sarcasmo de un destino inexorable

⁵⁴⁰ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 127-129.

que se complace en perturbar mi calma,
para dejarme, tras la amarga burla,
los dolores de Tántalo en el alma!

¡Ver la flor al alcance de la mano,
oír la fuente pura y armoniosa,
y no aspirar la deleitable esencia,
ni la sed apagar del alma ansiosa!

Y una palabra, una palabra sola
me diera el bien a que mi pecho aspira;
pero en esa palabra está el engaño
y yo no compro el bien con la mentira.

¡Toma ese ramo que me diste! ... Guarda
las rimas, perlas de tu amor sincero;
el bello libro con la esquila oculta,
y déjame al dolor por compañero!

¡Adiós! ... ¡Olvida a la que incauto un día
siendo despojo, imaginaste rosa;
y en el capullo que a entreabrirse empieza
plega tus alas, joven mariposa! ...

El 9 de agosto de 1903 publica el *Diario de la Marina* el extenso poema «El asesino y el niño», sobre el enfrentamiento moral entre un niño inocente y un cruel asesino. El 13 de septiembre de 1903 aparece en el *Diario de la Marina* «El pesar de un niño», donde un pequeño maltratado no es capaz de adentrarse en el cementerio donde se halla sepultada su querida madre. «En el seno de la muerte» se publica en el *Diario de la Marina* el primero de noviembre de 1903, está en la línea romántica morbosa de la imaginación y deseo de la muerte así como el desengaño de la vida. El 15 de noviembre de 1903 se publica en *El Fígaro* un poema dedicado a su fallecido amigo Tejera: «Pensamiento. En la muerte de Tejera». En la línea melancólica y dramática tenemos el poema «Deshojada», publicado en el *Diario de la Marina* el 29 de enero de 1904, donde una bella joven es atropellada y destrozada por un tren. «Infelizia» aparece el 29 de abril de 1904, donde una joven espera infructuosamente el regreso de su amado, difunto.

En *El Fígaro* el 25 de diciembre de 1904 aparece el triste y melancólico poema «25 de diciembre» que recuerda a sus queridos difuntos y la felicidad infantil en Navidad, que ya nunca volverá:

25 de diciembre⁵⁴¹

Noche-Buena... tú no traes
ningún encanto a mi alma,
porque ya en ella no existen

⁵⁴¹ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 242-244.

las flores de la esperanza.
Allá en los tiempos benditos
de la juguetona infancia,
¡cuán dichosa me dormía
sobre la tibia almohada,
soñando con los presentes
que en noche tan bella y grata,
los Reyes Magos traían
de los cielos a mi estancia!
Mas al dar la ansiada hora
con alegres campanadas,
era la voz de mi madre
la que siempre me llamaba.
—¡Despiértate! me decía;
ya llegó la noche santas,
el Niño-Dios ha nacido
y en la iglesia nos aguarda.
Dejaba en mi frente besos
que mi pecho enajenaban,
y ricos dulces, y flores
purísimas en mi falda.
¡Ah, qué gritos de alborozo
de mis labios escapaban,
cada vez que un nuevo objeto
su mano me presentaba!
Aun me parece que admiro
con su traje de escarlata,
la rubia, fresca y hermosa
muñeca de porcelana;
el perrito con sedosas
y rizas melenas blancas;
el cartucho de bombones
que ornaban cintas rosadas;
el vestido con encajes,
el sombrerito de paja,
y el abanico de raso,
maravilla de oro y nácar.
Y al darme tales tesoros
mi candor imaginaba
que era mi madre la reina
poderosa de las hadas.
Luego el salón deslumbrantes
con innumerables lámparas;
la mesa llena de rosas,
la familia alborozada;
yo, risueña corderilla

a quien todos halagaban,
con mis tiernas compañeras
al son del piano bailaba;
y después, la alegre misa
con panderetas y flautas,
el bullicio de las calles,
las vibrantes serenatas;
y para colmo de dicha,
aguardándome en la casa,
graciosos juegos de prendas,
de la cena la algazara;
y mi madre en torno mío
con su faz tan dulce y grata,
siempre tierna y cuidadosa
como el ángel de mi guarda.
¡Oh, tiempos!... ¡Habéis pasado
cual las nubes sonrosadas
que bordan un breve instante
el cielo de la mañana!
Hoy, aquella amante madre
duerme en su tumba callada;
mujer triste es hoy la niña
que al son del piano danzaba;
en el hogar silencioso,
¡qué venturas me acompañan!
El Desengaño sombrío
que solo me brinda lágrimas.
¡Gozad, gozad, los dichosos,
brilla, brilla noche blanca,
con tus fresco aguinaldos
y estrellas que no se apagan!
Pues yo, ¿qué plácidas notas
pudiera arrancar del arpa,
cuando ya el alma ha perdido
de ser feliz la esperanza?

El 17 de junio de 1906 publica Mercedes Matamoros en *El Figaro* su último poema: «Noctámbula», una triste y dramática balada:

Noctámbula⁵⁴²

La madre estaba en su lecho
pálida y estremecida,

⁵⁴² Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 263-264.

soñando que dos malvados
en una selva sombría,
daban alevosa muerte
a su prenda más querida,
al niño que junto a ella
profundamente dormía
en ese tranquilo sueño
¡que los ángeles vigilan
cual la sombra de sus alas
y la luz de su sonrisa!
En agitación nerviosa
la madre se retorció;
helado sudor bañaba
su frente descolorida;
gritos inarticulados
de su garganta salían,
y nadie en la pobre estancia
a despertarla acudía.
Entonces en los espasmos
de la horrible pesadilla,
queriendo salvar al niño
que los malvados herían,
lo estrecha con fuerte abrazo,
lo oprime con sus rodillas
y el pecho, le ciñe el cuello,
y febril, despavorida,
salta del lecho pensando
que aún de cerca la seguían;
pero en ese mismo instante
despierta y ve, enloquecida,
que solo en sus brazos tiene
una mustia florecilla;
que la tragedia fue un sueño
y ella ... ¡la cruel asesina!

3. EL ÚLTIMO AMOR DE SAFO

La importancia del poemario de Matamoros sobre la poeta de Lesbos hace aconsejable diferenciarlo del resto de su obra y realizar un estudio separado del mismo, comenzando por la opinión de la crítica cubana y extranjera (Manuel Márquez Sterling, Hortensia Pichardo, Florentino Morales, Aurora Luque, Catharina Vallejo y Raquel Romeu). Después se analiza, por primera vez desde la aparición del poemario, la influencia que sobre Mercedes Matamoros tuvo su trabajo de traducción de poetas anglosajones que la pusieron en contacto con el personaje de Safo. También se estudia el conocimiento que pudo tener Matamoros acerca de la Safo real y finalmente se estudia y analiza el poemario desde distintas perspectivas.

ANÁLISIS DE LA CRÍTICA

Manuel Márquez Sterling

El 27 de julio de 1902 se publica en *El Figaro* un texto de Manuel Márquez Sterling que sirvió de prólogo al volumen *Sonetos* (1902) de Mercedes Matamoros. Ya hemos indicado que dentro de este libro se incluía el poemario *El último amor de Safo*. En este texto el diplomático, periodista y político hace, bajo un aparente amable prólogo, una crítica al poema de la cubana. Como nos hemos referido a este texto anteriormente y lo haremos en las páginas siguientes, en los apartados de Hortensia Pichardo y Catharina Vallejo, he considerado imprescindible incluirlo íntegro:

La ilustre poetisa cubana, Mercedes matamoros acaba de realizar, con su poema en veinte sonetos, *El último amor de Safo*, un esfuerzo a que no estamos aquí acostumbrados, acaso porque vive fuera del medio enervante en que se agitan nuestros escritores, aislada en la soledad de sus tristezas⁵⁴³.

En estos primeros párrafos indica Márquez la sorpresa que ha causado el texto de Matamoros, teniendo en cuenta que vive aislada del ambiente literario y político de La Habana de 1902:

Mercedes Matamoros, que pudo ser en otro país, en otra sociedad, en otro medio, una gloria, aquí es una flor marchita, olvidada, y los aromas de sus versos deliciosos, el rumor melódico de sus *Sensitivas*, que llenan el alma de antagónicas impresiones, pasan casi inadvertidos entre la multitud que espera,

⁵⁴³ Manuel Márquez Sterling, «Mercedes Matamoros», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, pág. 292.

día por día, la frase bravucona de los escritos políticos que le engañan con alardes, de los oradores «de mitin» que vomitan hiel para los sanos, calumnia para los virtuosos, y patriotería embustera para crear legiones de electores inconscientes que les lleven triunfantes entre la burguesía hambrienta.

Mercedes Matamoros parece ajena a esa vida y acaso no han llegado a su rincón aún, las voces confundidas que brotan de intelectos enfermos de anemia, alejada de todo, sin duda, por su propia desgracia, más vigorosa, con el universo por horizonte, más limpio su corazón que el de tantos y tantos seres que se desenvuelven victoriosos en la noche prolongada, impenetrable, de las ambiciones impuras. La vida tiene, sin duda, dos aspectos: uno que avanza hacia el infinito, otro que describe su círculo en las pasiones mortíferas. Se requiere un gran corazón, para luchar, una fe salvadora para surgir, al fin, perdiéndose el límite de lo humano, en el ansia profunda de lo divino⁵⁴⁴.

Si Márquez reconoce en el párrafo anterior el esfuerzo intelectual de Matamoros, en el siguiente considera el poemario de Safo una falsificación de la histórica y viene a demostrar que existían en la Cuba del momento conocimientos mitológicos, históricos, filológicos y literarios sobre Safo. Por tanto es ilógico que la crítica niegue esos mismos conocimientos a Matamoros:

Matamoros ha estudiado a Safo tan profundamente, que ha llegado a falsearla, dentro de la misma fábula que inmortaliza a la hija de Lesbos, fábula que ha sido, tal vez, más hermosa mientras más vituperada. Lo que para el gran crítico Müller ha sido un mito en nuestro tiempo, para Atheneo, en su fantasía, fue un capricho, al extremo de crear una nueva Safo: la poetisa, distinta a la cortesana de Eresos; la amante de Amictena, Atis, Telesilda, cunica, Pyrrina, Adromeda y Megara, distinta a la que inmortalizó la roca de Leucades con el sello del amor supremo y la desesperación infinita.

Entiéndese por la crítica contemporánea que la acción del tiempo ha unido, en Safo, las fábulas de su época, al grado de que el salto de Leucades, según he leído era una leyenda anterior a Safo, que tuvo por heroína a cierta Calycé enamorada de un desdichado joven a quien la misma Venus había favorecido con el don de agradar. Llamábase este joven, de una belleza femenina, Phaón, como el barquero de Mitylene que despreciando a Safo, según el mito, fue de la gran poetisa perseguido por «mares y tierras» hasta Sicilia.

Pero de cuanto pudiera acumular la crítica, parece desprenderse que se llegaría a la certeza de que Safo, la poetisa más famosa entre los griegos, pretendida para esposa por el poeta Alceo, citada y engrandecida por Aristóteles en su *Retórica*, juzgada por el minucioso Herodoto, imitada por Catulo y leída con ardor por el sabio Salón, debió su inmortalidad a la gracia de sus versos, al sello erótico de sus cantos y, sobre todo, al haber enriquecido la poesía griega con uno de los más

⁵⁴⁴ *Ib.*, págs. 292-293.

deliciosos metros líricos, que alcanzó el nombre de su autora, habiendo llevado Horacio a la poesía latina el inmortal verso *sáfico*⁵⁴⁵.

La Safo de Matamoros no es histórica, se ha falseado su personalidad y su físico, ni está basada en las odas de Safo, para Márquez, más bien se parece a Estesícoro:

A Safo, la poetisa, a Safo la cortesana, hemos de añadir otra nueva Safo, la que nos pinta Mercedes Matamoros en sus admirables sonetos. Safo no era, ni en sus versos, ni en el mito, tal como es en este poema, por lo que no era preciso que, nota a nota, afirmara que no imitaba sus odas, aunque de haber hecho tal aclaración debió añadir que era su *Safo*, creada por ella, más apasionada, aunque menos lógica en el proceso de su final sentencia. En lo descriptivo, tal vez Mercedes Matamoros ha encontrado más fuente de inspiración en Estesícoro, cuya oda a la Musa y al ocaso del Sol aparece en la mente al simbolizar la Matamoros la vida de Safo, en ecos colores enlazados. No advertirá el lector, en los sonetos de la poetisa cubana, la sencilla gracia de la oda célebre en que Safo habla del

...áureo carro que veloces llevan
lindos gorriones, sacudiendo el ala,

y tal parece que, al dolor supremo de la poetisa griega, se une la sombría inspiración de Mercedes Matamoros. Por eso, el carácter de Safo no se advierte en este poema, sino que sin duda se falsea; ni ha tenido nuestra poetisa cuidado en darnos el perfil de la verdadera Safo, tez morena y la baja estatura con que la presenta, a través de la historia, la única tradición en que debemos confiar⁵⁴⁶.

No solo Safo sino Faón está falseado en la versión de Matamoros, en la que se echa de menos a su hija Cleis:

El mismo Phaón ofrecía a la Matamoros, para el primer soneto, aspectos que olvida o desconoce, y no deja entrever, por los inspirados ritmos del verso pasional, algo de la melancolía arrebatadora, causa sin duda, no despreciable, del amor de Safo, que seduce en el barquero de Mitylene que canta, sobre las ondas azules, el escepticismo de su corazón helado. Y aun para completar la visión de Safo se echa de menos –al leer, en el soneto «La primera traición», cierta mirada al pasado, natural en la primera contrariedad cuando la amante no ha llegado al olvido de cuanto la rodea– una nota vigorosa que reproduzca en la fantasía la figurilla de su hija Cleis, cuya hermosura, en delirantes versos, iguala a la de las Chrysantemes «y que no trocara por toda la Lydia»⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ *Ib.*, págs. 293-294.

⁵⁴⁶ *Ib.*, págs. 294-295.

⁵⁴⁷ *Ib.*, pág. 295.

Márquez también cuestiona la disposición del poemario:

Es indudable que como desarrollo psicológico no debió Mercedes Matamoros aislar a Safo desde un principio de todos sus amores, que debieron comenzar a desvanecerse en el soneto IX «Celos» desapareciendo en el X «Los alfileres» para cruzar por su mente en el XVI «La invitación» que prepara y sugiere al lector para su maravilloso soneto «La bestia», sin duda superior al último, «En la roca de Leucades»⁵⁴⁸.

E indica las contradicciones –en su opinión– del mismo:

Por cierto que existe una contradicción entre el soneto en que aparece tentadora la Bacante, y el soneto «Al amor carnal», falto de cierta novedad de que disfruta la mayor parte del poema. En el primer terceto del soneto a que me refiero primero, dice Safo:

... ¡qué horror!... ¡ya vuelven tentadores
los placeres que en tiempo que maldigo
me hundieron en el fango de la vida!...

lo que, de acuerdo con el mito que inspira el poema, modificándolo se opone al principio del soneto «Al amor carnal»:

Por ti olvidé –cual flores sin esencia–

(En este verso se nota la necesidad impuesta de completar las sílabas con un concepto falto de sentido).

Ilusiones de bien que fueron mías;
y troqué por culpables alegrías
lo más bello del alma: ¡la inocencia!

A Mercedes Matamoros se le escapó en la idea este soneto, que sin duda no fue escrito para el poema, sino adaptado al asunto, para completar, no el concepto general de la obra, sino la cifra a que debían llegar los sonetos. ¿Qué inocencia pudo sacrificar Safo a Phaón después de los placeres tentadores que maldice porque la hundieron «en el fango de la vida»⁵⁴⁹.

Lo que Márquez Sterling no consideró es que Matamoros no se refiere a Faón en el poema sino, como su nombre indica, «Al amor carnal», a este es al que ha sacrificado Safo su inocencia:

Salvo este defecto, y alguno, que sería prolijo señalar, en la composición poética, el poema es bellísimo; demuestra una fibra rítmica que supera a la mayoría de nuestros poetas y que apenas halla semejanza en algunas de sus *Sensitivas* dominadas por una idea vigorosa, no igualada por la forma. El poema *Los amores de Safo*, haría honor a cualquier firma; no alcanzará en la actual

⁵⁴⁸ *Ib.*, pág. 295.

⁵⁴⁹ *Ib.*, págs. 295-296.

generación la fama que debiera, tal vez por colmar la medida de su cultura literaria.

Yo, con orgullo, declaro que lo he leído varias veces con deleite, que descubro cada vez en él bellezas más profundas, aunque no aparezca Safo tal cual la conocemos en otras obras y en trabajos de otro género: creación gallarda, única, que nos da, en una época de monotonía ilimitada en la producción poética, una obra nueva, que no tiene, de reminiscencia clásica, más que el nombre, adoptado para fascinar al lector. Sobre la base de una luminaria de siglos, destacan, efecto extraordinario, las fosforescencias divinas de una imaginación soberana⁵⁵⁰.

Hortensia Pichardo

La doctora Hortensia Pichardo y Viñals (La Habana 1904-2001) fue una reconocida historiadora y catedrática de la Universidad de La Habana, miembro de numerosas sociedades históricas y científicas, con multitud de premios y distinciones. Realizó su tesis doctoral en 1934 sobre Mercedes Matamoros y publicó *Mercedes Matamoros, su vida y su obra* en 1951 y 1952, y «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor» en 1956.

La doctora Hortensia Pichardo manifestó en ambas publicaciones, ampliamente citadas en este trabajo su admiración con respecto a este poemario de Matamoros:

En 1902 escribe El último amor de Safo que bastaría para colocar a su autora entre las mejores poetisas de Cuba y América. Es un poema en veinte sonetos magistralmente eslabonados por el tema: el amor vehemente que siente Safo, la poetisa de Lesbos, por Faón, el barquero de Mitilene. En cada soneto halla marco sobrio uno de los episodios de aquella aventura de una gran mujer enamorada: la declaración, los celos, la entrega, la primera traición, alternando con los cambios de actitud que le inspira el amado. El Último amor de Safo fue una cosa completamente nueva en nuestro ambiente literario. Nunca hasta entonces una mujer se había atrevido a hablar del amor en una forma tan cruda y tan sincera a la vez, y esto en unos sonetos que al decir de uno de sus críticos “tienen pocos rivales en la lengua castellana”. “La corrección de Reina –que ha sido con Palacio uno de los mejores sonetistas españoles- unida a la brillantez descriptiva de Salvador Rueda, al pensamiento profundo de Núñez de Arce, al desenfado y vigor de Zorrilla, dan a nuestra poetisa un carácter esencialmente propio”. No sigue Mercedes Matamoros exactamente el mito griego: ella crea una Safo nueva; de la poetisa de Lesbos no recoge el poema sino el amor apasionado que sintió por Faón y que la llevó al suicidio, lo que bastaba a la Safo cienfueguera

⁵⁵⁰ *Ib.*, págs. 296-297.

para exteriorizar la pasión que guardaba en el fondo de su corazón y que no podía declarar al ser amado [...]»⁵⁵¹.

Pichardo, cree que la obra procede del amor no correspondido de Matamoros hacia un joven cubano:

Un incidente semivulgar, su enamoramiento imprevisto de un adolescente cuando ella se encontraba en plena decadencia física, dio lugar a que Mercedes Matamoros pasara a la posteridad con una aureola más atractiva que la dan el sufrimiento y el desencanto: con la aureola de los grandes cantores del amor⁵⁵².

A decir de la doctora Hortensia Pichardo Matamoros trata la pasión de Safo por Faón con tal fogosidad, desbordamiento, amargura y arrebató erótico que no parecen producto de la imaginación sino del drama amoroso de la poeta quincuagenaria. Así aclara que en *Mirtos de Antaño* y en los manuscritos que dejó al morir se refiere a un hombre de ojos azules y cabello rubio, lo menciona en poesías inéditas como «Invernal», «El encuentro» y «A...», que aún siguen inéditas. Este hombre, según Pichardo, es Antonio Comoglio Naranjo, hijo del catedrático Antonio Comoglio Montaña, vecino de Mercedes Matamoros y diecisiete años menor que ella. Indica Pichardo que lo localizó aunque muy anciano. Parece que su contacto con la poeta era diario, pero él solo sentía admiración y ella un amor apasionado:

¿Existió realmente el protagonista de los Sonetos? Y si existió, ¿Quién encarnó entre los mortales a Faón, quién fue el hombre que inspiró los apasionados versos de El último amor de Safo? [...] Siguiendo el rastro de las indicaciones de la poetisa, nosotros dimos con Faón hace ya muchos años, cuando empezábamos a interesarnos por la vida de Mercedes Matamoros. Era un anciano a quien la edad y la pobreza habían maltratado mucho. De todos modos, presumimos que el protagonista ganó extraordinariamente en belleza y espiritualidad merced a la ilusión de la poetisa enamorada. Se llamó Antonio Comoglio. Siempre vivió en Guanabacoa. En su juventud era aficionado a la poesía y la afinidad poética lo llevó a cultivar la amistad de Mercedes Matamoros. El contacto entre ellos se hizo frecuente, casi diario, y lo que en el joven Comoglio no era más que admiración por la artista, en esta se convirtió en amor apasionado que no terminó sino con la muerte. Una elemental delicadeza nos impidió hurgar en esos amores en nuestras conversaciones con Comoglio. Por otra parte, él era, al menos en la época en que lo conocimos, hombre poco expansivo, diríase que de temperamento frío. Habíamos averiguado y él no nos lo ocultó, que había sido fiel amigo de la poetisa en sus últimos años y solía prestarle pequeños servicios

⁵⁵¹ Hortensia Pichardo, «Mercedes Matamoros, la poetisa del amor y del dolor», *op. cit.*, págs. 116-117. La cita que contiene es de Manuel Márquez Sterling y apareció en el «Prólogo» a los *Sonetos* de Mercedes Matamoros, publicado en La Habana en 1902 y citado anteriormente.

⁵⁵² Pichardo, Hortensia, *Mercedes Matamoros su vida y su obra*, *op. cit.*, pág. 59.

materiales que a ella le resultaban penosos por su condición de mujer y de enferma. Él le llevaba libros que leían y comentaban juntos. Ella le recitaba sus versos antes que a nadie y aceptaba los reparos de aquel íntimo censor. Comoglio nos confesaba que no podía faltar a la visita diaria, pues se exponía a escuchar después sus recriminaciones. ¿Amó Comoglio a Mercedes Matamoros? No lo creemos. Es difícil precisar si él alentó la pasión senil de la poetisa. Si nos atuviéramos solamente a los versos de la poetisa, cabría una respuesta afirmativa [...] Pero cabe la duda de si la poetisa no se equivocó al interpretar las atenciones y solicitudes de su joven amigo, que pudieron ser al principio puramente inspiradas por la admiración intelectual y después por respeto y lástima a la mujer desvalida, enferma... y enamorada.

Hubiera sido raro en él, un adolescente, la pasión que en ella encuentra fácil justificación. La naturaleza había sido severa con la mujer en que encarnaba la poetisa; la vida menos benévola aún, había destruido ese resplandor de belleza que ponen en la fisonomía el genio y la juventud del alma. Su observación del mundo, su talento, cierta clarividencia que no faltaba a ninguna mujer para justipreciar sus propios encantos, la hacían escéptica y ocasionaban bruscas transiciones de su humor... Algunos versos suyos revelan la crisis espiritual que ella atravesó en este período de su vida [...] ⁵⁵³.

Dice también Pichardo en una de sus notas finales, que a ninguna persona le confesó Matamoros su amor postrero. Lo cierto es que esto no está comprobado y ni Comoglio era un adolescente en 1902, más o menos tendría treinta y cuatro años, ni Mercedes Matamoros era una anciana senil con cincuenta y uno.

Pichardo aclara que Matamoros en *El último amor de Safo* pinta el amor en todas sus tonalidades desde los suspiros y lágrimas a la pasión sensual, del anhelo al odio. Se presenta como la Safo de la leyenda, enloquecida por la pasión y por los celos, para quien el mundo gira alrededor del hombre amado y que al verse desdeñada aborrece la existencia y busca la muerte. Indica Pichardo que en opinión de los críticos es la mejor de las obras de Mercedes Matamoros. Especifica que la componen veinte sonetos, y cada uno de ellos se enlaza con el anterior y el siguiente por el estado anímico de la protagonista. La autora se negó a modificarlos aun cuando críticos amigos se lo aconsejaron después de leerlos, como Manuel S. Pichardo, director de *El Figaro*, que habría de publicarlos.

Por lo que respecta a la poeta de Lesbos, indica Hortensia Pichardo que se ha comparado a Mercedes Matamoros con Safo y se la ha llamado la Safo cubana. La duda para Hortensia Pichardo es si Matamoros trató de imitar a Safo. Para aclarar esa opinión, la propia Matamoros puso la siguiente nota a *El último amor de Safo* al publicarlo por primera vez en *El Figaro*, el 20 de julio de 1902: «Estos sonetos no son imitaciones de las odas de Safo sino enteramente originales».

⁵⁵³ Pichardo, Hortensia. *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, págs. 31-32.

Igualmente aclara Pichardo que el helenista Juan José de la Maza y Artola publicó un cotejo de la obra de Safo y Matamoros, en su trabajo «Safo y una poetisa cubana» en su libro *Asfódelos*, aparecido en La Habana, por la editorial Hermes en 1930.

Pichardo especifica que el motivo del poema de Mercedes Matamoros es la leyenda que atribuye a Safo un amor apasionado hacia Faón, ante cuyo desdén decide arrojarse desde la roca de Léucades al Egeo. En opinión de Hortensia Pichardo, Matamoros no se preocupó de la irrealidad de la leyenda, sino que la tomó porque respondía a su propia vida (la teoría de amor de Matamoros hacia Comoglio). Pero Pichardo si cree que en cuanto a cantar al amor infeliz con pasión, violencia y transparencia, si coincide con la Safo griega.

Indica Hortensia Pichardo que Félix Callejas dijo acerca de *El último amor de Safo* en un artículo publicado en *Letras* en 1906 (Pichardo no dice la fecha de publicación ni el título) :

Este poema que es acaso la mejor y más brillante producción de la ilustre poetisa, y uno de las más inspiradas y notables composiciones de la literatura castellana; se me figura a pesar del disfraz de leyenda que lo envuelve, el más asombroso desbordamiento de una pasión, aún inmaterial y purísima, por muchos años comprimida y sujeta, enterrada como en una interminable gestación en aquel cuerpo de virgen infecunda y abierta al cabo en un florecimiento de quejas y rimas⁵⁵⁴.

La doctora Pichardo utiliza este comentario para confirmar su teoría del enamoramiento de Matamoros no correspondido. Nótese como los críticos insisten en el pudor, pureza y virginidad de las poetisas que hablan de amor y pasión aún de forma desbordada como la Matamoros.

Sigue Pichardo contextualizando el poemario de Matamoros como el albor del discurso poético erótico femenino en Hispanoamérica, en el que luego triunfarían poetisas como Juana de Ibarbourou y otras que hemos visto anteriormente:

Empieza por brindar su lira, su divino tesoro espiritual, al amado [...] Luego se brinda ella misma; y su entrega tiene un impudor inusitado y fresco que debía asombrar a sus contemporáneos y que hasta medio siglo después no se atreverían a exhibir otras poetisas, Juana Ibarbourou en primer lugar⁵⁵⁵.

Igualmente manifiesta este pensamiento Hortensia Pichardo cuando analiza los distintos poemas de *El último amor de Safo* y dice con respecto a «La bestia»:

⁵⁵⁴ Citado en Hortensia Pichardo, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, pág. 61.

⁵⁵⁵ *Ib.*, pág. 62.

Es este un verdadero documento tanto por la forma como por el fondo [...] aquí sirve para hacer más vivo el cuadro de un amor desbordado, que ya no cabe en el marco de los sucesos del espíritu y reclama la posesión. En verdad sus transportes no parecen los de una mujer normal

“Es el amor que humilla y que deprava”

y quizás se requiera la explicación de la psicoanálisis para comprender cómo se escaparon esos acentos desvelados y crudos a Mercedes Matamoros... De todas maneras, si la sinceridad es prenda gloriosa de la poesía y la mujer tiene el derecho de expresar sus sentimientos y voliciones con la misma libertad que el hombre y aspira a que este lo reconozca así, debemos agradecer a nuestra compatriota que, en los albores del siglo, cantara en robustos versos, con admirable valentía los trastornos y locuras de un amor exaltado. El feminismo tiene que reconocer a Mercedes Matamoros ese gesto de rebeldía que se llama “La Bestia”.

Y es de notar que no fue un acto de irresponsabilidad la vívida realización de ese soneto. Cuando *El último amor de Safo* fue remitido al Director de *El Figaro* para su publicación, Manuel S. Pichardo organizó una lectura del poema en el Ateneo de La Habana y en la misma suprimió «La Bestia». Al enterarse, la poetisa escribió al periodista: “Apruebo que por prudencia suprimiese la lectura de “La Bestia”, pero no he podido menos de sonreirme con usted ante el temor de alarmar a las señoras; yo, que por mi sexo, tengo más intimidades que V. con el mundo femenino, sé que ese mundo ha cambiado mucho en Cuba, y que en las habitaciones de jovencitas muy atildadas de 18 o 20 años, se ven por todos lados novelas de Bourget, Zola y Paul de Kock, sin que los papás se preocupen en lo más mínimo por la lectura de sus hijas; y he visto a un canónigo español (es verdad que es muy limitado el pobre) entregar a una niña de 12 años *Las mil y una noches*, sin pensar que había de deleitarse con la pintura de las costumbres árabes y los misterios del serrallo. El realismo se impone y en las más circunspectas la alarma es solo aparente, y aunque la mujer permanezca fiel a la consigna de la hipocresía que el hombre le ha impuesto acude siempre a leer en secreto lo prohibido. Yo me lanzado a escribir cada día con mayor libertad porque creo, como Milton, que lo impúdico es el pudor, mezcla de hipocresía y malicia, pues hace recordar lo que artificiosamente procura encubrir, mejor dicho, el pudor no existe, lo que existe realmente es la perfecta inocencia o la ignorancia completa, que vienen a ser lo mismo y que constituyen esa casta indecencia de que habla Víctor Hugo refiriéndose a la desnudez inconsciente de los niños; pero aunque es triste decirlo, esa perfecta inocencia no se encuentra en muchas ocasiones ni aún en los que hayan todavía en la infancia”⁵⁵⁶.

Por otra parte y para terminar este incidente que hemos querido intercalar para dejar aclarada la posición de la poetisa cienfueguera en el movimiento de reivindicaciones planteadas por la mujer cubana modernamente, recordemos que antes de dar a la luz *El último amor de Safo* y dentro del mismo al soneto «La bestia», Mercedes Matamoros había publicado su soneto «Cleopatra», consagrado a describir con primor detalles como

⁵⁵⁶ Esta carta de Matamoros a Pichardo fue publicada en *El Figaro*, el 2 de septiembre de 1906, a poco de fallecer la poeta.

“entre siervas, la infiel y voluptuosa
reina, al nuevo deleite se prepara” [...] ⁵⁵⁷.

Ya se ha indicado que el soneto «Cleopatra»⁵⁵⁸ apareció en *El Figaro* el 15 de diciembre de 1901, y en la colección editada como *Sonetos*, y se ha recogido en este trabajo en apartados anteriores. De la cita anterior de Pichardo es interesante destacar la cultura literaria de Matamoros de tradición no hispánica: Bourget, Zola, Paul de Kock, Milton y Victor Hugo y la visión inteligente y realista que tuvo la poeta de la situación de la mujer cubana de 1902, donde el pudor femenino era solo apariencia e hipocresía por imposición masculina, pues ni los niños eran ya inocentes. Matamoros confiesa escribir libremente.

Recoge Hortensia Pichardo las críticas al poema de Mercedes Matamoros realizadas por Manuel Márquez Sterling en *El Figaro* de 27 de julio de 1902. Él cree que la poeta no debió aislar a Safo desde el principio, de todos sus amores, que según él debieron comenzar a desvanecerse en el Soneto IX. Dice el prologuista del poemario que existe una contradicción entre los sonetos «Invitación» y «Al amor carnal». En el primero alude a los placeres lésbicos, aunque Pichardo no se atreve a nombrarlo. En el segundo habla de su inocencia. Por lo que cree Márquez Sterling que «Al amor carnal» no fue escrito para *El último amor de Safo* sino adaptado. Sin embargo Pichardo cree que es adecuado al poema porque evoca el goce perdido antes de ir al encuentro de la muerte. Igualmente la autora lo entendía así ya que dijo en su carta a Manuel S. Pichardo, publicada en *El Figaro* el 2 de septiembre de 1906, que los veinte sonetos pintan «todos los grados de la pasión de Safo» y que «al suprimir uno solo quedaría la obra incompleta».

Márquez Sterling hace notar que Mercedes no cuida el perfil físico de Safo, ya que en «Yo» la describe como de azucena y rosa y luego de golondrina oscura. Por lo que ella pidió al director de *El Figaro*, Manuel S. Pichardo en una carta que cambiara el primer verso del primer terceto por «mi cuerpo es una sierpe voluptuosa» porque «Safo según todos sus biógrafos era trigueña», igualmente dice Pichardo que esto lo dice Matamoros en la misma carta al director el 2 de septiembre de 1906.

Una de las mejores conclusiones que podemos extraer de todo ello es que Matamoros había leído a los biógrafos de Safo, es decir, tenía un conocimiento de la poeta de Lesbos. Por lo demás no coincidimos con la crítica de Márquez Sterling, pues la simple lectura del poemario demuestra su coherencia en la versificación y en la temática, cosa que sabía perfectamente Mercedes Matamoros, por lo mismo rechaza las críticas y no hace cambios ni correcciones, salvo aquellas que perfeccionan, si cabe, el poemario.

⁵⁵⁷ Pichardo, Hortensia, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, págs. 63-65.

⁵⁵⁸ Mercedes Matamoros, *Sonetos, op. cit.*, pág. 30.

Prosigue Hortensia Pichardo indicando que Mario Muñoz Bustamante en *Ideas y colores*, publicado en La Habana en 1907, dice en la página cinco:

El poema de la Matamoros cayó como una bomba en nuestro estadio literario. La poesía mediocre que veníamos padeciendo sufrió un golpe de muerte con la aparición de aquellos endecasílabos robustos y sedosos, cuyo verdadero castellano vibraba enérgicamente. La misma obra entrañaba algo más que forma impecable. Había en ello lo que nos faltaba desde los floridos años de Luaces y Heredia: sentimientos, ideas, fondo profundo. Nuestra crítica, que posee una sonda muy corta, no se atrevió a medir la profundidad de aquel océano de pensamientos. Conformose con bogar por superficie cristalina, sonó el bombo de costumbre y reapareció la indiferencia empujada por la envidia⁵⁵⁹.

Acertadamente Pichardo introduce esta crítica de Mario Muñoz Bustamante, un año después del fallecimiento de la poeta, pues sitúa el poemario de Matamoros en su verdadera dimensión poética: perfección en la forma y en el fondo.

Aclara Hortensia Pichardo que *El último amor de Safo* no disfrutaba de la popularidad que otras composiciones eróticas de poetisas hispanoamericanas (seguramente se refería a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni). La explicación la encuentra Pichardo en la carencia (entonces y ahora) de una edición completa de la Matamoros y en la factura clásica del poemario.

Repasa Pichardo la publicación de Matamoros en algunas antologías hispanoamericanas como en la de José María Chacón y Calvo, que coloca «La Bestia» y «Anhelos» en *Las cien mejores poesías cubanas*, que apareció en Madrid, por la editorial Reus, en 1922, ocupando las páginas 255 y 256.

Florentino Morales

El periodista, investigador, historiador y poeta Emiliano Florentino Morales Hernández (Cienfuegos, 1909-1998) buscó la obra de Mercedes Matamoros en álbumes, periódicos y revistas de la época así como en colecciones particulares. Tuvo acceso a los manuscritos y recortes de prensa de la propia autora. Compilando más de setecientas cuartillas, agrupó quinientos poemas, estudios de variantes, notas bibliográficas y cronológicas.

Su libro sobre Mercedes Matamoros quedó en proyecto, pero la documentación se encuentra en instituciones culturales de Cienfuegos. Prologó y anotó una edición muy minoritaria (trescientos

⁵⁵⁹ Pichardo, Hortensia, *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., págs. 66-67.

ejemplares) de los *Mirtos de antaño* que la Cátedra Mercedes Matamoros, ubicada en la Biblioteca de Cienfuegos, editó en 1991 y a la que añadió una cronología de la autora.

En su edición de los *Mirtos de antaño* opina lo siguiente de sus poemas de erudición modernistas aparecidos en *El último amor de Safo*, *Sonetos* y otros publicados en prensa:

Mercedes fue también, dentro de su polifacetismo, una notable pensadora, lo que no es frecuente entre nuestras mujeres, y también precursora de un tipo de poesía femenina erótica que proliferó años después, en la América del Sur, principalmente en la voces de las uruguayas Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y de la argentina Alfonsina Storni⁵⁶⁰.

Sitúa Florentino Morales a Mercedes Matamoros, como también hiciera Hortensia Pichardo, dentro del contexto del inicio de un discurso erótico femenino en la poesía hispanoamericana, que luego será ampliamente continuado por otras mujeres en el continente. También hace mención de su poética reflexiva, filosófica y por ello indica que es una notable pensadora, característica que en 1991 todavía encuentra el crítico poco aplicable a las escritoras cubanas.

Aurora Luque

En 2003 la poeta y profesora Aurora Luque editó *El último amor de Safo* en Málaga, con introducción titulada: «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900». Con el mismo título pero contenido algo distinto tenemos su comunicación recogida en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Mimesis e Iconografía*, publicada en Málaga en 2003. Igualmente en 2004 edita y traduce a Safo de Lesbos en *Poemas y testimonios*.

En estos trabajos Aurora Luque indica que en la obra de Matamoros confluyen la visión romántica de Safo (Leopardi, Carolina Coronado, Avellaneda) y la visión posromántica (Baudelaire, Pierre Louÿs).

La propia Matamoros declara que su objetivo con este poemario era «pintar todos los grados de la pasión de Safo», pero para Luque *El último amor de Safo* es una imitación de la leyenda sáfica, que busca la protección de la autoridad de los clásicos igual que otras escritoras románticas de habla hispana.

Aurora Luque se plantea qué lleva a Mercedes Matamoros a elegir a Safo como personaje y cree que las escritoras románticas necesitan el estímulo de autoras ilustres del pasado. Igualmente

⁵⁶⁰ Florentino Morales, «Prólogo» en Mercedes Matamoros, *Mirtos de antaño*, *op. cit.*, sin núm. de páginas.

sospecha que Matamoros conoce muy poco de la Safo real y se basa principalmente en Ovidio y en las imitaciones y recreaciones literarias.

Nos recuerda Luque que en el siglo XX Safo es arquetipo de homoerotismo femenino por encima de la suicida por amor, una *femme fatale*, decadente y perversa en Baudelaire (en el poema «Lesbos», Pierre Louÿs (en *Las canciones de Bilitis*) y Renée Vivien (*Les Kitharèdes*, y la novela *Une femme m'apparut*).

Aurora Luque indica respecto a la Safo de Matamoros:

La Safo recreada por Mercedes Matamoros es una voz activa: afirma, exalta, odia y ama, impone su deseo con vehemencia. La autora cubana era muy consciente de la libertad desde la que escribía [...] Si Gertrudis Gómez de Avellaneda se apropiaba de Safo a través de la estrategia de la traducción, Matamoros, en cambio, amparada todavía en el recurso a la autoridad de los clásicos, consigue explorar como sujeto femenino pleno las posibilidades de expresión del deseo, sus “íntimas tormentas”, hasta límites no indagados hasta la fecha. La herencia romántica queda definitivamente recogida y superada, y se anticipan elementos de un erotismo *belle époque* en un lenguaje modernista feminizado. Entre estos dos polos, en La Habana de 1900, Mercedes Matamoros se tradujo a sí misma con orgullosa intensidad bajo la tutela de Safo⁵⁶¹.

Catharina Vallejo

La doctora Catharina Vallejo es profesora de Español en la Concordia University de Montreal, y es autora de numerosos estudios y publicaciones sobre escritoras hispanoamericanas del siglo XIX. En 2004 edita en La Habana la obra de Mercedes Matamoros posterior a 1892, la recoge de forma cronológica y fechada por años, con el título *Poesías (1892-1906)*, con introducción y notas.

En este trabajo aclara Vallejo que el uso de la tradición de Safo por parte de Matamoros la inserta en la genealogía de escritoras y escritores influidos por el mundo clásico. Safo, indica Vallejo, ha sido interpretada según la época: lo mismo expresa pasiones homoeróticas que ama a un hombre más joven. Desde la tradición griega y romana es una figura que transgrede la norma prescrita para la mujer. Vallejo entra en el tortuoso tema de las fuentes biográficas para *El último amor de Safo*, una Mercedes Matamoros enamorada de un hombre menor que ella, rompiendo con la tradición social y artística.

Catharina Vallejo cree, al igual que Aurora Luque, que Matamoros leyó a Safo a través de Ovidio y es por ello que el poema introductorio se titula «Safo a Faón», igual que la *Heroida XV*.

⁵⁶¹ Aurora Luque, «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900», en Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, pág. 23.

Vallejo desenmascara a Manuel Márquez Sterling, el prologuista de *Sonetos*, quien llama «admirables» a los sonetos de Matamoros mientras los critica severamente. Márquez indica que Matamoros usa el nombre de Safo para fascinar al lector, pero lo cierto es que lo hace para legitimar su expresión poética. Así indica Vallejo:

La Safo de Matamoros es un ser complejo, plurivocal, irracional, protagonista de su sentimiento amoroso (heterosexual a pesar de la reputación de la Safo «histórica»), extramatrimonial, único espacio social que podía dar lugar al erotismo, según Víctor Fowler. Reclama, por tanto, en múltiples dimensiones, un campo reservado a los hombres⁵⁶².

Matamoros tuvo que valerse de Safo para poder expresarse y asumir la modernidad que con tanto entusiasmo estaban abrazando los hombres⁵⁶³.

Dice Vallejo que *El último amor de Safo* trata del derecho femenino a la escritura erótica:

Más que del amor, esta poesía de Matamoros (...) trata del poder y el derecho de la expresión femenina, y la identificación de la escritura con el erotismo como expresión femenina⁵⁶⁴.

Raquel Romeu

En el año 2000 Raquel Romeu reúne en *Voces de mujeres en las letras cubanas* un grupo de trabajos en los cuales se incluye un estudio titulado «El discurso poético de Mercedes Matamoros»⁵⁶⁵, donde se refiere brevemente al poemario *El último amor de Safo*. Para Romeu, Matamoros se escuda en la poeta de Lesbos para escribir unos poemas de amor arrebatados, basados en la traducción al inglés de la *Heroida* número XV de Alexander Pope.

En las *Heroidas*, Publio Ovidio Nasón redacta en hexámetros latinos, veintiuna cartas de amor de mujeres famosas de la Antigüedad a sus amantes. La número XV es de Safo a Faón [...] Este poema fue traducido al inglés por Alexander Pope en 1707. Espero probar aquí que Mercedes Matamoros llega hasta Safo a través de Pope y Ovidio⁵⁶⁶.

⁵⁶² Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, pág. 22. La cita se refiere a Víctor Fowler, *Una historia cubana del placer como conquista*, La Habana, Unión, 1995, núm. 21, págs. 33-42.

⁵⁶³ *Ib.*, pag. 28.

⁵⁶⁴ *Ib.*, pág. 27.

⁵⁶⁵ Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, cap. III («Mercedes Matamoros»), págs. 57-67.

⁵⁶⁶ *Ib.*, pág. 63.

La tesis de Raquel Romeu es que *El último amor de Safo* es una refundición del poema de Pope titulado «Sappho to Phaon» (1707), y para ello señala tres estrofas de Pope:

Say, lovely youth that dost my heart command,
Can Phaon's eyes forget his Sappho's hand?
Must then her name the wretched writer prove,
To thy remembrance lost as to thy love?
Ask not the cause that I new numbers choose,
The lute neglected and the lyric Muse:
Love taught my tears in sadder notes to flow,
And tuned my heart to elegies of woe [...]

To me what Nature has in charms denied
Is well by wit's stature, yet my name extends
To heaven itself and earth's remotest ends:
Brown as I am [...]
If not from Phaon I must hope for ease,
Ah let me seek it from the raging seas;
To raging seas unpitied I'll remove;
And either cease to live or cease to love [...]⁵⁶⁷

Para Romeu, Matamoros no conocería el griego ni el latín, pero sí realizaba traducciones del inglés, por lo que debió conocer la obra de Pope aunque no lo tradujera. Además Romeu aduce que la obra de Safo se descubre después de la muerte de Matamoros, por lo que las probabilidades del conocimiento de la poeta de Lesbos por parte de la cubana se reducen a Ovidio y a Pope.

Pero lo cierto es que en la época de Matamoros sí se conocían los fragmentos más interesantes de Safo, el llamado «Himno a Afrodita» y el que comienza por «Me parece igual a los dioses». Tampoco indica Romeu que Matamoros sí tradujo del inglés y algo del francés a otros autores que habían tomado a Safo como personaje o bien aludían a ella en sus obras, o que habían traducido a Safo o la habían imitado. Tampoco indica Romeu que en Cuba lo hicieron la Avellaneda y otros autores cubanos contemporáneos de Matamoros en los que también se habría podido inspirar.

⁵⁶⁷ *Ib.*, pág. 64-66. Se refiere al poema «Sappho» de Pope (versos 180-181 y 186).

Es cierto, como vimos en el apartado de la traducción en Hispanoamérica y en Cuba, que en el momento histórico-literario de Matamoros se reduce el interés por las traducciones del latín y el griego, aumentando las del inglés, francés, alemán e italiano. Es muy probable que Matamoros leyera a Pope, pero no podemos reducir los conocimientos que Matamoros tuviera de Safo a este autor y a Ovidio exclusivamente, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo y como veremos más adelante.

LA INFLUENCIA DE LA TRADUCCIÓN

Los autores traducidos del inglés al español por Mercedes Matamoros, a partir de 1874, escribieron poemas dedicados a Safo, o hacía mención de la misma en alguna de sus obras, por lo que no es imposible que la poeta cubana llegara al conocimiento de Safo a partir de la tradición británica: Lord Byron, Thomas Moore, Thomas Hood, Longfellow, Felicia Hemans y Tennyson. Otro autor traducido por Matamoros, en este caso del francés, André Chénier, también tradujo a Safo.

Byron menciona en su obra a Safo, en los cantos I, II, III y IV de su *Don Juan*; en el poema «Hints from Horace: being an allusion...», en *Hour of Idleness an Other Early Poems*, en el canto II de *Childe Harold's Pilgrimage* y en la escena I del acto III de *Sardanapalus: a Tragedy*⁵⁶⁸.

Thomas Moore hizo frecuentes alusiones en su poesía a Safo, en: «The catalogue» y «The Devil Among the Scholars», ambos en *Juvenile Poems*, incluido en el vol. II de *The Poetical Works*; en «A dream of Antiquity», en la sección «Odes to Nea», dentro del libro *Poems Relating to America*, también incluido dentro del vol. II de *The Poetical Works*; en «The Summer Fête» en el libro *Sacred Songs*, dentro del vol. IV de *The Poetical Works*; en «First Evening» del libro *Evenings in Greece*, en el vol. V de *The Poetical Works*; ; en «Extrac XI» en *The Rimes on the Road*, incluido en el vol. II de *The Poetical Works*; en «Letter III. From Miss Fanny Fudge, to her cousin, miss Kitty», en *The Fudges in England*, incluido en el vol. IX de *The Poetical Works*; en «The Day-Dream», en el libro *Miscellaneous Poems*, dentro del vol. VIII de *The Poetical Works*⁵⁶⁹. Thomas Hood tiene distintas referencias a Safo: en «Bianca's Dreams. A Venetian Story», «The Plea of the Midsummer Fairies», «Hero and Leander» y «Sonnet. (By ev'ry sweet tradition of true hearts)» todos ellos incluidos en el vol. I de *The Works*⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Cf. George G. Byron, *Don Juan: a variorum edition*, Austin, University of Texas Press, 1957. 4 v. y *The works*, London, John Murray, 1898, 5 v. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁵⁶⁹ Cf. Thomas Moore, *The poetical works*, (collected by himself), London, Longman, Orme, Brown, Green, & Longmans, 1841, 10 v. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁵⁷⁰ Cf. Thomas Hood, *The Works*, (edited by his son), London, Edward Moxon & Co., 1862-1863, 7 v. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

Henry Wadsworth Longfellow, cita a Safo en los poemas «Daughter of Coelus! as of old», del libro *Boston prize poems, and other specimens of dramatic poetry* y «Michael Angelo: a Fragment», en el libro *Judas Maccabaeus, Michael Angelo and Translations*, incluido en *The Poetical Works*⁵⁷¹.

Felicia Hemans⁵⁷² escribió dos poemas sobre Safo denominados «The last song of Sappho» y «Genius singing to love» incluidos en el libro en *Lyrics, and Songs for Music*, recogido en *The Works*⁵⁷³.

Alfred Tennyson ofrece una paráfrasis del fr. 31 de Safo en «Eleñore» más VIII y «Leonine elegiacs», incluidos en «Juvenilia» dentro de *Poems I*; en «Milton», dentro de «Experiments» en *Poems II*; en *The Princess*, dentro del libro *The Princess and Maud* y en «Locksley hall sixty years after» en «Tiresias and Other Poems» incluido en *Ballads and Other Poems*, todo ello incluido en *The Works*⁵⁷⁴.

André Chénier tradujo a los 16 años, en 1778, el fr. 144 de Safo y dejó en proyecto tres elegías sáficas. Además la V de las *Odes* es una imitación del fr. 31 de Safo.

MATAMOROS Y SAFO

La crítica cubana y extranjera siempre ha defendido que el conocimiento que Mercedes Matamoros tenía acerca de la poeta de Lesbos se limitaba a la *Heroida XV* de Ovidio. Esta conclusión es incompleta, pues Matamoros tendría las mismas noticias sobre Safo que todos los autores de fin de siglo: los famosos fragmentos que comienzan respectivamente por «Inmortal Afrodita» y «Me parece igual a los dioses», numerados posteriormente como 1 y 31 por Voigt, y que habían sido ampliamente difundidos, no solo en traducción de los filólogos sino en imitación de numerosos autores de todas las épocas, incluidos los cubanos como la Avellaneda; conocería igualmente Matamoros la discusión filológica acerca de Safo y sus amigas; por no hablar de la tradición biográfica de la Safo poco agraciada y morena que ha circulado desde la Antigüedad; además de los

⁵⁷¹ Cf. Henry W. Longfellow, *Boston prize poems, and other specimens of dramatic poetry*, Boston, Published by Joseph T. Buckingham, 1824. *Judas Maccabaeus, Michael Angelo and Translations*, en *The poetical works*, 1886-1891, vol VI. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

⁵⁷² No podemos precisar una fecha exacta para su traducción en *Poesías completas*, op. cit., págs. 168-170 y 204-206, pues Aurelia Castillo indicó que Mercedes Matamoros terminó en 1879 «Los tesoros del abismo» de la autora inglesa, sin embargo Florentino Morales manifestó que este mismo poema lo tradujo en 1877. Cf. Aurelia Castillo de González, op. cit., pág. II. Florentino Morales, «Cronología de Mercedes Matamoros» op. cit., sin páginas numeradas.

⁵⁷³ Felicia Dorothea Browne Hemans, «The Last Song of Sappho», en «Songs of a Guardian Spirit», en *Lyrics, and Songs for Music*, en *The Works*, (ed. Harriet B. Hughes), Edinburgh, T. Cadell and W. Davies, 1839, vol. VII, págs. 10-11. Y «Genius Singing to Love», en la sección «Songs for Summer Hours», en *Lyrics, and Songs for Music*, en *The Works*, op. cit., págs. 46-48. En: Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Recurso electrónico], English Poetry Second Edition [Database] [Recurso electrónico].

⁵⁷⁴ Alfred Tennyson, «Eleanore», en «Juvenilia», *Poems I*, en *The Works*, the Eversley edition, London, Macmillan, 1908, 9 v., págs. 94-100; «Leonine elegiacs», en «Juvenilia», *Poems I*, en *The Works*, op. cit., págs. 9-10; «Milton», en «Experiments», en *Poems II*, en *The Works*, op. cit., «The princess; a medley», en *The Princess and Maud*, en *The Works*, op. cit., págs. 1-142; en «Locksley hall sixty years after», en «Tiresias and Other Poems» en *Ballads and Other Poems*, en *The Works*, op. cit., págs. 279-304. En: Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Recurso electrónico], English Poetry Second Edition [Database] [Recurso electrónico].

cuadros, otras obras de arte, las novelas, obras de teatro así como las óperas (al menos las conocería de nombre o por referencias), que tomaban a Safo como personaje, dentro de la moda de exotismo arqueológico muy difundido en las revistas y publicaciones periódicas ilustradas; sirva como ejemplo de esta moda *Las canciones de Bilitis* de Pierre Louÿs (1984).

Los fragmentos «Inmortal Afrodita» y «Me parece igual a los dioses», numerados como número 1 y 31 por Voigt, fueron traducidos por los filólogos e imitados por los escritores de distintas épocas y nacionalidades:

Inmortal Afrodita de policromo trono⁵⁷⁵,
hija de Zeus que enredas con astucias, te imploro,
no domines con penas y torturas,
soberana, mi pecho;

mas ven aquí, si es que otras veces antes,
cuando llegó a tu oído mi voz desde lejos,
te pusiste a escuchar y, dejando la casa
de tu padre, viniste,

uncido el carro de oro. Veloces te traían
los hermosos gorriones hacia la tierra oscura
con un fuerte batir de alas desde el cielo,
atravesando el éter:

de inmediato llegaron. Tú, feliz,
con la sonrisa abierta en tu rostro inmortal,
preguntabas qué sufro nuevamente, y por qué
nuevamente te invoco

y qué anhelo ante todo alcanzar en mi pecho
enloquecido: ¿A quién seduzco ahora
y llevo a tu pasión? ¿Quién es, oh Safo,
la que te perjudica?
Porque si hoy te rehuye, pronto habrá de buscarte;
si regalos no acepta, en cambio los dará,
y si no siente amor, pronto tendrá que amarte
aunque no quiera ella.

Ven a mí también hoy, líbrame de desvelos
rigurosos y todo cuanto anhela
mi corazón cumplir, cúmplelo y sé tú misma
mi aliada en esta lucha

⁵⁷⁵ Sigo la traducción de los fragmentos de Safo de la profesora Aurora Luque, en Safo, *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado, 2004, contenidos en las págs. 13-107.

Un igual a los dioses me parece
el hombre aquel que frente a ti se sienta,
de cerca y cuando dulcemente hablas
te escucha, y cuando ríes

seductora. Esto –no hay duda- hace
mi corazón volcar dentro del pecho.
Miro hacia ti un instante y de mi voz
ni un hilo ya me acude,

la lengua queda inerte y un sutil
fuego bajo la piel fluye ligero
y con mis ojos nada alcanzo a ver
y zumban mis oídos;

me desborda el sudor, toda me invade
un temblor, y más pálida me vuelvo
que la hierba. No falta –me parece-
mucho para estar muerta

De este poema realiza Gertrudis Gómez de Avellaneda la siguiente imitación que Matamoros conocería:

Soneto imitando una oda de Safo⁵⁷⁶

¡Feliz quien junto a ti por ti suspira!
¡Quien oye el eco de tu voz sonora!
¡Quien el halago de tu risa adora,
y el blando aroma de tu aliento aspira!

Ventura tanta -que envidioso admira
el querubín que en el empíreo mora-
el alma turba, al corazón devora,
y el torpe acento, al expresarla, espira.

Ante mis ojos desaparece el mundo,
y por mis venas circular ligero
el fuego siento del amor profundo.

Trémula, en vano resistirte quiero...
de ardiente llanto mi mejilla inundo,
¡delirio, gozo, te bendigo y muero!

⁵⁷⁶ Gertrudis Gómez de Avellaneda, «Soneto imitando una Oda de Safo», en AA. VV., *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, v. III, *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, pág. 371.

Debió conocer Matamoros la controversia de los filólogos del siglo XIX acerca de la sexualidad y pedagogía de la poeta de la Antigüedad con su círculo de amigas, y a la cual nos hemos referido en el apartado específico dedicado a Safo. Y no cabe duda alguna de que conocía la tradición biográfica de Safo, pues lo menciona expresamente en la carta a Manuel S. Pichardo publicada en *El Fígaro* el 2 de septiembre de 1906:

Porque teniendo en cuenta la verdad histórica, especifiqué en el primer verso de dicho soneto: «Tengo el color de golondrina oscura» [...] Safo, según todos sus biógrafos, era trigueña⁵⁷⁷.

Conocería perfectamente la *Heroida XV*⁵⁷⁸ que retrata a una Safo arrepentida de su pasado, enamorada de Faón y suicida. Es interesante repasar los puntos fundamentales de dicha carta poniéndolos en relación con el *El último amor de Safo*:

Comienza la carta apócrifa de Ovidio con una Safo que se pregunta si Faón reconocerá la letra de la carta y la identificara con ella, o si bien, solo sabrá que es suya por su nombre en el envío. Indica que escribe en dísticos elegíacos, que son más lastimeros, en lugar de escribir en estrofas líricas, porque estas no van bien con las lágrimas (la diferencia entre la lírica y la elegía es que la lírica es proclive al canto y al gozo y la elegía triste y lacrimosa). Faón se ha marchado a tierras del Etna (Sicilia) y ella se encuentra desesperada, abrasada por el fuego de su amor. Abundan las referencias al volcán y al fuego, y posiblemente de aquí las toma Matamoros para *El último amor de Safo*.

A la poeta no se le ocurren ya canciones por pensar solo en la desgracia de su amor. Ni siquiera le gustan ya las muchachas, pues estos son los entretenimientos a los que se entregaba, la poesía y las muchachas:

«no me agradan ya las muchachas de Pirra o de Metimna, ni ninguna de las otras de Lesbos. Sin atractivo me parece Anactorie, sin atractivo Cidro, la de piel blanca; no es grata Atis a mis ojos como antes, ni otras cien a las que amé no sin delito. ¡Malvado, lo que ha sido de muchas tú solo lo tienes!».

Existe en la Safo de Ovidio un arrepentimiento por sus amores lésbicos; la Safo de Matamoros en el soneto «Invitación» muestra este mismo arrepentimiento. Ovidio no niega la bisexualidad de Safo, pues indica que gozó de estos placeres «no sin delito».

Describe a Faón como hermoso, en la edad del divertimento, muy joven por tanto, equiparable a Apolo y a Baco. Mientras que ella no es bella pero sí es inteligente:

⁵⁷⁷ Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pag. 302.

⁵⁷⁸ Ovidio, *Heroidas*, XV, Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 196-208, ed. de Vicente Cristóbal.

«Si a mí la cruda naturaleza me negó hermosura, considera tú compensada con mi inteligencia esta falta de hermosura. Soy pequeña [...] no soy de tez blanca [...]».

Aduce otro tipo de encantos para haber conquistado a Faón, como su gracia en el recitado, sus artes amatorias y la mezcla de ambas:

«Recitaba yo [...] y tú me dabas besos furtivos mientras recitaba. Esto también lo ensalzabas; te agradaba en todo, pero especialmente en el momento en que la obra del amor se cumplía. Entonces mi incontinencia te hacía gozar más de lo ordinario, y mi continua movilidad, y mis palabras adecuadas al juego, y que, cuando el placer de ambos se había confundido en uno, una inmensa languidez se adueñaba de tu cuerpo fatigado».

Ya no quiere ser de Lesbos sino siciliana, porque su amado está allí. Insta a las sicilianas a echarlo de su tierra. Lo acusa de mentiroso y embaucador:

«Y no os engañen las mentiras de su lengua zalamera: lo que os dice, me lo había dicho antes a mí».

Se pone bajo la protección de la diosa Venus, de la que se declara «suya», o sea sierva. Safo cree que la fortuna sigue el camino que había iniciado en su vida, y alude a su vida desgraciada: su padre murió siendo ella una niña de seis años, su hermano fue seducido por una cortesana y empobrecido se hizo pirata. Además, Safo se preocupa por su hijita, Cleis.

Ya no se peina el cabello ni lo perfuma con mirra, no se pone joyas ni se viste elegantemente, no quiere arreglarse ni agradar a nadie, salvo a Faón y ahora está lejos. Siempre enamorada, es muy vulnerable a las flechas del amor, ya que así lo dispusieron las hermanas (las parcas) que no le dieron hilos de sobriedad. Talía, maestra de la poesía lírica hace muelle la inteligencia de Safo.

A la poeta le cautivan los efebos como Faón, que está en esa edad en la que ya no es un muchacho, pero tampoco es un hombre. Cree que se lo hubieran disputado Aurora, Febe y Venus. Está resentida porque él se marchó sin despedirse de ella. No tienen una prenda de su amor mutuo.

La poeta se enteró de que Faón se había marchado porque alguien le dijo: «se escapan tus alegrías». Al principio no reacciona, no habla, no llora, y su pecho está frío. Luego cuando irrumpe el dolor se golpea el pecho, da alaridos, se desgrena el pelo, parece una madre cuyo hijo ha muerto. Su hermano Caraxo se alegra y crece con las tristezas de Safo y encima le dice que no tiene motivos para lamentarse ya que su hija le vive. «La vergüenza y el amor no van por igual camino», dice ella que lleva la túnica rota y el pecho al descubierto.

En sus ensueños y en su imaginación sueña que se abrazan, que se besan:

«Reconozco los besos que tú solías trabar con la lengua, recibirlos apretadamente y apretadamente darlos [...] De vez en cuando te acaricio y pronuncio palabras muy parecidas a las que se dicen conscientemente, y mi boca está despierta para mis sentimientos. Lo que viene después me avergüenzo de contarlo: pero todo llega a su culminación y hay placer y no me es posible permanecer seca».

Ovidio no aclara si son sueños, imaginación o una mezcla de ambas cosas, porque el ensueño es una representación fantástica del que duerme, pero también es una ilusión y una fantasía, parece que se refiere a algo que imagina el que está despierto, al sueño del durmiente y al deseo como parte del mismo:

«mis ensueños te traen otra vez a mí, ensueños más luminosos que el hermoso día [...] A menudo me imagino que tus brazos [...] Más cuando se muestra Titán (el Sol) y todas las cosas con él, me lamento de que tan rápidamente me hayan abandonado los sueños».

Cuando llega el día, Safo se dirige a los lugares que fueron cómplices de su amor: las cuevas y el bosque, a donde va fuera de sí y allí se le hace de noche. Lugares despreciables, puesto que le falta el «señor del bosque y señor mío», de quien se reconoce sierva. Las ramas sienten su pena y dejan caer sus hojas, ningún pájaro canta salvo el ruiseñor, el pájaro de Dáulide, que tiene una leyenda muy triste (Itis a quien su madre mató y sirvió a su padre como manjar y luego fue transformada en ruiseñor) con quien se compara Safó. En el bosque llega a la fuente clara, transparente donde parece que habita la divinidad, donde crece el loto y el césped. Allí una náyade le dijo que se dirigiera a Ambracia, en el Épiro, donde tiene un templo Apolo. El mar se llama allí Accíaco y Leucadio. Desde aquí, Deucalión, inflamado de amor por Pirra, se arrojó y cayó sobre el agua sin herirse y el amor se alejó de su corazón.

Ovidio parece ser el primero que relaciona a Deucalión, el salvado del Diluvio, con el «salto de Léucade». En la Antigüedad se creía que saltando desde una roca de la isla de Léucade, cercana a la costa de Acarnania, en el Épiro, los amantes se curaban de su pasión.

La náyade insta a Safo a que se dirija a Léucade y salte desde la roca. Helada y llorando, decide buscar la roca y saltar desde ella. Ya se anuncia aquí el suicidio, puesto que dice: «ocurra lo que ocurra, será mejor que lo presente».

Ofrece su lira a Febo y teme que si salta, Faón considere su muerte como un honor. Se queja de haber perdido la elocuencia, pues su desgracia frena su arte y su ingenio, y están mudos el plectro y la lira.

Se dirige a las lesbianas para que no acudan más a oír su lira, y les pide que consigan que regrese Faón, puesto que él es su única inspiración. De nuevo alude Ovidio a la infamia del amor lésbico: «hijas de Lesbos que, por haberos amado, me hicisteis infame».

Desea que vuelva Faón, que los vientos traigan su nave, pues Venus hace propicio el mar a los que aman y el mismo Cupido es el timonel y arría y recoge velas; pero buscará su destino en el agua de Léucade.

El personaje creado por Mercedes Matamoros no está basado en la Safo real, es la poeta de leyenda, con amores fatales y final trágico inventado por Ovidio, tratado al gusto romántico y convertido en un cliché del exotismo arqueológico modernista.

Respecto a la Safo real, la poeta de la Antigüedad, Manuel Fernández Galiano constató que los escenarios que aparecían en su obra eran los siguientes:

Rosas, lirios, melilotos, perifollos, hierba fresca de los prados, manzanos para el dulce reposo de las siestas, guirnaldas de apio y eneldo, incienso, copas doradas, mullidos cojines, divanes, manteles de blanco lino, vestidos teñidos de mil colores, con azafrán o púrpura, peplos, tunicillas, mantos, bellos tocados de cabeza, diademas de Lidia, calzados lidios, ungüentos y cremas, cajas llenas de perfumes, jabones de tocador, peines para el pelo⁵⁷⁹.

A pesar de que la Safo de Matamoros no sea histórica, sí hay un uso de estos escenarios, recreados por la poeta cubana, como las flores, el bosque y cierta sofisticación lujosa, lo que conecta el poemario de alguna forma con la poesía sáfica, y señala su conocimiento por parte de Matamoros.

Aunque el uso de elementos de lujo, refinamiento o elegancia no es solo adaptación de escenarios sáficos, sino que estos impregnación modernista y son significativos en su simbología. Como bien indica Schulman⁵⁸⁰ los inspiradores de esta técnica son los parnasianos y fue Martí quien la introdujo en el modernismo con distintos resultados: la evasión al mundo de lo exótico y esotérico; la estética artística, plástica y cromática que se combina con el Siglo de Oro y la Antigüedad; la representación simbólica de cualidades exquisitas, sutiles, éticas, emotivas o abstractas.

La Safo de Matamoros padece de melancolía erótica ⁵⁸¹, un delirio que procede del deseo de gozar la cosa amada, acompañado de temor y tristeza, que lleva al juicio alterado y a la imaginación trastornada, de aquí que se represente al amor ciego, y que pueda un hombre enamorarse de una

⁵⁷⁹ Manuel Fernández Galiano, «Safo», *op. cit.*, págs. 18-19.

⁵⁸⁰ Cf. Iván A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

⁵⁸¹ Para las cuestiones sobre erotomanía y melancolía erótica cf. Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1996, según las 2ª ed. de París de 1623.

lamia, bruja, espectro o estatua. Las causas del amor se identifican con los sentidos naturales y las saetas de Cupido: la vista (en *El último amor de Safo* la belleza de Faón), el oído (la poesía, las cartas de amor; las palabras cariñosas; las voz grata, el canto y la música, de todo ello sufre Safo en exceso), el olfato (los perfumes y olores) y el tacto (la conversación, los bailes, las danzas, los juegos, las risas y los besos). Estas causas afectan más a aquellos predispuestos a la enfermedad y a los débiles; la Safo real reconoce la debilidad de su corazón. La ociosidad de Safo la hace víctima del amor, pues se dedica al cuidado personal y al placer.

Los síntomas de la melancolía erótica son palidez, fiebre, palpitaciones, penas, suspiros, lágrimas, opresión, sofocos, insomnio y melancolía, pero también rabia, de aquí los impulsos violentos, homicidas y suicidas de la Safo de Mercedes Matamoros (aseverado por Hipócrates en su libro de las *Enfermedades de las vírgenes*). Precisamente será Safo quien identifique la manía erótica en su famoso poema «Me parece igual a los dioses», donde en presencia de la persona amada se afectan los ojos, los oídos, se siente calor y no se puede hablar.

La Safo, representada morena en la iconografía, de pelo negro, como ella misma se describe en su poesía, se revela como víctima de la erotomanía, pues a causa del humor bilioso el enfermo se vuelve de color tostado. Sus lágrimas son una representación de la pasión de su espíritu. Su insomnio, sus pesadillas y sus celos, igual que su condición femenina la hacen más proclive aún a la melancolía. Y es que Safo está poseída por la melancolía erótica, en primer lugar por su naturaleza femenina, por su fisonomía morena, por su labor musical y poética, luego debido al clima cálido en el que vive, unido al contacto del campo y las flores, la vida ociosa, el vino, los placeres y perfumes; la entrega al amor y los besos.

Faón, contrariamente a Safo ama a todas las mujeres y no solo a la poeta, ello es debido a su lascivia, pues los dados al amor carnal no se conforman con amar a una sola persona, según indica San Agustín (*Confesiones*, libro VIII, cap. V), los deseos lascivos se convierten en costumbre y se transforman en una necesidad. Aquí estaría el origen de la enfermedad de don Juan.

Entre los remedios de la melancolía erótica tenemos el mirto, la planta preferida de Mercedes Matamoros, pero los más famosos son: el baño en el lago Copais, la fuente de Cupido en Cicio y el salto desde la roca de Léucade al mar.

Esto unido a los motivos finiseculares de la erotomanía: el ángel, el demonio, la diosa, la heroína, la prostituta, la ninfa, los sátiros, las bacantes, la música, el canto, la danza, el vino, el sexo, la orgía, el delirio, el sacrificio, la magia y los paraísos perdidos hacen de la Safo de Matamoros una víctima de la melancolía erótica.

Por otro lado el poemario de Matamoros es despersonalizado, aunque la crítica haya podido ver en el Faón cubano el enamoramiento de Antonio Comoglio por parte de Mercedes. La Safo de *El último amor* no tiene los sentimientos de Matamoros, como sucedía en el modelo poético romántico, sino que sigue el modelo de la lírica moderna procedente de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé: la despersonalización, no es una unidad poética personal sino que es el diario íntimo de Safo, la heroína fatal con final desgraciado. Sigue un plan, está ordenado, con un principio y un fin, inspirado en el orden arquitectónico y ordenado en el número, en cada soneto (endecasílabos) y en el conjunto (veinte). Rompe el desorden romántico inspirado en el amor, en el azar y la inspiración y lo sustituye por el modelo moderno.

ESTUDIO Y DISPOSICIÓN DEL POEMARIO

El último amor de Safo lo forman veinte sonetos publicados en *El Figaro*, el 20 julio 1902. Ese mismo año aparece el volumen breve *Sonetos*, publicado en La Habana por la imprenta La Australia, que entre otros poemas, contiene los sonetos de esta serie poética. Posteriormente han sido editados en solitario en distintas ocasiones, tema que ya ha sido abordado a lo largo de este trabajo; entre estas ediciones podemos destacar la de Málaga, por el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, en el año 2003, en edición de la profesora Aurora Luque. Un año después se incluyen en el volumen *Poesías (1892-1906)* de Mercedes Matamoros, aparecido en La Habana, por Ediciones Unión (en las páginas 110 a 120), en edición de la profesora Catharina Vallejo.

Los sonetos aparecen dedicados a su editor –el abogado, diplomático, poeta y periodista– Manuel Serafín Pichardo Peralta (Santa Clara, Cuba, 1863 - Madrid, España, 1937). Fue este un cubano insigne, fundador con Ramón A. Catalá de *El Figaro*, secretario y ministro de la Embajada de Cuba en Madrid, presidente de la Asociación de la Prensa de Cuba, miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras, la Academia Cubana de la Lengua -creada por iniciativa suya- y la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz. Utilizó el seudónimo El Conde Fabián. Escribió *La ciudad blanca* (1894) y *Cuba a la República* (1902).

En la publicación del *Figaro* dice Mercedes Matamoros en nota a pie de página: «Estos sonetos no son imitaciones de las odas de Safo, sino enteramente originales»⁵⁸². Con dicha nota Mercedes Matamoros quiere dejar clara su autoría y manifestar que esta Safo es suya por entero, no siendo deudora de la poeta de Lesbos.

⁵⁸² V. Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, págs. 110-120. (Ed. Catharina Vallejo), pág. 110, n. 7.

Los sonetos de Matamoros, al igual que la «Heroida XV», están dirigidos a Faón, el interlocutor de casi todos los poemas, excepto cuatro de ellos: el XIII, «Confidencias a Friné», donde desahoga su alma con su amiga, el XVI «Invitación», donde dialoga con una bacante, el XIX, dirigido «Al amor carnal» y el XX, «En la roca de Léucades», de súplica a los dioses.

A través de los veinte sonetos que conforman el poemario, Safo atraviesa por distintas fases amorosas:

Desde el soneto número I titulado «Safo a Faón» la poeta toma la iniciativa y manifiesta su amor.

En el número II, «Yo», Safo se define como una mujer fatal, serpentina y tentadora que habla de Placer y Delirio.

En III, «La declaración», la poeta de Lesbos es feliz porque Faón la ama.

En IV, «Anhelos», la protagonista se manifiesta más apasionada que su amado.

En el soneto número V, «La primera traición», Safo sorprende a Faón besando a Cloé, es el principio de sus desventuras.

En VI, «Arrepentimientos», el amante vuelve a Safo arrepentido y ella lo perdona.

En VII, «La orgía», vuelve a abandonarla, voluble, haciendo caso omiso de ella, aunque Safo se muestre más incitante y voluptuosa que nunca.

En VIII, «Mirene», Faón es ahora el amante de una joven romana llamada Mirene, una mujer fatal que combina los amores de Faón con los de otros dos hombres, Glauco y Antenor.

A partir de IX, «Celos», Safo sufre unos celos enfermizos que la impulsan al crimen.

En X, «Los alfileres», la poeta desfigura el rostro de Mirene, su rival, dejándole alfileres en la almohada.

En el soneto XI, «Mis trenzas», comprende el fin de su relación con Faón, pero no se resigna y vuelve a mostrarse como una mujer fatal.

En XII, «El pañuelo», Safo manifiesta su tristeza en la contemplación de las prendas de amor.

En XIII, «Confidencias a Friné», la poeta confiesa a su amiga Friné (quien la acompaña en «Los alfileres» a la habitación de Mirene para reírse de la desgracia de su rival) la necesidad que siente de los besos de su ex amante para sentirse joven.

En XIV, «Presentimiento», Safo ya tiene la intuición de la propia muerte en el mar.

En el soneto XV, «Tormento», comienza a albergar el deseo de venganza contra Faón.

En XVI, «Invitación», rechaza a una bacante que la invita al placer lésbico y a la embriaguez. La bacante o la ménade es una figura mitológica que se asimila a la ninfa por su carácter lúbrico y que adquiere dimensiones especiales en el imaginario masculino de Fin de siglo, siendo numerosas sus representaciones artísticas. Mercedes Matamoros, por medio de este personaje, hace referencia al pasado de Safo. Esto es significativo porque la tradición literaria desde los cómicos atenienses era

una Safo heterosexual. A partir de Ovidio, con la *Heroida* número XV, se difunde universalmente una Safo enamorada de Faón y arrepentida de su pasado. La poeta cubana ha dado entrada a la bisexualidad de Safo en su poemario, pudiendo haber eludido este aspecto.

En XVII, «La bestia», la poeta se muestra desesperada y se identifica con el volcán, la leona y la esclava, sin importarle la humillación ni la depravación.

En XVIII, «Venganza», se introduce en la estancia de Faón armada con un cuchillo a fin de asesinarlo, pero se arrepiente en el último instante ante la visión de su antiguo amante dormido.

En XIX, «Al amor carnal», Safo reprende a la lujuria por haberle hecho perder su inocencia con orgías, locuras y otros sacrilegios.

En el último soneto, XX, «En la roca de Leucades», ya se encuentra la poeta en la roca con intención suicida.

La Safo del *Último amor* toma la iniciativa en su relación con Faón desde el primer soneto, ya deja claro en «La bestia» que el león responde a la llamada de la leona. Se ofrece para ser desnudada, hace invitaciones sexuales, manifiesta su voluptuosidad, proclama la beldad de su amante y el placer que le proporcionan sus besos. Cuando él la abandona, Safo no está dispuesta a permitirlo, desfigura a su rival, persigue a amado, le pide que acuda a su deseo, intenta asesinarlo y finalmente se suicida.

En cuanto a la disposición del poemario, sigo la edición de Aurora Luque, pero a pie de página anoto las variantes entre la edición de Aurora Luque, Catharina Vallejo y la Biblioteca Nacional de Cuba⁵⁸³. Las siglas AL se refieren a la edición de Aurora Luque de 2003, que parece estar basada en el volumen *Sonetos* publicado en 1902 (la profesora no especifica que edición ha seguido). CV alude a la edición de Catharina Vallejo de 2004, basada en la publicación anterior en prensa, en *El Fígaro*, el 20 de julio de 1902. BNJM concierne a la versión online de *El último amor de Safo* publicada por la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba, que aunque no identifica la edición seguida también parece basarse en el volumen *Sonetos*. MR se refiere a la antología de poetas cubanas *Otra Cuba secreta* de Milena Rodríguez, aparecida en 2011 y que incluye *El último amor de Safo*; LL alude a la *Antología de la poesía cubana* de Lezama Lima aparecida en 1965 y reeditada en 2002. Los asteriscos indican la variante.

I⁵⁸⁴

⁵⁸³ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, Aurora Luque ed. Puede consultarse el poemario en red una edición de la Biblioteca Nacional cubana: Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, [en línea]. Biblioteca Digital Clásicos Cubanos, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba. 1999-2006, [consulta 18 marzo 2007]. Disponible en Internet: <http://bdigital.bnjm.cu/literatura/autores/15/obras/15_113.htm>

⁵⁸⁴ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, pág. 27.

Safo a Faón

¡Vengo a ofrecerte mi mayor tesoro!
¡Vengo a brindarte mi glorioso encanto!
¡La que recoge de mi amor el llanto!
¡La que te dice sin cesar: te adoro!

¡Es mi lira! La dulce lira de oro
con que tu hechizo irresistible canto,
cuyos himnos en gozo y en quebranto
son ruseñores que te forman coro!

En ella enlace notas y colores,
porque a tus plantas elocuente sea
símbolo de mi vida y mis amores;

¡que es en mis manos la vibrante lira
flor que se abre, llama que chispea,
onda que ruge, cisne que suspira...!

El poema que abre *El último amor de Safo* se titula igual que la *Heroida XV* ovidiana: «Safo a Faón». Desde el inicio la poeta se nombra a sí misma y a su amado. No puede albergarse ninguna duda con respecto a la personalidad del sujeto lírico y el destinatario de su afecto.

La lira es lo más importante para Safo, porque es su compañera de penas y a la vez el instrumento de comunicación de su amor. Es su principal fuente de belleza, quizá porque la tradición crítica dice de Safo que es pequeña, morena y poco agraciada, como ella misma parece que se definió en sus fragmentos. Por tanto su encanto está en su genio creador, esto es también lo que parecen haber destacado los pintores cuando colocan siempre la lira junto a Safo. Hay que destacar la importancia que tiene la lira en la poesía de la Safo real, los fragmentos⁵⁸⁵ donde se menciona este instrumento son:

Abantis, yo te invito a que festejes
a Góngila que pulsa ya su lira.
Otra vez el deseo te rodea
y vuela en torno a ti,

a ti, hermosa. Este mantón te ha embelesado
solo con verlo, y yo siento placer:
no lo reprocharía ni la misma
diosa nacida en Chipre.

⁵⁸⁵ Cf. la traducción de Aurora Luque, «Poemas», en Safo *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado, 2004, págs. 13-107.

En los fragmentos:

Que a tu boca otorgue éxito,
dones hermosos de las Musas,
niñas, lira amiga
del canto y melodiosa.
Ya la vejez la piel toda...
de negros han pasado a ser blancos mis cabellos,
las rodillas no me llevan,
como las de los cervatos.
Mas, ¿qué puedo hacer yo?
No es posible que llegue a suceder
[Dicen que] la Aurora de rosados brazos,
aun llevando a los confines
de la tierra a Titono,
sin embargo lo arrebató...
a la esposa inmortal.
...
Pero yo amo la vida refinada. Esto también a mí
-el radiante deseo de sol y de belleza-
me lo tiene asignado el destino.

Y en los fragmentos:

Llegó un heraldo, Ideo, el veloz mensajero
...
“...renombre indestructible de Asia toda:
Héctor y sus amigos traen a la de ojos fúlgidos,
desde Tebas sagrada y Placia, la de eternas
fuentes: la dulce Andrómaca, en naves, por la ruta
salada de la mar; ajorcas de oro, ropas
perfumadas, de púrpura, regalos
primorosos, vasijas incontables de plata y de marfil”.
...
Así lo relató. Con prontitud se puso en pie su padre,
la nueva se extendió por la espaciosa ciudad hasta los suyos.
Las de Ilión, al punto, a sus carros de hermosas
ruedas uncieron mulas, subió el gentío todo
de mujeres y niñas de tobillos esbeltos;
en grupo separado, las hijas del rey Príamo.
A los carros los hombres uncieron los caballos
y los muchachos con solemnidad
y los aurigas...
... apiñadamente
se pone en movimiento hacia Ilión.

Una flauta de dulces sonidos se mezclaba
con un resonar de crótalos. Las vírgenes
entonaban un cántico sagrado. Un prodigioso
rumor se alzaba al éter.
En todos los rincones del camino
había crateras, vasos;
mirra, incienso y canela confundían su aroma,
las mujeres más viejas ritualmente ululaban,
y elevaban los hombres seductor canto agudo
a Peón invocando, el Flechador, el de la hermosa lira,
con himnos en honor de Héctor y de Andrómaca,
a dioses semejantes.

La *Suda* 108 habla de una Safo, a la que se diferencia de la famosa poetisa del mismo nombre, lesbiana de Mitilene, *tañedora de lira* y que también compuso poesía lírica, que se arrojó al mar desde la roca de Léucade por amor a Faón el mitileno⁵⁸⁶. También ha sido desdoblada Safo en cortesana. Pero todo esto son intentos de aplicar cierta lógica a los conocimientos contradictorios que se tenían de la poeta, no se podía concebir que una única mujer fuera la reputada poetisa, la que mantenía relaciones sexuales con sus amigas, la esposa y madre y la que fuera amante de Faón.

Es significativo que Safo siempre haya sido mayoritariamente representada en la iconografía con su lira desde el conocidísimo vaso griego que la retrata junto a Alceo allá por el siglo V a. C., así tenemos *Sappho at Leucate* (1801) de Antoine-Jean Gros (1771-1835); *Sappho and Phaon* (1809) de Jacques-Louis David (1748-1825); *Sappho et Phaon Chantant Leurs Amours Dans Une Grotte* de Martin Drolling (1752-1817); *Sappho sings for Homer* (1824) de Charles Nicolas Rafael Lafond, (1774-1835); *Sappho* (1855) de Soma Orlai Petrich (1822-1880); *Erinna Taken from Sappho* (1865) de Simeon Solomon (1840-1905), *Le Coucher de Sappho* (1867), de Charles Gleyre (1808-1874), *La Mort de Sappho*, (1872-1877) de Gustave Moreau (1826-1898); *Sappho* (1877) de Auguste Charles Mengin (1853-1933); *Sappho Am Vorebirge Leukate* (1879) de Edmund Friedrich Kanoldt (1845-1939); *Sappho and Alcaeus* (1881) de Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912); *Sappho* (1883) de autor anónimo; y la *Sappho* (1888-1890) de Gustav Klimt (1862-1918).

Es interesante la presencia de elementos parnasianos en el soneto: tenemos la mención de «tesoro» y «oro», que dan brillo y resplandor al poema. Componentes que reflejan un lujo que también está presente en la poesía de Safo de Lesbos, como hemos visto por ejemplo en el poema último donde se hacía referencia a «oro», «plata» y «marfil» entre otros.

⁵⁸⁶ Aurora Luque, «Testimonios», en Safo *Poemas y testimonios*, op. cit., pág. 113.

Hay que destacar la importancia para el modernismo de la magia, aquí las palabras «hechizo irresistible» no está puesta al azar, se sitúa el amor en un estadio supersticioso. Dice la Real Academia Española que «hechizar» es 'ejercer un maleficio sobre alguien por medio de prácticas supersticiosas'. Siendo la «superstición» una 'creencia extraña a la fe religiosa y contraria a la razón'. Aunque un «hechicero» es también aquel 'que por su hermosura, gracias o buenas prendas atrae y cautiva la voluntad y cariño de las gentes'

El estilo hímico (dice Matamoros: «canto», «himnos», «coro») que tiene el soneto y el tono romántico de elementos de la música y la naturaleza recuerda al Bécquer de las *Rimas*. Por la importancia de la música es un poema muy lírico, como lo son las *Rimas* y aquí hay que destacar que todos los críticos de Matamoros mencionan la influencia poética primera de Bécquer en la poetisa cubana. Dice Bécquer en la rima I, «Yo se un *himno* gigante y extraño», «suspiros y risas, *colores y notas*»⁵⁸⁷. Dice Matamoros: «En ella (la lira) enlazo notas y colores». En esta sinestesia se ve la influencia del simbolismo. Resalta la mixtura modernista-simbolista de notas o música con colores o pintura, la mezcla de las artes.

También ha conseguido Matamoros con su lirismo aproximarse a la poesía de Safo.

Hay que señalar un juego también modernista: la polaridad de elementos, muy martiana, dice Matamoros: «gozos y quebrantos».

La lira similar a una flor que se abre es una metáfora muy relacionada con la simbología de la sexualidad femenina.

Destaca también la enumeración de elementos de la naturaleza en un tono propio del romanticismo: «flor», «llama», «onda», «cisne», «ruiseñores». El ruiseñor es símbolo de amor y primavera.

Finalmente señalo que el cisne es un elemento de vital importancia en la poesía modernista y que a partir de Rubén Darío se convierte en algo repetitivo y vacío en manos de sus epígonos. Sin embargo estamos en 1902. Mercedes ha humanizado al cisne cuando lo hace suspirar, como la misma poeta.

⁵⁸⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, (ed. Luis Caparrós Esperante) [en línea]. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, [España]. 2002-2007, [consulta 12 marzo 2006]. Disponible en Internet: <<http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/rimas/rima11.htm>>. (La cursiva es mía).

II⁵⁸⁸

Yo

Tengo el color de golondrina oscura,
sombríos los cabellos ondulantes,
y mis ojos ¡tan negros! son diamantes
en cuyas chispas la pasión fulgura.

Es urna de coral y esencia pura
mi boca, en que los besos palpitantes
buscan —cual pajarillos anhelantes—
de la tuya el calor y la dulzura.

Mi cuerpo es una sierpe tentadora*,
y en el mórbido seno se doblega
lánguidamente el cuello como un lirio.

¿No es verdad que es tu Safo encantadora?***
¡Oh, ven! Y en este amor que a ti me entrega,
tú serás el Placer y yo el Delirio

En la versión publicada en *El Figaro* el 20 de julio de 1902 el soneto apareció así:

Tengo el color de golondrina oscura⁵⁸⁹;
sombríos los cabellos ondulantes,
y mis ojos ¡tan negros! son diamantes
en cuyas chispas la pasión fulgura.

Es urna de coral y esencia pura
mi boca, en que los besos palpitantes
buscan —cual pajarillos anhelantes—
de la tuya el calor y la dulzura.

Mi cuerpo es hecho de azucena y rosa*
¡y en el mórbido seno se doblega
lánguidamente el cuello como un lirio!

¿Y aún hay quien diga que no soy hermosa?***
¡Oh, ven! Y en este amor que a ti me entrega,
¡tú serás el Placer, y yo el Delirio!

⁵⁸⁸ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, pág. 29.

Sobre las variantes:

*Mi cuerpo es una sierpe tentadora AL, BNJM, MR, LL : Mi cuerpo es hecho de azucena y rosa CV.

***¿No es verdad que es tu Safo encantadora? AL, BNJM, MR, LL : ¿Y aún hay quien diga que no soy hermosa? CV

⁵⁸⁹ Recogida en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 111.

Las cartas entre Manuel S. Pichardo (director de *El Fígaro* y editor de *El último amor de Safo*) y Mercedes Matamoros aclaran las variantes. Donde decía: «Mi cuerpo es hecho de azucena y rosa» en la primera versión de *El Fígaro* del 20 de julio de 1902, Mercedes quiere variar por: «Mi cuerpo es una sierpe voluptuosa», pero en las ediciones posteriores dice: «Mi cuerpo es una sierpe tentadora». Catharina Vallejo cree que fue Manuel S. Pichardo quien escogió «tentadora» por propia iniciativa, en lugar de «voluptuosa» como quería Mercedes Matamoros.

Otro cambio es el segundo terceto, la edición del *Fígaro* dice: «¿Y aun hay quien diga que no soy hermosa?», mientras que *Sonetos* dice: «¿No es verdad que es tu Safo encantadora». Para Vallejo implica una coquetería señal de placer por placer, y cuestiona la tradición patriarcal de la belleza femenina, además de la proximidad del posesivo «tu».

Recoge Vallejo fragmentos de la correspondencia de Mercedes Matamoros (inédita) y dice en una carta dirigida a Manuel S. Pichardo después de la edición de *El último amor de Safo* en *El Fígaro*:

Respecto a Safo, me ha complacido mucho la impresión de *El Fígaro* y solo quisiera que U. hiciese cambiar para otro día el primer verso del primer terceto en el soneto "Yo". Dice:

"Mi cuerpo es hecho de azucena y rosa", y debe decir:

"Mi cuerpo es una sierpe voluptuosa"

porque teniendo en cuenta la verdad histórica, especifiqué en el primer verso de dicho soneto:

"Tengo el color de golondrina oscura"

y la contradicción es tan notable que no puede pasar: Safo, según todos sus biógrafos era trigueña. Es la única falta que deseo rectificar⁵⁹⁰.

La preocupación de Matamoros es para con la lógica semántica del soneto, evitar las contradicciones de significados y por otro lado se manifiesta su lógica histórica, el deseo de hacer corresponder a la Safo real con su personaje literario. Todo ello demuestra el conocimiento de Safo que tenía la poeta cubana: «Según todos sus biógrafos». Hay un interés intelectual que lleva a Mercedes Matamoros a estudiar las fuentes de conocimiento de Safo y compararlas.

El soneto II recuerda los sonetos del Siglo de Oro que describen a la dama con conceptos petrarquistas: cabello de oro, boca de coral, dientes de nácar, cuello de cristal. Con la salvedad de que aquí es la poeta misma y no un poeta quien canta su hermosura, la que se describe como mujer y como amante, además de que el inventario de sus encantos, excepto la «boca de coral», está lejos del modelo clásico de belleza femenina, pues todo se corresponde con el modelo de mujer fatal de

⁵⁹⁰ V. Catharina Vallejo, «Sobre el último amor de Safo», «III. Documentos», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., pág. 302.

fin de siglo y de la mujer meridional: morena de tez, ojos negros, cabellos oscuros y ondulantes (serpentin) al viento, muy del gusto modernista, como muestra la iconografía femenina de la época, cual Medusa, apasionada, amante de los besos. La mujer serpentina está conectada con Eva, Salammbó y la Lamia.

Cuando Safo se define como una mujer en cuyos ojos fulgura la pasión (esos ojos negrísimos que echan chispas) rompe con el estereotipo tradicional del «ángel del hogar», es importante que se califique a sí misma de apasionada, pues responde al modelo de *femme fatale*.

Resulta significativo que se compare con una golondrina, ave becqueriana. Pues no se refiere solo al plumaje negro del animal, sino también a la simbología de los pájaros. ¿Por qué una golondrina y no una paloma o una tórtola, tradicionalmente venusinos? La misma Safo de Lesbos también se separa del canon cuando introduce como ave de Venus al gorrión. La golondrina es mensajera de la primavera, al ser un ave migratoria se la considera símbolo de libertad. Según Schulman⁵⁹¹ las aves son para el modernismo y concretamente para Martí, un símbolo de altura, de elevación moral, de ascensión espiritual y también de amor.

Sus ojos brillan como los «diamantes» y esto es significativo por la importancia que adquieren en el parnasianismo las piedras preciosas. Otros objetos exquisitos que se nombran son la «urna de coral» y «esencia pura».

El lirio es una flor que tiene una simbología y significación. Según Shulman⁵⁹² los lirios son flores tempranas de la primavera (de nuevo la primavera, como las golondrinas). Tienen un valor espiritual de perfección moral y de femineidad. En el verso suprimido decía que su cuerpo era de «azucena» y «rosa»: la simbología de la rosa es conocida por representar el amor y su sufrimiento significado por las espinas. La azucena es símbolo de pureza y juventud.

Cuando Mercedes expresa en el soneto: «¿Y aún hay quien diga que no soy hermosa?» quiere manifestar su conocimiento acerca de las opiniones de la Antigüedad sobre el físico de Safo. Sabemos que el *Papyrus Oxyrhincus* 1800, fr. I, el escolio a Luciano, Ovidio y Máximo el tirio la definen como poco agraciada⁵⁹³. De ahí pasa a otros autores la idea acerca de la fealdad de la poeta de Lesbos.

Cuando Safo dice: «en este amor que a ti me entrega» habla claramente de entrega sexual lo cual se ratifica cuando habla de placer y delirio. Esto es singular, pues la poeta se ofrece directamente al hombre que le gusta y habla de un goce de tipo físico. Ella no dice «voy» (porque él la llama) sino «ven», es ella la que toma la iniciativa.

⁵⁹¹ V. Iván A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

⁵⁹² *Supra*.

⁵⁹³ Cf. Aurora Luque, «Testimonios», en Safo, *Poemas y testimonios*, op. cit., págs. 109-165. Manuel F. Galiano, Safo, en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, Madrid, 1958, núm. 1.

Mercedes Matamoros tiene el atrevimiento de definir a su Safo desde el segundo poema de la serie como una mujer fatal, no está dando la descripción del modelo ideal de mujer, sino del modelo maldito. Se autodefine como triplemente morena: por su piel, sus largos cabellos y sus ojos. Apasionada, tentadora y descarada como para proponer directamente y sin tapujos un encuentro sexual. Y por si fuera poco se rodea de la iconografía de la serpiente y la Medusa, mitos finiseculares por excelencia, ampliamente representados en las artes visuales.

III⁵⁹⁴

La declaración

Tras la cita de ayer, por el camino
voy con el corazón regocizado
hallando en cuanto miro, retratado,
¡oh, Faón! tu semblante peregrino⁵⁹⁵.

Veo en el clavel de tu labio purpurino,
tu blanca frente en el jazmín nevado,
tus ojos son el cielo abrigado,
y el sol refleja tu mirar divino.

¡Mas recuerdo tu voz! Y no hay murmullo
de brisa musical, o grato arrullo
de onda pura, ni tímido reclamo,

que puedan igualarse al blando acento
con que al oído, en celestial momento,
trémula* me dijiste: -¡Yo te amo!

El sentido del soneto cambia con la variante «trémula»/«trémulo», pues dependerá que sea Safo quién esté trémula durante la declaración de amor o sea Faón quien tiembla cuando se declara. Una interpretación lógica del poema lleva a pensar que es trémulo.

Este soneto pertenece a una etapa posterior del amor entre Safo y Faón, los dos primeros poemas corresponden a la declaración de amor de la poeta, ahora es el amado el que declara su amor diciéndole a Safo que la ama.

⁵⁹⁴ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 31. Respecto a las variantes:

*trémula AL : trémulo CV, BNJM, MR, LL

⁵⁹⁵ *Peregrino*: 'adornado de singular hermosura, perfección o excelencia'

Destacar en el poema la simbología de las flores: del clavel, que si bien en Martí no aparece como símbolo, tradicionalmente significa la alegría del amor, la pasión, el gozo. Aquí aparece unido a los labios del amante, rojos, por supuesto. El jazmín, que para Martí⁵⁹⁶ significa nobleza y bondad, aparece relacionada con la frente, blanquísima de Faón.

Tenemos de nuevo la comparación clásica de la belleza femenina con distintos elementos de la naturaleza ahora aplicada al hombre: los labios rojos con el clavel, la frente blanquísima con el jazmín, los ojos azules con el cielo. Habría que destacar la diferencia de belleza de los amantes: la de Faón es clásica, petrarquista. La de Safo es meridional, de mujer fatal: tez morena, cabello negro, ojos negros.

Mercedes Matamoros está haciendo una lectura del canon tradicional poético pero adaptándolo a la mirada femenina, es ahora la mujer la que se convierte en sujeto poético frente al hombre, amado y también musa o inspirador, esto es objeto. Es la estrategia de conquista del espacio masculino literario.

Cuando Safo habla de la brisa o de las ondas hace de nuevo referencia a la fuerza de los elementos de la naturaleza del romanticismo.

Si Matamoros habla del «celestial momento» en que Faón confiesa a Safo que la ama, diciéndoselo al oído, temblando y dulcemente, pensamos que se refiere a un «momento» erótico.

IV⁵⁹⁷

Anhelos

¡Quiero aromar tus rizos abundosos
con perfume embriagante de verbenas;
y tu cuello enlazar con las cadenas
ardientes de mis brazos amorosos!

¡Quiero encender con besos fervorosos
la sangre que circula por tus venas
y trocar en fogosas las serenas
miradas de tus ojos luminosos!

Porque siempre han de ser en mil* amores,
venenosas las más fragantes flores,
borrascosas** las noches y los días;

y así no olvidará sus horas bellas;

⁵⁹⁶ V. Iván A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

⁵⁹⁷ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 33. Respecto a las variantes:

* mil AL : mis CV, BNJM, MR, LL

* *borrascosas AL, MR; LL : borrascosos CV, BNJM

que siempre dejan en el mundo huellas
las tempestades locas y sombrías.

El sentido del terceto no se ve especialmente afectado por la variante «mil»/«mis», pero parece más lógico que Safo se refiera a ella misma cuando dice: «mis amores», más en consonancia con el poemario, que a «mil amores» en general.

Respecto a la variante «borrascosas»/«borrascosos», el uso correcto del castellano impone que un adjetivo aplicado a dos sustantivos de género femenino y masculino sea también masculino, que engloba ambos géneros. Así «borrascosos las noches y los días», frente a «borrascosas las noches y los días», donde solo serían borrascosas las noches, mientras los días quedarían sin adjetivo.

Con respecto a la descripción de la rizada cabellera de Faón tenemos de nuevo el prototipo de belleza clásica. Destacar que su cabello tiene aroma de verbenas, es significativo porque es una planta con gran simbología mágica.

En este poema, Mercedes reitera su imagen de mujer fatal y esto lo consigue con el uso reiterado del campo semántico del fuego: «ardiente», «encender», «fogosas» y de la luz: «luminoso», en contraste con su pasivo amado que se limita a mirar serenamente. Es un juego de contrarios, él de belleza clásica, sereno, frente a ella, de belleza morena y ardiente. Es el personaje de Safo el que actúa como sujeto o agente, frente al amado que es objeto o paciente. Esto es una relectura del canon femenino ortodoxo, donde la mujer se posiciona como criatura sensible que sufre. Ahora toma las riendas de la relación y se coloca en la misma posición de sujeto que el creador masculino. Muy atrevida, Safo que quiere «encender» a Faón con besos y aprisionarlo con las «cadenas» de sus brazos. Es la mujer fatal. Lo cual se reitera con las flores «venenosas», las noches y días «borrascosos» y las tempestades «locas y sombrías».

Safo tiene el presentimiento de las malas horas que están por venir, es la primera vez en el poemario que se advierte el miedo de Safo.

Se debe destacar también las polaridades: serenas/fogosas, venenosas/fragantes.

La primera traición

¡Ah! ¡Te he visto! Detrás de la enramada
estabas con Cloé bien escondido,
y de tus besos conocí el sonido
en su fresca mejilla sonrosada.

Seductora, voluble y descocada,
me llamaba tu labio fementido;
y yerta de dolor, perdí el sentido,
de mi amor inaudito avergonzada.

¡Y reía Cloé...! La mujercilla
que supone ser bella entre las bellas
y es amiga de sátiros lascivos.

¡Pues bien! ¡En esa impúdica mejilla
que tú has besado dejará sus huellas
el nácar de mis dientes incisivos...!

En el quinto soneto ya hemos pasado de la felicidad más gozosa a la tristeza, Faón ya ha comenzado a traicionar a Safo.

El marco de la naturaleza que ha pintado Mercedes Matamoros en este soneto («la enramada») procede del ambiente propio de la Safo real, aunque ella carece de impulsos violentos como la protagonista de Matamoros.

La descripción de Safo que hace Faón («seductora, voluble y descocada») es también la de la *femme fatale* finisecular, pues si seguimos las definiciones de la Real Academia Española: seducir es engañar con un fin malvado y también atraer con propósito sexual. Ser voluble es ser inconstante. Finalmente ser descocado es mostrar demasiada libertad y desenvoltura. Safo es una mujer libre y desenvuelta en sus manifestaciones sexuales.

La descripción de su rival, Cloé, es la de una mujer («mujercilla» concretamente) de poca estimación, perdida, de mala vida. Es además una impúdica: que no tiene pudor, honestidad ni decoro. Y cuyos amigos son «sátiros lascivos». No sabemos si se refiere a los personajes de la mitología grecorromana: divinidades campestres mitad hombre barbado, mitad animal: patas y orejas cabrunas y cola de caballo o de chivo. O si se refiere a hombres con propensión a los deleites carnales, seductores de menores o violadores.

⁵⁹⁸ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Op. cit., pág. 35.

Safo amenaza a la nueva amante Faón con un ataque físico. Dice Vallejo⁵⁹⁹ que la característica de la belleza femenina tradicional de los «dientes de nácar» se subvierte en el poema para hablar de una fuerza celosa y agresiva.

Hay que poner en relación este soneto con el poema X, «Los alfileres», donde Matamoros-Safo desfigura la cara a su rival.

VI ⁶⁰⁰

Arrepentimiento

¿Y vuelves cariñoso...? ¡Bienvenido
con las dulces turquesas de tus ojos,
tus áureos bucles y tus labios rojos,
que en mi regazo encontrarás un nido!

Quédate blandamente en él dormido,
sin recordar mis celos, mis enojos;
ellos son de mi amor tristes despojos;
llévelos en sus alas el olvido.

Contempla la pradera perfumada
en que te conocí... Los dos gustamos
de esta gran vid la fruta delicada:

duerme a su sombra; juntos reposemos
sin afán ni dolor... ¡Hoy nos amamos!
¡Quiera el cielo que nunca despertemos!

Matamoros muestra un gran acierto en la elección de los títulos para los sonetos. Este expresa como Faón vuelve al redil, a los brazos de su Safo y como esta acepta lo que parece un amante arrepentido.

Comienza el soneto con la descripción de la belleza clásica que posee Faón: cabellos rubios, labios rojos, ojos azules. Hay que notar el parnasianismo en la utilización de las piedras preciosas, «las turquesas» y los «áureos bucles».

Nótese como los «despojos» del amor (lo que queda, los restos y también sus vísceras) son los celos y los enfados.

⁵⁹⁹ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 7-36.

⁶⁰⁰ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 37.

Hay un momento de recuerdo del pasado feliz, el vino compartido y aunque hay un deseo de eternidad de ese amor, implica el soneto un temor o quizá la premonición de que el desenlace será diferente.

Se ha recreado el ambiente de la Safo real con la mención de elementos de la naturaleza: «vid», «fruta», «pradera».

VII⁶⁰¹

La orgía

¿Te acuerdas...? Fue una noche deliciosa,
Cupido en torno nuestro sonreía,
y en el loco bullicio de la orgía
a tu lado me hallé, tierna y gozosa.

Dulce vino de Chipre, en la preciosa
copa te dio a libar la mano mía;
con mis trémulos brazos te ceñía,
más que nunca incitante y voluptuosa.

¡Sentí en la boca un ósculo de fuego!
Después, voluble, con suprema calma
te fuiste sin oír mi blando ruego.

Mas del beso fugaz quedó la huella,
¡y aún palpita, encendido, aquí en mi alma,
como en el cielo nocturno ardiente estrella...!

Sorprende el recuerdo de una orgía (a decir de la Real Academia Española ‘un festín en que se come y bebe inmoderadamente y se cometen otros excesos como la satisfacción viciosa de apetitos o pasiones desenfrenadas’) en un «ángel del hogar» como Mercedes Matamoros. Todo atribuible a la influencia del ambiente finisecular modernista, donde flota un aire de exotismo y decadentismo a lo *Flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire, que fue acusado de ultraje a la moral pública, por lo que se vio obligado a quitar seis de sus poemas, y en la segunda edición, en 1861, eliminaba los poemas censurados y añadía 30 nuevos, mientras que la edición definitiva y póstuma, en 1868, recuperaba los poemas prohibidos, así como los que se aparecieron en el libro *Ascuas*, que se había publicado en Bruselas en 1866.

⁶⁰¹ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 39.

La poeta escribe desde la memoria, dice «¿Te acuerdas...?», a diferencia de los poemas anteriores, este soneto es un ejercicio de memoria, son recuerdos de un tiempo pasado en que Cupido, dios del amor les era propicio.

Safo vuelve a tomar la iniciativa en la relación sexual: le da a beber «dulce vino de Chipre», la isla de Afrodita, al amado, lo abraza y se muestra incitante y voluptuosa. Sin embargo él, a pesar del fuego del beso, abandona a la protagonista en medio de la orgía. Este es el principio de las desgracias de Safo, es el soneto de separación de los amantes. En el último terceto la poeta deja claro que no ha olvidado aún a Faón, pues tiene su beso en el recuerdo.

Hay que destacar que Chipre fue en el Mediterráneo la productora más temprana de vino, además de ser la introductora de las copas de arcilla para beberlo y las jarras para transportarlo. Se adelantó en más de mil años a otras zonas mediterráneas en la viticultura. Ya Homero elogió la calidad del vino dulce chipriota con "sabor a miel", el Comandaría, hecho en la isla mil años antes de nuestra era y posiblemente el vino más antiguo del mundo que aún se produce. Es un reflejo de lujo parnasiano la inclusión del vino de Chipre en el poema, además de un acierto histórico por parte de Matamoros que demuestra una vez más el conocimiento del terreno que pisa. Nótese el uso omnipresente en Matamoros del campo semántico del fuego: «fuego», «ardiente».

VIII⁶⁰²

Mirene

¡Sé que Mirene, la gentil romana,
contigo tan rebelde, tan esquivada,
anoche te entregó la siempreviva
con que su seno espléndido engalana!

Pero más frágil que la flor lozana
es la regia beldad que te cautiva.
En Glauco y Antenor yo sé que activa
el fuego impuro de pasión temprana.

¡Y qué insensato en tu inconstancia eres!
¿Cómo sin tino y sin razón prefieres
la cruel romana a la sensible griega?

Ella te ordena cuando yo me rindo;
y el amor verdadero – el que te brindo –
no es el que manda, sino aquel que ruega.

⁶⁰² Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 41.

Mirene es el nombre de la segunda rival de Safo, la primera fue Cloé. No se recogen ninguno de los dos nombres en la tradición de la Safo real.

Faón, voluble en amores y traicionero, ha dejado a la poeta por una joven romana que no resulta una inocente. Mirene ya tiene, aparte de Faón, dos amantes más.

Destaca el simbolismo de las flores, ahora es la siempreviva, en este caso implica la sexualidad de Mirene, de pudor frágil.

Igualmente hay que destacar el juego de polaridades como en Martí y en los primeros modernistas: «cruel» frente a «sensible», «ordena» frente a «rinde», «manda» frente a «ruega».

IX⁶⁰³

Celos

¡No me nombres jamás a otras mujeres!
Yo no anhelo saber si tus hermosas
Sílfides son, o si parecen diosas...
Las odio a todas porque tú las quieres.

¡Cállate, por favor! No más alteres
mis sombrías pasiones silenciosas;
cual furias del Averno⁶⁰⁴, tumultuosas
se alzarán contra ti, si me ofendieres.

Mas perdona... ¡Oh, dolor! Yo bien ansío
doblar el cuello como dulce oveja,
y tras el golpe, acariciar tu mano.

¡Pero dueña no soy de mi albedrío!
¡Quien manda en mí, y el crimen me aconseja
es solo el corazón, el gran tirano...!

Mercedes Matamoros presenta numerosos elementos en este soneto: los celos de la protagonista del poemario, Safo-Mercedes, nos hacen compararla con Medea, la princesa de la Cólquide, hija del rey Eetes y de la ninfa Asterodia, sobrina de la maga Circe; sacerdotisa de Hécate, es el arquetipo de bruja o hechicera; traicionó y abandonó su país por el argonauta Jasón, huyó con él ayudándole en sus aventuras. En Corinto fue abandonada por Jasón para casarse con Creúsa o Glauca, la hija del rey Creonte. Medea, enferma de celos, asesinó a su rival con un manto o un traje de novia

⁶⁰³ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág.43.

⁶⁰⁴ *Averno*: 'infierno'

envenenado y luego a sus propios hijos. También sería interesante la comparación con Norma, sacerdotisa druidesa que asesina a sus hijos cuando su amante romano la abandona y se suicida.

Hay que analizar el poema teniendo en cuenta el soneto siguiente, el X, o «Los alfileres», en que Safo agrede a la amante de Faón, o en el XVIII, «Venganza» en que quiere matar al propio Faón, o cuando se suicida como la misma Norma, al final de poemario en XX « En la roca de Léucades».

Comparable al punto los celos de la Safo de fin de siglo con el famoso poema de celos de la Safo real que comienza con «un igual a los dioses me parece [...]». Sin entrar en la controversia, la crítica discute si representa los celos reales o figurados de Safo, si es un epitalamio o un poema personal con el tema de la boda.

En el soneto de Mercedes Matamoros la relación entre Safo y Faón está rota, ahora él va pasando de una mujer a otra y lo que es peor... ¡se lo cuenta a ella!: «no me nombres», «cállate». Sus rivales son otras mujeres que Faón llama «sílvides» o «diosas» debido a su hermosura, lo cual es causa de agravio para Safo, por lo que ya hemos explicado de su escasa belleza dentro de la tradición biográfica de la poeta griega. Una sílfide es un espíritu elemental del aire que procede de la tradición cabalística, y se aplica a la mujer esbelta, delgada. Se usa también como sinónimo de hada o ninfa.

Safo es capaz de convertirse en una de las furias del averno, del infierno. Es muy interesante la mención del averno en Matamoros, son numerosos los héroes que realizan el *descensus ad inferos*: Gilgamesh; Orfeo para rescatar a Eurídice; Teseo; Ulises por consejo de Circe para interrogar a Tiresias; Eneas con la sibila de Cumas; Heracles para traer a Cerbero, durante sus trabajos; y los dioses: Mercurio, para buscar a Proserpina; Juno que baja a pedir ayuda a las Furias para vengarse de la amantes de Zeus; Ceres buscando a su hija Proserpina; Psique en una de las pruebas que le impone Venus; también Fausto; y otros personajes de la novela de caballerías, la literatura árabe y en la literatura cristiana San Pablo, y Dante en *La divina comedia*.

Las Furias, Erinias o Euménides eran tres divinidades femeninas del Hades que personificaban la venganza o el castigo. Hijas de la sangre de Urano derramada sobre Gea al ser castrado por Cronos. En la tradición órfica eran hijas de Hades y Perséfone. Virgilio nombra a tres: Alecto o implacable, que castiga los delitos morales; Megera o celosa, que castiga la infidelidad y Tisífono o vengadora del asesinato. Castigan el crimen en vida del criminal pero si fallece lo hostigan hasta el infierno sin apiadarse de ruegos o rezos. Se las representa con cabellos de serpiente, portando látigos y antorchas, con lágrimas de sangre, alas de murciélago o pájaro y cuerpo de perro. Aparecen en las *Euménides* de Esquilo, en Hesíodo en la *Teogonía*; en Homero en la *Iliada*, en Ovidio, en la

Metamorfosis; en Virgilio en la *Eneida*; en Sófocles en *Edipo en Colono*. Posiblemente en muchas obras más⁶⁰⁵.

La poeta, que a diferencia de Faón ama en silencio, se encuentra devorada por los celos y está en ese punto en que sería capaz de la agresión física aunque no especifica si frente a las rivales, frente al amado traidor o a ella misma pero sabemos que atenta contra todos en los sonetos siguientes y aquí menciona expresamente: «crimen» y «se alzarán contra ti». Safo ansía la sumisión al amado y muestra un deseo de ser golpeada o castigada cercano al masoquismo: «tras el golpe, acariciar tu mano», y se identifica con un animal que refleja la inocencia y la mansedumbre: «la oveja». La poeta está ya sometida al corazón, al amor y a sus propias pasiones, por lo cual no se reconoce dueña de sí misma.

X⁶⁰⁶

Los alfileres

¡Mátame sin temor! Yo fui quien puse
más de un fino alfiler en la almohada
de tu Mirene, mi rival odiada,
y su rostro de Venus descompuse.

¿Y quieres saber más? Después me impuse
en su alcoba secreta con Andrada,
y con Cintia y Friné... Desesperada,
gritó, lloró... Remedios le propuse,

y aunque atenderla con piedad fingimos,
¡cómo luego a hurtadillas nos reímos!
¡Por Júpiter! ¡Qué triunfo! Yo creía

que todos los placeres conocía,
y es el más grande, a una rival temible
la encantadora faz dejarle horrible...

⁶⁰⁵ Para la mitología sigo a Arthur Cotterell, *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*, Barcelona, Debate, 1990. Robin Lane Fox, *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2009. Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. I y II. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1981, 1ª ed. 1951 y *Mitología, guía ilustrada de los mitos del mundo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993. Edith Hamilton, *La mitología*, Barcelona, Daimon, 1976, 1ª ed. 1942. William Hansen, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2010. Robin Hard, *El gran libro de la mitología griega*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2009. Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997. Giuseppina Sechi Mestica, *Diccionario de mitología universal*, Madrid, Akal, 1993.

⁶⁰⁶ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág 45.

Cuando dice Safo: «¡mátame!» hay una cierta expresión de masoquismo, un deseo de muerte, de castigo. Seguidamente confiesa el crimen al cual la impulsaron los celos: desfigurar el rostro de la nueva amante de Faón.

Safo desfigura a su rival con alfileres, un instrumento femenino que sirve para prender la ropa o el tocado. El utillaje de la costura o el arreglo se convierte ahora en utensilio de agresión. Una de las pocas «armas» (junto a las de cocina, como los cuchillos y las tijeras) que una mujer tiene a su disposición fácilmente. Dice Vallejo⁶⁰⁷ que Matamoros insinúa un placer prohibido y sádico y se apropia de una cualidad masculina: la agresión, la fuerza incontrolada contra el otro.

Venus es uno de los mitos femeninos del fin de siglo, diosa del amor, de extraordinaria belleza y encanto. Es de nuevo el juego de polaridades pues entre Venus y Safo hay una gran diferencia física, recuérdese que la crítica siempre consideró a la poeta de Lesbos pequeña y morena, poco agraciada, posiblemente por alguno de sus poemas que no ha llegado a nosotros. Es Venus un personaje que interesaba a Matamoros y que ya vimos anteriormente.

Son las amigas y rivales de Safo: Andrada, Cintia, Friné, Cloé y Mirene. Introducir a las amigas de la poeta es un acierto de Matamoros porque recrea el ambiente de la Safo real rodeada de amigas y rivales: Arignota, Atis, Girino, Mica, Mégara, Irana, Plistodica, Arqueanasa, Gorgo, Góngula, Andrómeda y Dica.

Es muy interesante que Safo diga creer conocer «todos los placeres», porque sugiere la orgía en el más amplio sentido de la palabra: sexo, alcohol y enteógenos en la medida en que podían usarse en el mundo antiguo y además resulta decadentista, baudelairiano. Parece que en los ritos de Eleusis y Samotracia se usaba con función ritualizada el cornezuelo del centeno. También en el Mediterráneo se han consumido hongos con fines enteogénicos, aunque no puede probarse su uso en el mundo Antiguo. Otras plantas utilizadas con los mismos fines en el Mediterráneo han sido: la ruda siria o *Peganum harmala*, el tomatillo del diablo o *Solanum villosum* cuyos efectos ya eran conocidos por griegos y romanos habiendo referencias en Plinio el Viejo (siglo I), el estramonio o *Datura stramonium*, la belladona o *Atropa Belladona*, el opio o *Papaver somniferum* que puede fecharse su uso ya en el 3000 a. C., el beleño o *Hyoscyamus niger* conocido ya en el año 1.500 a.C., y del que se sugiere pudo ser usado por las sacerdotisas de Delfos. Usado igualmente en las tradiciones mediterráneas era el sapo Bufo s.p., aunque no puede asegurarse su uso en la Antigüedad. Conocidos narcóticos aprovechados desde hace milenios en la zona mediterránea fueron el cáñamo o *Cannabis indica*, la primera planta cultivada por el ser humano, y la lechuga.

Esto hay que ponerlo en relación con en el soneto XVI llamado «Invitación», donde dialoga con una bacante que la invita a disfrutar de los placeres del vino y la sexualidad. Con ello manifiesta

⁶⁰⁷ Catharina Vallejo, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, op. cit., págs. 7-36.

Mercedes Matamoros el conocimiento suficiente del mundo antiguo, pues sabido es que las bacantes o ménades eran adoradoras de Dionisio, dios de origen tracio asimilado a Baco, que aglutinaba distintos ritos orgiásticos que incluían alcohol, drogas y sexo. En general las ménades, bacantes, ninfas, sátiros y sirenas se unen en la iconografía por ser consideradas todas ellas criaturas lúbricas ampliamente retratadas por Durero, Rafael, Rubens, Turner, J. W. Waterhouse, Bouguereau, Alexandre Cabanel, Moreau, James Pradier y otros.

XI⁶⁰⁸

Mis trenzas

Las trenzas de azabache ¡tan hermosas!
que en espirales a mis pies descienden,
guardan aroma que en el alma encienden
recuerdos de promesas engañosas.

Las cubrieron de perlas y de rosas
esas pérfidas manos que hoy me venden.
Manos que sus guedejas ya no extienden,
ni con ellas se enlazan cariñosas.

Pasaron los contentos de otros días,
y al morir con tu amor mis alegrías,
¿de qué me sirven, ¡ay!, mis trenzas bellas?

¡Quisiera que – en serpientes transformadas –
dejaran en tu cuerpo, envenenadas,
de su aguijón sutil las rojas huellas...!

Este poema introduce el elemento femenino del cabello serpentino y meduseo, que ya vimos en el apartado de la iconografía femenina. A destacar dos poemas que se conectan con el de Mercedes: «Una» de Alfonsina Storni, que ya vimos anteriormente (aunque Alfonsina escribe otros poemas donde habla de las trenzas femeninas) donde introduce el mito finisecular de la mujer fatal identificada por su símbolo: por el cabello serpentino, trenzas como anguilas (o sea «serpientes» de agua). Y aunque el poema pertenece al libro *Ocre* que fue publicado en 1925, ya superado con creces el fin de siglo, tenemos que el mito sigue presente.

Igual sucede con el «Romance de la pena negra» de Federico García Lorca, aparecido en el *Romancero gitano* en 1928, pero escrito entre los años 1924 y 1927, próximo por tanto al libro de

⁶⁰⁸ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág 47.

Alfonsina. Donde la protagonista, Soledad Montoya arrastra sus trenzas por la casa, y que son un símbolo de desesperación femenina, como en el caso de la Safo de Mercedes:

Romance de la pena negra⁶⁰⁹

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya,
Cobre amarillo, su carne
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
-Soledad, ¿Por quién Preguntas?
sin compañía y a estas horas?
-Pregunte por quien pregunte,
dime, ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
-Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
-No me recuerdes el mar
que la pena negra brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
-¡Soledad, qué pena tienes!
¡qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
-¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.
¡Ay, mis camisas de hilo!
¡Ay, mis muslos de amapola!
-Soledad, lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

⁶⁰⁹ Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1987, págs. 408-409.

Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

En el soneto de Matamoros el negro cabello de Safo, que llega hasta el suelo en espirales, sirve de doloroso recuerdo de un tiempo pasado y feliz, que convierte en inútil para la poeta la belleza de sus trenzas ante la imposibilidad del amor. Aún guardan el olor de Faón, del que se habían impregnado, lo que le trae a la memoria sus falsas promesas, sus regalos y sus caricias.

Destaca el elemento parnasiano en el poema por la mención de las piedras preciosas: «azabache» y «perlas» relacionados con el cabello femenino.

Trae el soneto de Matamoros con la mención de las piedras preciosas y las flores en el cabello (las «rosas» concretamente) un aire de los versos de Safo de Lesbos que se rodea escenarios naturales donde las plantas y ciertos elementos de lujo son protagonistas. La rosa símbolo en la tradición grecolatina de belleza, orden y espiritualidad. Es una de las flores más usadas en el vocabulario martiano con significado de pasión y vida. Por su doble naturaleza —belleza y espinas— es antitética.

XII⁶¹⁰

El pañuelo

Ayer, en la cajita misteriosa
que encierra tus recuerdos adorados,
entre ramos de mirto, deshojados,
otra prenda encontré, la más preciosa.

Tu pañuelo, con mano temblorosa
desdoblé, y en los pliegues perfumados
con aromas ya casi evaporados,
desolada oculté la faz llorosa.

¡Cuántas veces con él acariciaste
mi frente, si dormida entre tus brazos,
no despertaba a tus alegres risas!

⁶¹⁰ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág 49

¡Oh, viento que mi dicha arrebataste!
¡Como hizo el cruel mi corazón pedazos,
llévaselo en tus alas hecho trizas!

El soneto es un recuerdo de ayer, como casi todos los sonetos del poemario, solo los primeros se viven en presente, el resto son recuerdos felices o infelices de un pasado que ya no existe.

Es de gusto modernista, por influencia parnasiana, la presencia de cofres, estuches, cajas y joyeros. Mercedes Matamoros introduce una «cajita» donde guarda las prendas de amor de Faón, como hace todo afectado de melancolía erótica. Esta caja viene a ser como una caja de Pandora que al abrirla deja escapar todas sus desgracias sentimentales y no le queda la esperanza de recuperar su amor. La poeta no deja de recordar a Faón, sigue hurgando en la herida, mirando los recuerdos guardados con grandes dosis de fetichismo: «ramos de mirto», el «pañuelo» de su ex amante. El pañuelo parece que invierte la situación típica en que el caballero medieval guardaba la prenda de su amada. Aquí el pañuelo es usado como juguete por Faón para despertar a Safo y como recuerdo doloroso para la poeta de haber dormido entre los brazos de su amado.

El viento tiene un papel en el soneto: es el causante de la separación de los amantes y como mensajero de Safo para que lleve su deshecho corazón a Faón. La mención de las «alas» del viento es significativa porque tiene mucha presencia en el vocabulario martiano.

Los ramos de mirto aparecen por ser símbolo de Venus, del amor, y remedio de la melancolía erótica.

XIII611

Confidencias a Friné

¡Olvidarlo!... ¿Conoces tú sus besos?
Los que otros te hayan dado, estoy segura
que no tienen la magia, la dulzura
de los que aún viven en mi boca impresos.

Los de Faón, amiga, en los accesos
de su fogosa y rápida ternura,
son miel hiblea, rica esencia pura,
locas llamas, divinos embelesos.

En sus purpúreos labios sonrientes,
son flores del amor primaverales,
cual temprana edad, frescos y ardientes.

⁶¹¹ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 51.

¡Son, Friné, cual las fuentes de Juvencio;
vida y placer me dieron a raudales,
de las noches de mayo en el silencio!

Matamoros introduce de nuevo a las amigas de Safo, en este caso a Friné. El nombre está tomado seguramente de una cortesana modelo de Praxíteles que fue acusada de impiedad, librada por su sagaz abogado de la dura pena del Aerópago según la leyenda, pues la mostró desnuda a los jueces que la declararon inocente debido a su parecido con la diosa Afrodita. También reaparecen los elementos de magia y hechizo en el amante, como en el poema I. Los besos del amado se identifican con las llamas y la locura y con las flores primaverales. Se manifiestan en la polaridad calor/frío.

Menciona a Hibla, la ciudad de la antigua Sicilia famosa por su miel, lo que vuelve a colocar a Matamoros como conocedora de ciertas características, al menos, del mundo antiguo.

Safo no está dispuesta a olvidar a su amado, para ella se ha convertido en una obsesión, vive del recuerdo de sus besos. Recurre de nuevo al fuego, a las llamas y al ardor para definirlos y no se priva de mencionar las palabras besos, boca y labios para dejar bien claro su sensualidad.

Las noches de mayo son un elemento que aparece con cierta frecuencia en la poesía de Matamoros, no solo en este poemario. Finalmente se concluye que los besos de Faón «vida y placer me dieron a raudales», confesión propia de una mujer fatal.

XIV⁶¹²

Presentimiento

Sin fuerzas, ¡oh, Faón!, porque te ama,
es la que llora y a tu puerta expira,
¡alma de fuego que por ti delira!
¡hielo fundido por ardiente llama!

Soy la mujer que tu beldad proclama,
que te persigue y con pasión te admira;
¡así en torno del Sol la Tierra gira
y con su hermoso resplandor te* inflama!

¿Ves? ¡Ya surge en Oriente el alba pura!
Cual cintas de oro sobre el mar Egeo,
la luz extiende sus guedejas blondas.

Calma, ¡oh, cruel!, de mi pecho la amargura,

⁶¹² Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 53. Respecto a las variantes:

* te AL : se CV, BNJM, MR, LL

y si no acudes pronto a mi deseo,
tumba he de hallar en las cerúleas ondas.

El sentido del cuarteto sería diferente dependiendo de la variante «te»/«se». Pues sería uno de los cuerpos celestes el que se inflama si decimos: «¡Así en torno del Sol la Tierra gira / y con su hermoso resplandor se inflama». Pero si leemos: «¡Así en torno del Sol la Tierra gira / y con su hermoso resplandor te inflama» se refiere al interlocutor de Safo en el poema que es Faón.

Matamoros va ampliando la obsesión de Safo por su ex amante. En el título se habla de presentir o intuir, lo que nos sitúa de nuevo cerca de la magia, si el amado es hechicero la amante es adivina. Safo ya presiente la cercanía de la muerte en el mar, como aclara en el verso final: «tumba he de hallar en las cerúleas ondas».

Safo recurre al campo semántico del fuego y de la luz: «fuego», «ardiente llama», «sol», «resplandor», «inflama», «alba», «oro», «luz».

Se ratifica de nuevo como una mujer apasionada que no se limita a quedarse en casa, como es su papel de ordinario, sino que persigue a su amado, se deja caer ante su puerta y proclama su beldad. Hay que aclarar la importancia continuamente presente de la belleza del amado, es la apropiación por parte de la poeta del tópico literario de la hermosura inspiradora femenina, adaptado ahora a la expresión erótica femenina

Ha adquirido un papel activo en la relación, y pidiendo a Faón que acuda a su deseo deja claro el cariz de la relación.

XV⁶¹³

Tormento

Yo no puedo vivir sin contemplarte,
ni puedo ser dichosa sin oírte;
¡alas no tengo ya para seguirte!
¡voces no tengo ya con que llamarte!

Quisiera ser voluble para odiarte,
quisiera tener fuerzas para huirte;
esquivez y desdenes para herirte;
orgullo y dignidad para olvidarte.

Mas no me atrevo ningún daño a hacerte
¡yo no puedo dictar fallo de muerte
contra el tirano cruel que me tortura!

⁶¹³ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo, op. cit.*, pág. 55

Medito mi venganza hora tras hora,
¡y en lo íntimo del pecho que te adora,
par ti, caro bien, solo hay dulzura...!

Matamoros hace en este soneto una descripción del carácter de Safo, es una mujer firme en sus deseos, pero débil, carece de orgullo y dignidad ante el amado. Su debilidad y amor le impide atentar contra el amado, por ello de atentar, sería contra su propia vida.

XVI⁶¹⁴

Invitación

La Bacante: - Ya escucho la doliente
lira en que tu alma su pasión deplora...
Necia, en verdad, es la mujer que llora
cuando el vino en la copa salta hirviente.

Si el hombre huye de ti, mi cuerpo siente
a tu lado un afán que lo devora.

¡Mira! ...con verde pabellón decora
amor su nido entre la sombra ardiente.

Safo: ¡Qué horror! ...ya vuelven tentadores
los placeres que en tiempo que maldigo
me hundieron en el fango de la vida.

La Bacante: -¿Por qué vanos temores?

¡La dicha solo encontrarás conmigo!
¡Baco te aguarda! ¡Embriágate y olvida!

El soneto es un diálogo entre Safo y una bacante que la invita al placer lésbico y al abandono en el alcohol. Hay que prestar atención a la figura mitológica de la bacante, que se asimilaba a las ninfas y ondinas por su matiz lúbrico, que adquiere dimensiones especiales en las artes gráficas del fin de siglo.

Matamoros aclara el pasado homosexual de Safo, cuando recuerda con horror antiguos y malditos placeres. Esto es significativo, la tradición literaria a partir de Ovidio (la *Heroida XV* contiene una alusión al pasado homosexual) situaba a una Safo enamorada de Faón y arrepentida de su pasado, ignorando a la auténtica Safo. Mercedes Matamoros, con el poema «Invitación», ha dado a Safo un

⁶¹⁴ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 57.

pasado antes de Faón, que es además un pasado maldito. La poeta cubana podía haber evitado este detalle, ya que el poema es prescindible en una serie de veinte sonetos dedicados al amor por Faón. En ello sea atisba una posible influencia de Baudelaire, de *Las flores del mal* y su poema «Lesbos»:

Lesbos⁶¹⁵

Madre de juegos latinos y voluptuosidades griegas,
Oh Lesbos, con besos lánguidos o alegres,
como el sol ardientes, como la sandía frescos,
que adorno son de noches y días de gloria,
madre de juegos latinos y voluptuosidades griegas.

Lesbos, donde los besos parecen cascadas
arrojándose sin miedo a los abismos insondables
y fluyendo como sollozos y a ratos con risas ahogadas,
besos tormentosos y secretos, cambiantes y hondos;
¡Lesbos, donde los besos parecen cascadas!

¡Lesbos, en donde las Príneas recíprocamente se atraen,
donde los ecos responden siempre a los suspiros,
las estrellas te admiran tanto como a Pafos,
y Venus puede con razón envidiar a Safo!
¡Lesbos, en donde las Príneas recíprocamente se atraen!

¡Lesbos, tierra de noches ardientes y lánguidas, motivando
que en sus espejos, ¡oh voluptuosidad estéril!, las muchachas
de ojos cóncavos, amantes de sus propios cuerpos,
acaricien la fruta madura de su nubilidad;
Lesbos, tierra de noches ardientes y lánguidas

deja que el viejo Platón frunza su mirar austero;
tu perdón obtienes por los numerosos besos
y los refinamientos nunca agotados,
reina del imperio amoroso, tierra amable y noble,
¡deja que el viejo Platón frunza su mirar austero!

¡Tu perdón obtienes por el martirio eterno,
constantemente inflingido a corazones ambiciosos,
que lejos de nosotros atrae a la sonrisa radiosa
vagamente entrevista cerca de otros cielos!
¡Tu perdón obtienes por el martirio eterno!

Lesbos, ¿qué Dios se atreverá a juzgarte y

⁶¹⁵ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Barcelona, Orbis-Fabri, 1997, págs. 182-184,

a condenar con trabajos tu frente pálida,
si nunca pesaron sus balanzas el diluvio
de lágrimas que al mar llevaron tus arroyos?
¿Qué Dios se atrevería a juzgarte?

¿Qué nos piden las leyes de lo justo y lo injusto?
¡Vírgenes de corazón sublime, honor del Archipiélago,
vuestra religión es como las demás: augusta;
el amor se reiría del Infierno y del Cielo!
¿Qué nos piden las leyes de lo justo y lo injusto?

Lesbos me eligió en este mundo
para cantar el misterio de sus vírgenes en flor,
desde la niñez me acostumbraron al secreto oscuro
de risas alocadas junto a llantos sombríos;
Lesbos me eligió en este mundo.

Desde entonces, desde lo alto de Leucate oteo,
igual que un centinela de ojos agudos y seguros,
siempre al acecho, noche y día, de todo barco la vela,
cuya silueta lejana se estremece en lo azul:
desde entonces, desde lo alto de Leucate oteo,

para saber si el mar posee indulgencia y bondad,
y sí, entre los sollozos que en las rocas resuenan,
hacia Lesbos la perdonadora, una noche arrojará
el cadáver adorado de Safo, que se fue
¡para saber si el mar posee indulgencia y bondad!

¡De Safo, la viril, la amante, la poetisa,
cuya palidez la muestra más hermosa que Venus!
Al ojo azul le venció el ojo negro marcado
por el círculo tenebroso de los dolores
¡de Safo, la viril, la amante, la poetisa!

Más hermosa es que Venus irguiéndose en el mundo
y derramando los tesoros de su serenidad
y el esplendor de su juventud áurea
por el viejo Océano tan feliz con su hija;
¡Más hermosa es que Venus irguiéndose en el mundo!

Safo, que murió el día de su blasfemia,
al insultar los ritos y el culto inventado,
cuando hizo con mi cuerpo hermoso el mejor alimento
de un bruto cuyo orgullo castigó la impiedad
de Safo, muerta el día de su blasfemia.

Desde esa época es cuando Lesbos se queja,
y, pese a los honores que el universo le rinde,
todas las noches se embriaga con el grito de la tormenta
que hacia los cielos impulsan sus orillas desiertas.
¡Desde esa época es cuando Lesbos se queja!

Ya hemos hablado anteriormente del texto de Baudelaire; la primera edición de *Las flores del mal* se anunció en *Bibliografía de Francia* en 1857, con una tirada de mil trescientos ejemplares más veinte en papel especial. La venta se inició en junio y en julio un tribunal ordenó que se retirara por escándalo. En agosto debió pagar una multa y suprimir seis poemas: «Las alhajas», «El río Leteo», «A la mujer demasiado alegre», «Lesbos», «Mujeres malditas, Delfina e Hipólita» y «La metamorfosis del vampiro», que en posteriores ediciones aparecieron como «Poesías condenadas». Es indudable que Matamoros conoció *Las flores del mal*, aunque la Safo de la poeta cubana no adopta la postura del malditismo, sino que rehuye y reniega de los placeres lésbicos cuando la bacante se le ofrece: «¡Qué horror!... Ya vuelven tentadores/ los placeres que en tiempo que maldigo/ me hundieron en el fango de la vida». Matamoros califica los placeres homosexuales como «el fango de la vida», la concepción burguesa imperante contraria a Baudelaire, aunque no oculta que Safo fue bisexual, eso sí en un tiempo pasado que maldice, pues ha dejado atrás estos placeres. Matamoros solo hace referencia explícita al homoerotismo en este poema. Los diecinueve restantes no contienen ninguna alusión al respecto.

La invitación sexual es explícita: «Si el hombre huye de ti, mi cuerpo siente/ a tu lado un afán que lo devora [...]/ La dicha solo encontrarás conmigo». Matamoros, aunque califica la homosexualidad como «el fango de la vida» no lo elude en este poema cuando la crítica literaria ha intentado ocultarlo siempre, especialmente con los fragmento 1 y 31, los únicos, salvo pequeños fragmentos, conocidos en el XIX:

Es sabido que la filología de los dos últimos siglos hizo verdaderas filigranas para intentar sustraer al lector la feminidad del destinatario del amor de Safo (fragmento 1)⁶¹⁶.

Donde se describen los síntomas de la pasión amorosa (fragmento 31), ha estado sujeto a múltiples interpretaciones en muchas de las cuales, particularmente las que intentaban clasificarlo en el género del epitalamio, se adivina un pudoroso intento de salvar la moral de Safo⁶¹⁷.

⁶¹⁶ J. Francisco Martos Montiel, *Desde Lesbos con amor*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, págs. 14-15.

⁶¹⁷ *Ib.* págs. 14-15.

Incluso el mismo Baudelaire sigue la tradición ovidiana de la Safo suicida por amor, saltando de la roca de Léucade, hemos visto que su poema «Lesbos» decía «[...] Desde lo alto de Leucate oteo,/ para saber si el mar posee indulgencia y bondad,/ y si, entre los sollozos en las rocas resuenan,/ hacia Lesbos la perdonadora, una noche arrojará/ el cadáver adorado de Safo, que se fue [...]». Pero Baudelaire castiga a Safo como blasfema por abandonar el «culto» lésbico por el amor de un «bruto», un hombre, esto es, Faón: «Safo, que murió el día de su blasfemia/ al insultar los ritos y el culto inventado,/ cuando hizo con mi cuerpo hermoso el mejor alimento/ de un bruto cuyo orgullo castigó la impiedad/ de Safo [...]». Baudelaire sitúa a Safo como una mujer fatal de fin de siglo, pálida y más hermosa que Venus.

XVII⁶¹⁸

La bestia

En lo más negro de aquel monte umbrío,
nuestro lecho, Faón he preparado;
¡de mi pecho el volcán se ha desbordado,
de la fiebre fatal ya siento el frío!

¿No escuchas a lo lejos al sombrío
león, que con rugido apasionado
responde a la leona, en el callado
y hondo recinto de su amor bravío?

¡Amémonos así! ¡Ven y desprende
de mi ajustada túnica los lazos,
y ante mi seno tu pupila enciende!

¡Es el amor que humilla y que deprava!
¡No importa! Lleva a Safo entre tus brazos,
donde el loco placer la rinda esclava...

Este poema es el más controvertido de la serie, lo sabemos a raíz de una lectura de *Último amor de Safo* en el Ateneo de la Habana, a la que Matamoros no acudió por estar enferma y recién operada. Manuel Pichardo leyó los sonetos por ella, pero para no «alarmar» a las señoras no se leyó este poema. Ya hemos mencionado anteriormente, e incluido la cita textual, como a partir de esta anécdota, Matamoros le escribe con ironía a su amigo Pichardo que «no he podido menos que sonreírme con usted», y demuestra que es consciente de las convenciones sociales, la hipocresía

⁶¹⁸ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 59.

imperante, la falta de inocencia en las lectoras, incluidas las más jóvenes, teniendo en cuenta que en prensa ya se habían publicado sonetos más apasionados que estos, así la poeta no teme herir susceptibilidades ningunas.

Matamoros compara en este soneto el amor humano con el animal cuando Safo se identifica con una figura animal, violenta y activa. Ya vimos que una de las imágenes finiseculares era la mujer-animal, Matamoros ha escogido a la leona. Desde el título queda patente la ambigüedad, pues cuando Mercedes lo titula «La bestia», no queda claro si se refiere a sí misma como mujer-animal o a la leona de la selva con la cual se identifica. Es típico de la poesía erótica femenina de este momento histórico que las poetisas se identifiquen con felinos, en este caso la poeta cubana escoge el león y la leona, de los que se conoce su gran capacidad sexual. Además siguiendo a Iván Schulman⁶¹⁹, el león personifica al genio creador, el impulso interior que siente el poeta; representa la pasión, la energía y majestad. Denota emociones salvajes desatadas e indica el riesgo de lo excesivo.

Por otro lado, Safo vuelve a hacer una invitación al amado a comportarse como leones, e incluso se ofrece para ser desnudada por él, ello unido de nuevo el campo semántico del fuego: fiebre y volcán, de procedencia ovidiana, junto al juego de contrarios en fiebre/frío. Finalmente Safo se sabe humillada por rogar de esta manera, y además se siente depravada por la invitación sexual, pero lo único que le importa es entregarse al amor.

XVIII⁶²⁰

Venganza

Me levanté, febril, sin hacer ruido
a media noche; y cautelosamente,
fui a tu estancia, pensando amargamente
-¡Podré matarla* cuando esté dormido! –

Por tu abandono el corazón herido,
lloraba sangre. Con furor creciente
a ti llegueme... Te encontré sonriente,
de blando sueño en el profundo olvido.

¡Cuán bello estabas! Por un breve instante,
a la luz de la lámpara, mis ojos
vieron de Apolo el poderoso encanto.

⁶¹⁹Cf. Iván A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

⁶²⁰ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 61. Respecto a las variantes:

*matarla AL : matarlo CV, BNJM. MR, LL

¡Entonces recordé que fui tu amante!
Junto a tu lecho me postré de hinojos,
dejé el puñal y me deshice en llanto...

La diferencia en la variante «matarla»/«matarlo» estriba en que Safo se introduce en la alcoba de Faón para matarlo a él o para matar a la nueva amante de este. Sin duda la lectura correcta es «matarlo». De esta forma Safo ha acudido al lecho de Faón con la intención de matarlo, sin embargo cuando recuerda que fueron amantes y ve la belleza apolínea del joven, solo puede llorar su pérdida.

El soneto representaría un momento de tensión entre lo apolíneo (la belleza de Faón) y lo dionisiaco (Safo furiosa y homicida como una bacante), del cual sale victorioso Apolo, la figura mitológica con la cual se compara al ex amante.

Cuando Safo observa a Faón a la luz de la lámpara el poema recuerda el relato de Eros y Psique, cuando la muchacha, cediendo a una curiosidad malsana lo mira por primera vez a la luz de la lámpara de aceite, justo antes de quemar al dios que se desate la catástrofe.

XIX⁶²¹

Al Amor carnal

Por ti olvidé –cual flores sin esencia –
ilusiones de bien que fueron mías;
y troqué por culpables alegrías
lo más bello del alma, la inocencia.

Lleváronse la paz de mi existencia
tus locas noches y revueltos días;
en el fuego mortal de tus orgías
quemó sus níveas alas mi conciencia.

Hollé por tu favor lo más sagrado;
apagué con tu risa el sentimiento;
escondí en tu cinismo mis sonrojos;

y en cambio, ingrato amor, ¿qué me has dejado?
¡Sombrío, cual la noche, el pensamiento,
inerte el corazón, secos los ojos!

⁶²¹ Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 63.

Matamoros dirige este soneto al Amor carnal; este, y no Faón, es la segunda persona del singular al que se dirige Safo, el que solo le ha traído llanto, al que se abandonó, al que sacrificó su pureza e inocencia.

Matamoros expresa la polaridad por medio de los días/noches, y vuelve a aparecer el fuego y el elemento dionisiaco de la orgía y las noches locas. Los elementos de melancolía: flores sin esencia, culpable, mortal, cinismo, ingratitud, pensamiento, sombrío, inerte, seco, noche; se oponen a los elementos del ideal: alegrías, ilusiones, sagrado, sonrojo, amor, corazón, ojos.

XX⁶²²

En la roca de Léucades

¡Son ellas! Son las olas turbulentas
que se levantan bruscamente airadas,
y con su ronca voz, desesperadas,
responden a mis íntimas tormentas.

¡Son ellas! Sus vorágines violentas
cual mis locas pasiones desatadas
me llaman a las grutas ignoradas
para ocultar mis desventuras cruentas.

¡Oh dioses! Desatad de vuestra ira
sobre el infiel los rayos vengadores,
y que esas olas que me brinda el Cielo,

de sus espumas entre el banco velo,
mi cuerpo envuelvan y la dulce lira
con que canté mis últimos amores...

Matamoros deja a Safo al borde de la roca de Léucades, antes de precipitarse al agua, mirando las olas del mar embravecido, comparables con sus pensamientos, con su tormenta íntima. Predominan los elementos de la Naturaleza desatada y con una dimensión melancólica: turbulentas, airadas, desesperadas, tormentas, vorágines violentas, locas pasiones, grutas, desventuras cruentas, ira y rayos vengadores.

La Safo de Leopardi es una Safo romántica, una poeta suicida desencantada del mundo. Aparece en «El último canto de Safo», que se escribe entre 1821-1822, en *Los cantos* (1831). Se inicia con el alba, al rayar el día y morir de la noche y se cierra con la noche. Tenemos todos los elementos

⁶²² Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, op. cit., pág. 65.

románticos: una naturaleza salvaje y desatada en la selva, la tormenta que es con lo que se identifica la poetisa, y un rechazo de la naturaleza armoniosa y dulce que ya no agrada a la artista porque no expresa su sufrimiento, por lo tanto no puede identificarse con ella porque su estado anímico se lo impide. Por otro lado, ni los dioses, ni el azar, ni la Parca, ni el Arcano han sido generosos con la poeta, las fuerzas sobrehumanas la han maltratado con las desgracias y el sufrimiento por lo cual solo le queda morir, el refugio de la muerte, la santificación del suicidio que le hará descansar en paz, que la libraré de los males de esta vida, llena de miseria y dolor, en un mundo injusto donde no se puede escapar del orden imperante y los convencionalismos. Leopardi convierte a Safo en una poeta romántica camino del suicidio:

Último canto de Safo⁶²³

Plácida noche y pudoroso rayo
de moribunda luna, y tú que naces
sobre la roca tras la muda selva,
nuncio del día; imágenes amadas,
mientras al hado y a las furias plugo,
para mis ojos fuisteis; ya no alegra
dulce visión al alma desolada.
Solo despierta el raro gozo nuestro
cuando en el éter líquido se agita
y por la tierra trepidante el soplo
polvoriento del Noto y cuando el carro,
grave carro de Júpiter tonante
sobre nosotros las tinieblas hiende.
Nos place por las cumbres y las simas
nadar en el turbión, sentir la fuga
de aterrados rebaños, ver las ondas
de revuelta corriente
desbordarse con ímpetu rugiente.

Bello tu manto es, divino cielo;
bella tú, fértil tierra. Mas ¡ay! de esta
infinita beldad parte ninguna
a la mísera Safo ha concedido
los dioses ni el azar. En tus soberbios
reinos, natura, soy pesado huesped
y despreciada amante, que a tus formas
graciosas tiende el corazón en vano
y las pupilas suplicantes. Nunca

623 Leopardi, «El último canto de Safo», en *Poesías*, Madrid, C.ª Iberoamericana de Publicaciones, S. A., 1929, págs. 63-65, 3ª ed., trad. Miguel Romero Martínez.

las riberas floridas me sonrén
ni el matutino albor; jamás el canto
de las pintadas aves ni el murmullo
del bosque me saludan; y a la sombra
de los lánguidos sauces, donde abre
su puro seno el transparente arroyo,
la undisonante linfa desdeñosa
mi incierta planta esquivada
y sigue por su cauce fugitiva.

¿Qué grave falta, qué nefando exceso
manchó mi natal día, en que tan torvos
me miraron el cielo y la fortuna?
¿En qué pequé de niña cuando el crimen
ignora la existencia, que menguado
de juventud, y desflorado, al huso
de la indómita Parca se tomara
mi fuerte hilo vital? Incautas voces
tu labio esparce; que el fatal evento
mueve arcano poder. Arcano es todo,
menos nuestro dolor. Mísera prole,
para llorar nacemos, y el motivo
tan solo el cielo sabe. ¡Oh, esperanzas
de la más verde edad! Las apariencias,
por decreto del Padre, eternamente
imperan en el mundo; y por heroica,
por docta lira o canto
virtud no luce bajo pobre manto.

Moriremos. Caído el velo indigno,
al Orco bajará desnuda el alma,
y el cruel error enmendará del ciego
dispensador de males. Y que el hondo
amor y fe me inspira, por quien vano
furor me oprime de implacables ansias
viva feliz, si es que en la tierra puede,
vivir alguien feliz. Por mí no vierta
del avaro tonel licor suave
Jove, pues que el error murió y el sueño
de mis floridos años. Los más dulces
días de nuestra vida pronto pasan.
Quedan los males, la vejez, la sombra
de la gélida muerte. De los gratos
errores del ayer y ansiados triunfos
el Tártaro me resta, y mi existencia
truncarán triste Diosa,

densa noche y orilla silenciosa.

Antaño el alba era el momento más hermoso de Safo, pero ahora solo disfruta con la tormenta y la tiniebla, con el furor de los elementos desatados. La poeta de Lesbos reconoce que la tierra y el cielo son bellos, pero que a ella no le han concedido los dioses ni el azar ni la fortuna, pues es una amante desgraciada. No le sonrían ni las riberas, ni el alba, ni el canto de las aves, ni el murmullo del bosque y hasta las linfas la esquivan en el arroyo a la sombra de los sauces. La naturaleza en su esplendor no es grata ni benigna con la amante desgraciada.

La poeta se pregunta qué delito ha cometido para que el cielo y la fortuna la castiguen. Tenemos la importancia del Arcano, el destino, que lo controla todo. Los humanos nacemos para llorar. El mundo está controlado por las apariencias y si uno es pobre no puede destacar aunque sea virtuoso. La Safo de Leopardi es una queja del mundo y el orden establecido, una rebeldía romántica. Finalmente tenemos que morir, y nuestra alma irá al Orco y es la única manera de remediar los males que nos han venido del cielo, esto es, que solo descansamos de los males que sufrimos en vida, tras la muerte. Pero su amor le inspira que aquel que le hizo daño viva feliz, si es que alguien puede ser feliz en la tierra. La juventud pasa pronto y solo quedan los males y la vejez y la sombra de la muerte, que nos libra del sufrimiento. El poema de Leopardi es una invocación al suicidio. A Safo solo le queda el infierno y por ello pondrá fin a su existencia en la noche, a la orilla del mar, pero no se hace alusión a la roca de Léucade.

La Safo de Matamoros es más apasionada que la Safo de Carolina Coronado (Almendralejo, Extremadura, 1820-1911). Las *Poesías* de Coronado se publicaron en 1843 y hubo una segunda edición en 1852, un año después de nacer Matamoros:

Los cantos de Safo⁶²⁴

I

Como el aura suavísima resbala
de placer en placer fácil mi vida:
entre el amor y gloria dividida,
¿cuál es la dicha que a mi dicha iguala?

Al lado de Faón, su amor cantando;
con la luz de sus ojos fascinada;
dicha inmensa es de Safo bienhadada
perder sus horas en deliquio blando.

⁶²⁴ Carolina Coronado, «Los cantos de Safo» y «El salto de Léucades», en *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 108-114; Noel Valis (ed.)

Dicha inmensa es de Safo venturosa
que su amante en el aire que respira
beba el acento de la tierna lira,
que tan solo por él suena amorosa.

¡Cómo a mis ojos inefable llanto
gota por gota el corazón destila,
si un instante su faz dulce y tranquila
brilla gozosa al escuchar mi canto!...

¡Si de su boca en lisonjero arrullo
la voz desciende a celebrar mi lira,
y hálito vago que su labio expira
mis sienes cerca entre el falaz murmullo!

Siento, Faón, tu delicado aliento
bullir entorno de la frente mía,
y en deliciosos tonos de armonía
herirme el corazón tus voces siento.

El corazón sus golpes precipita
al eco de tu voz apasionada:
a un suspiro, a un acento, a una mirada
como el seno de tórtola se agita.

No temo entonces que por bella alguna
perjuro olvides tu feliz cantora,
ni atractiva beldad venga en mal hora
a destrozar mi plácida fortuna.

¿Y quién la flor de la ventura mía
osará marchitar con mano aleve?
¿quién a usurpar tu corazón se atreve
y a reinar donde Safo reinó un día.

¡Ah! no soy bella: su preciosa mano
en mi rostro los Dioses no imprimieron;
más al alma benignos concedieron
de los genios el numen soberano.

Y cítara en mis manos peregrina
las hermanas de Febo colocaron,
y de entusiasmo el corazón llenaron
de amor ardiente e inspiración divina.

Goza de triunfos la beldad un día,
que el porvenir destruye riguroso;
cuando el genio entre aplausos victorioso
de la inmortalidad al templo guía.

Lecho de tierra y silencio olvido
solo del mundo la hermosura alcanza:
el estrecho sepulcro a do se lanza,
los rayos borrarán de haber nacido.
Cual sueño pasará, si el genio alzando
la poderosa voz no la eterniza,
su cantar que a los siglos se desliza
vida preciosa a sus cenizas dando.

Yo también cantaré: también mis voces,
tierna Faón, tu nombre repitiendo,
con tu amor y mi amor sobreviviendo,
al provenir sin fin irán veloces.

Yo a esa Grecia opulenta, sabia y justa
arrancaré un aplauso duradero,
una corona como el grande Homero
a mis sienes tal vez ceñiré augusta.

Y mírala ¡oh Faón! y tu sonrisa
premie el esfuerzo de tu Safo amada,
más plácida a su ser que en la alborada
place a las flores la naciente brisa.

II

Musas divinas, dioses del talento,
¿Qué me vale ceñir vuestra aureola?
Bella rival con su belleza sola
alcanzó mi afrentoso vencimiento.

Lanzadla de ante mí, lanzadla, cielos;
que al verla, el odio que me inspira crece,
mi vista con su vista se oscurece,
y hierve el corazón de envidia y celos.

Lanzadla lejos de él; no más admiren
sus ojos a la bella enamorados:
ni los míos en tanto ensangrentados
por sorprenderlos incesantes giren.

Alma Venus, escucha tú mi ruego,
y protege el amor que has encendido;
en el pecho cruel del fermentido
brote una chispa del extinto fuego.

Dame atractivos, dame esa ilusoria
forma y hechizos con tu luz tocados,
¡y quítenme los Dioses irritados
mi cítara, mis cantos y mi gloria!

III

De Venus al oráculo las preces
de los augures fieles demandaron,
y el fin de mis desdichas por tres veces
y el triunfo de mi amor adivinaron.

Más ¡ay! mintieron.— Tú roca insensible
desoyes mi pasión.— ¡Ni una esperanza!!...
¿No temes, di, que tu perjurio horrible
provoque de los Dioses la venganza?

¡Qué! ¿No temes que Venus indignada
a mis clamores presurosa acuda?
¿No temes que su cólera sagrada
sobre tu frente criminal sacuda?

Amante Diosa que el amor preside,
tú la invocaste de tu fe testigo...
mi injuriada pasión venganza pide,
su hollada majestad pide castigo.

IV

Tu juventud corría silenciosa,
entre la oscura turba confundido,
cuando uniendo a tu nombre su renombre
Safo su gloria dividió contigo.

La cantora de Grecia descendiendo
de su altura, hasta ti, quiso amorosa
cantar tu vida y alumbrar tu frente
con la radiante luz de su aureola.

Y a tu lado, Faón, si la voz mía

se elevaba a cantar nuestros delirios,
miel divina en mis labios derramaban
solicitas las hijas del Olimpo.—

¿Dónde la bella que fingiendo amores
tu conquistado corazón me arranca?...
Ayer mi seno de placer latía,
y hoy de despecho y de dolor se abrasa...

El salto de Léucades

El sol a la mitad de su carrera
rueda entre rojas nubes escondido;
contra las rocas la oleada fiera
rompe el Leucadio mar embravecido.

Safo aparece en la escarpada orilla,
triste corona funeral ciñendo:
fuego en sus ojos sobrehumano brilla,
el asombroso espacio audaz midiendo.

Los brazos tiende, en lúgubre gemido
misteriosas palabras murmurando;
y el cuerpo de las rocas desprendido
«Faón» dice, a los aires entregando.

Giró un punto en el éter vacilante;
luego en las aguas se desploma y hunde:
el eco entre las olas fluctuante
el sonido tristísimo difunde.

Carolina Coronado sigue la tradición ovidiana de la Safo suicida por amor a Faón, con todos los elementos románticos. En los primeros momentos era inocente y confiada, pensaba que su amado no iba a traicionarla nunca, segura de su amor, dudaba de que alguna mujer pudiera atreverse a arrebatarse a Faón. Sigue la línea de una Safo poco agraciada, que la misma poeta de Lesbos inicia con sus poemas cuando se reconoce pequeña y morena, más inteligente que hermosa. La Safo de Coronado ya presiente que será tan famosa como Homero. La belleza es inútil, pues desaparece y se olvida con la muerte, frente al genio que puede cantar la belleza para siempre. El milagro de la poesía permitirá que el amor de Safo por Faón sea siempre recordado e imperecedero.

Finalmente Safo siente unos celos mortales, la rival, con su belleza le ha hecho comprender que puede robarle a su amado. Ahora Safo se pone bajo la protección de Venus, pues prefiere ser

hermosa a tener su genio y su fama. Cuando llega el momento del dolor, la poeta se dirige al oráculo de Venus que predice el triunfo del amor y el fin del sufrimiento. Pero Safo interpreta erróneamente a los augures, pues lo que dice el oráculo es que ella morirá con lo cual terminará su sufrimiento y su poesía amorosa triunfará para la eternidad, pues la gran Safo, a un desconocido Faón, lo ha hecho inmortal. Coronado presenta a la poeta de Lesbos arrojándose desde la roca Léucades y perdiéndose en el mar.

VI CONCLUSIONES

El fin de siglo supone nuevas formas de vida para las masas en las grandes ciudades, sin embargo impera una sensación de soledad, decadencia, ocaso, melancolía y depresión traída por el progreso y manifestada en la filosofía de Hegel, Nietzsche y Schopenhauer; proliferan las patologías mentales y sexuales, estudiadas por la medicina, la sexología y el psicoanálisis (Lombroso, Darwin, Nordau, Morel, Galton, Freud, Havelock Ellis, John Addington Symonds, Krafft-Ebing, etc.). Frente a esto se busca una salida en el misticismo y el espiritismo (los prerrafaelitas, Blavastky, Karet, Annie Besant).

Es el momento de la burguesía cuyas señoras permanecen en el hogar como «ángeles» o «monjas», frente a las mujeres de clase media y baja que realizan trabajos remunerados en el campo, en las fábricas, en el servicio doméstico o ejercen otras «profesiones» como la prostitución. Frente a estos dos tipos surge una «nueva mujer» educada y emancipada, volcada en las actividades filantrópicas, sufragistas o feministas.

En Cuba, por su proximidad con Estados Unidos y la importante colonia cubana en este país, las influencias de la «nueva mujer» norteamericana son mayores que en otros países hispanoamericanos. Participan activamente en clubes y sociedades con actividades emancipacionistas y feministas. Dos destacadas cubanas, Aurelia Castillo y María Luisa Dolz, ambas amigas de Mercedes Matamoros, fueron activistas de la educación femenina. Las mujeres de clases bajas trabajan en talleres de cigarrería, tabaco y textil, las de clase media tienen la oportunidad de ser maestras, en el siglo XIX el ochenta y dos por ciento de los maestros de la isla eran mujeres.

Una de estas maestras fue Mercedes Matamoros, una artista inmersa en un contexto de glorificación de la melancolía y sanción de un canon de escritores melancólicos, unido a la filosofía del idealismo y existencialismo alemán. El pensamiento imperante en su momento literario es que la melancolía, la acedia, la *tristia* medieval, unida al *esplín* y el *ennui* finisecular es artística, pues proviene del mundo clásico, de Saturno, de los héroes (como Hércules) y del genio moderno renacentista (Dante y Petrarca). Melancolía es sinónimo de vida intelectual y don profético. Ser melancólico está de moda y todo artista ha de serlo. Los románticos, los simbolistas y los modernistas son melancólicos, toda la obra de Matamoros, sea amorosa, patriótica o filosófica, puede calificarse de melancólica.

La Safo literaria, considerada décima Musa y una de las poetisas más admiradas e imitadas de la Antigüedad, es también hija de Saturno, predestinada a la melancolía, entendida como mal del artista y como erotomanía o enfermedad del amor. Sus características físicas de mujer morena, de ojos negros y cabello oscuro, procedente de tierras cálidas, músico y poeta, entregada al amor y a

los placeres, la hacen proclive a la enfermedad. El final de Safo, que une Amor y Poesía, abocada al salto catártico desde la roca Leocadia, a fin de librarse de la enfermedad del amor, es no solo el final tradicional asignado a este personaje sino también el final de la víctima de la melancolía amorosa que, si no era tratada adecuadamente devenía en suicidio.

La elección de la figura de Safo y la adopción de Ofelia como seudónimo, por parte de Mercedes Matamoros, representa su inserción como autora, entre el romanticismo, el modernismo y el decadentismo, dentro de una poética de la melancolía que procede de la tradición clásica y que llega hasta el fin de siglo añadiendo nuevas características acordes con la estética de su tiempo como el tedio vital, la imposibilidad de alcanzar el ideal y el absoluto, el triunfo del Arte unido a la derrota de la Vida, la quimera del éxito, el placer de la transgresión y el erotismo morboso de la imagen femenina fúnebre. Ofelia une todos los tópicos finiseculares y de la melancolía: la erotomanía que finaliza con la muerte por suicidio, la bella muerta y el morbo erótico de la mujer cadáver, la delicadeza de la mujer enferma, unido a la iconografía de Millais, Cabanel y Watherhouse.

Por otro lado, Mercedes Matamoros (como sus coetáneos) parte literariamente de los conceptos románticos de Víctor Hugo: incluye en su obra la idea de fealdad y el patetismo del sufrimiento; también hace el retrato completo de Safo en todas las fases de su pasión y adopta como poeta la imagen de Ofelia, (recordemos el mirto donde decía «yo soy Ofelia») tomada de Víctor Hugo, para quien simboliza lo sublime, lo bello, lo puro, lo encantador y la gracia.

París y Londres son las capitales del momento, en el siglo XVIII comienza la influencia literaria anglofrancesa, que es determinante en la sensibilidad estética finisecular, a la que Matamoros no podrá sustraerse, y que se intensifica con su labor de traducción de Lord Byron y Tomas Moore principalmente. De aquí tomará la belleza medusea, el erotismo morboso, lo sádico y la estética decadente que aparece en sus poemas modernistas, a lo que se une el placer de la transgresión. Esto unido a la influencia literaria y plástica de sus contemporáneos hará que Mercedes Matamoros adopte la moda, el cliché y la galería de Mujeres fatales: Cleopatra, Venus, Safo, Tais, Dalila, Eva, la mulata, Lucrecia Borgia y otras, que unen dentro de la fantasía creativa la Vida y el Arte.

Su poemario *El último amor de Safo* y otros poemas, se inscriben dentro de las nuevas estructuras de la lírica moderna que confieren a la poesía el valor de magia y del numero, donde el poeta es mago, adivino y profeta (recordemos el mirto donde se declaraba como «maga»). *El último amor* parte de la despersonalización baudelairiana, no trata de los sentimientos de Matamoros, no está ordenado al azar, no es una obra romántica, sino que es el diario de Safo, la heroína fatal con final desgraciado, donde la matemática de la rima, el número de sílabas, el ritmo, la estrofa y el número de sonetos sustituye al corazón. Es un poemario ordenado cronológicamente, con principio, una continuación y un final abocado al abismo (que seduce porque es la huida de lo trivial), con un plan

creativo inspirado en el orden arquitectónico y moderno, que anula el azar, la inspiración y los sentimientos románticos.

Si Baudelaire hablaba del «aristocrático placer de desagradar» o «provocar un ataque de nervios», Matamoros sonríe ante la hipocresía social, cuando el poema «La bestia» provoca una reacción negativa en su editor, Antonio del Monte, que lo suprime de una lectura pública para evitar el escándalo, por el contenido erótico del mismo.

Si cada obra es una realidad única, también es una traducción y una metáfora de otras obras que le precedieron, así *El último amor de Safo* es una relectura de todas las Safo precedentes.

El Modernismo supone una evasión y fuga de la actualidad y realidad hacia otros lugares, al mundo de la ilusión, el lujo y la fantasía. El exotismo arqueológico impone las culturas de la Antigüedad, el esplendor del pasado, donde se mezcla extravagancia y erudición, acrecentado por los descubrimientos arqueológicos o filológicos y las exposiciones internacionales donde destacan los cuadros de tema histórico. *Salammbó*, *La novela de la momia*, *Quo vadis*, *Sonnica la cortesana*, *Las canciones de Bilitis* son muy populares. Se reconstruye el pasado con fiestas, banquetes, orgías, perfumes, joyas, dioses y magia. La Antigüedad grecolatina supone el retorno a lo clásico, al paganismo erótico y dionisiaco de ninfas, sátiros, faunos, náyades y bacanales. Así tenemos *El último amor de Safo* y otros poemas modernistas de Matamoros donde se recrea en la Venecia galante de los palacios y canales («La veneciana»), el mundo de Cleopatra («Cleopatra»), de Dalila («La moderna Dalila»), del Renacimiento («Lucrecia Borgia»), la diosa Venus («Venus»), la visión de las ruinas («En las ruinas»), el exotismo nórdico («Polares»), el exotismo indigenista («Caonabo»), el exotismo bíblico («La víctima de Gabáa», las traducciones de las *Melodías hebreas* de Byron y la Mariana del «Lamento de Herodes» de Byron) la problemática del artista y el anhelo nunca conseguido de alcanzar el ideal («El sueño del poeta», «El ideal»), la cultura literaria («Flora y Febo», «Adán y Eva», «Laura y Petrarca», «Abelardo y Eloisa», «Ginevra» en traducción de Roger sobre la leyenda de la novia del arcón). Todo ello une la decadencia y el crepúsculo, los amores pasados, la ruina y el abandono, enmarcado por una cultura que vive el paralelismo entre las artes donde sus personajes femeninos unen Literatura y Pintura bajo una estética prerrafaelita refinada, de ensueño y elegancia, o influida por Moreau, con personajes andróginos, estilizados, en un escenario de lujo exótico, o por Klimt con sensuales mujeres fatales.

El fin de siglo crea un clima estético donde el erotismo está presente en la naturaleza y el paisaje, en los animales, en los jardines, en las plantas, en el agua, en la luna y el sol. A todo ello se une el sentido melancólico, la alegoría de la muerte, la desesperanza y la caducidad de la vida. La *femme fatale*, la belleza turbia y medusea, la estética de lo horrendo junto a una concepción morbosa y sádica del amor; el cuerpo y el desnudo se imponen con un nuevo erotismo abierto a la sexualidad,

donde la mujer es fetiche e imagen, impera el desnudo mitológico y religioso en las exposiciones, se unen la atracción y también el rechazo hipócrita; donde la muerte, el horror, lo feo y el dolor es fuente de placer, pues predomina el Eros negro por influencia de la literatura anglofrancesa. Por ello Matamoros habla abiertamente de pasión, orgía y amores homosexuales pasados, en *El último amor de Safo*.

Destacan las cabelleras femeninas como fetiche, ya eran esenciales en los mitos clásicos y ahora se acrecientan por influencia del prerrafaelismo, de Moreau y de Klimt, predomina el cabello negro, debido al erotismo exotista, así son morenas las heroínas del XIX: Mme. Bovary, Carmen, Anna Karenina. Matamoros pinta a morena a su Safo, y habla bien de sus trenzas, bien de sus cabellos ondulantes.

La imagen de la mujer en la prensa y en el Arte se enmarca dentro de dos modelos o arquetipos: el ángel del hogar y la mujer fatal que marcan necesariamente la sensibilidad de Mercedes Matamoros. Así sus vírgenes, esposas y madres representan el primer modelo, mientras que su Safo, la casquivana Rosina, la bella Sela, Ginevra –la novia del arcón–, la joven que muere la noche de San Juan, la niña extranjera muerta, la joven que es atropellada por un tren, la madre del huérfano que yace en el cementerio y otras, representan la obsesión finisecular por la muerte femenina, o ilustran la galería de mujeres literario-mitológicas que resultan fatales para los demás o que son víctimas de un destino fatal, así Lucrecia Borgia, las mulatas, Cleopatra, Dalila, Thais, Safo, Eva, Venus, Mariana, Flora, la cortesana, Virginia, Laura, Eloísa. La Safo del poema «La bestia» es la mujer animal finisecular, con una sexualidad bestial, que animaliza al varón, por ello le pide a Faón que sea como el león ya que ella es como la leona. Se une lo mitológico, lo exótico, lo erótico y lo fetichista. Las mujeres fatales pertenecen al mundo de Dionisio, representan la hechicería, la magia, lo mitológico, la sexualidad desatada, frente al varón, representante de Apolo, de la ciencia, del Arte, de la civilización.

Si seguimos a Juan Ramón Jiménez (*Política poética*) en torno a 1896 los preferidos del público hispánico son Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor y Joaquín Bartrina. Se mantienen Bécquer, Espronceda y el duque de Rivas. Hay cierto interés por los poetas regionales como Rosalía de Castro y Jacinto Verdaguer, hasta que en el panorama intelectual surgen las personalidades de Martí, Casal, Silva, Gutiérrez-Nájera y Rubén Darío. Así no es de extrañar que Matamoros manifieste en sus comienzos influencia de los románticos antes mencionados; en su poesía narrativa vemos reflejos de Núñez de Arce, Campoamor y el duque de Rivas; en sus *Sensitivas* y en sus *Mirtos* vemos la influencia de Bécquer y las *Rimas y Abrojos* de Rubén; los *Mirtos* con sus escenarios naturales recuerdan a Rosalía y en su poesía más amarga y filosófica vemos a Bartrina; en su poesía modernista vemos a Rubén.

Los modernistas contemporáneos de Mercedes Matamoros están unidos por sus lecturas de revistas extranjeras (especialmente de París), por su cultura literaria, su aspiración al Arte por el Arte, su espíritu cosmopolita, el placer por el exotismo, los modelos franceses (que imperan desde los románticos, los parnasianos, los simbolistas hasta llegar al Modernismo y el Naturalismo), el americanismo y el indigenismo, el pesimismo y la melancolía. Todos se preocupan por la musicalidad y la belleza de la palabra, aunque ahora se convierte en un fin en sí misma.

Matamoros está en sintonía con su tiempo y sus compatriotas cubanos, donde destaca la importancia de la traducción, que los pone en contacto con los grandes autores europeos y un canon distinto del hispánico, así José María de Heredia, La Avellaneda, Zenea, Mendive, los Sellén, Martí, Casal, Aurelia Castillo fueron traductores; y el papel fundamental de la prensa que publica a los autores y pintores, les da fama, contribuye a la difusión de su obra y a la vez crea una sensibilidad estética. La prensa sustituye a los salones del XVIII y al sistema de mecenazgo, además de permitir el acceso de las mujeres a la cultura del momento, bien como lectoras (recordemos que en Cuba tenemos la primera publicación específica femenina en 1811 con *El Correo de las Damas*, que antecede a otros países de Hispanoamérica y de España, donde *El Periódico de las Damas* aparece en 1822), bien como colaboradoras. Así Matamoros publica su obra en prensa desde los dieciséis años, en *Diario de la Marina*, *El Fígaro*, *La Habana Elegante*, *La Habana Literaria*, *Revista Habanera*, *Revista de Cuba*, *El Occidente*, *El Siglo*, *El País*, *El Triunfo*, *El Almendares*, *La Opinión*, *La Ilustración Cubana*, *El Mundo Ilustrado*, *Azul y Rojo*, *La Golondrina*.

Mercedes Matamoros pertenece al modelo de mujer escritora de la segunda mitad del XIX: hija de funcionario, pobre, publica en prensa primero y luego en un volumen de poesía, se inicia en el Romanticismo, dentro de un marco de crecimiento europeo y americano de escritoras que permanecen prácticamente al margen de las obras antológicas y las historias de la literatura, y que son el origen de una poesía erótica osada, con expresión del deseo, transgresión y ruptura del canon establecido, que cristaliza en Hispanoamérica en Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, como una cadena poética femenina, donde se mantienen los mitos finiseculares, en su mayoría procedentes de la Antigüedad. Por ello son consideradas impúdicas, anormales, carnales, excesivamente voluptuosas, femeninas (por su físico) y viriles (por su mente y sus tipologías son la musa, la mística y la pitonisa. *El último amor de Safo* de Mercedes Matamoros inicia una corriente de poesía erótica escrita por mujeres en Hispanoamérica que surge de la estética anglofrancesa del siglo XIX, de la codificación romántica que retrata el eterno femenino con una nueva sensibilidad erótica morbosa: Salomé, Judith, Dalila, Cleopatra, Safo, la mujer vampiro, la serpiente (relacionada con la Medusa, la Lamia, Eva y Salammbó), la bacante, la ninfa, la ondina. La crítica literaria considera a Delmira Agustini la fuente de toda la poesía erótica femenina de

Hispanoamérica, pero tanto Delmira Agustini como Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou se inscriben en el morbo erótico romántico que se extiende hasta avanzado el XX. Estas poetas retratan a la *femme fatale* releyendo el canon femenino ortodoxo y situándose como sujetos, creadoras, frente al hombre, objeto, musa. Definiéndose a sí mismas como mujeres apasionadas, tentadoras, ardientes, voluptuosas e incitantes.

Cuando Mercedes Matamoros escoge el personaje de Safo para su poemario modernista, no es una novedad ni una excepción, el mito de Safo es común desde la Antigüedad, en los cómicos atenienses, en Ovidio, que con su *Heroida* XV, «Safo a Faón» genera la idea de una Safo heterosexual enamorada de Faón. En el Renacimiento está presente en Boccaccio y Petrarca. Posteriormente en George Sand, Mme. de Staël, Mme. de Scuderi, André Chénier, Lord Byron, Leopardi, la Avellaneda, Carolina Coronado y Baudelaire.

Mientras, la iconografía finisecular de Safo insiste en retratarla en forma melancólica, morena, unida a su lira, en espacios oscuros y agrestes como el mar embravecido, acantilados, rocas y grutas; rodeada de aves, flores cortadas, símbolos de la fugacidad de la vida, presencia de la muerte y acompañada de elementos mitológicos como Pegaso y la Esfinge.

Así Safo en el fin de siglo es una imagen femenina fúnebre, una heroína romántica, escritora ejemplar, genio melancólico, fuente de inspiración poética, estudio filológico, traducción e imitación. Interesa particularmente a las escritoras porque les aporta libertad para tratar el amor y la pasión, permitiéndoles insertarse en un canon de escritura femenina.

Para Matamoros, Safo es la poeta de leyenda, con amores fatales, final trágico romántico, exotismo arqueológico modernista e iconografía femenina finisecular. La poeta cubana recrea o imita los escenarios sáficos: los nombres de las amigas y rivales (Mirene, Cloé, Andrada, Cintia, Friné), el paisaje natural (la golondrina, los pajarillos, la azucena, la rosa, el lirio, el clavel, el jazmín, las verbenas, las flores, la enramada, la pradera, la vid, la siempreviva, el mar Egeo), la mitología (las sílfides, las diosas, Cupido, el Averno, Venus, Júpiter, la bacante, los sátiros, la orgía, Apolo, las fuentes de Juvencio) y elementos de lujo (la lira, el oro, el nácar, la caja, las perlas, la preciosa copa, las turquesas, los diamantes, el coral, la miel de Hiblea, el vino de Chipre). El *poemita*, como lo llama Matamoros con falsa modestia, y del cual tiene que defenderse frente a la hipocresía social, es una lucha de tensiones entre lo Apolíneo (Faón) y lo dionisiaco (Safo suicida, con instintos homicidas, violenta, animal –leona–, orgiástica y bacanal). Por otro lado se oponen lo melancólico (lo oscuro, la noche, la tragedia, el desastre final) frente a lo ideal (lo claro, lo puro, el día).

Cuba no es una excepción al conocimiento de Safo, la crítica insiste en que Mercedes Matamoros apenas tiene noticias de la poeta de Lesbos salvo por Ovidio o Pope, pero lo cierto es que sus conocimientos eran los mismos que los de sus compatriotas cubanos: principalmente el fragmento

del llamado «Himno a Afrodita» y el que comienza por «Me parece igual a los dioses»; la *Heroida* XV, «Safo a Faón», la polémica filológica, los artículos aparecidos en la prensa, algo de su biografía, la Safo de leyenda protagonista de las obras literarias de grandes autores, con preferencia de los románticos, y las imitaciones de sus paisanos (la Avellaneda, Manuel Serafín Pichardo y Ricardo del Monte). Además Matamoros comenzó su labor poética con traducciones de Byron, Hood, Moore, Tennyson, Longfellow, Hemans y Chénier, todos los cuales tratan el tema de Safo, la mencionan o imitan algún fragmento, por lo que no es lícito decir que solo conocía a Safo a través de Ovidio o Pope, a quien, por cierto, no tradujo.

Mercedes Matamoros nace en un hogar propicio al clima intelectual, su madre era pariente del escritor el hijo del Damují; su padre le enseñó inglés y francés y estudió en el Sagrado Corazón del Cerro. Así comenzó a publicar crónica de costumbres con análisis social a los dieciséis años, (1867) folletín traducido del inglés y poesías propias, con el seudónimo de Ofelia. Durante la década conocida como de la Guerra Grande (1868-1878) deja de publicar en prensa para manifestar su patriotismo; la guerra de independencia ocupará toda su vida, hay distintos conatos durante su infancia pero se inicia en 1868 con Carlos Manuel de Céspedes. En 1879-1881 la sublevación se denomina Guerra Chiquita. En 1895 muere su amigo José Martí en el frente. En 1898 estalla el Maine y Estados Unidos entra en la acción, asumiendo el gobierno de la isla en 1899, con lo cual la deseada independencia de España se troca en dependencia de Norteamérica.

Sin duda resultan una gran influencia para Matamoros las tertulias y veladas literarias del momento: la de José Antonio Cortina (en la *Revista de Cuba*), la de José María de Céspedes, la de Nicolás Azcárate, la del Ateneo de la Habana y la del Liceo de Guanabacoa. Se rodea de amigos escritores y periodistas, una élite intelectual que la requiere en las tertulias, en las revistas, en los diarios y en los abanicos autobiográficos, formada por Enrique Varona, José Antonio Cortina, Diego Tejera, Aurelia Castillo, José Martí, la familia Borrero, Antonio y Ricardo del Monte, Luisa Martínez Casado, Lola Rodríguez de Tió, Eva Canel, María Luisa Dolz, Domitila García de Coronado, los hermanos Urbach y las hermanas Xenos, entre otros. A pesar de que Aurelia y Domitila fueron sus fieles amigas hasta el final, entre todas estas amistades destaca la figura preponderante de José Martí y los poemas que se dedicaron entre ambos.

Matamoros conoce cierta fama y éxito, pero todo finaliza debido a la pérdida de su fortuna y a las desgracias personales. En 1884, el mismo año que aparece *A contrapelo* de Huysmans y *Las Quimeras* de Moreau, quiebra de la Caja de Ahorros de La Habana, esto supone para Matamoros el fin de la vida cómoda, la venta del piano, la biblioteca, las joyas y los mejores muebles; su padre tiene que aceptar un empleo de subalterno en el Ayuntamiento de Guanabacoa y ella ejerce el magisterio en el Colegio de María Luisa Dolz, aunque entonces no era un trabajo bien remunerado.

Se acaban para Matamoros las tertulias, las veladas y las publicaciones, pues no eran retribuidas. Para colmo de desgracias su padre enferma y ella tiene que cuidarlo y vivir de la caridad.

En 1892 sus amigos colaboran para editar *Poesías completas*, pero la escritora precoz que conoció el éxito en plena juventud ya tiene cuarenta y un años. Cuando fallece su padre en 1893 vuelve a colaborar en prensa con poesías, aparece en la antología de *Escritoras cubanas* de la condesa de la Mortera (1893) que fue a la Exposición Universal de Chicago, la Pardo Bazán la menciona en su *Nuevo Teatro Crítico* (1893), publica *El último amor de Safo* y *Sonetos* en 1902, y los *Mirtos de antaño* en 1903-1904.

Matamoros se inicia en poesía como traductora en 1874, a los veintitrés años: Byron, Wordsworth, Hood, Moore, Longfellow, Tennyson, Hemans, Rogers, Goethe, Shiller, Chenier y Vigny. Sus traducciones se decantan por autores y temas melancólicos: la problemática del artista, la recreación en el dolor, la decepción y la muerte. Destacan las *Melodías hebreas*, la Mariana de Byron, y la Ginevra de Rogers, que ya habla de «la marca de los dientes nacarados», como elemento erótico-sádico que aparece también en *El último amor de Safo*.

Sus *Primeras poesías* aparecen primero en prensa (1867-1868; 1880) y posteriormente en el volumen *Poesías completas* (1892). Son románticas y melancólicas, predomina el tema de la muerte, la pureza, la virginidad y el héroe caído; el tema medieval, bíblico, la épica indígena; la fuerza desatada de los elementos, el mar, la tormenta, el océano enfurecido; los elementos de la naturaleza, los pájaros, las flores, los insectos, las mariposas; los ángeles; la pureza frente al lujo, el baile y el exotismo. Destaca sobre todo ello la complacencia en el drama de la muerte, y ya se apunta la mujer fatal en el poema «Dos primaveras» (1880) y los poemas patrióticos en «La tumba del patriota», «Caonabo» e «Invierno en Cuba».

Las *Sensitivas* aparecen en prensa (1879-1882); en el volumen *Poesías completas* (1892) y una segunda serie en prensa (1903-1904). Están influidas por el *lieder* e *intermezzo* de Heine; las *Doloras* y *humoradas* de Campoamor; las *Rimas* de Bécquer. Todas son tristes, amargas y melancólicas, tratan la problemática del artista, la concepción vital del Arte, la búsqueda del ideal, dentro de una concepción romántica. Vuelve a aparecer la mujer fatal en la sensitiva XXXII (Thais) y lo patriótico en la sensitiva XX. El simbolismo de la sensitiva es la flor roja con peligrosas espinas, la sensibilidad unida al dolor.

Posteriormente su obra patriótica se completa en *Armonías cubanas* (1897). Su obra de teatro *El invierno en flor* (1882) está perdida. Desde 1880 y hasta la Primera Guerra Mundial triunfa el Modernismo, se habla de las nuevas tendencias en los poetas hispanoamericanos y del espíritu nuevo en la América española hacia 1898, de los modernos y de la modernidad, donde Rubén Darío ocupa un lugar central. Matamoros sigue las nuevas tendencias, ya en 1880 en su poema «Dos

primaveras» y en la sensitiva XXXII (ca. 1882) aparecen referencias a la mujer fatal; toca el tema exótico indigenista en «Caonabo»; el exotismo bíblico-oriental en «La víctima de Gabáa»; el problema del artista como imposibilidad de alcanzar el amor y el ideal en «El sueño del poeta» y «El ideal» (1882) donde dialogan la Verdad y el Amor y aparece una joven llamada Lesbia (lo que indica que conocía ya a Safo y Catulo); aparece la mirada melancólica al pasado en «Las ruinas» (1897).

A partir de 1894 con «Cleopatra» aparecen sus poemas propiamente modernistas, dentro del cual destaca *El último amor de Safo* (1902) y *Sonetos* (1902), «Lucrecia Borgia» (1903), «Venus» (1896), «Al salir del baile» (1900), «La mulatica» (1900), «Los ojos garzos» (1900), «Juventud fin de siglo» (1901), «Reverie» (1901), «La moderna Dalila», «Pablo y Virginia», «Laura y Petrarca», «Abelardo y Eloísa», «A una coqueta» (1902), «La veneciana» (1905), «Adán y Eva», «Flora y Febo», «Polares» (1906), de exotismo nórdico.

Entre 1888-1899 comienzan a aparecer en prensa sus *Mirtos de antaño*, publica nuevos mirtos en 1892 y 1900; se prolongan hasta una segunda edición entre 1903-1904. El simbolismo del mirto es el amor, su pequeña flor blanca está consagrada a Venus y es la cura de la melancolía erótica. Recuerdan a los *Abrojos* de Rubén Darío (1887), a la voz femenina y a la naturaleza de la lírica tradicional (flores, plantas, aves), a la poesía bucólica clásica y renacentista; al Romanticismo en su naturaleza desatada y el sentimiento desbordado; del Modernismo tienen la *femme fatale*, la sirena, Cupido, la luna, la bella durmiente, la virgen, las rivales pérfidas, lo azul, lo fúlgido, lo diamantino, la estrella y el sol, las aves, las plumas, las alas.

Aunque la melancolía de Mercedes Matamoros aparece en toda su obra (en sus *Primeras poesías*, las *Sensitivas*, los *Mirtos*, *El último amor de Safo*, el seudónimo de Ofelia, sus traducciones de Byron, Goethe, Shiller, etc.), se dice que su obra más melancólica es *Por el camino triste* (1904), escrito antes de 1900, en forma de aforismos y sentencias con parentesco con las humoradas de Campoamor y los arabescos de Bartrina. Contiene el simbolismo de la vida como camino y el hombre como peregrino o caminante. En mi opinión contiene el mismo grado de melancolía que todas las obras de Matamoros, podemos decir que *Por el camino triste* es más irónico que melancólico, con cierto grado de análisis social y de costumbres.

Hasta 1906 Matamoros publicó en prensa otros poemas que no pertenecen a ninguna serie temática, pero mantienen su línea pesimista, melancólica y dramática: así «Deshojada», «Infelicia», «Misterio», «Dormida», «Llanto en la sombra», «Flor del norte», «A mayo en mi otoño»; su último trabajo es «Noctámbula» (1906), un trágico poema narrativo que recuerda a sus *Primeras poesías*.

Finalmente, concluyo a modo de decálogo:

1. Inscribo a Mercedes Matamoros en un contexto literario de glorificación de la melancolía que se denota en sus temas siempre trágicos; en la elección de personajes tristes (niños, vírgenes y madres muertas); en la traducción de autores extranjeros melancólicos (principalmente Lord Byron y Thomas Moore); en la adopción del seudónimo de Ofelia, y en Safo como su personaje más destacado. Los personajes de Matamoros unen todos los tópicos románticos y finiseculares, el erotismo morboso de la imagen femenina fúnebre (Safo, Rosina, Sela, Ginevra, Ofelia) y la iconografía de la melancolía. Destaca también en Mercedes Matamoros la adopción de los conceptos románticos indicados por Víctor Hugo, pues incluye en su obra el patetismo del sufrimiento y el retrato completo de Safo en todas las fases de su pasión; de Víctor Hugo también toma una imagen de Ofelia asociada a lo sublime y la gracia.
2. Destaco la importancia de la traducción en la obra de Matamoros (como en los escritores coetáneos cubanos), pues la pone en conocimiento de los grandes escritores europeos y americanos alejados del canon hispánico; así como el papel destacado de la prensa a partir del siglo XIX que permite también a las mujeres la oportunidad de ser lectoras y escritoras en un marco occidental de crecimiento de la figura de la escritora.
3. Inserto *El último amor de Safo* y otros poemas modernistas de Mercedes Matamoros en una corriente de poesía erótica escrita por mujeres en Hispanoamérica que surge de la estética anglofrancesa del siglo XIX (Gautier, Flaubert, Baudelaire, Byron, Swinburne, Moreau); de la codificación romántica que retrata el eterno femenino a partir de los mitos de la Antigüedad con una nueva sensibilidad erótica morbosa (Salomé, Judith, Dalila, Cleopatra, Safo, Lucrecia Borgia, la mulata, Thais, Eva, Venus, Mariana, Flora, Virginia, Laura, Eloísa, la mujer vampiro, la serpiente, la Medusa, la Lamia, Eva y Salammbó, la bacante, la ninfa, la ondina); y de la concepción melancólica del amor como enfermedad que deviene en suicidio (Safo, Ofelia).
4. Matizo la opinión de la crítica literaria que consideraba a Delmira Agustini la fuente de toda la poesía erótica femenina de Hispanoamérica. Tanto Delmira Agustini como las poetas que la preceden, Mercedes Matamoros, y las que le siguen, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, se inscriben en el morbo erótico romántico que se extiende hasta avanzado el siglo XX. Las poetas mencionadas abordan la iconografía de la *femme fatale* haciendo una relectura del canon femenino ortodoxo y planteando una estrategia de conquista del espacio literario que situaba a la mujer como objeto y musa: ahora ellas son sujetos, creadoras, frente al hombre, objeto. Se liberan del pudor y se definen a sí mismas como mujeres apasionadas, tentadoras, ardientes, voluptuosas e incitantes, muestran los efectos de la pasión y sus deseos, invitan al placer y proponen encuentros sexuales, alejándose del modelo femenino aceptado en la época.

5. Indico que la elección de Safo como personaje por Mercedes Matamoros coincide con la predilección que sienten las escritoras de todas las nacionalidades y épocas por la poeta más admirada de la Literatura. Safo es una excusa para describir la pasión sin el obligado pudor femenino y escapar de la temática tradicional: la maternidad, el amor conyugal y la religión, que catalogaba a las mujeres como escritoras menores y las alejaba de los movimientos estéticos de su tiempo.
6. Establezco la relación entre *El último amor de Safo* (1902) y la labor de traducción de Mercedes Matamoros: Felicia Hemans, Thomas Moore, Thomas Hood, Tennyson y Byron (autores todos con poemas traducidos o imitados de la poeta de Lesbos, o la mencionan en alguna de sus obras, o la escogen como personaje) desde 1874, con veintitrés años, y que se concretaría con el decadentismo finisecular y su desfile de mujeres legendarias. En 1882 en el poema «El ideal» establece un diálogo entre la Verdad y el Amor donde participa una joven llamada Lesbia, un indicio de que pensaba ya en Safo y Catulo.
7. Enmarco *El último amor de Safo* dentro de las estructuras de la lírica moderna que confiere a la poesía la magia del número, de la matemática, de la rima, del ritmo, de la estrofa y el conjunto total de sonetos; donde el poeta es mago, adivino y profeta (había dicho anteriormente Matamoros: «yo soy la maga»). Forma parte de la despersonalización baudelaireana que huye del azar romántico y se aproxima al orden arquitectónico, al plan trazado de antemano, a la ordenación cronológica con principio, continuación y final desgraciado, en el diario de Safo.
8. Indico que *El último amor de Safo* es una relectura de todas las «Safos» precedentes dentro de una reconstrucción modernista del pasado con fiestas y orgías, unido al exotismo arqueológico, la erudición, el retorno a lo clásico, el paganismo erótico dionisiaco de ninfas, sátiros, faunos, náyades y bacanales. La poeta cubana imita los escenarios sáficos, los nombres de las amigas y rivales (Mirene, Cloé, Andrada, Cintia, Friné), la mitología (las sílfides, las diosas, Cupido, el Averno, Venus, Júpiter, la bacante, los sátiros, la orgía, Apolo, las fuentes de Juvencio) y elementos de lujo (la lira, el oro, el nácar, la caja, las perlas, la preciosa copa, las turquesas, los diamantes, el coral, la miel de Hiblea, el vino de Chipre), en una lucha de tensiones entre lo Apolíneo (Faón) y lo dionisiaco (Safo suicida, con instintos homicidas, violenta, animal –leona–, orgiástica y bacanal). En una oposición de lo melancólico (lo oscuro, la noche, la tragedia, el desastre final) frente a lo ideal (lo claro, lo puro, el día).
9. Establezco la importancia del simbolismo de los nombres de las *Sensitivas* y *Mirtos de antaño*, y lo enmarco en su contexto melancólico donde la sensitiva es la flor roja con un tallo espinoso que representa el dolor siempre unido al amor y a la vida; y el mirto como diminuta flor blanca, consagrada a Venus y remedio de la melancolía erótica.

10. Niego la afirmación de la crítica precedente que, en contra de toda evidencia histórico-literaria del momento y de las cartas de Mercedes Matamoros, la poeta cubana no conociera más Safo que la ovidiana. Matamoros tenía el mismo conocimiento de Safo que tuvieron sus coetáneos, el fragmento llamado «Himno a Afrodita» y el que comienza por «Me parece igual a los dioses»; la *Heroida XV*, «Safo a Faón», la polémica filológica, los artículos aparecidos en la prensa, algo de su biografía, la Safo de leyenda protagonista de las obras literarias de grandes autores, con preferencia de los románticos, y las imitaciones de sus paisanos (la Avellaneda, Manuel Serafín Pichardo y Ricardo del Monte). Además Matamoros comenzó su labor poética con traducciones de Byron, Hood, Moore, Tennyson, Longfellow, Hemans y Chénier, todos los cuales tratan el tema de Safo, la mencionan o imitan algún fragmento.

VII BIBLIOGRAFÍA

I. MERCEDES MATAMOROS

SU OBRA

MATAMOROS, MERCEDES, *Poesías Completas*, La Habana, Imprenta La Moderna de A. Miranda y Cía., 1892, pról. de Aurelia Castillo de González.

—*Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, s. núm. de págs., pról. y notas de Florentino Morales.

—*El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, Aurora Luque (ed.).

— *Poesías* (1892-1906), La Habana, Unión, 2004, ed., pról. y notas de Catharina Vallejo.

SOBRE MERCEDES MATAMOROS

ARENCIBIA RODRÍGUEZ, LOURDES, «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba», en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, núm. 3, (1993), pág. 6.

BASTIN, GEORGES, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», en *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 8, núm. 14, (2003), pág. 206.

CASTILLO DE GONZÁLEZ, AURELIA, «Prólogo», en *Poesías Completas*, La Habana, Imprenta La Moderna de A. Miranda y Cía., 1892, 1ª ed., págs. I-XXI.

LUQUE, AURORA, «Mercedes Matamoros: una lectura de Safo en La Habana de 1900», en Mercedes Matamoros, *El último amor de Safo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2003, págs. 9-23 y en Guadalupe Fernández Ariza, *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mimesis e iconografía*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 131-146.

MORALES, FLORENTINO, «Prólogo», «Cronología de Mercedes Matamoros» y «Bibliografía», en *Mirtos de antaño*, Cienfuegos, Cátedra Mercedes Matamoros, 1991, s. núm. de págs.

PICHARDO, HORTENSIA, «Mercedes Matamoros, su Vida y su Obra», en *Revista Bimestre Cubana*, núms. 1, 2 y 3, vol. LXVIII, (jul.-dic., 1951), págs. 21-90.

—«Mercedes Matamoros, La poetisa del amor y del dolor», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2ª serie, núm. 7, (jul.-sep., 1956), págs. 105-119.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MILENA, *Otra Cuba Secreta. Antología de poetisas cubanas del XIX y del XX*, Madrid, Verbum, 2011.

ROMEU, RAQUEL, «El discurso poético de Mercedes Matamoros», en Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 57-67.

VALLEJO, CATHARINA, «Introducción», en Mercedes Matamoros, *Poesías (1892-1906)*, La Habana, Unión, 2004, págs. 7-40.

—«Mercedes Matamoros (1858-1906) y Safo (S. VII a. C.): mitificación de lo clásico y entrada en lo moderno», [en línea]. Concordia University, Canada. Junio 2002. Disponible en Internet: <<http://artsandscience.concordia.ca/cml/spanish/vallejo/mercedes.html>>.

AUTORES TRADUCIDOS POR MERCEDES MATAMOROS

BYRON, GEORGE GORDON BYRON, *Hebrew Melodies*, en *The Works*, London, John Murray Charles Scribner's Sons, 1898-1904, 13 v., Ernest Hartley Coleridge y R. E. Prothero (eds.), vol. III, págs. 381-405. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine : the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

HEMANS, FELICIA DOROTHEA BROWNE, *The Works*, Edinburgh, T. Cadell and W. Davies ... By J. M'Creery [etc.], 1839, vol. VII, págs. 10-11, ed. Harriet B. Hughes. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine : the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

HOOD, THOMAS, *The Works*, London, Edward Moxon & Co., 1862-1863, 7 v., edited with notes by his son. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine : the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

LONGFELLOW, HENRY WADSWORTH, «Daughter of Coelus! as of old», en *Boston prize poems, and other specimens of dramatic poetry*, Boston, Published by Joseph T. Buckingham, 1824, y «Michael Angelo: a Fragment», en *Judas Maccabaeus, Michael Angelo and Translations*, en *The poetical works*, 1886-1891, vol VI. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine : the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

MOORE, THOMAS, *The Poetical Works*, Londres, Longman, Orme, Brown, Green, & Longmans, 1840-1841, 10 v., ed. Thomas Moore. En Chadwyck-Healey, Literature OnLine : the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

AA. VV., «Alfonsina Storni», en *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), págs. 683-713.

AA. VV., «Delmira Agustini» en *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), cap. V, «Modernas y apasionadas», págs. 649-663.

AA.VV., «Gabriela Mistral», [en línea]. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, España. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/mistral>>.

— «Gabriela Mistral», [en línea]. Universidad de Chile, Chile. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/index.html>>.

AA.VV., *Gustave Moreau: sueños de oriente*, Fundación Mapfre, Madrid, 2006.

AA. VV., «Juana de Ibarbourou», en *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, v. III, *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, cap. V, «Modernas y apasionadas», págs. 665-682.

AA.VV., *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*).

- AA.VV., *Las cien mejores poesías modernas (líricas) hispano-americanas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1928.
- AAVV., *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales y como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, Madrid-La Habana-Buenos Aires, Miguel Guijarro, III vol, 1872-1876.
- AA. VV., *Las relaciones entre España e Hispanoamérica antes de los procesos de Independencia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- AA. VV., *Los libertadores y la formación de los estados de Hispanoamérica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- AA.VV., *Período colonial. Período contemporáneo*, *Revista de Indias*, 2008, vol. LXVIII, núm. 242. Págs. 303-350.
- AA. VV., *Pre-Raphaelite and Other Master. The Andrew Lloyd Webber Colletion*, London, Academy of Arts, 2003.
- AA. VV., *Pintura victoriana: de Turner a Whistler*, Madrid, British Council y Museo del Prado, 1993.
- AGUSTINI, DELMIRA, *Los cálices vacíos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
 — *Poesías completas*, Barcelona, Labor, 1971, 253 p., Manuel Alvar (ed.).
 — *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1971, 166 p., Alberto Zum Felde (ed.).
- ALETTA DE SILVAS, GRACIELA, «El erotismo de Delmira Agustini», *Philologica Canariensis*, 2000-2001, núm. 6-7, págs. 329-350.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, «Parte tercera, (1910-1925)», en *Literatura Hispanoamericana, Antología e introducción histórica*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970, vol. 2, págs. 228-348.

- ARENCEBIA RODRÍGUEZ, LOURDES, «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba», en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, núm. 3, (1993), págs. 1-17, concretamente en la pág. 6 y «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)», *Acimed*, vol. 6, núm. 1, (ene.-abr. 1998), p. 25-41.
- ARIAS DE COSSIO, ANA MARÍA, «La imagen de la mujer en el Romanticismo español», en Durán, María Ángeles (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinarias*, Seminario de Estudios de la Mujer de la UAM, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984, págs. 113-119.
- ARIÉS, PHILIPPE; DUBY, GEORGES (Dirs.), *Historia de la vida privada: de la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1990, vol. 4.
- BARBE-GALL, FRANÇOISE, *Comprender los símbolos de la pintura*, Barcelona, Lunwerg, 2010 (1ª ed. 2007).
- BALLARÍN DOMINGO, PILAR, Y MARTÍNEZ LÓPEZ, CÁNDIDA (eds.), *Del patio a la plaza. Las mujeres en las sociedades mediterráneas*, Granada, UGR, 1995.
- BARBERO, TERESA, «Desolación y Goce en Gabriela Mistral», en *Estafeta Literaria*, 1977, núm. 607, págs. 12-13.
- BARRERO PÉREZ, ÓSCAR, «Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX», en *Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 25, 2007, págs. 5-14.
- BASTIN, GEORGES, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», en *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 8, núm. 14, (2003), págs. 193-217, concretamente en la pág. 206.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Las flores del mal*, Barcelona, Orbis-Fabbri, 1997.
–*La Fanfarlo*, Barcelona, Montesinos Editor, 1989.
- BELLINI, GIUSEPPE, «Poesía de la mujer», en *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, cap. XII («Darío y la difusión del modernismo»), págs. 282-285.

— «Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y otras poetas», en *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, cap. XIV (América Meridional), págs. 304-308.

BENCOMO, GISELA, «María Eugenia Vaz Ferreira y la visión falocrática de las relaciones humanas», [en línea]. Angelfire, Carnegie Mellon University, EEUU. 2005. Disponible en Internet: <<http://www.angelfire.com/ga2/literatura/VAZ.html>>.

BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE, *Sonnica la cortesana*, Valencia, F. Sempere Editor, s.a.

BORNAY, ERICA, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

— *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.

BORRERO, JUANA, *Poesías y Cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978, pról. y n. de Fina García Marruz y Cintio Vitier.

CAINE, BARBARA, *et al.*, *Género e historia: mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*, Madrid, Narcea, 2000.

CANTARELLA, EVA, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid, Akal, 1991.

CASTILLO, HOMERO, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.

COLAIZZI, GIULIA, «Mujeres y escritura: ¿una habitación propia?» [en línea]. Centre Dona i Literatura, Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, Barcelona. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.ub.es/cdona/mujeresyliteratura/colaizzi.pdf>>.

CORONADO, CAROLINA, «Galería de poetisas españolas contemporáneas», en *La Discusión*, agosto de 1857. Incluido en AA. VV., *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo), págs. 448-453.

— «Los cantos de Safo» y «El salto de Léucades», en *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 108-114.

— «Safo y Santa Teresa: los genios gemelos», en *Obra en prosa*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, vol. III, págs. 13-60.

CORREAS DE ZAPATA, CELIA, «Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana» [en línea]. En *Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, España. Sin fecha. Disponible en Internet: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_204.pdf>.

COTTERELL, ARTHUR, *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*, Barcelona, Debate, 1990.

CURBELO, JESÚS DAVID, «Para una historia de la traducción en Cuba» [En línea]. *Histal*. Universidad de Montreal, [Canadá]. Enero 2004. Disponible en Internet: <<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Para%20una%20historia%20de%20la%20traducción%20en%20Cuba.pdf>>.

DARÍO, RUBÉN, *Azul-Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1995, ed. de José María Martínez .
–*Prosas profanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

D'AUREVILLY, JULES BARBEY, *Las diabólicas*, Barcelona, Planeta, 1979.

DE ANDRÉS CASTELLANOS, SOLEDAD, «¿Poeta o poetisa?», [en línea]. El Cajetín de la Lengua, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en Internet: <<http://www.ucm.es/info/especulo/cajetin/poetisa.html>>.

DE DIEGO, ROSA, «El mito de Safo en el relato decadente», en *Anales de Filología Francesa*, núm. 15, 2007, págs. 77-90.

DE MARCO, CONCHA, *La mujer española del romanticismo*, León, Everest, 1969.

DIJKSTRA, BRAM, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Barcelona, Círculo de lectores, 1994.

DIONY DURÁN, «La voz de Alfonsina Storni», [en línea]. Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal, Projektgruppe Matices e. V., Colonia, Alemania. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.matices.de/19/19kstorn.htm>>.

DUBY, GEORGES; PERROT, MICHELLE; FRAISSE, GENEVIÈVE (Dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente: El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993, vol. 4.

ECO, UMBERTO; DE MICHELE, GIROLAMO, *Historia de la belleza*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2011 (1ª ed. 2002).

ESCAJA, TINA, «Modernismo», [en línea]. *Encyclopedia of Latin American Women Writers*, Hope College, Michigan, USA. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.hope.edu/latinoamerican/Modernismo.html>>.

—«Juana Borrero», [en línea]. *Encyclopedia of Latin American Women Writers*. Hope College, Michigan, USA. Sin fecha. Disponible en Internet: <<http://www.hope.edu/latinoamerican/authors.html>>.

ESTEBAN, ÁNGEL, «Gabriela Mistral (y la poesía femenina)», en *Literatura Hispanoamericana, Introducción y Antología de textos*, Granada, Editorial Comares, 1997, págs. 320-334.

EZAMA GIL, ÁNGELES, «El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura», [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, Alicante. Sin fecha. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/p0000004.htm#I_17_>.

FERNÁNDEZ ARIZA, GUADALUPE, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2001.

—*La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*, Bulzoni Editore, Roma, 2007.

FERNÁNDEZ GALIANO, M., Safo, en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, núm. 1, Madrid, 1958.

—«Iris Murdoch, Alcman, Safo y la siesta», en *Estudios Clásicos*, vol. 13, núm. 57, 1969, págs. 97-107.

FERRAND, JACQUES, *Melancolía erótica*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1996, según la 2ª ed. de París, 1623.

- FLAUBERT, GUSTAVE, *Salammbó*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1910, 3ª ed., (trad.) Augusto Riera.
- FOX, ROBIN LANE, *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2009.
- FREIXA SERRA, MIREIA, «La imagen de la mujer en el Modernismo catalán», en Durán, María Ángeles (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinarias*, Seminario de Estudios de la Mujer de la UAM, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984, págs. 119-142.
- FRIEDRICH, HUGO, *La estructura de la lírica moderna, de Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- GÁLVEZ DE CABRERA, MARÍA ROSA, Safo, en *Obras poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, vol. II, págs. 23-56, [fotocopia].
- GARCÍA CALDERÓN, VENTURA, «Palabras preliminares», en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, págs. XVII-XX.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, «El último poema de Safo», en *Letras Libres*, núm. 58, 2006, págs. 43-45.
- GARCÍA MARRUZ, FINA, «Prólogo», en Juana Borrero, *Poesías y cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978, págs. 13-73.
- GAUTIER, THÉOPHILE, *La novela de la momia*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1998.
- GILBERT, SANDRA M.; GUBAR, SUSAN, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, Londres, Phaidon, 2011 (1ª ed. 1950).
- GÓMEZ CARRILLO, E., «El origen de la Salomé de Wilde», en Wilde, Oscar, *Salomé*, Madrid, B. Rodríguez Serra, s. a., págs. 13-24.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MARTA, «Versiones decimonónicas en castellano de la “Oda a Afrodita” (Frg. 1 Voight) y de la “Oda a una mujer amada” (Frg. 31 de Voight) de Safo», en *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, núm. 13, 2003, págs. 273-312.
- GONZÁLEZ PAGÉS, JULIO CÉSAR, «La historia de la mujer en Cuba: del feminismo liberal a la acción política femenina», *Cemhal (Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina)*, Lima, núm. 48, agosto 2003.
- GRAVES, ROBERT, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. I y II.
- GRIMAL, PIERRE, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1981, 1ª ed. 1951.
Mitología, guía ilustrada de los mitos del mundo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.
- GUERRERO TEODORO, «Las mujeres de la isla de Cuba», en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller, y en los salones*, Madrid-La Habana-Buenos Aires, Miguel Guijarro, 1876, vol. 3, págs. 1-17.
- GULLÓN, RICARDO, «Juan Ramón Jiménez y el modernismo» en Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962, págs. 13-43.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL, «Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano», en *Livius*, núm. 1, 1992, págs. 69-83.
- HAGEN, ROSE MARIE & RAINER, *Los secretos de las obras de arte*, Koln, Taschen, 2003.
- HAMILTON, EDITH, *La mitología*, Barcelona, Daimon, 1976, 1ª ed. 1942.
- HANSEN, WILLIAM, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2010.
- HARD, ROBIN, *El gran libro de la mitología griega*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2009.

HENRÍQUEZ UREÑA, MAX, «Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963, vol. 1, l. V («El momento más romántico y el criollismo en las letras»), cap. XVIII, págs. 197-226.

–«Luisa Pérez de Zambrana» y «Julia Pérez y Montes de Oca», en *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963, vol. 1, l. V («El momento más romántico y el criollismo en las letras»), cap. XXIV, págs. 306-319.

HINTERHAEUSER, HANS, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

«HOMENAJE A JUANA BORRERO», [en línea]. *La Habana Elegante*, Segunda Época, Revista Electrónica Trimestral de Literatura Cubana, Francisco Morán, Dallas, Texas, EEUU. 2003. Disponible en Internet: <<http://www.habanaelegante.com/Spring2003/Azotea.html>>.

HUGO, VÍCTOR, *Cromwell*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 3ª ed.

– *William Shakespeare*, Valencia, F. Sempere, ca. 1909.

IBARBOUROU, JUANA DE, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953.

INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA, «El periodismo en cuba», Diccionario de la literatura Cubana, [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante [Alicante]. 1999. Disponible en Internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02494907545027618976613/index.htm>>

IRIARTE, ANA, *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997.

JAGOE, CATHERINE, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *El modernismo, notas de un curso (1953)*, México, D. F., Aguilar, 1962.

–«Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano», en Juan Ramón Jiménez, *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982. cap. VI, págs.135-154.

- JIMÉNEZ MARIANO, G., «Delmira Agustini», [en línea]. Damisela, Jimenez, Mariano; Jiménez, Mariano G., [Uruguay]. Enero 2004. Disponible en Internet: <<http://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini.htm>>.
- «JUANA BORRERO», [en línea]. *Cuba Literaria*, Publicaciones Cubanas en la Red, Cuba. 2001. Disponible en Internet: <http://www.cubaliteraria.com/autor/juana_borrero/>.
- KIRKPATRICK, SUSAN, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.
— *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, 322 págs.
- KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY, ERWIN Y SAXL, FRITZ, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- LAMBOURNE, LIONEL, *Victorian Painting*, Phaidon, Londres, 1999.
- LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S., «La oda primera de Safo», en *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 7, 1974, págs., 9-80.
- LARRETA, ENRIQUE, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1939.
- LEOPARDI, GIACOMO, «El último canto de Safo», en *Poesías*, Madrid, C. ^a Iberoamericana de Publicaciones S. A., 1929, págs. 63-65, 3^a ed., trad. Miguel Romero Martínez.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002.
- LITVAK, LILY, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
— *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.
— *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, ed., 1979.
- LÓPEZ, AURORA, MARTÍNEZ, CÁNDIDA Y POCIÑA, ANDRÉS (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, UGR, 1990.

LÓPEZ LÓPEZ, AURORA, «Safo como referente en las poetas hispanas de los siglos XIX y XX», en *Florentia Iliberritana*, 1997, nº8, págs. 221-241.

LOUÏS, PIERRE, *Las canciones de Bilitis*, Barcelona, Barral, 1972, (trad. Carolina d'Antin).

MARTÍ, JOSÉ, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, vol. XXVII (Guía).

–«Mujeres», en *Obras completas*, vol. V (Cuba), págs. 11-36.

–«Tres libros.- Poetisas americanas.- Carolina Freyre.- Luisa Pérez.- La Avellaneda.- las mexicanas en el libro.- Tarea aplazada», en *Obras completas*, vol. VIII (Nuestra América), págs. 309-313.

–«Carta de Nueva York, abogados mujeres.- La mujer en los asilos, en los hospitales, en las cárceles, en las escuelas.- la mujer en las universidades.- En Inglaterra y en los Estados Unidos», en *Obras completas*, vol. IX (En los Estados Unidos), págs. 285-290.

–«Revista de los últimos sucesos, descripción de la primera votación de las mujeres en Kansas», en *Obras completas*, vol. XI (En los Estados Unidos), págs. 181-191.

–*Abdala*, en *Obras completas*, vol. XVIII (Teatro, novela, *La Edad de Oro*), págs. 11-24.

–*Adúltera*, primera versión, en *Obras completas*, vol. XVIII (Teatro, novela, *La Edad de Oro*), págs. 25-76.

–*Adúltera*, segunda versión, en *Obras completas*, vol. XVIII, *op. cit.*, págs. 77-106.

–*Amor con amor se paga*, en *Obras completas*, vol. XVIII, *op. cit.*, págs. 107-127.

–*Patria y libertad (drama indio)*, en *Obras completas*, vol. XVIII, *op. cit.*, págs. 129-188.

–*Amistad funesta*, en *Obras completas*, vol. XVIII, *op. cit.*, págs. 189-272.

–*La Edad de Oro*, en *Obras completas*, vol. XVIII, *op. cit.*, págs. 293-503.

MARTÍNEZ MUÑOZ, MARÍA DOLORES, *Renée Vivien y la relectura de la mujer fatal y otros aspectos en «Une femme m'apparut»*, en *La escritura contra el discurso patriarcal decimonónico*, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, Alicante, 2004.

MARTOS MONTIEL, JUAN FRANCISCO, *Desde Lesbos con amor: Homosexualidad femenina en la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

MAYORAL, MARINA, «El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina», [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de

Alicante, Alicante. Sin fecha. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/p0000005.htm#I_26_>.

MEDINA, RAQUEL *et al.*, *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002.

MEJÍAS ALONSO, ALMUDENA, «El estilo en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira», en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1980, núm. 8-9, págs. 135-148.

MIRÓN PÉREZ, MARÍA DOLORES, *Mujeres, religión y poder, en el occidente mediterráneo*, Granada, UGR, 1996.

MISTRAL, GABRIELA, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1970.

— *Ternura*, Buenos Aires, Espasa-calpe, 1955.

MONGUÍO, LUIS, «Sobre la caracterización del modernismo», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 10-22.

—«De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, págs. 254-266.

—«El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, págs. 83-117.

MONVEL, MARÍA (ed.), *Poetisas de América*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929.

MORENO CLAROS, LUIS FERNANDO, «Shopenhauer en España (comentario bibliográfico)», en *Revista de Filosofía*, 1994, nº 8, págs. 203-232.

MORENO FRAGINALS, MANUEL *et alii*, *Cien años de Cuba (1898-1988)*, Madrid, Verbum-Fundación Hispano Cubana, 2000.

— *Cuba/España-España/Cuba*, Barcelona, Crítica, 1995.

MOSSÉ, CLAUDE, «La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica», en Pérez Jiménez, Aurelio y Cruz Andreotti, Gonzalo (eds.), *Hijas de Afrodita: La sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

MUNCIO, MARÍA DEL CARMEN, «Leyenda viva de Juana Borrero», [en línea]. *Revista Espacios*, La Habana, Cuba. 2004. Disponible en Internet: <<http://www.espaciosdigital.com/articulos/verarticulo.asp?ID=79>>.

NERET, GILLES, *Klimt*, Köln, Taschen, 1993.

NIETZSCHE, FEDERICO, *El origen de la tragedia*, Madrid, Austral, 1969.

OLIVIO JIMÉNEZ, JOSÉ., *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.

ONÍS, FEDERICO DE, «Introducción a la Antología de la poesía española e hispanoamericana» en Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo, notas de un curso* (1953), México, D. F., Aguilar, 1962, págs. 271-282.

—«Poesía femenina», en *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934, cap. V («El postmodernismo: 1910-1914»), págs. 893-953.

OSORIO TEJEDA, NELSON, «Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX», en *Cuadernos de América sin Nombre*, Santiago de Chile, Universidad, 2000, pról. José Carlos Rovira Soler. También disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea]. Universidad de Alicante [España]. 2000-2003. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818405366847473132268/p0000001.htm#1>>

OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

— *Heroida XV*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 196-208.

PAZ, OCTAVIO, «Analogía e Ironía», en *Los hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª ed.).

—«El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

—«Traducción y metáfora», en Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 97-117.

PÉREZ BLANCO, LUCRECIO, «La verdadera pasión amorosa de Alfonsina Storni», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2002, núm. 27, págs. 305-329.

- PICÓN SALAS, MARIANO, *Viejos y Nuevos Mundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, con sel., pról., y cronol. de Guillermo Sucre.
- PRAZ, MARIO, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999, pág. 25, de la segunda ed., 1976.
—*Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.
- QUESADA Y MIRANDA, GONZALO DE, «Tabla cronológica de la vida de Martí», en José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, vol. 27.
—«Cómo era Martí», en José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, vol. 27.
- RAMÍREZ DE BERGER, ANTONIO, «La carta de Safo a Faón de Ovidio (*Her. XV*)», en *Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, vol. 77, núm. 2, 2009, págs. 187-222.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, «El campo semántico del amor en Safo», en *Revista Española de Lingüística*, año 1, núm. 1, 1971, págs., 5-24.
- RODRÍGUEZ FONSECA, DELFINA P., *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, KRK ediciones, 1997.
- ROMEU, RAQUEL, «Vida, pasión y muerte de Juana Borrero en los albores de la guerra de Independencia de Cuba», en Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 41-48.
—«Juana Borrero, mujer y poeta», en Raquel Romeu, *Voces de mujeres en las letras cubanas*, Madrid, Verbum, 2000, págs. 48-55.
- RUSSELL, DORA ISELLA, «Noticia biográfica» y «Cronología», en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, págs., XXI-LXVII.
- SAFO, *Antología*, Madrid, Aguilar, 1968, (Manuel Rabanal Álvarez ed.).
—*Fragmentos*, en Safo y poetas arcaicos, *Lírica. Poemas corales y monódicos, 700-300 A. C.*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 336-389 (P. Rodríguez Adrados ed.).
—*Poemas y fragmentos*, Madrid, Grijalbo, 1998, (Juan Manuel Rodríguez Tobal ed. y trad.).

— *Poemas y testimonios*, Barcelona, Acanalado, 2004 (Aurora Luque ed.).

SÁINZ DE MEDRANO, LUIS, «La poesía femenina», en *Historia de la literatura hispanoamericana. (Desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1992, cap. II. 2, págs. 130-147.

SALINAS, PEDRO, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948.

SALVADOR JOFRÉ, ÁLVARO, «El “Museo Ideal”: Gustave Moreau y Julián del Casal», en María Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, págs. 51-67.

SÁNCHEZ ARTOLA, BEATRIZ, «Ofelia de Millais», [en línea]. *REMI, Revista Electrónica*, Uninet. Septiembre 2004. Disponible en Internet: <<http://remi.uninet.edu/2004/09/ofelia.htm>>

SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, RICARDO, «Safo y sus discípulas. Cuestiones de estética que suscita la lírica de Safo», en *Eikasia Revista de Filosofía*, núm. 25, 2009, págs. 171-182.

SCHULMAN, IVAN A., *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.

— *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

— *Génesis del modernismo*, México D. F., Colegio de México, Washington University Press, 1966.

SECHI MESTICA, GIUSEPPINA, *Diccionario de mitología universal*, Madrid, Akal, 1993.

SHADELMALDT, WOLFGANG, *Safo: mundo y poesía, existencia en el amor*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973.

SIENKIEWICKZ, E., *Quo vadis? Narración histórica del tiempo de Nerón*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1900.

SILVA, CLARA, *Pasión y gloria de Delmira Agustini: su vida y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1972.

SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN, *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

—«La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas» en *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*, Madrid, XXXI (1974) págs. 141-198; XXXII (1975), págs. 109-150; XXXVII (1978), págs. 163-206; (1979) núm. 38.79; págs. 181-211.

SKLEDAR, ANA, «El motivo de la muerte en la poesía de Alfonsina Storni», [en línea]. *Verba Hispanica*, Universidad de Ljubljana, Eslovenia, 2004, Disponible en Internet: <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/verbahispanicaXII.pdf>>, págs. 33-42.

SOBEJANO, G., «Influjo de Nietzsche en el Modernismo», en *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 192-258.

STORNI, ALFONSINA, *Obra poética completa*, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana, 1968.

— *Poemas de amor and other selections*, México, Costa Amic, 19 [...].

—Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea]. Universidad de Alicante [Alicante]. Sin fecha. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Alfonsina/index.shtml>.

TAÁ, PERLA, *et al.*, «Entrevista con Alejandro Storni, hijo de Alfonsina Storni, el 16 de agosto de 2002», [en línea]. Lanús, Buenos Aires. Sin fecha. Disponible en internet: <<http://abc.gov.ar/paginaescuela/0111PP0062/alfonsina/asentrevtxt2002.html>>

TORRE, ESTEBAN, «Los fragmentos 1 y 31 de Safo en su traducción por José Musso Valiente, en Santos Campoy García *et al.*, *José Musso Valiente y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca*, vol. 2, 2006, págs. 549-564.

TORRES RAMÍREZ, ISABEL DE, *Fuentes de información para los estudios de las mujeres*, Granada, Universidad de Granada, 2000.

VALDÉS, TERESA, *De lo social a lo político. La acción de las mujeres latinoamericanas*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2000.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL, *Sonata de otoño - Sonata de invierno*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, Leda Schiavo (ed.).

— *Sonata de primavera - Sonata de estío, memorias del marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

VALLEJO, CATHERINE, «Writing the World and the Female Self: A Cuban Woman's Perspective of the Paris (1889) and Chicago (1893) World Expositions», *Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, [en línea]. Juan Pablo Spicer Escalante, Utah State University, EEUU. 2004. Disponible en Internet: <www.decimononica.org/>.

VALIS, NOEL, «Introducción», en Carolina Coronado, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 7-41.

VAZ FERREIRA, MARÍA EUGENIA, *La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

— *La isla de los cánticos*, en *Cuadernos Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, [s.n.], [1953?], Impresora Libertad, 30 págs.

— *La otra isla de los cánticos*, en AA.VV., *La vida escrita por las mujeres*, Lumen, Barcelona, 2003, vol. III, (*La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*), cap. V, «Modernas y apasionadas», págs. 649-663.

VINAT DE LA MATA, RAQUEL, «El tema femenino en el discurso social del siglo XIX en Cuba», en *Contrastes*, núm. 7-8, 1991-1993, págs. 19-30.

WILDE, OSCAR, *Salomé*, Madrid, B. Rodríguez Serra, s. a., trad. J. Pérez Jorba y B. Rodríguez.

YAÑEZ, MIRTA, *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana: Letras Cubanas, 1997.

— *Cubanas a capítulo: selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*, La Habana, Oriente, 2000.

ZABALA, IRIS M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1996, vol. III [*La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*], 323 págs., y vol. V [*La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*], 301 págs.

APÉNDICE

I. LAS HISPANOAMERICANAS EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Fue tarea difícil encontrar el nombre de Mercedes Matamoros, y de otras escritoras, en la antologías o historias de la literatura hispanoamericana para obtener una nómina de autoras que incluir en el apartado de Mujer y publicación en el siglo XIX. Para ello me impuse la tarea de consultar distintos textos y la conclusión principal que obtuve fue que cuando estas mujeres eran incluidas en dichos compendios, por lo general se limita a la mención de su nombre; a veces se añade algunos datos biográficos, una relación de sus obras y alguna nota crítica. En este apartado del Apéndice se incluye toda la información de los textos estudiados y los detalles obtenidos para el lector interesado en dicha investigación.

Joaquín Marco, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana. (Desde el Modernismo)*, «La poesía femenina», Madrid, Taurus, 1992, cap. II. 2, págs. 130-147.

Enrique Anderson Imbert, *Literatura Hispanoamericana, Antología e introducción histórica, s.l.*, Holt, Rinehart and Winston, 1970, «Sor Juana Inés» y «La Madre Castillo», en «Parte tercera (1598-1701)», vol. 1, págs. 161-193; «Gertrudis Gómez de Avellaneda», en «Parte sexta (1825-1860)», vol. 1, págs. 313-321; «Gabriela Mistral», «Delmira Agustini», «Juana de Ibarbourou», «Alfonsina Storni» y «Carmen Lyra», en «Parte tercera (1910-1925)», vol. 2, págs. 228-248 y págs. 296-299; «Claudia Lars», en «Parte cuarta: (desde 1925 hasta hoy)», vol. 2, págs. 346-348-

Ángel Esteban, *Literatura Hispanoamericana, Introducción y Antología de textos*, Granada, Editorial Comares, 1997: «Sor Juana Inés de la Cruz», en «Literatura de la Colonia (siglos XVI; XVII y XVIII)», págs. 133-144; «Alfonsina Storni», «Juana de Ibarbourou» y «Gabriela Mistral», en «Literatura Hispanoamericana del siglo XX: Gabriela Mistral (y la poesía femenina)», págs. 320-334.

Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Revista de Filología Española, Madrid, 1934, «Poesía femenina», cap. V («El postmodernismo: 1910-1914»), págs. 893-953.

Max Henríquez Ureña, *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, México, Ediciones Mirador, 1963, «Gertrudis Gómez de Avellaneda», en vol. 1, l. V («El momento más romántico y el

criollismo en las letras»), cap. XVIII, págs. 197-226; «Luisa Pérez de Zambrana» y «Julia Pérez y Montes de Oca», cap. XXIV, págs. 306-319.

Giuseppe Bellini, *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, «Sor Juana Inés de la Cruz», cap. V («La épica y la lírica en el Barroco»), págs. 133-146; «María Eugenia Vaz Ferreira», «Delmira Agustini», «Alfonsina Storni», «Luisa Luisi» y «Juana de Ibarbourou», en «Poesía de la mujer», cap. XII («Darío y la difusión del modernismo»), págs. 282-285; «Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y otras poetisas», cap. XIV (América Meridional), págs. 304-308.

AAVV, *Las cien mejores poesías modernas (líricas) hispano-americanas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1928. Incluye a Juana Borrero, «Última rima», pág. 32; Juana de Ibarbourou, «La higuera», págs. 156-157; Gabriela Mistral, «Nocturno» y «La balada», págs. 163-165 y Alfonsina Storni, «Carta lírica a otra mujer», pág. 177.

Guillermo Díaz Plaja, *Antología mayor de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Labor, 1969, «Sor Gertrudis de San Ildefonso», «Sor Catalina de Jesús Herrera» y «Madre María Josefa de la Concepción Castillo», vol. I, parte V («Acción Evangelizadora»), págs. 377-397; «Las dos poetisas anónimas del Perú», vol. II, parte VIII («Primer período de la poesía colonial»), págs. 671-701 y «Sor Juana Inés de la Cruz», vol. II, parte IX («El Barroco»), págs. 819-854 y 999-1021. Los dos vol. abarcan solo hasta la poesía prerromántica.

Celia Correas de Zapata en «Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana» [en línea]. En *Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, España. Sin fecha [consulta 27 diciembre 2004]. Disponible en Internet: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/oc/aih_06_1_204.pdf>, comenta la inclusión de poetisas en las obras de Alberto Zum Felde, *La narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1964; Fernando Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, 1959; Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1993.

Lucrecio Pérez Blanco en «La verdadera pasión amorosa de Alfonsina Storni», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2002, núm. 27, pág. 305-306 hace un compendio de escritoras americanas.

José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, siglo XIX. Es una reedición de la edición de La Habana de 1965. La edición del volumen IV, dedicado al siglo XX, estuvo al cargo de los profesores de la UGR Ángel Esteban y Álvaro Salvador.

Después de estudiar los textos mencionados en busca de las autoras, obtuve los siguientes resultados:

Joaquín Marco no menciona a ninguna poeta. Luis Sáinz de Medrano, incluye un capítulo sobre la poesía femenina dentro del apartado II, «El Posmodernismo», pero solo se contempla a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.

Enrique Anderson Imbert incluye a Sor Juana Inés de la Cruz, a la Madre Castillo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Carmen Lyra (María Isabel de Carvajal) y Claudia Lars (Carmen Brannon).

Ángel Esteban incluye a Sor Juana Inés, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, pero considera la poesía femenina entre el modernismo y la vanguardia un capítulo aparte (dice Ángel Esteban: «Hay un capítulo importante de la poesía posmodernista hispanoamericana, de transición entre el modernismo y la vanguardia, conocido como la *poesía femenina*, en el que destacan tres figuras: Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral», pág. 320).

Esta reducción de las poetas dentro de capítulo de «poesía femenina» aparecía ya en Federico de Onís, en los años treinta, cuando situaba la poesía escrita por mujeres en un capítulo aparte, denominado de dicha forma. Onís incluía a otras poetas además de las mencionadas: María Enriqueta Camarillo de Pereira, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y María Villar Buceta. Así la crítica actual sigue considerando la poesía femenina un capítulo diferenciado de la poesía masculina.

Max Henríquez Ureña en su análisis sobre la literatura cubana incluye a la Avellaneda y a las hermanas Luisa y Julia Pérez. Cita a distintas poetas, de las que solo da el nombre, cuando se refiere al libro *Parnaso cubano* de López Prieto, publicado en 1881, que incluía a Aurelia Castillo, Mercedes Matamoros y las hermanas Pérez entre otros, a las que Henríquez Ureña califica de «verdaderos poetas», frente a otros de «menor significación» en los que incluye a Úrsula Céspedes de Escanaverino y Mercedes Valdés Mendoza.

Giuseppe Bellini menciona a Sor Juana Inés de la Cruz y en el apartado «Poesía de mujer» menciona a María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Luisa Luisi y Juana de Ibarbourou. Después cuando habla de la poesía del siglo XX dedica breves páginas a Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y otras poetas: las argentinas Margarita Abella Caprile, Silvina Ocampo; las uruguayas Sara de Ibáñez, Clara Silva, Sarah Bollo, Esther de Cáceres y Dora Isella Russell.

En *Las cien mejores poesías modernas (líricas) hispano-americanas* de un total de setenta y siete autores solo se incluye a Juana Borrero, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni.

Guillermo Díaz Plaja incluye a Sor Gertrudis de San Ildefonso, Sor Catalina de Jesús Herrera, la Madre Castillo, las dos anónimas del Perú y Sor Juana Inés de la Cruz.

Celia Correas de Zapata indica las inclusiones poéticas femeninas en las obras de Alberto Zum Felde, Fernando Alegría y Olivio Jiménez. El primero menciona a: Delmira Agustini, María Luisa Bombal, Marta Brunet, Silvina Bullrich, Sor Juana Inés de la Cruz, Teresa de la Parra, Beatrice Guido, Norah Lange, Clorinda Matto de Turner, Silvina Ocampo y Clara Silva.

Fernando Alegría incluye a María Luisa Bombal, Carmen Brannon (esto es, Claudia Lars), Marta Brunet, Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Sara de Ibáñez, Dulce María Loynaz, Clorinda Matto de Turner, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo, Teresa de la Parra, Alfonsina Storni, Carmen Lyra (esto es, María Isabel Carvajal), María Elena Walsh, Rosa Arciniega, Rosario Castellanos, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla, Magdalena Mondragón, Syria Poletti, Lilia Rosa, Susana tasca, Marta Traba, María Flora Yañez, Mercedes Valdivieso, Raquel Banda Farfán, Nellie Campobello, Inés Echeverría Bello, Silvina Bullrich, Mercedes Cabello de la Carbonera y Beatriz Guido. Mientras que Olivio Jiménez restringe su selección a Gabriela Mistral y Sara de Ibáñez.

Lucrecio Pérez Blanco hace una gran valoración de la literatura femenina hispanoamericana, indicando que posiblemente sea la que aporta mayor número de escritoras desde sus comienzos, siendo el siglo XIX el que tiene más contribuciones femeninas, y donde destacan las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, las mexicanas María Enriqueta y Rosario Castellanos, las chilenas Gabriela Mistral e Isabel Allende, las cubanas Dulce María Loynaz, María Elena Cruz Varela [...] y las argentinas Olga Orozco, Margarita Abella Caprile y Alfonsina Storni.

La reedición de la *Antología de la poesía cubana* de José Lema Lima, (el volumen IV dedicado al siglo XX estuvo al cargo de los profesores de la UGR Ángel Esteban y Álvaro Salvador) incluye a las poetas Aurelia Castillo, Nieves Xenes, Juana Borrero y Mercedes Matamoros.

2. SAFO EN LOS AUTORES TRADUCIDOS POR MERCEDES MATAMOROS

La búsqueda de Safo en los distintos autores anglosajones y otros, que había traducido Mercedes Matamoros⁶²⁵ dio como resultado que casi todos ellos hacían mención de la poeta en su obra, o habían traducido alguno de sus poemas. De lo cual se deduce que la poeta había tenido conocimiento de la figura de Safo desde temprana edad, pues su labor como traductora comenzó pronto. Y a partir de ahí podría haber tenido la intención de recrear a la poeta de Lesbos, hecho que se materializaría con la fijación finisecular por los tipos femeninos de la Antigüedad.

1. Byron, George Gordon Byron, Baron, 1788-1824

DON JUAN [from Don Juan (1957)]:

Canto I: ...decent poem, I don't think Sappho's Ode a good example, Although...

Canto II: ...Catullus, scholars, Ovid tutor, Sappho the sage blue-stocking, in whose...

Canto III: ...isles of Greece! Where burning Sappho loved and sung, Where grew...

Canto IV: ...art For beings passionate as Sappho's song; Love was born with...

HINTS FROM HORACE: BEING AN ALLUSION IN ENGLISH VERSE TO THE EPISTLE "AD PISONES, DE ARTE POETICÂ," AND INTENDED AS A SEQUEL TO "ENGLISH BARDS, AND SCOTCH REVIEWERS." [from The works (1898-1904): HOURS OF IDLENESS AND OTHER EARLY POEMS]:

...come forth as a shoemaking Sappho, may do well; but the...

CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE. A ROMAUNT. [from The works (1898-1904)]:

Canto II: ...and the Lesbian's grave. Dark Sappho! could not Verse immortal save...

...the promontory (the Lover's Leap) Sappho is said to have thrown...

SARDANAPALUS: A TRAGEDY. [from The works (1898-1904)]:

Acto III. Escena I: ...Sing me a song of Sappho; her, thou know'st, Who in...

2. Moore, Thomas, 1779-1852

THE CATALOGUE. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

...So I left this young Sappho, and hasten'd to fly To...

THE DEVIL AMONG THE SCHOLARS, A FRAGMENT. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

...laurel'd brow is batter'd, And Sappho, headlong sent, flies just in...

A DREAM OF ANTIQUITY. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

... That late had thrill'd to Sappho's sigh. Thus, waking, dreamt I,---and...

THE SUMMER FÊTE. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

625 La búsqueda de «Safo» en distintos poetas traducidos por Mercedes Matamoros se realizó en la Chadwyck-Healey, Literature OnLine: the home of English and American Literature on the World Wide Web [Database] [Recurso electrónico].

...a strain, Such as, had Sappho's tuneful ear But caught it,...

SONG AND TRIO.

...The song was one by Sappho sung, In the first love-dreams...

FIRST EVENING. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

...Maura---the island, from whose cliffs Sappho leaped into the sea. [note]...
...seen The very spot where Sappho sung Her swan-like music, ere...
...Leucadia brought All that of Sappho's hapless flame Is kept alive,...
...of that beautiful fragment of Sappho, beginning Glukeia mater, which represents...
...that moved in pray'r, Of Sappho and that fearful flood: While...

EXTRACT XI. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

...rove, They have language a Sappho's own lip might resound, When...

LETTER III. FROM MISS FANNY FUDGE, TO HER COUSIN, MISS KITTY ---. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

...ancient or young. Were you Sappho herself, and in Keepsake or...

THE DAY-DREAM. [from The Poetical Works (1840-1841)]:

...home. In vain:---the song that Sappho gave, In dying, to the...

3. Hood, Thomas, 1799-1845

BIANCA'S DREAM. A VENETIAN STORY. [from The Works (1862-1863)]:

...wept blood; And so poor Sappho, when her boy was cold,...

THE PLEA OF THE MIDSUMMER FAIRIES. [from The Works (1862-1863)]:

...shroud The sweet and plaintive Sappho of the dell, Show thy...

HERO AND LEANDER. [from The Works (1862-1863)]:

...Niobe in dumbness shown; Sweet Sappho on her love for ever...

SONNET. [By ev'ry sweet tradition of true hearts], [from The Works (1862-1863)]:

...twinkle in its fall; By Sappho's leap, and the low rustling...

4. Longfellow, Henry Wadsworth, 1807-1882

[Daughter of Coelus! as of old] [from "Daughter of Coelus! as of old" (1824)]:

... Sweep the light chords of Sappho's thrilling lute, As by Ilissus'...

MICHAEL ANGELO: A FRAGMENT [from The poetical works [1886-1891]:

V. VITTORIA COLONNA.

...Princess Anne. This beautiful young Sappho Sometimes recited to us Grecian...

5. Tennyson, Alfred Tennyson, Baron, 1809-1892

LEONINE ELEGIACS. [from The Works (1907-1908)]:

...phereis aiga, phereis materi paida. Sappho. [note] ...

ELEÄNORE. [from The Works (1907-1908)]:

VIII. ...[note] Cf. Sappho: phainetai moi kenos isos theoisin...

MILTON. [from The Works (1907-1908)]:

...which are vastly inferior to Sappho's, the Greek Sapphics. The Horatian...

...pharmakon d' ariston. Look at Sappho's third line in the only...

THE PRINCESS; A MEDLEY. [from The Works (1907-1908)]:

II. Poem section

...(she is so called by Sappho), and she perhaps received that...

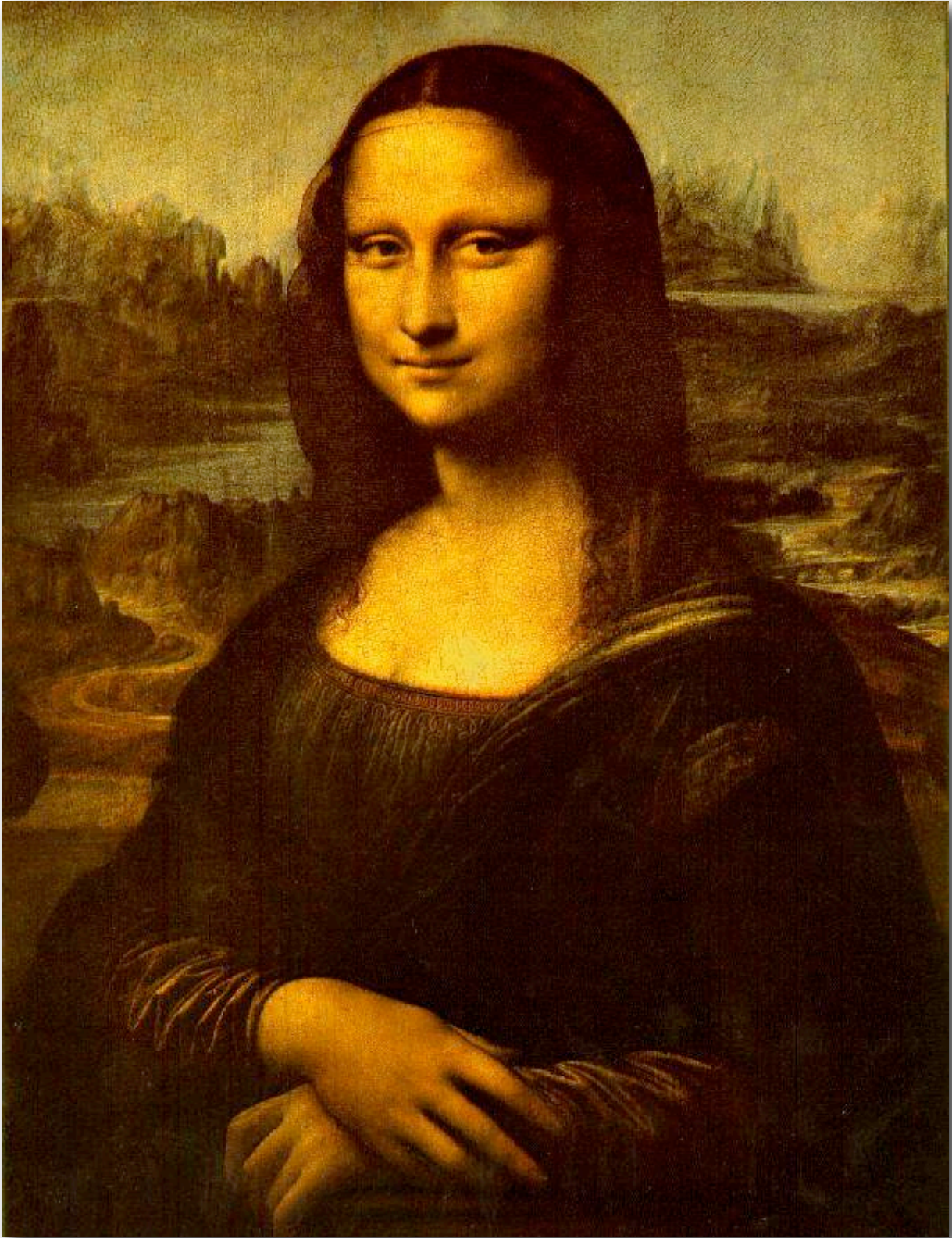
...and others; arts of grace Sappho and others vied with any...

LOCKSLEY HALL SIXTY YEARS AFTER. [from The Works (1907-1908)]:

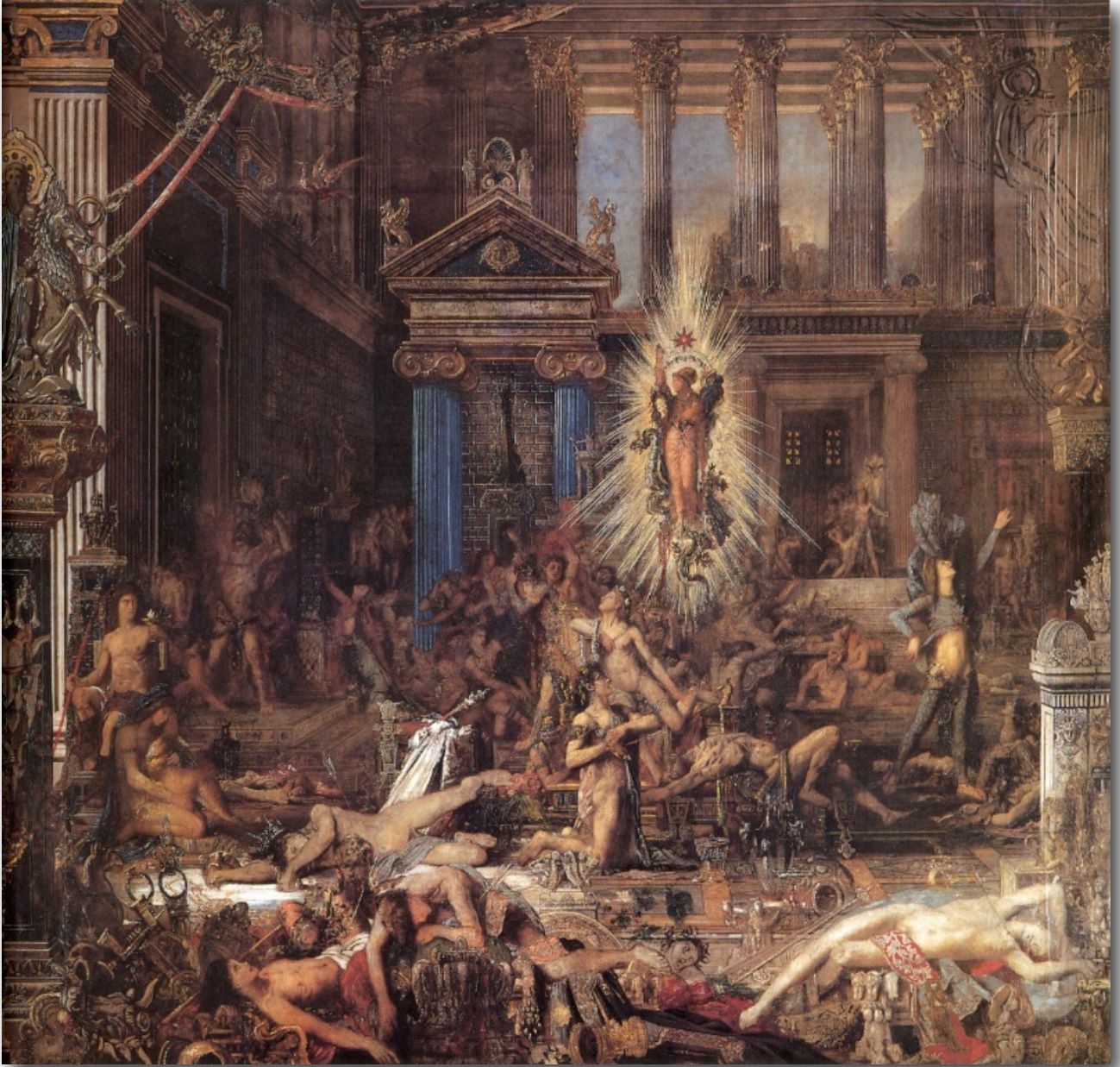
...phereis aiga, phereis materi paida. Sappho. [note] ...

3. ILUSTRACIONES

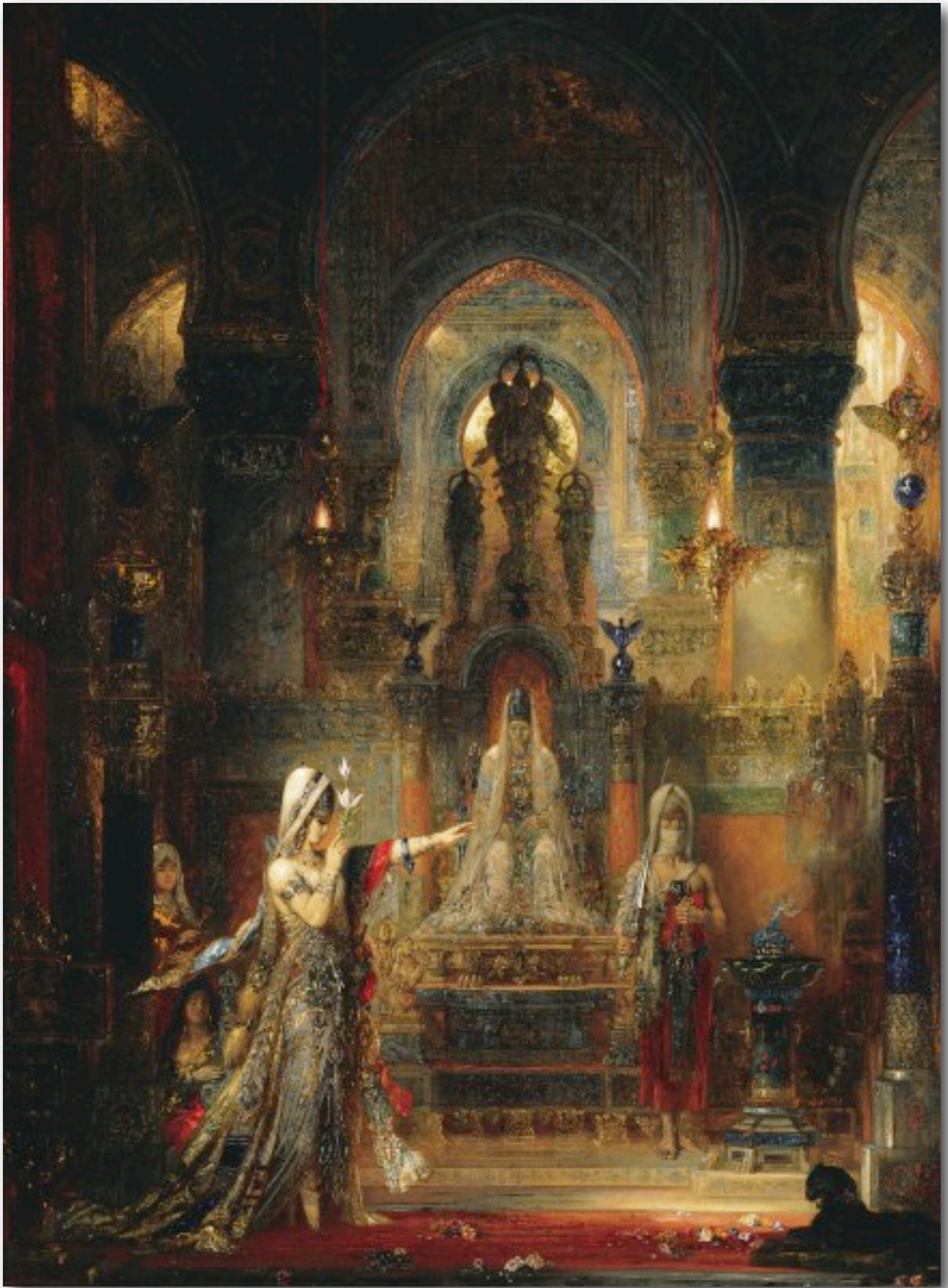
MOREAU Y LA INFLUENCIA ESTÉTICA BIZANTINA



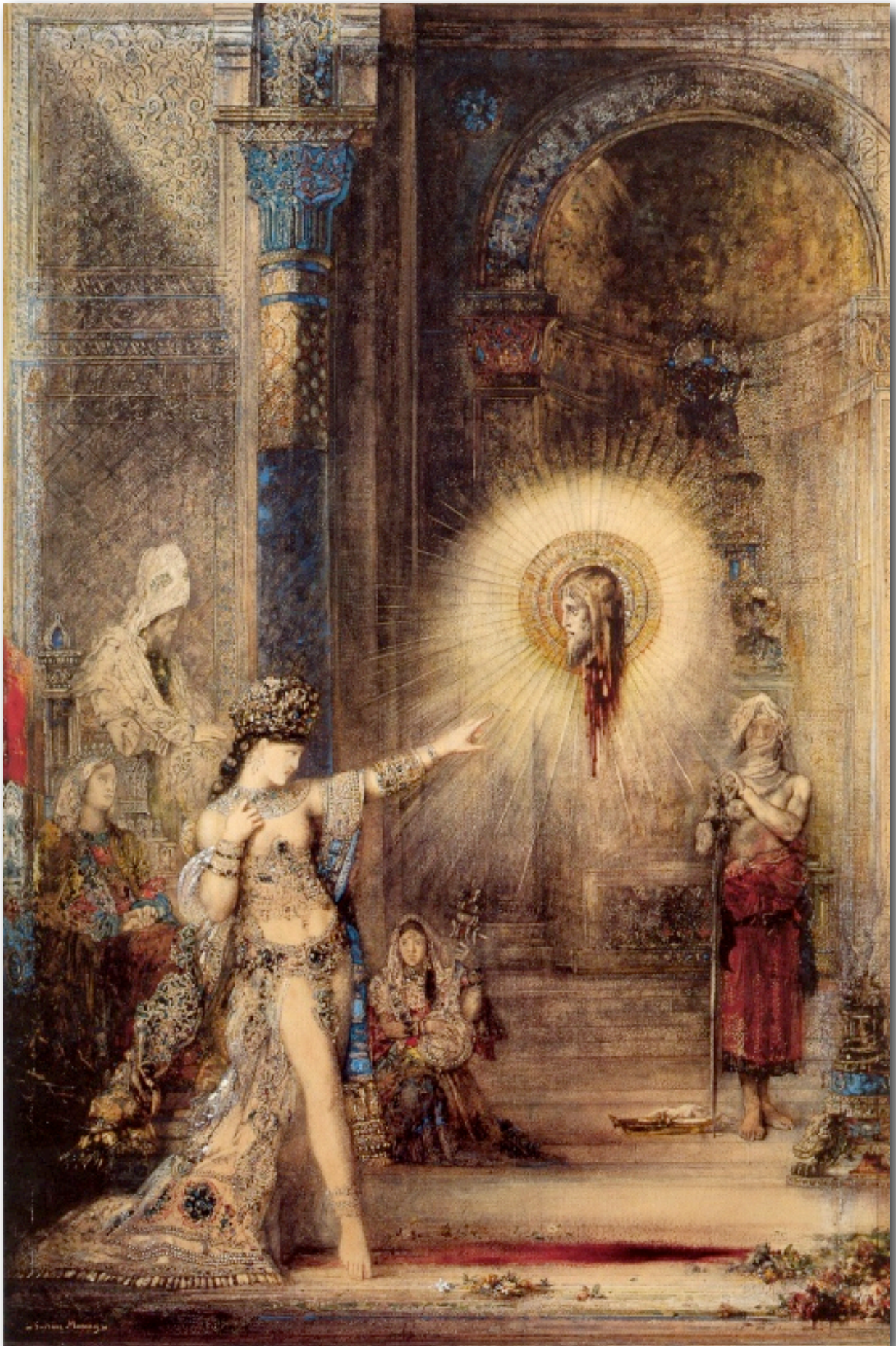
Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, ca. 1503-1505, óleo, Museo del Louvre, París



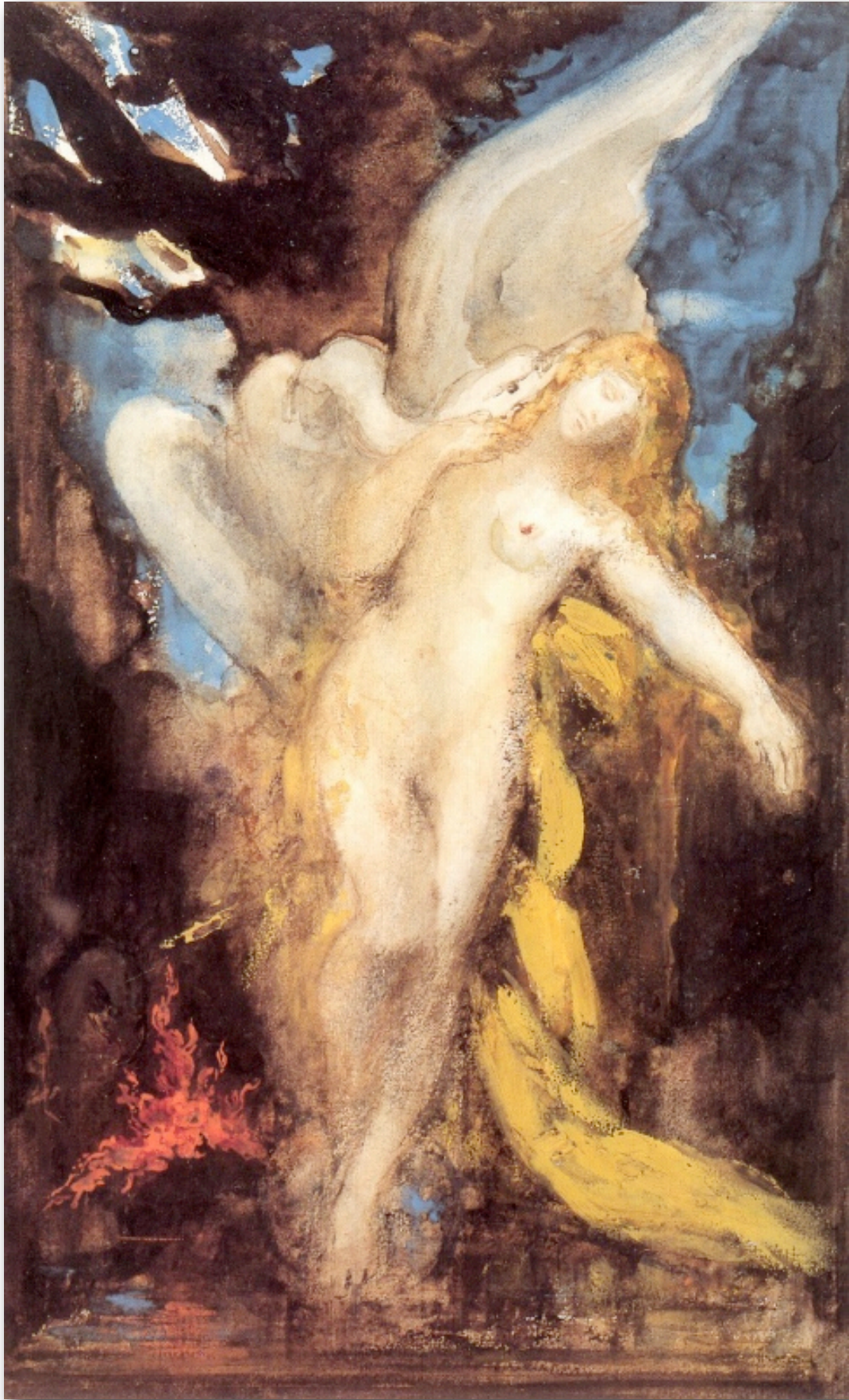
Gustave Moreau, *Los pretendientes*, 1852, óleo, Museo Gustave Moreau, París



Gustave Moreau, *Salomé danzando ante Herodes*, 1876, óleo, Museo Armand Hammer, Los Angeles



Gustave Moreau, *La aparición*, 1876, acuarela, Museo del Louvre, París



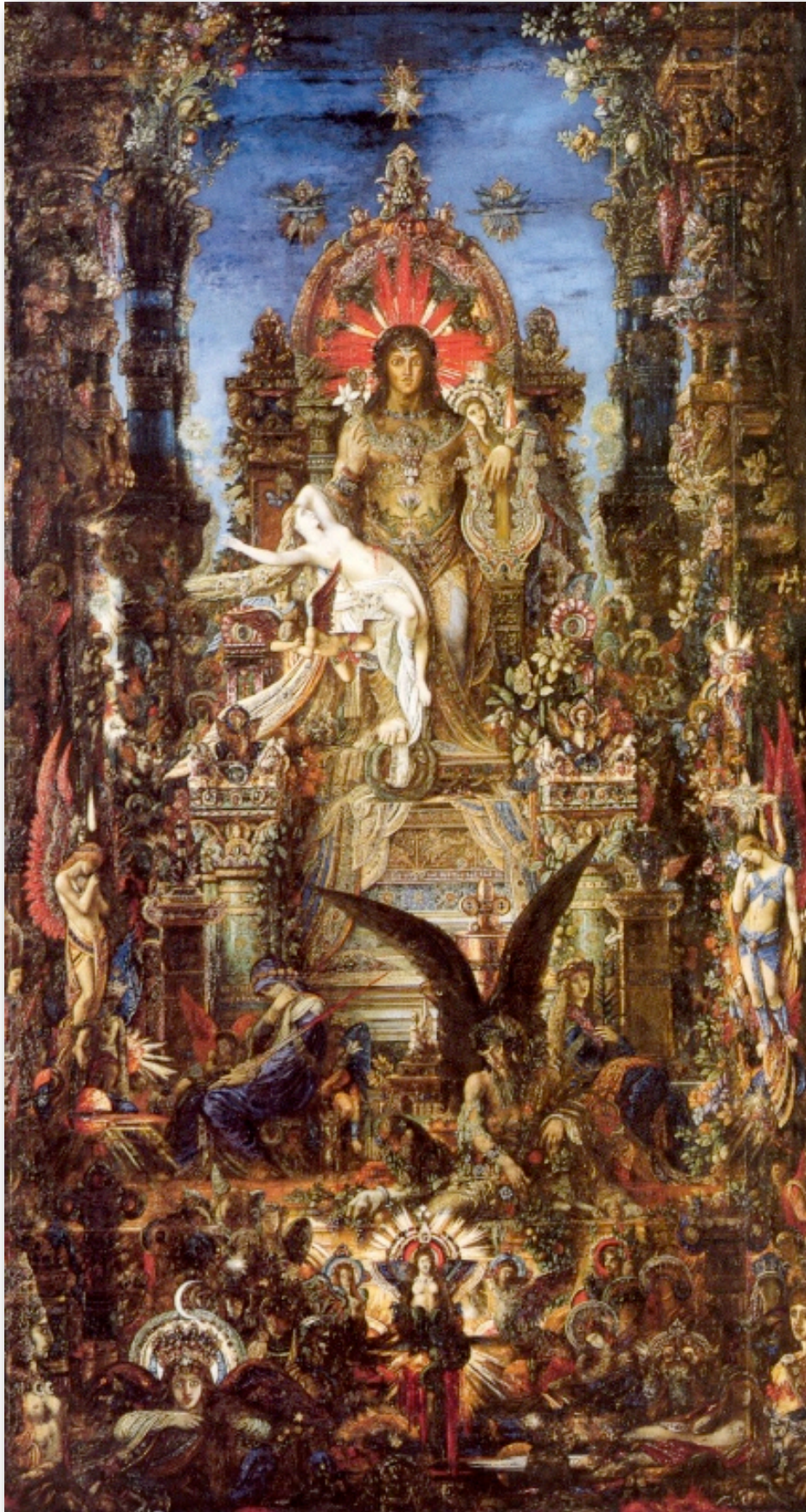
Gustave Moreau, *Leda*, c.1875 - 1880, acuarela, Museo Gustave Moreau, Paris



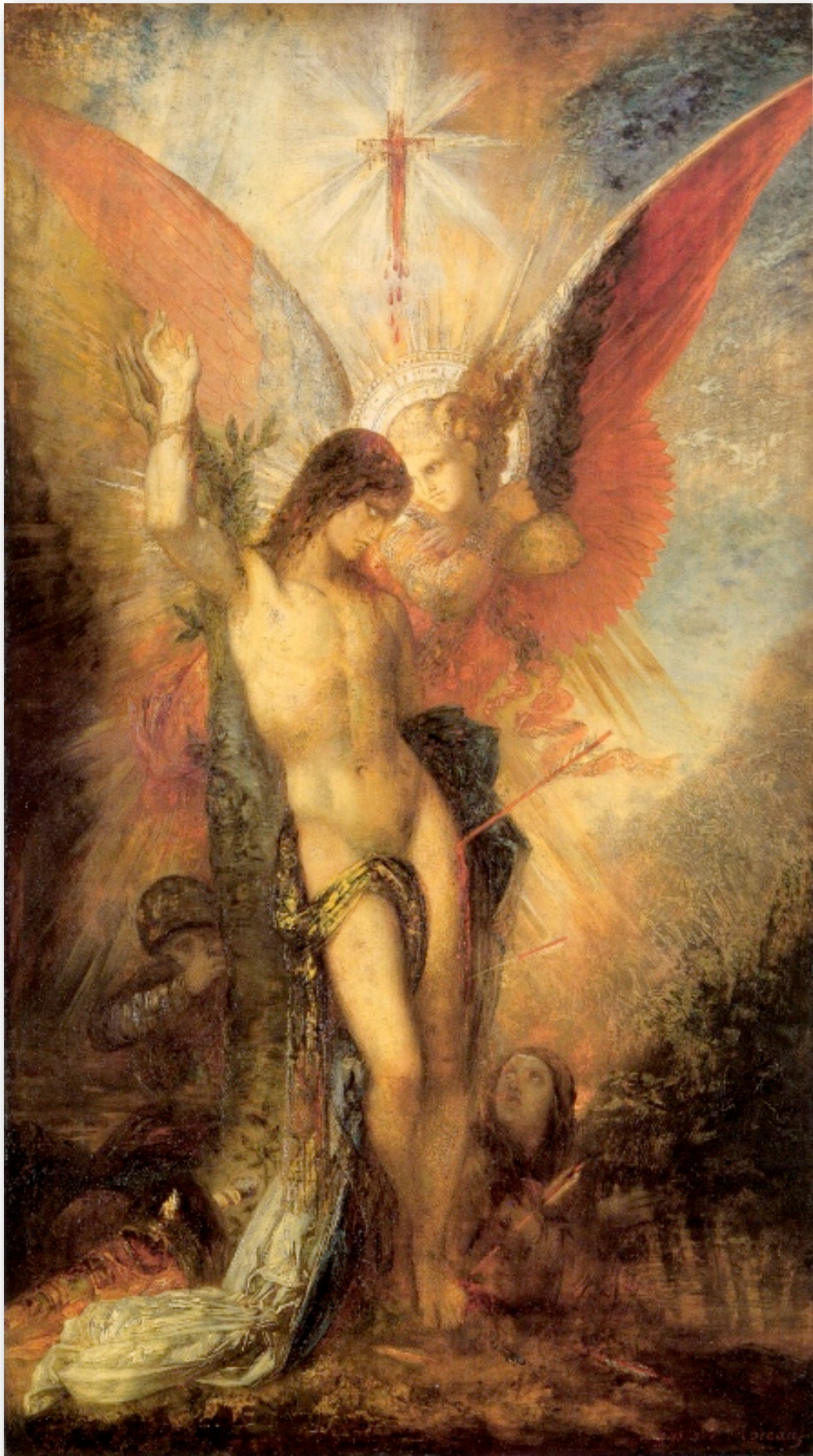
Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*, 1864, óleo, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York



Gustave Moreau, *El joven y la muerte*, 1865, óleo, Museo Fogg-Universidad de Harvard, Cambridge (USA)



Gustave Moreau, *Júpiter y Sémele*, 1895, óleo, Museo Gustave Moreau, París



Gustave Moreau, *San Sebastián y el ángel*, 1876, óleo, Museo Fogg-Universidad de Harvard, Cambridge (USA)



Gustave Moreau, *Diomedes devorado por sus caballos*, 1866, acuarela, colección privada



Gustave Moreau, *Joven tracia con la cabeza de Orfeo sobre su lira*, 1865, óleo, Museo de Orsay, París



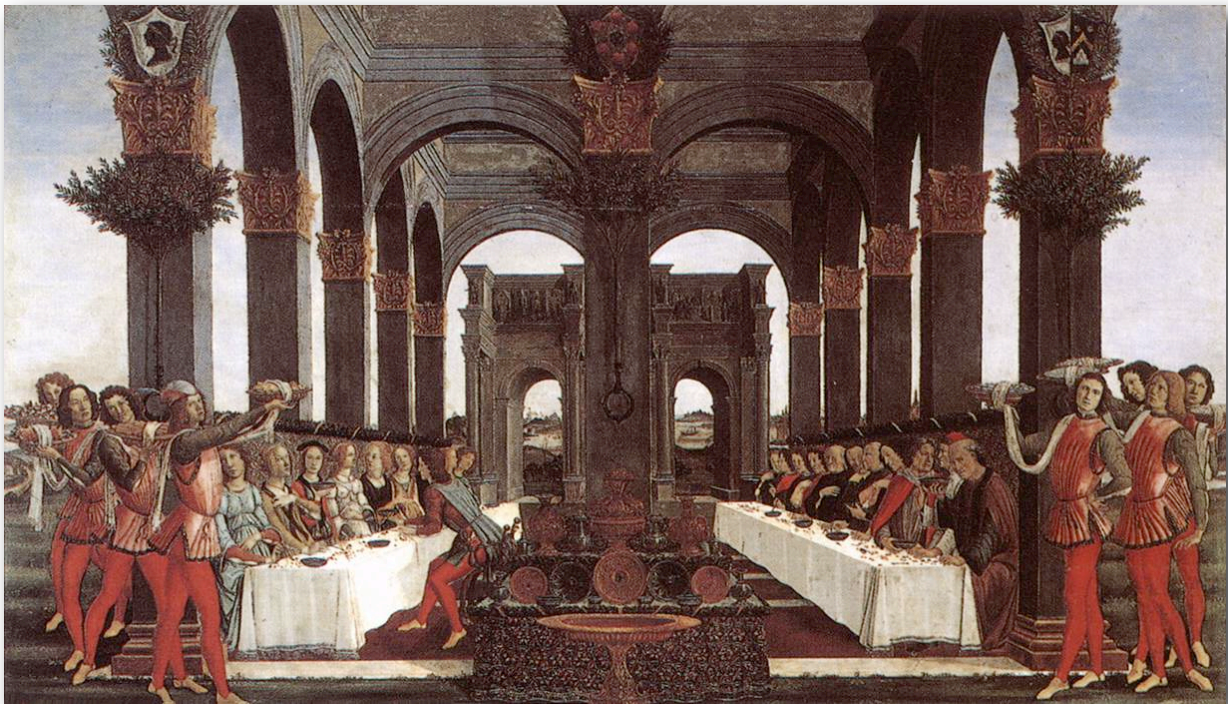
Gustave Moreau, *El cantar de los cantares*, 1853, óleo, Museo de Bellas Artes, Dijón

LOS MODELOS LITERARIOS FEMENINOS



Sandro Botticelli, *La historia de Nastagio degli Onesti, cuatro episodios*, 1483, témpera sobre tabla,
(I-III) Museo del Prado, Madrid; (IV) colección privada.

La historia se recoge en el *Decamerón* de Boccaccio, en la octava novela de la quinta jornada





Edward Burne-Jones, *El último sueño de Arturo en Ávalon*, 1881-1898, óleo, Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)



Dante Gabriel Rossetti, *Tristán e Isolda bebiendo el filtro de amor*, 1868, acuarela, colección privada



John William Waterhouse, *Tristán e Isolda bebiendo la poción, s.a.*, óleo, colección privada



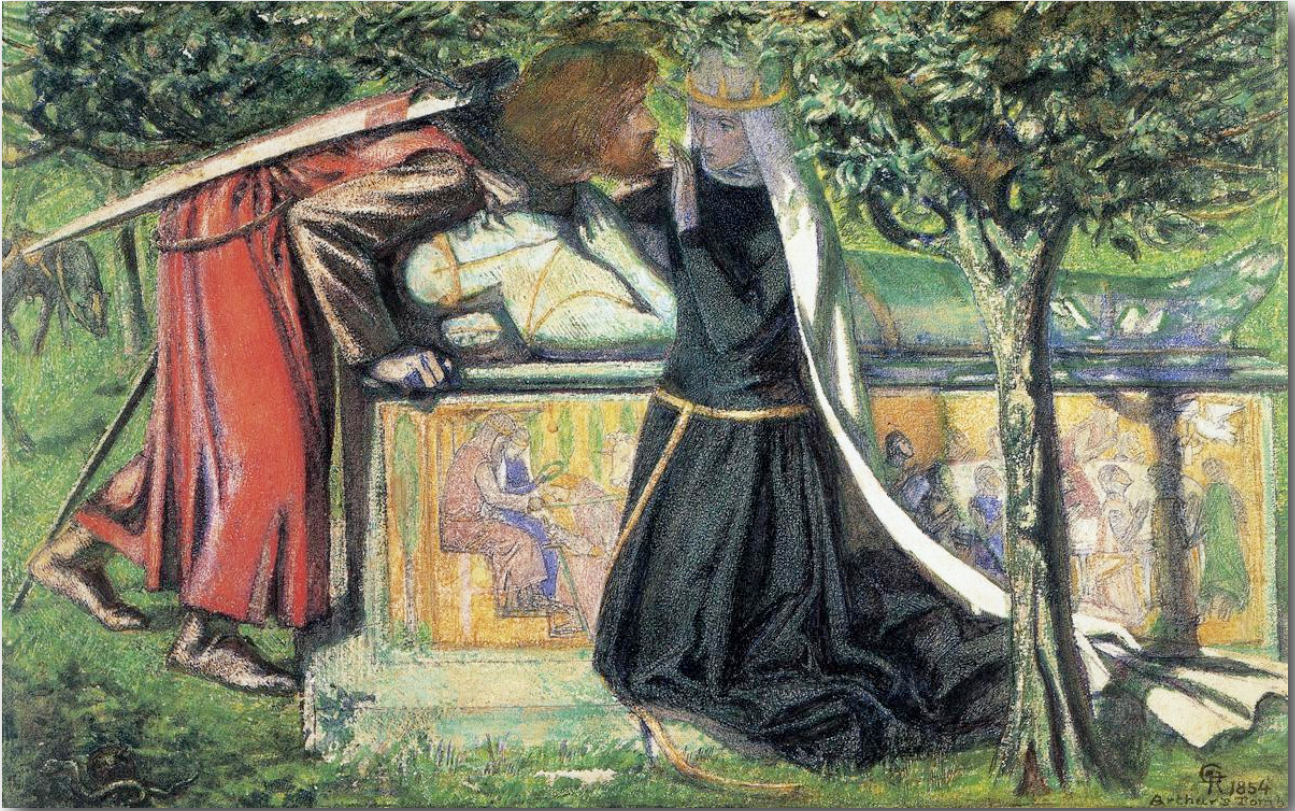
Edward Burne-Jones, *El rey Mark y la bella Isolda*, ca.1862, acuarela, Museo de Arte, Birmingham



Dante Gabriel Rossetti, *Roman de la rosa*, 1864, acuarela, Museo Tate, Londres



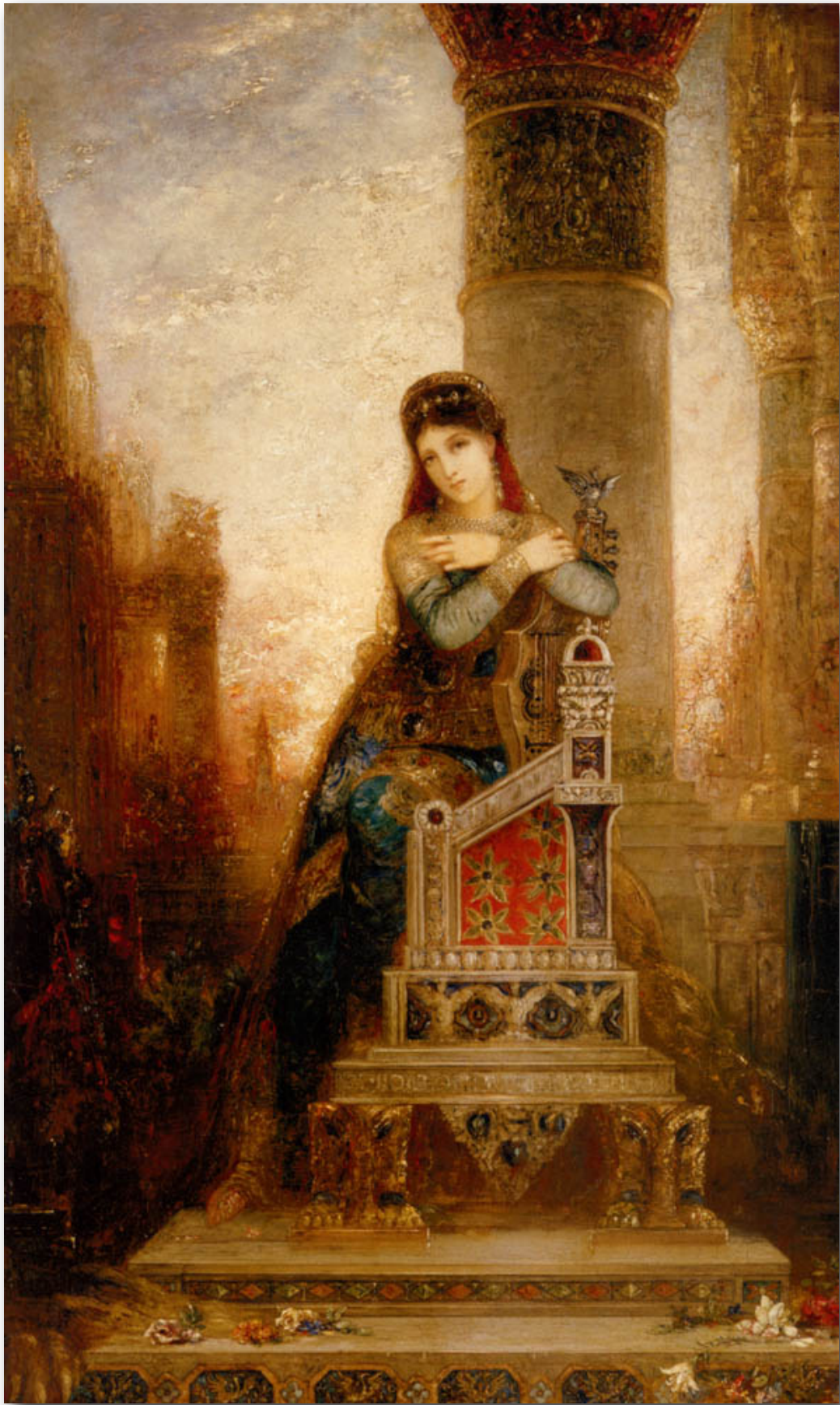
Anselm Feuerbach, *Paolo y Francesca*, óleo, 1864, Museo Schack, Munich



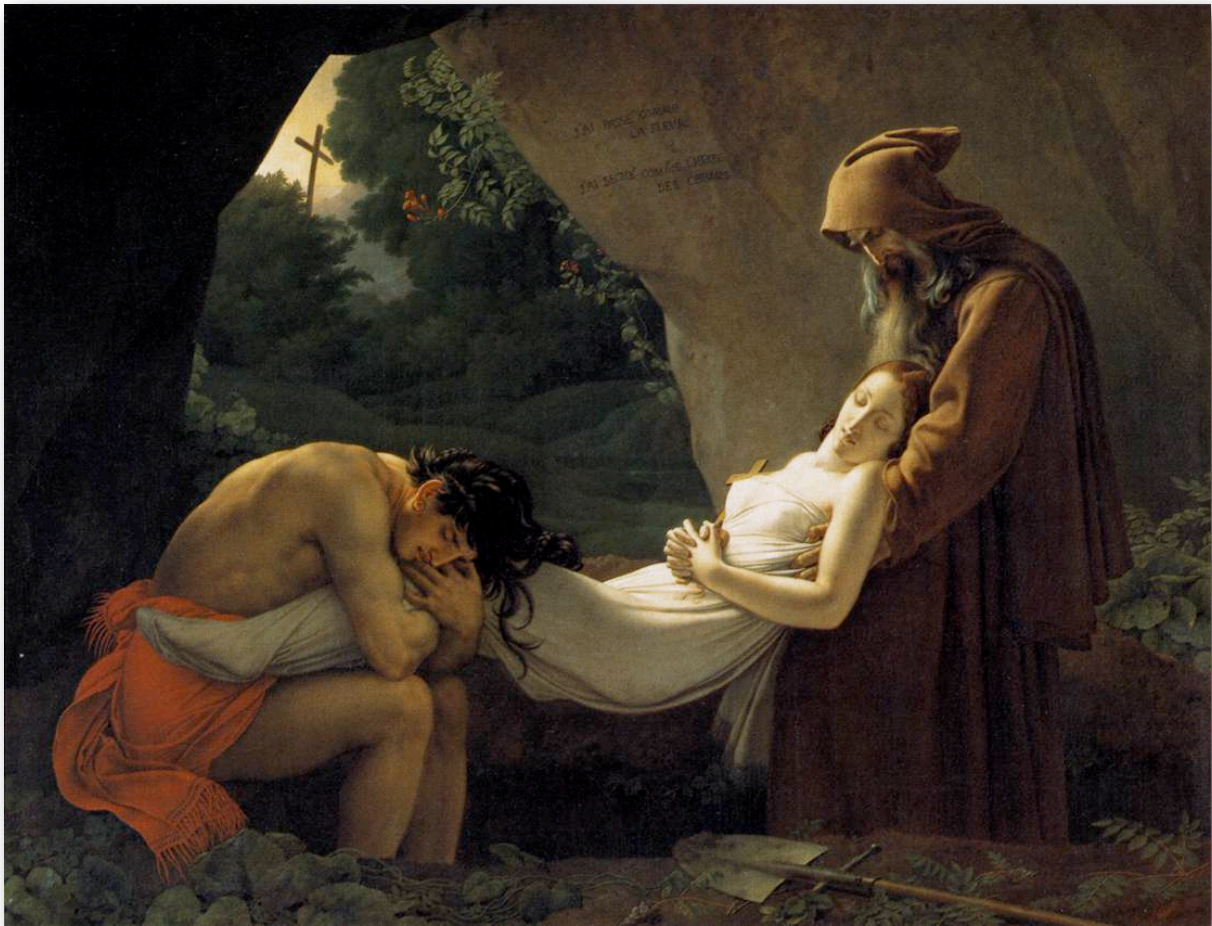
Dante Gabriel Rossetti, *La tumba de Arturo: el último encuentro de Lancelot y Ginebra*, 1854, acuarela, Museo Británico, Londres



Dante Gabriel Rossetti, *Paolo y Francesca*, 1849-1862, técnica mixta, Museo Cecil Higgins, Bedford (UK)



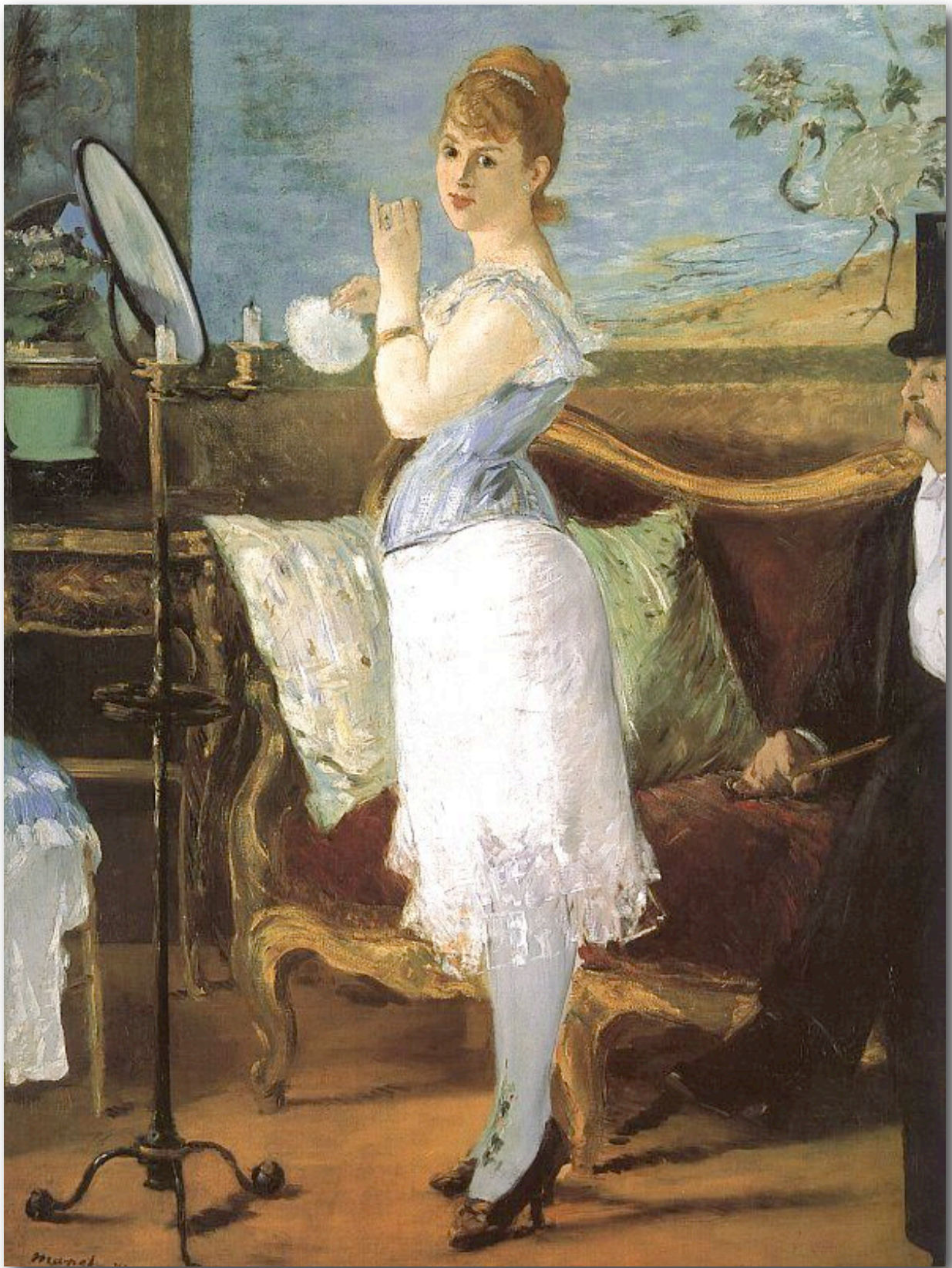
Gustave Moreau, *Desdémona*, óleo sobre tabla, colección privada



Anne-Louis Girodet de Roucy-Triosson, *El entierro de Atala*, 1808, óleo, Museo del Louvre, París



John William Waterhouse, *La dama de Shalott*, 1888, óleo, Museo Tate, Londres



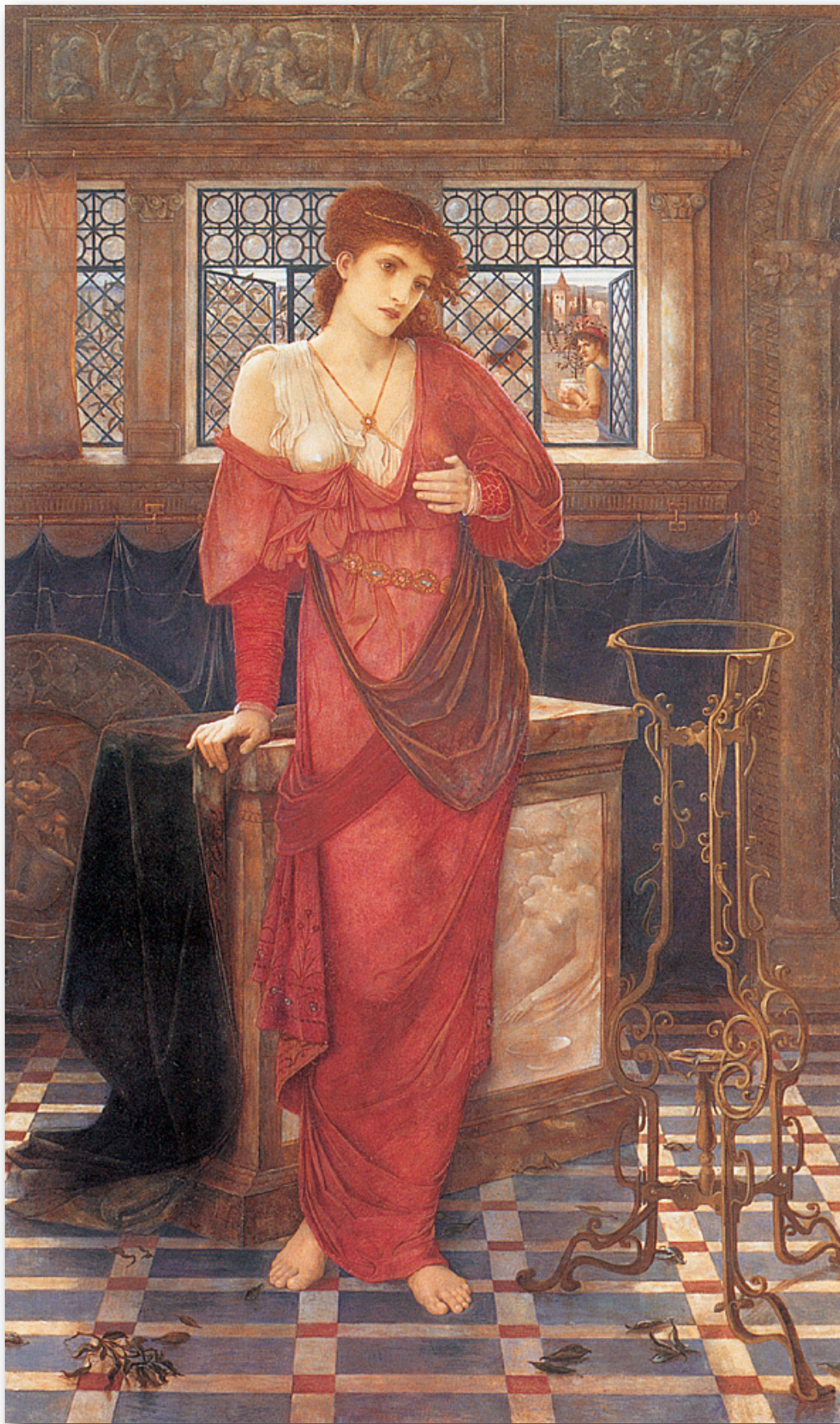
Éduard Manet, *Nana*, 1877, óleo, Museo Kunsthalle, Hamburgo



Alphonse Maria Mucha, *Salammbô*, 1896, litografía, colección privada



William Holman Hunt, *Isabela y la maceta de Albahaca*, 1867, óleo, Museo de Arte Laing, Newcastle



John Melhuish Strudwick (1849-1937), *Isabela*, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *Lamia*, 1905, Museo Terence Rowe, Ottawa



John William Waterhouse, *La dama de Shalott*, 1915, óleo, Museo de Arte, Ontario



Dante Gabriel Rossetti, *Imagen de Fiammetta*, 1878, óleo, colección privada

EL EXOTISMO HISTÓRICO MODERNISTA



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Entre las ruinas*, 1902-1904, óleo, colección privada y
Frederick Arthur Bridgman, *Cleopatra en las terrazas de Philae*, 1896, óleo, colección privada





Sir Lawrence Alma-Tadema, *Las termas de Caracalla*, 1899, óleo, colección privada



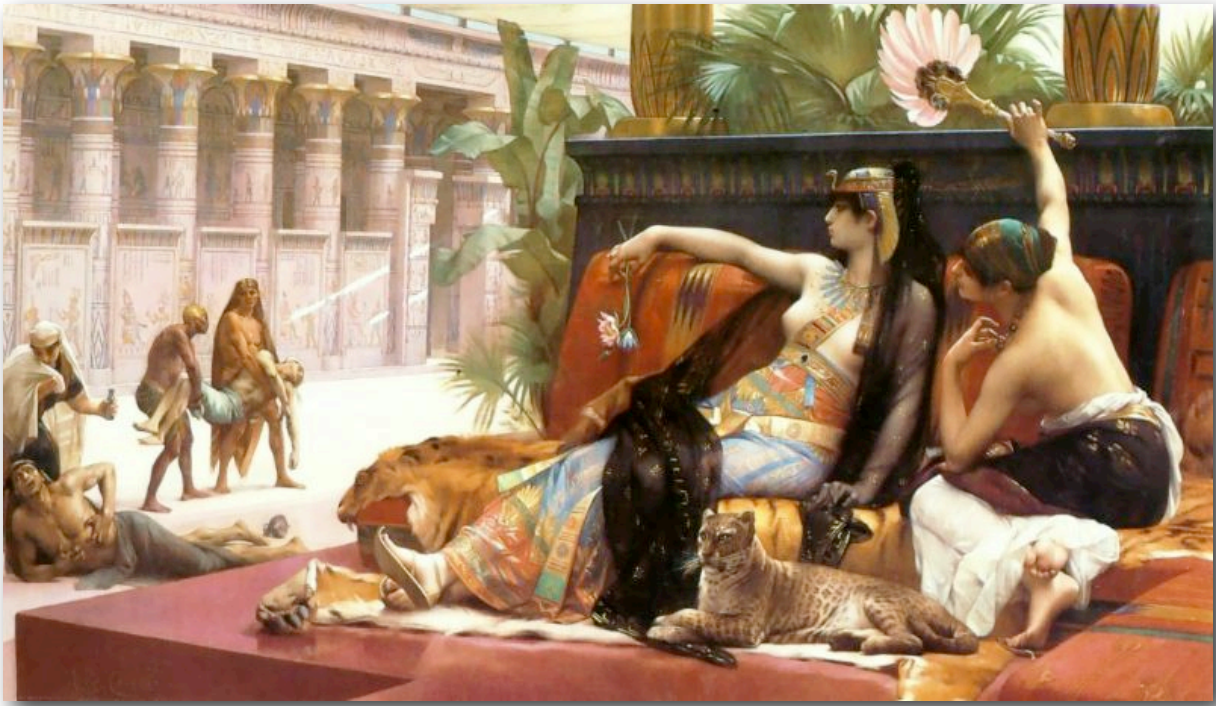
Sir Lawrence Alma-Tadema, *La costumbre favorita*, 1909, óleo, Museo Tate, Londres



Gustave Klimt, *Palas Atenea*, 1898, óleo, Museo Histórico, Viena



Edward Matthew Hale, *Psique ante el trono de Venus*, 1883, óleo, colección privada



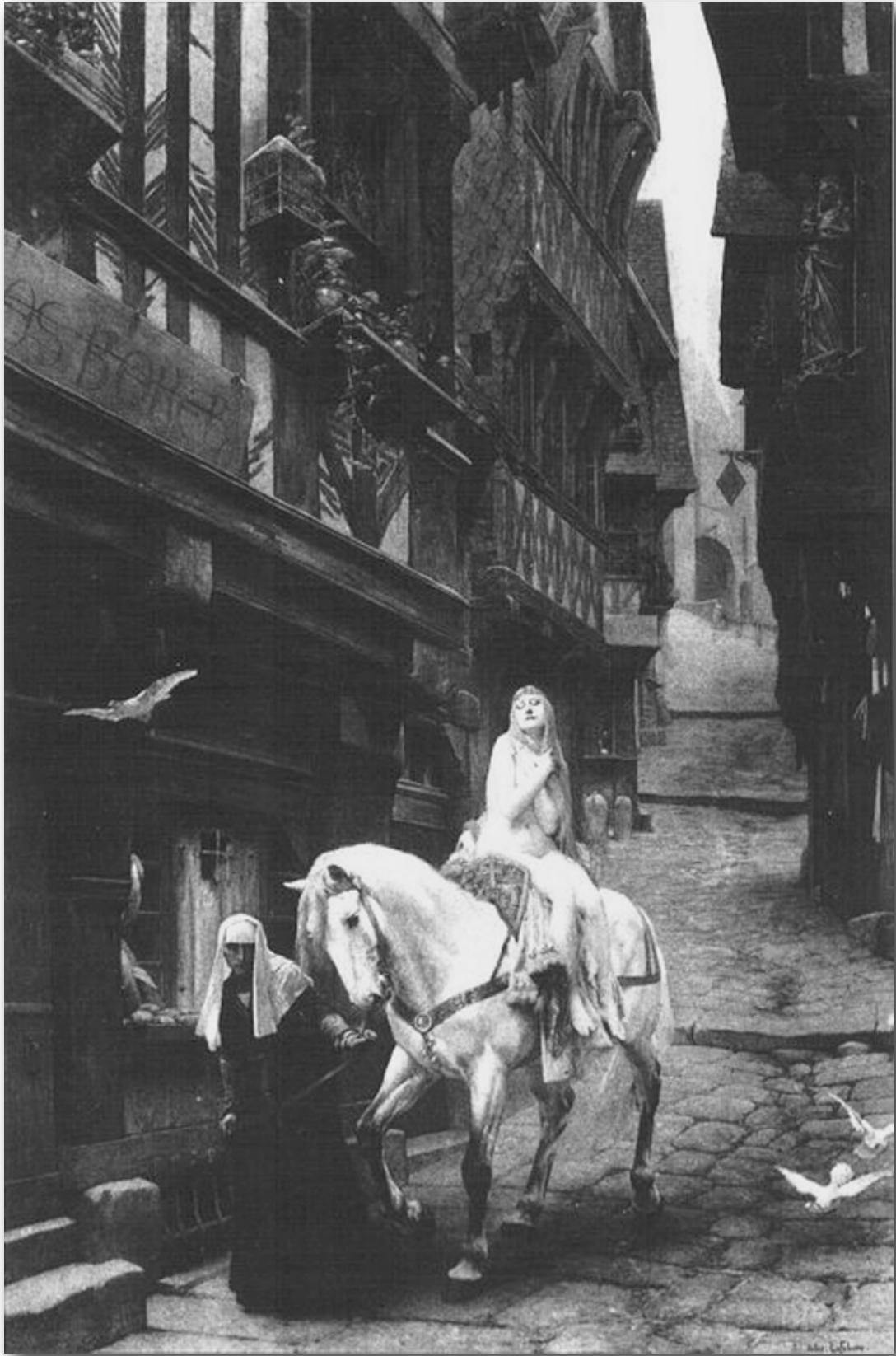
Alexandre Cabanel, *Cleopatra probando venenos con los condenados*, 1887, óleo, colección privada



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Antonio y Cleopatra*, 1883, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *Cleopatra*, 1888, óleo, colección privada



Jules Joseph Lefebvre, Lady Godiva, 1890, óleo, Museo de Picardie, Amiens



Gustave Moreau, *Mesalina*, 1874, óleo sobre lienzo, Museo Gustave Moreau, Paris

EROTISMO MODERNO: LA MUJER Y EL MAL, LA BELLEZA MEDUSEA



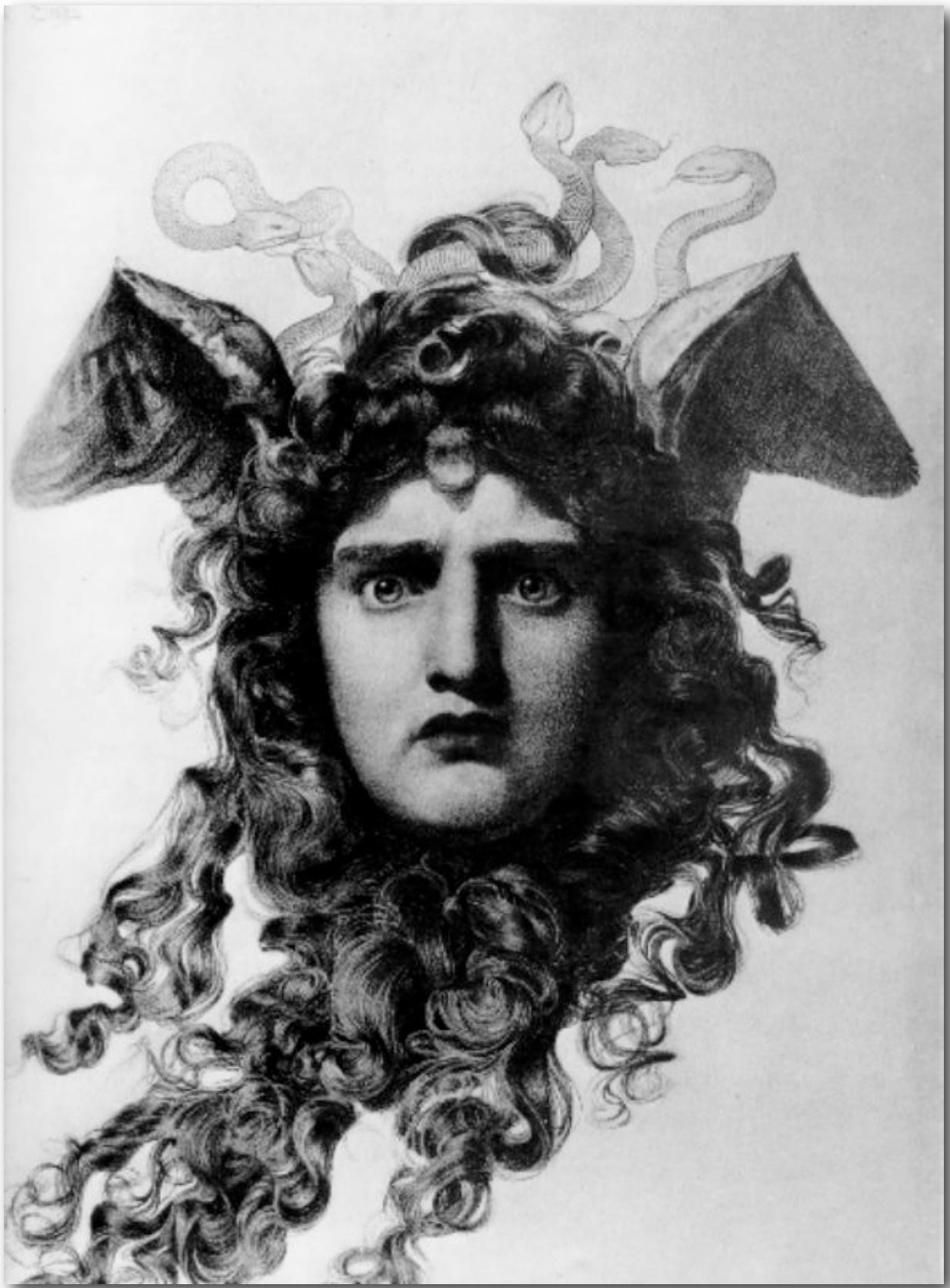
Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827, óleo, Museo del Louvre, París



Dante Gabriel Rossetti, *Aspecta Medusa*, 1867, pastel, colección privada



Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868, óleo, Museo de Arte, Delaware (USA)



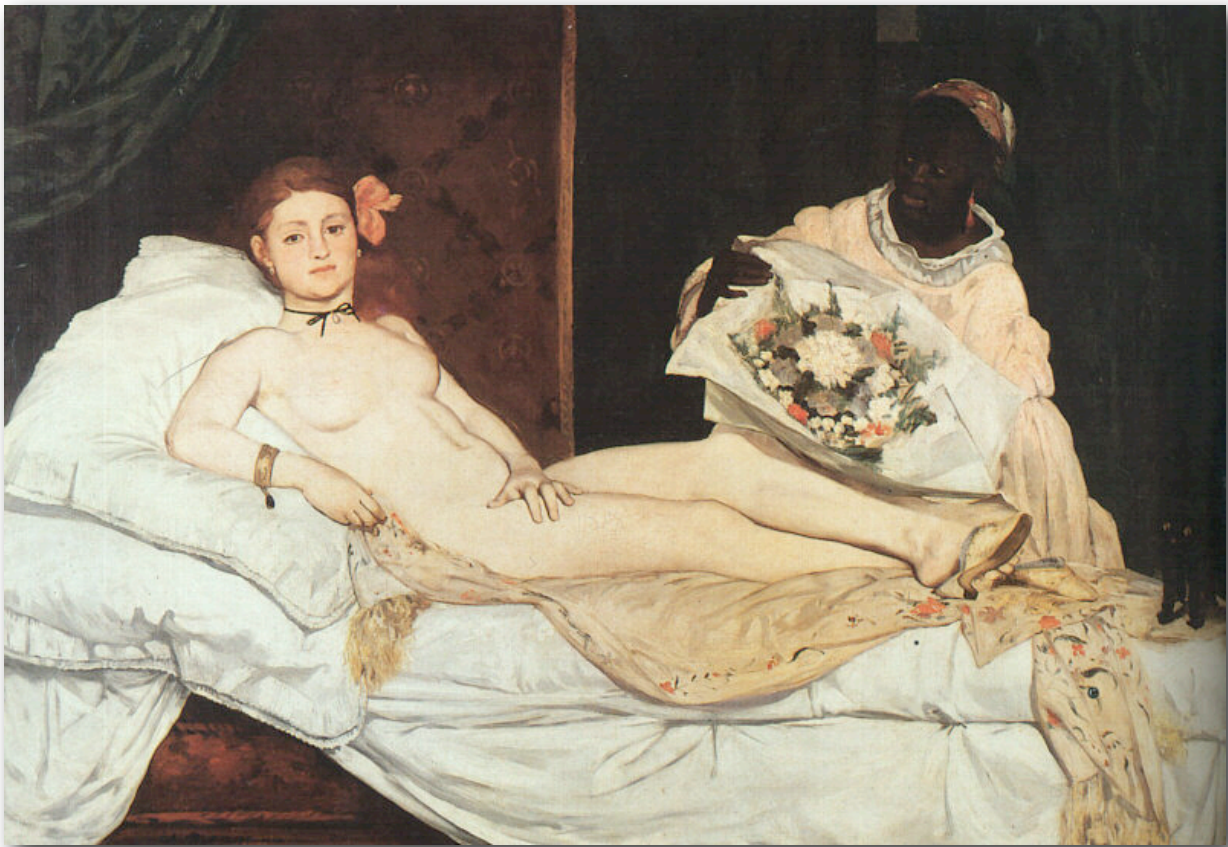
Anthony Frederick Sandys (1829-1904), *Medusa*, Colección privada



Edward Burne-Jones, *El hechizo de Merlin*, 1873-1874, óleo, Museo Lady Lever, Liverpool



Frank Dicksee (1853-1928), *La bella dama sin misericordia*, óleo, colección privada



Éduard Manet, *Olympia*, 1863, óleo, Museo de Orsay, París



John William Waterhouse, *La bella dama sin misericordia*, 1893, óleo, Museo Nacional Hessisches, Darmstadt



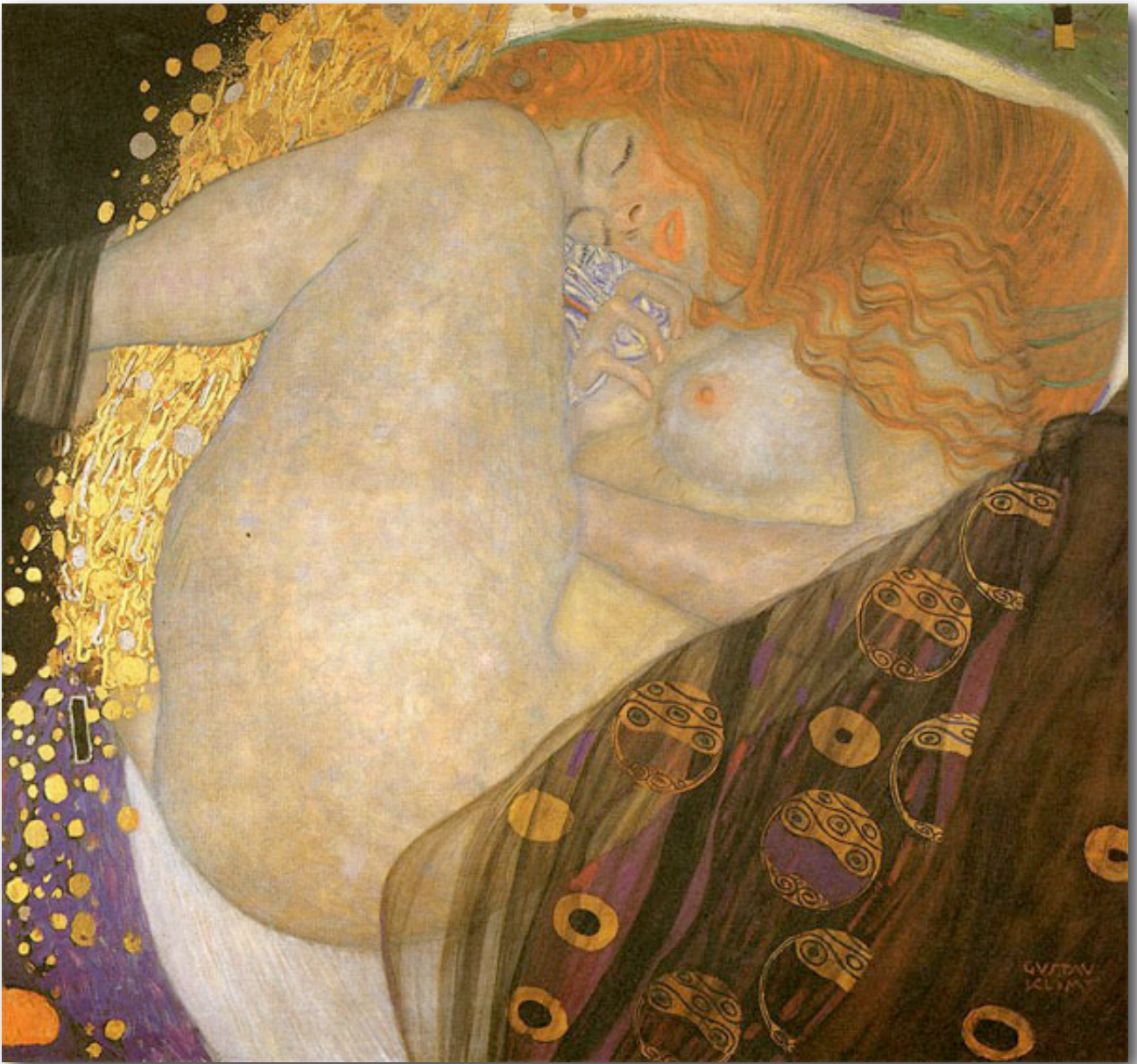
Arthur Hughes (1832-1915), *La bella dama sin misericordia*, óleo, colección privada



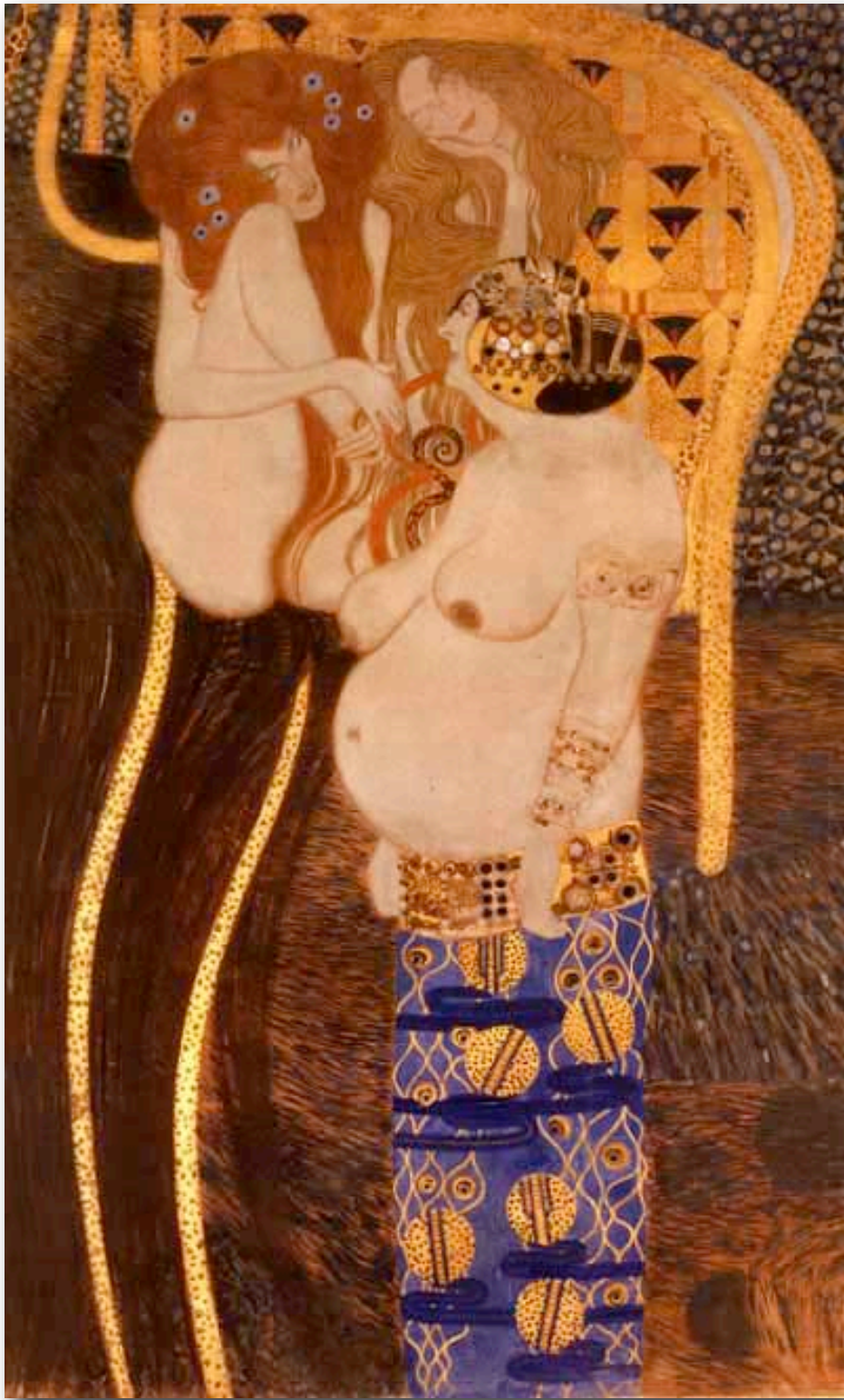
Dante Gabriel Rossetti, *Helena de Troya*, 1863, óleo, Museo de Arte, Hamburgo



Gustave Klimt, *Friso Beethoven (detalle)*, 1902, Museo Secesión, Viena



Gustave Klimt, *Danae*, 1907-1908, Colección Dichand, Viena



Gustave Klimt, *Friso Beethoven (detalle)*, 1902, Museo Secesión, Viena



Gustave Klimt, *Dafne*, 1903, colección privada

LOS MODELOS BÍBLICOS



Ella Ferris Pell, *Salome*, 1890, óleo, colección privada



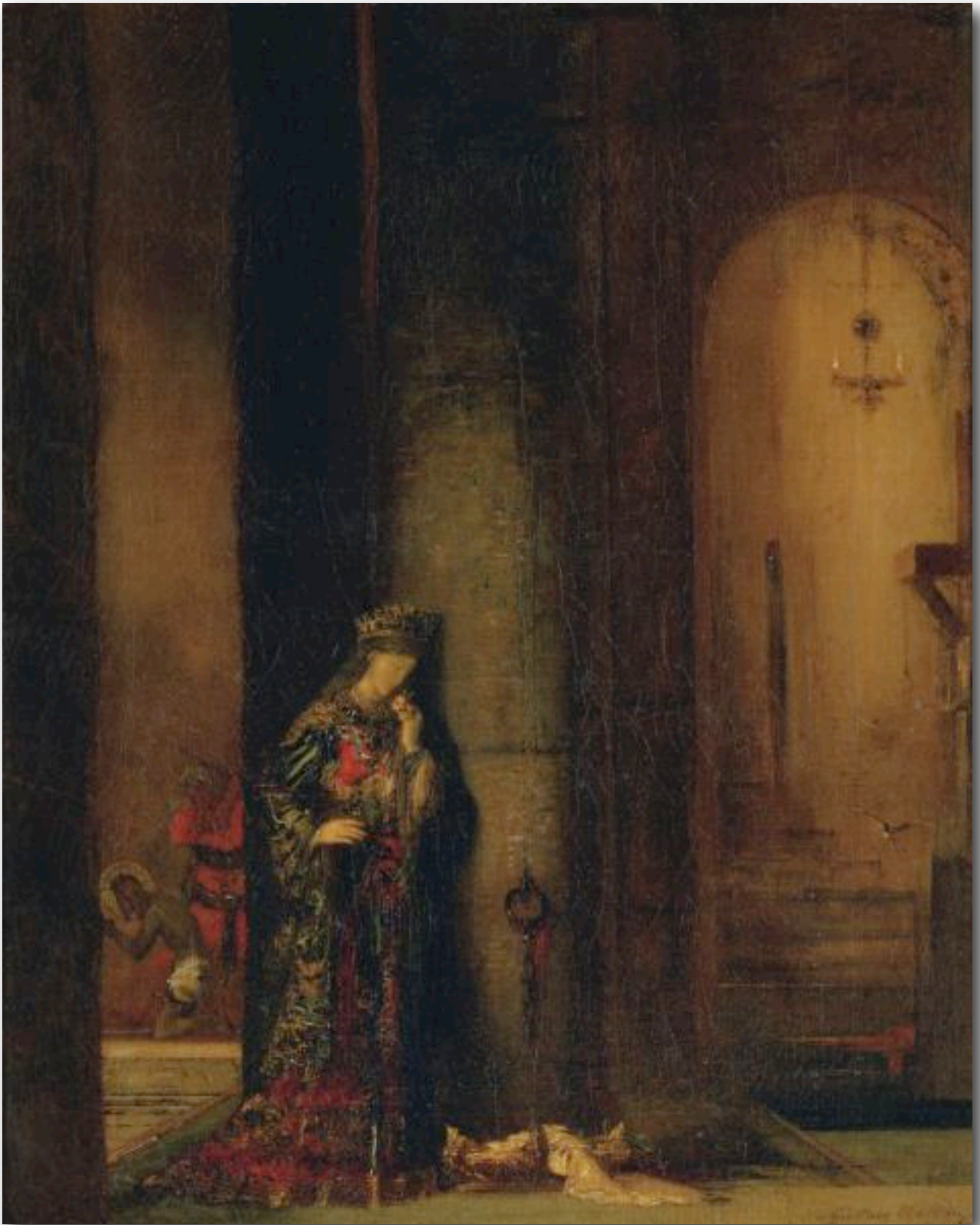
Pierre Bonnaud, *Salomé*, óleo, colección privada



August Riedel, *Judith*, 1840, óleo, Nueva Pinacoteca, Munich



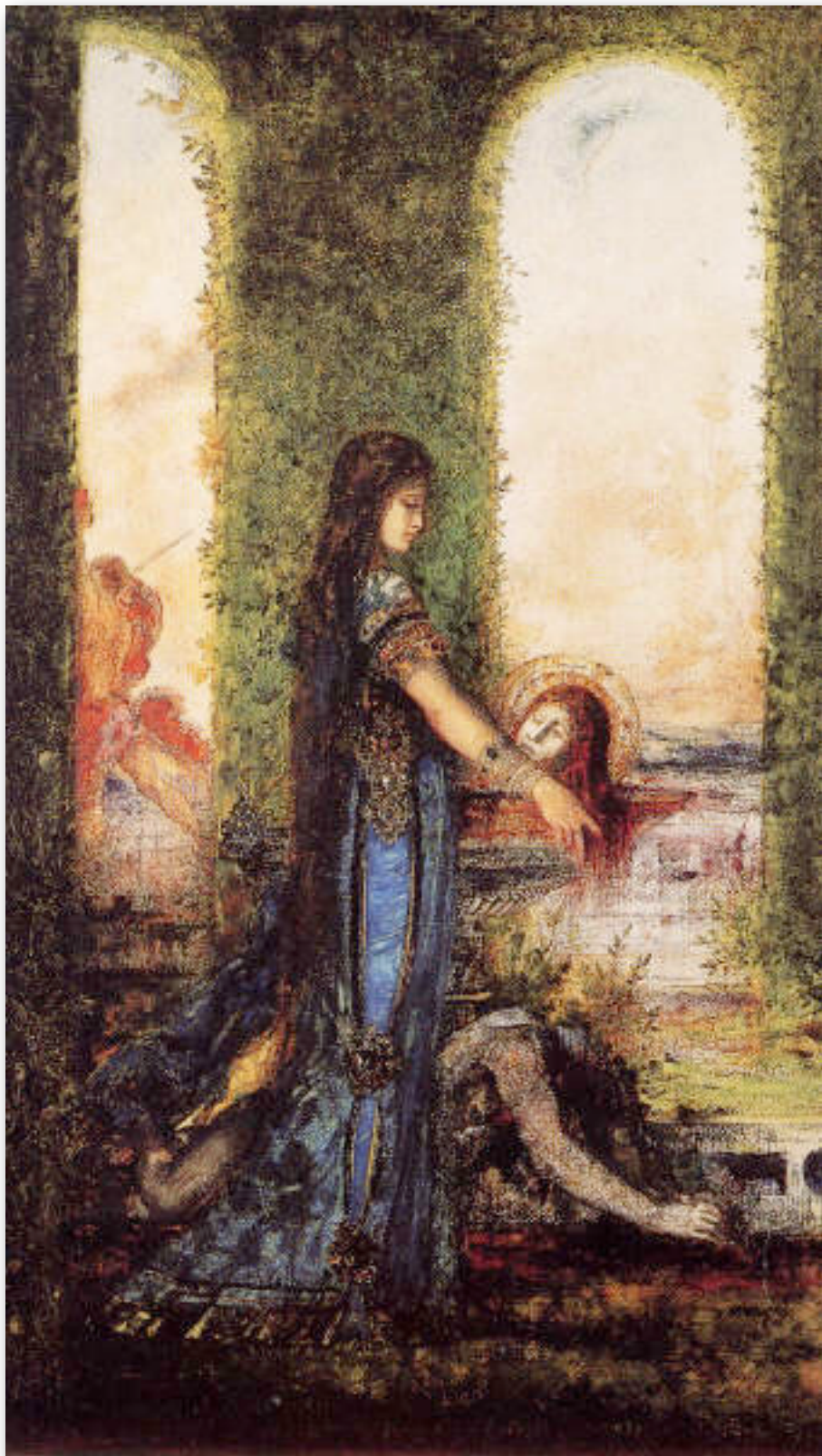
John Everett Millais, *Esther*, óleo, colección privada



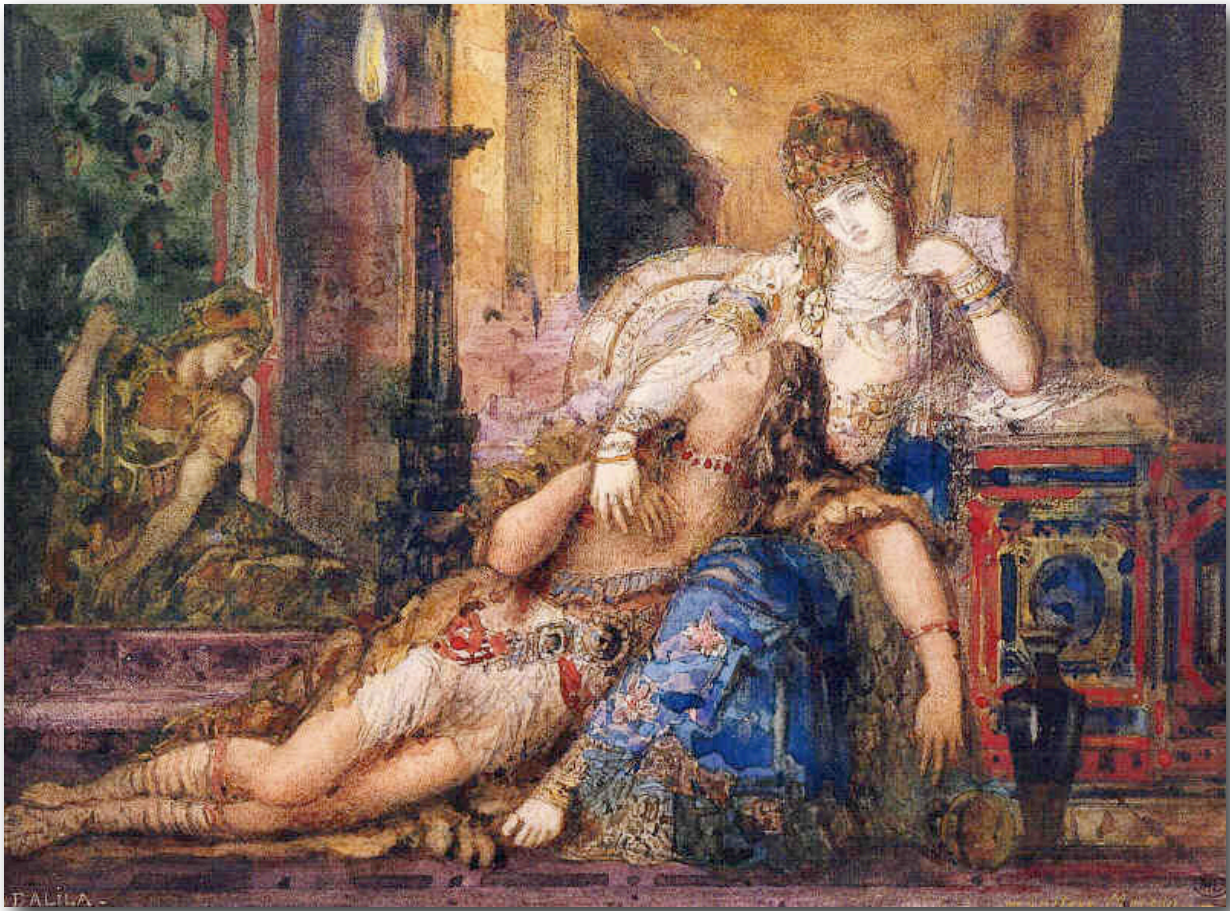
Gustave Moreau, *Salomé en la prisión*, 1873-76, óleo, Museo Gustave Moreau, París



Gustave Moreau, *Salomé*, s.a., óleo, Museo Gustave Moreau, París



Gustave Moreau, *Salomé en el jardín*, 1871, técnica mixta, colección privada



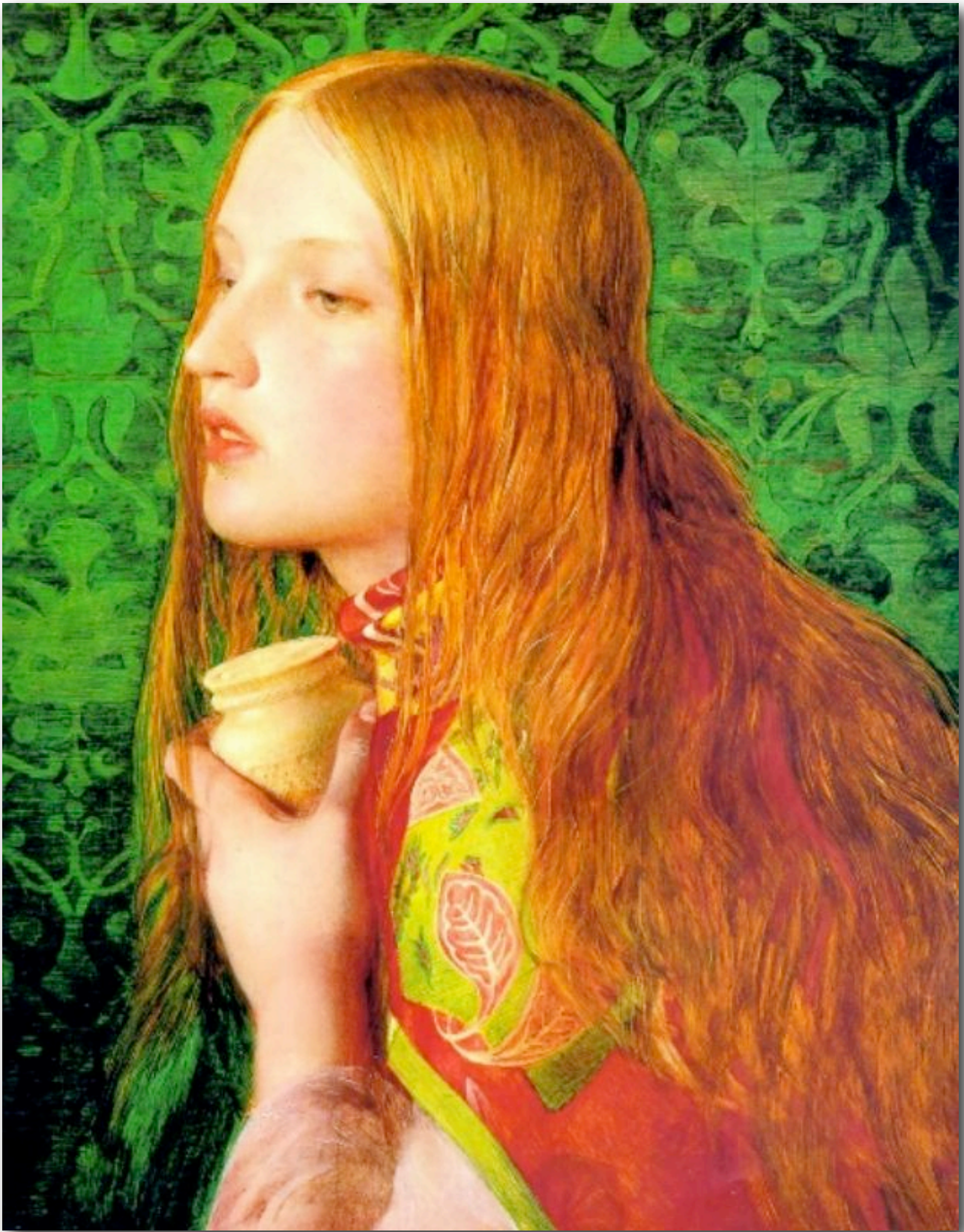
Gustave Moreau, *Samsón y Dalila*, 1882, acuarela, Museo del Louvre, París



Jules Joseph Lefebvre, *María Magdalena en la cueva*, 1876, óleo, Museo Hermitage, San Petersburgo



Gustave Moreau, *Betsabé*, 1885-1886, acuarela, Museo del Louvre, París



Anthony Frederick Sandys (1829-1904), *María Magdalena*, óleo, colección privada



P. C. Puvis de Chavannes, *María Magdalena en St. Baume*, 1869, óleo, Museo Nacional, Amsterdam



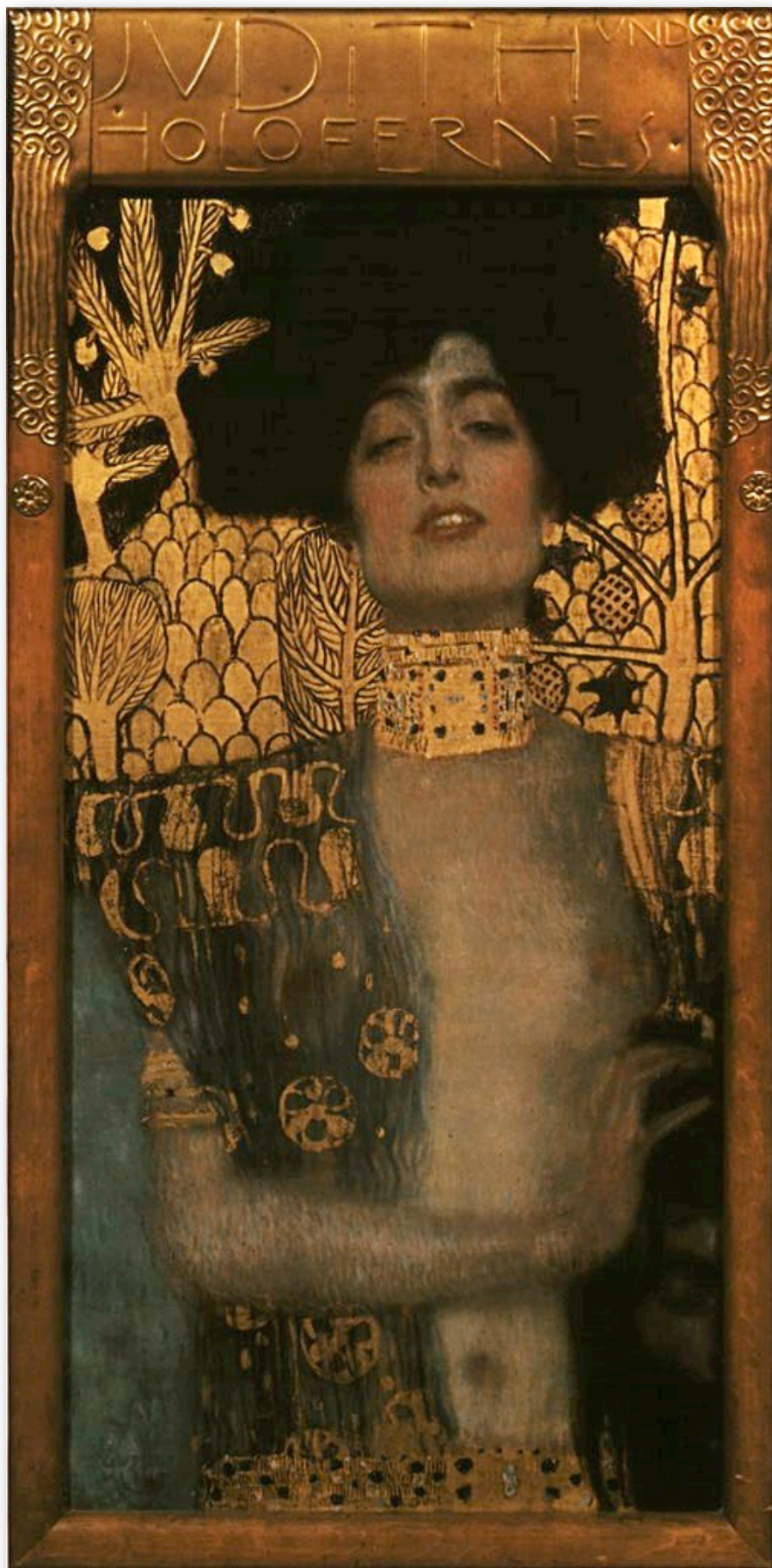
Dante Gabriel Rossetti, *Maria Magdalena*, 1857, acuarela, Museo Tate, Londres



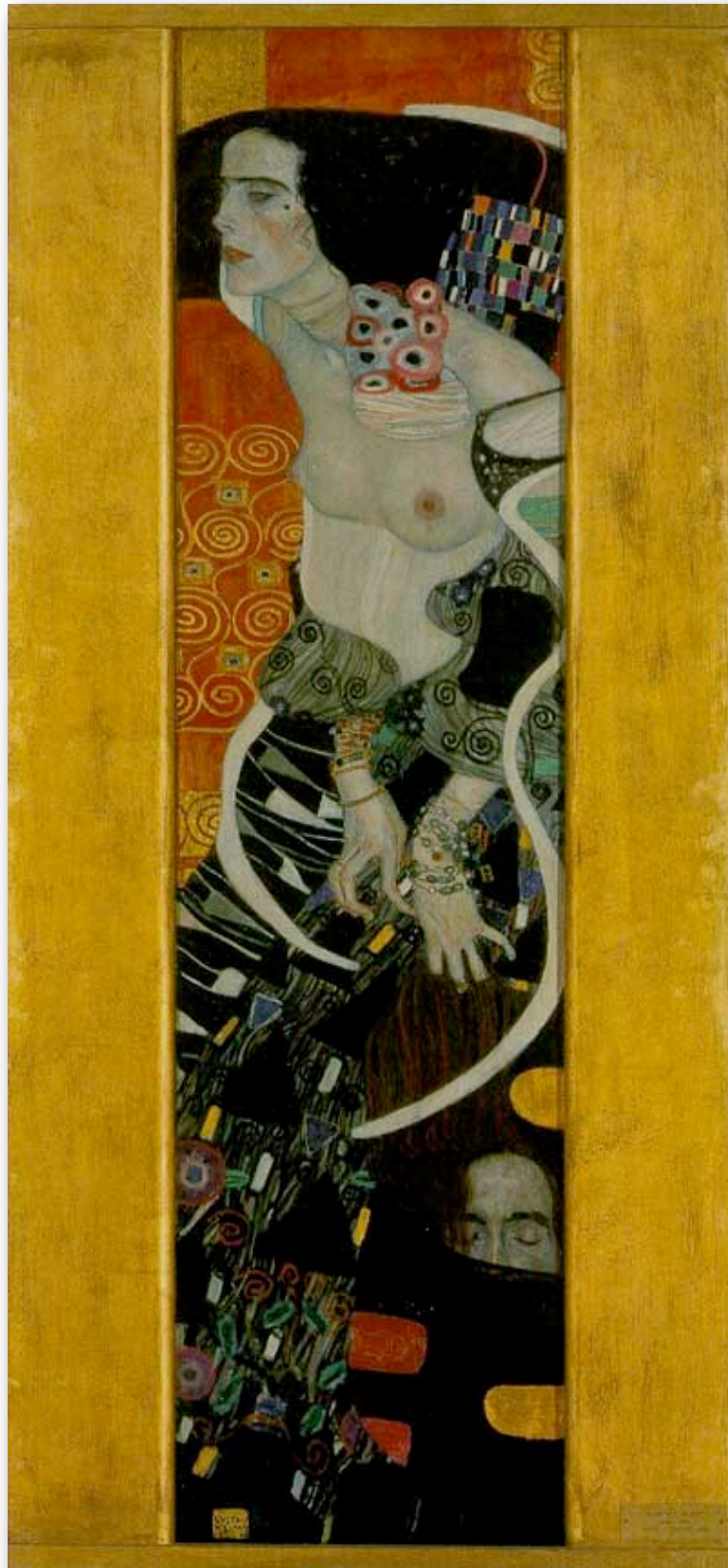
Gustav Klimt, *Adán y Eva*, 1917-1918, óleo, Museo Österreichische, Viena



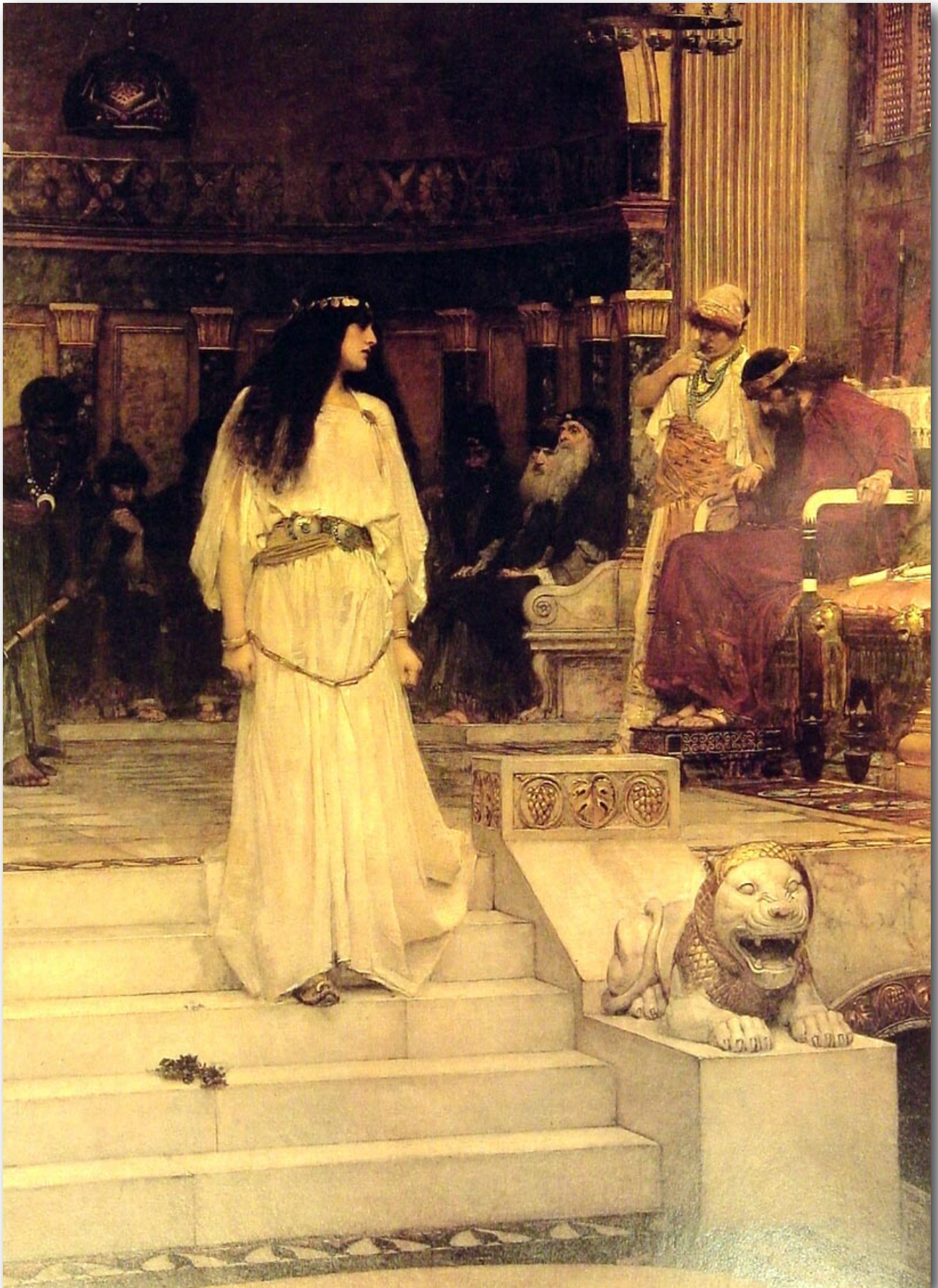
John Byam Liston Shaw (1872-1919), *La mujer, el hombre y la serpiente*, óleo, colección privada



Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, óleo, Museo Österreichische, Viena

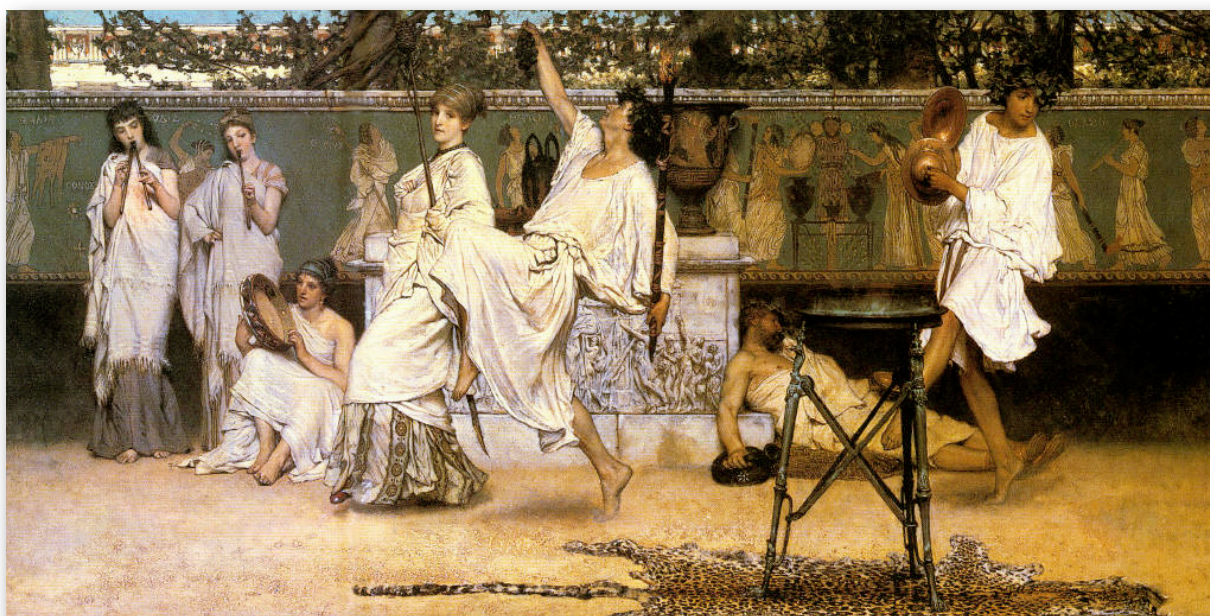


Gustav Klimt, *Judith II (Salome)*, 1909, óleo, Museo de Arte Moderno, Venecia



John William Waterhouse, *Mariana*, 1887, óleo, Colección Forbes, Nueva York

EROS Y MITO. MODELOS MITOLÓGICOS



Sir Lawrence Alma-Tadema: (arriba) *En honor a Baco*, 1889, óleo, colección privada;

(abajo) *Bacanal*, 1871, óleo, colección privada



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Ménades exhaustas después de danzar*, ca. 1873-1874, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *Ariadna*, 1898, óleo, colección privada



Hans Dahl (1849-1937), *The Daughter Of Ran*, óleo, colección privada



William Bouguereau, *Ninfas y sátiro*, 1873, óleo, Museo de Arte Sterling and Francine Clark, Massachusetts



William Bouguereau, *La ninfea*, 1878, óleo, Museo Haggin, Stockton, California



William Bouguereau, *La juventud de Baco*, 1884, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *Eco y Narciso*, 1903, óleo, Museo de Arte Walker, Liverpool



William Bouguereau, *Biblis*, 1884, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *La sirena*, ca. 1900, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *La sirena*, 1901, óleo, Real Academia de Artes, Londres



Edward Burne-Jones, *Las profundidades del mar*, 1886, óleo, colección privada



Lord Frederick Leighton, *El pescador y la sirena*, ca.1856-1858, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *Ulises y las sirenas*, ca. 1891, óleo, Museo Nacional Victoria, Melbourne



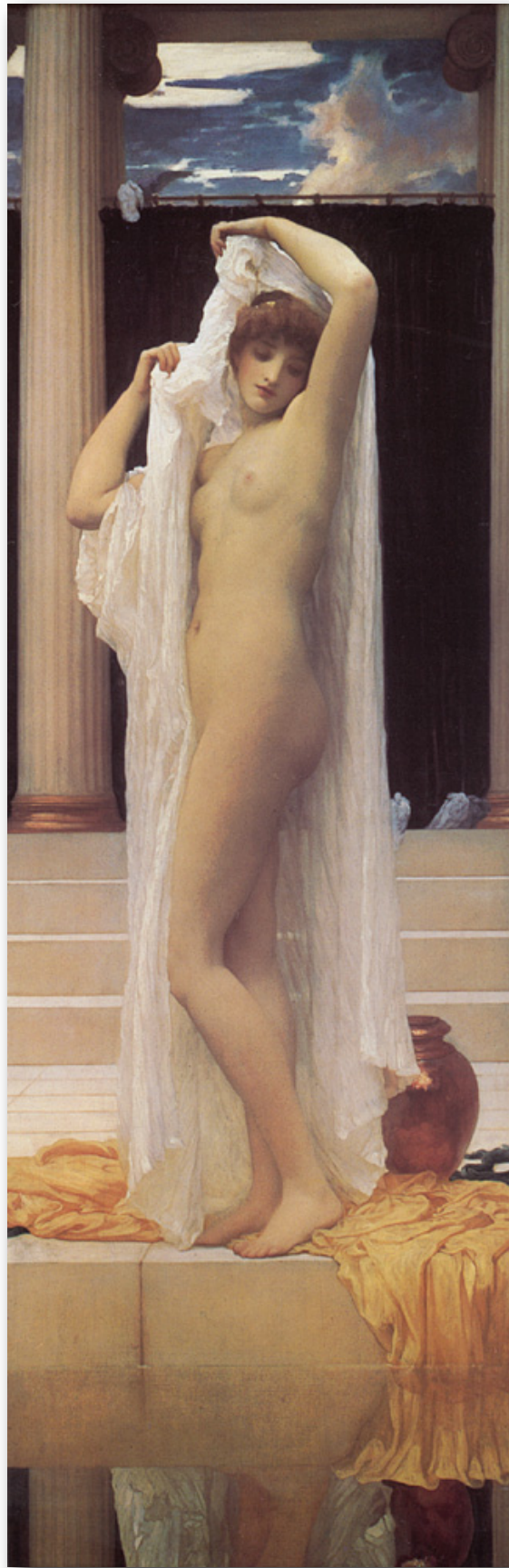
Gustav Dore, *Las oceánides*, ca. 1860-1869, óleo, colección privada



Gustav Klimt (1862-1918), *Serpientes de agua I y II*, 1904-1907, Museo Österreichische, Viena



Lord Frederick Leighton: (arriba) *Andrómaca cautiva*, ca. 1888, óleo, Museo de Arte de Manchester
(abajo) *Cimón e Ifigenia*, ca. 1884, óleo, Museo de Arte de Nueva Gales de Sur, Sydney



Lord Frederick Leighton, *El baño de Psique*, ca. 1890, óleo, Museo Tate, Londres



John William Waterhouse, *Tisbe*, ca. 1909, óleo, colección privada



Lord Frederick Leighton, *Perseo y Andromeda*, c.1891, óleo, Museo de Arte Walker, Liverpool



Edward Burne-Jones, Serie de Perseo, *La condenación satisfecha*, 1884-1885, Museo de Arte de Southampton



John William Waterhouse, *Las danaiques*, 1904, óleo, colección privada



Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1875-1877, óleo, Museo de Arte, Manchester



Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1874, óleo, Museo Tate, Londres



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Pandora*, 1881, acuarela, Real Sociedad de Acuarelistas, Londres



Dante Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1879, acuarela, colección privada



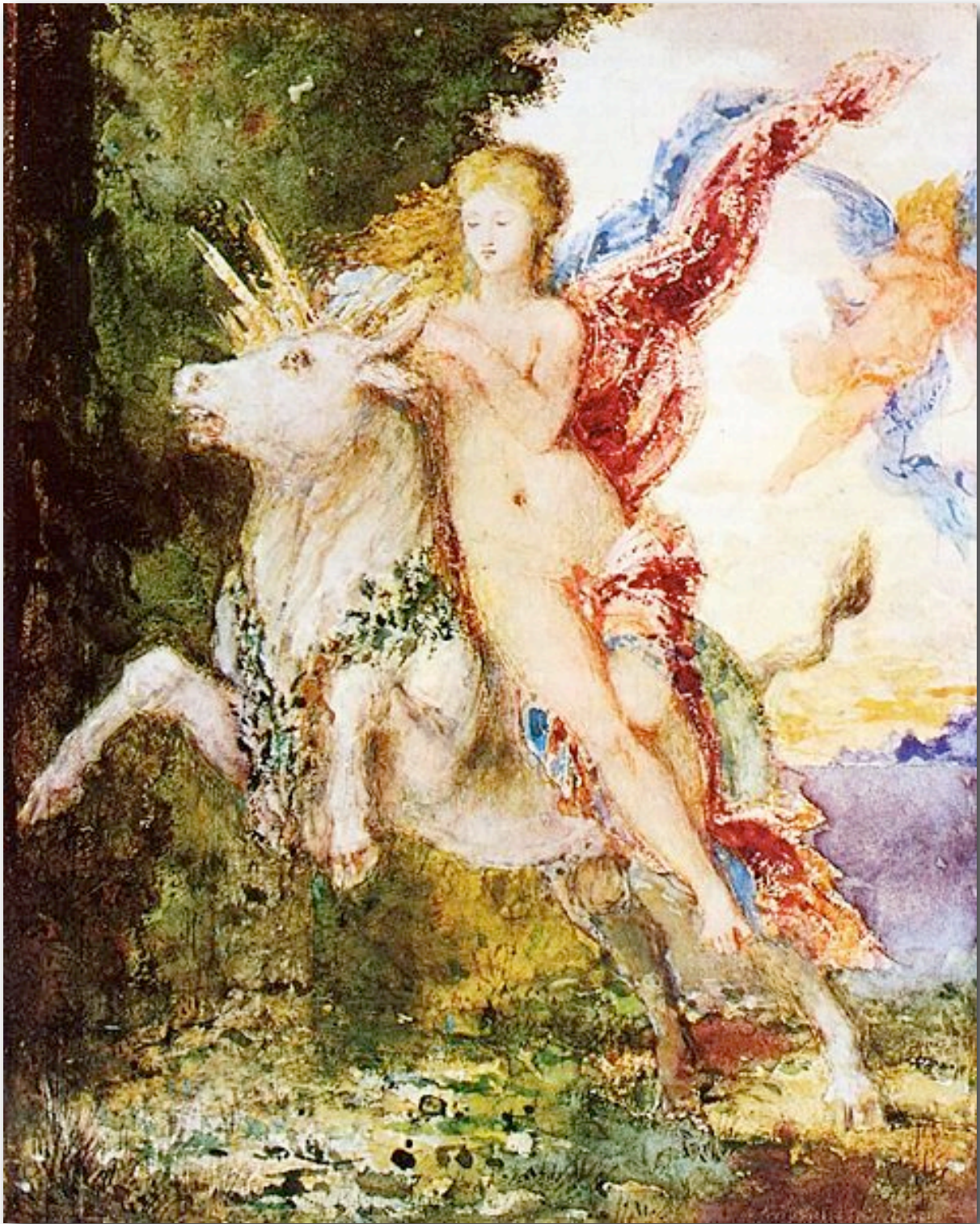
John William Waterhouse, *Pandora*, 1896, óleo, colección privada



Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*, 1882, colección privada



Gustave Moreau, *Galatea*, 1896, óleo, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



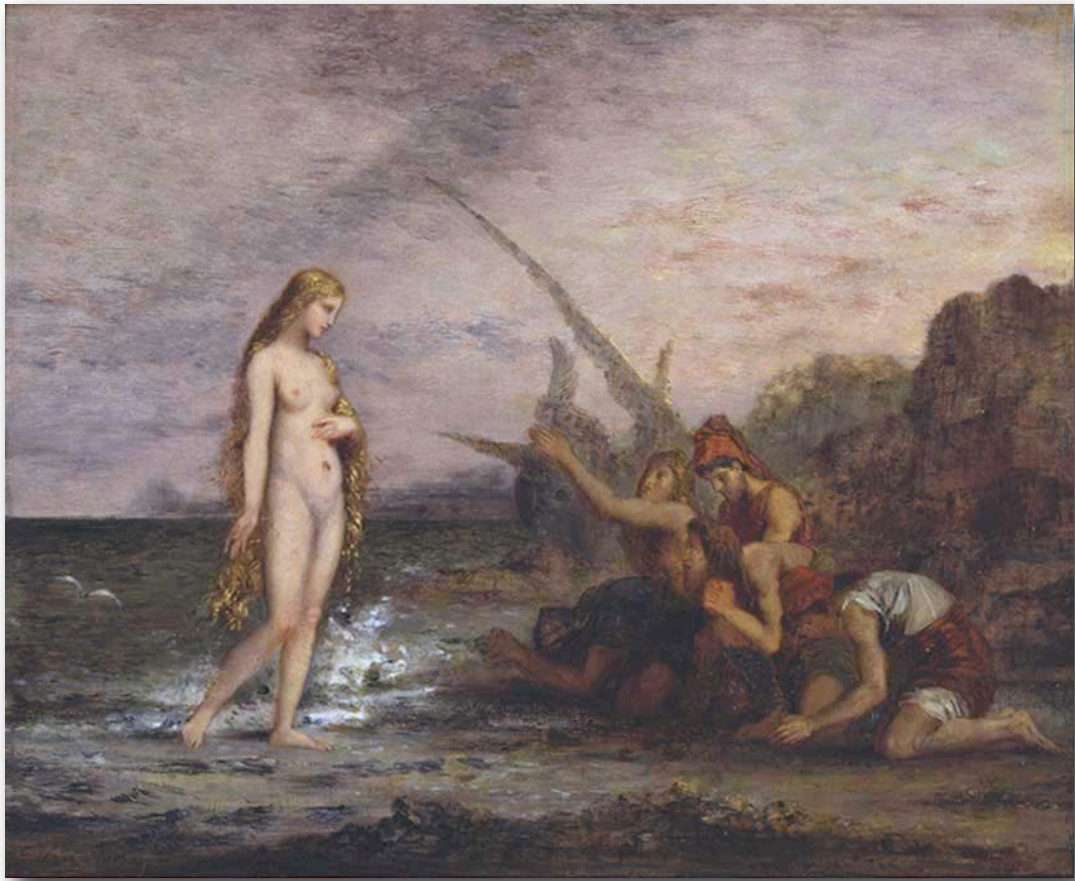
Gustave Moreau, *Europa y el toro*, 1869, acuarela, colección privada



Gustave Moreau, *Edipo el caminante*, ca. 1888, óleo, Museo de Arte e Historia, Metz



Gustave Moreau, *Jasón y Medea*, 1865, óleo, Museo de Orsay, París



Gustave Moreau, *El nacimiento de Venus*, óleo, colección privada



Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus*, 1863, óleo, Museo de Orsay, París



Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868, óleo, Museo Russell-Cotes, Bournemouth (UK)



William Bouguereau, *El nacimiento de Venus*, 1879, óleo, Museo de Orsay, París



John William Waterhouse, *Circe*, 1892, óleo, Museo de Arte Suraustraliano, Adelaida



John William Waterhouse, *Circe ofreciendo la copa a Ulises*, 1891, óleo, Museo de Arte, Oldham



Charles François Jalabert, *Ninfas escuchando la canción de Orfeo*, 1853, óleo, colección privada



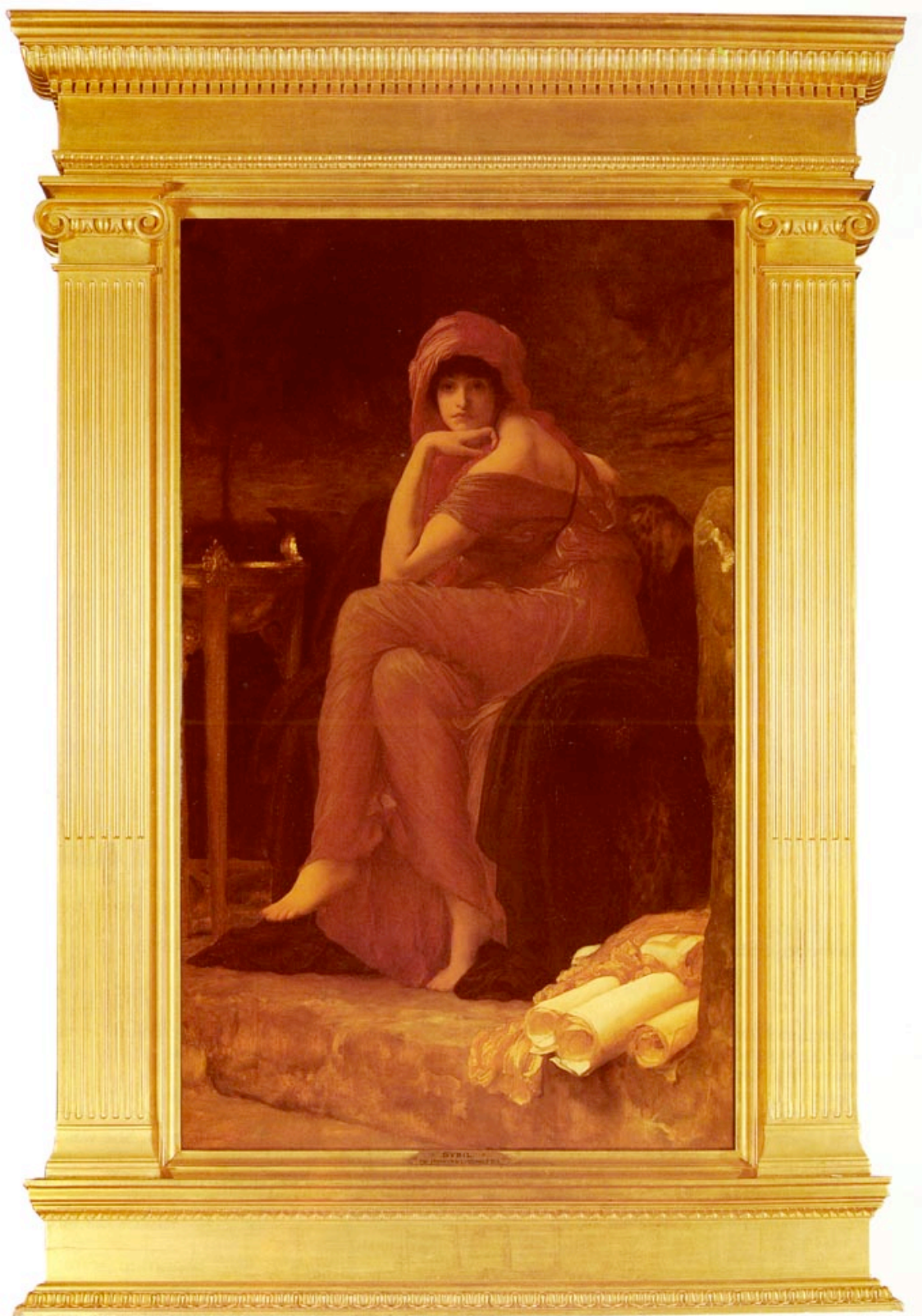
Lord Frederick Leighton, *El sueño de Juno*, ca. 1895, óleo, Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)



Lord Frederick Leighton, *El jardín de las Hesperides*, ca. 1892, óleo, Museo de Arte Lady Lever, Merseyside



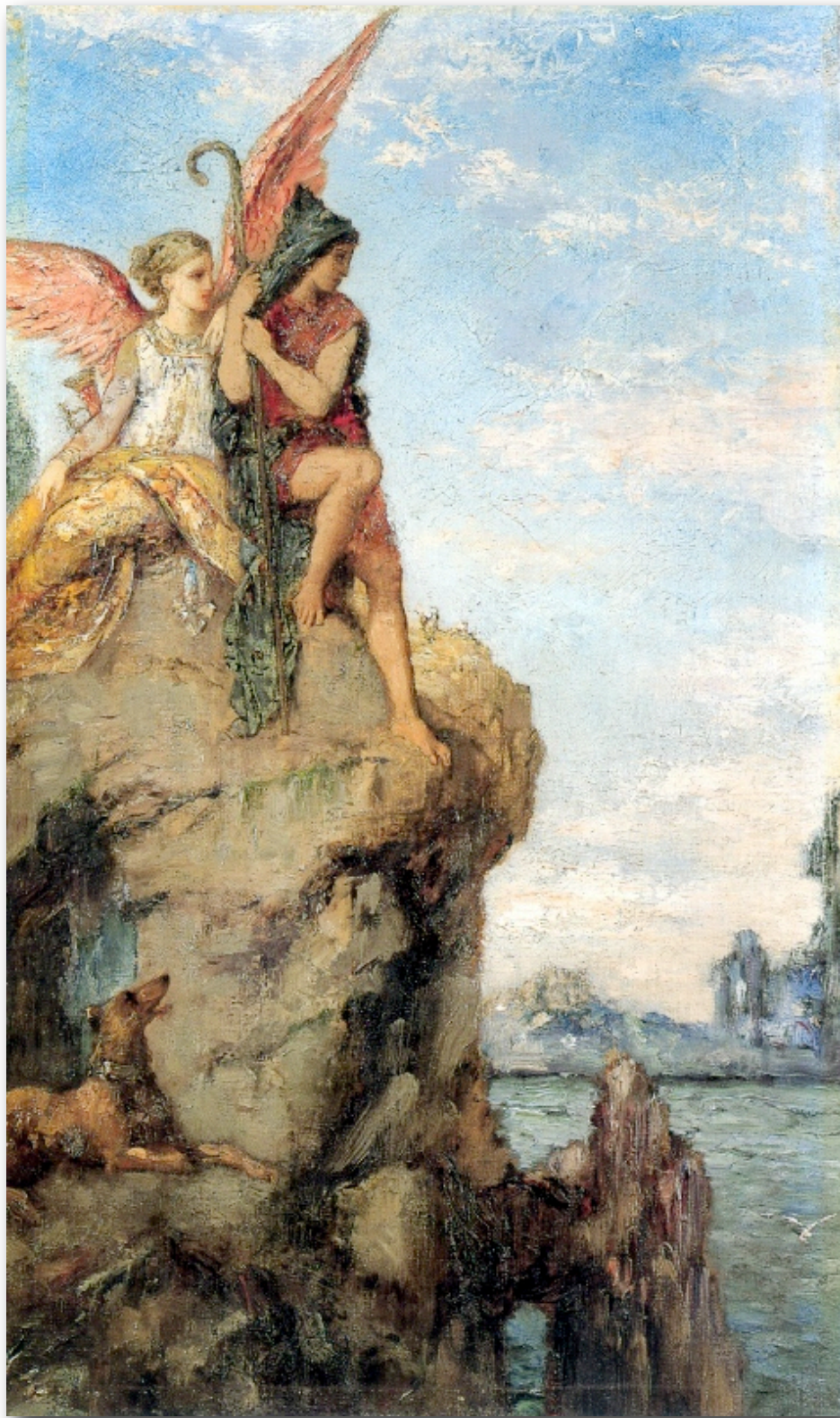
Dante Gabriel Rossetti, *Sibila Palmifera*, 1866-1870, óleo, Museo de Arte Lady Lever, Merseyside



Lord Frederick Leighton, *Sibila, s.a.*, óleo, colección privada



Gustave Moreau, *Apolo y las nueve Musas*, 1856, óleo, colección privada



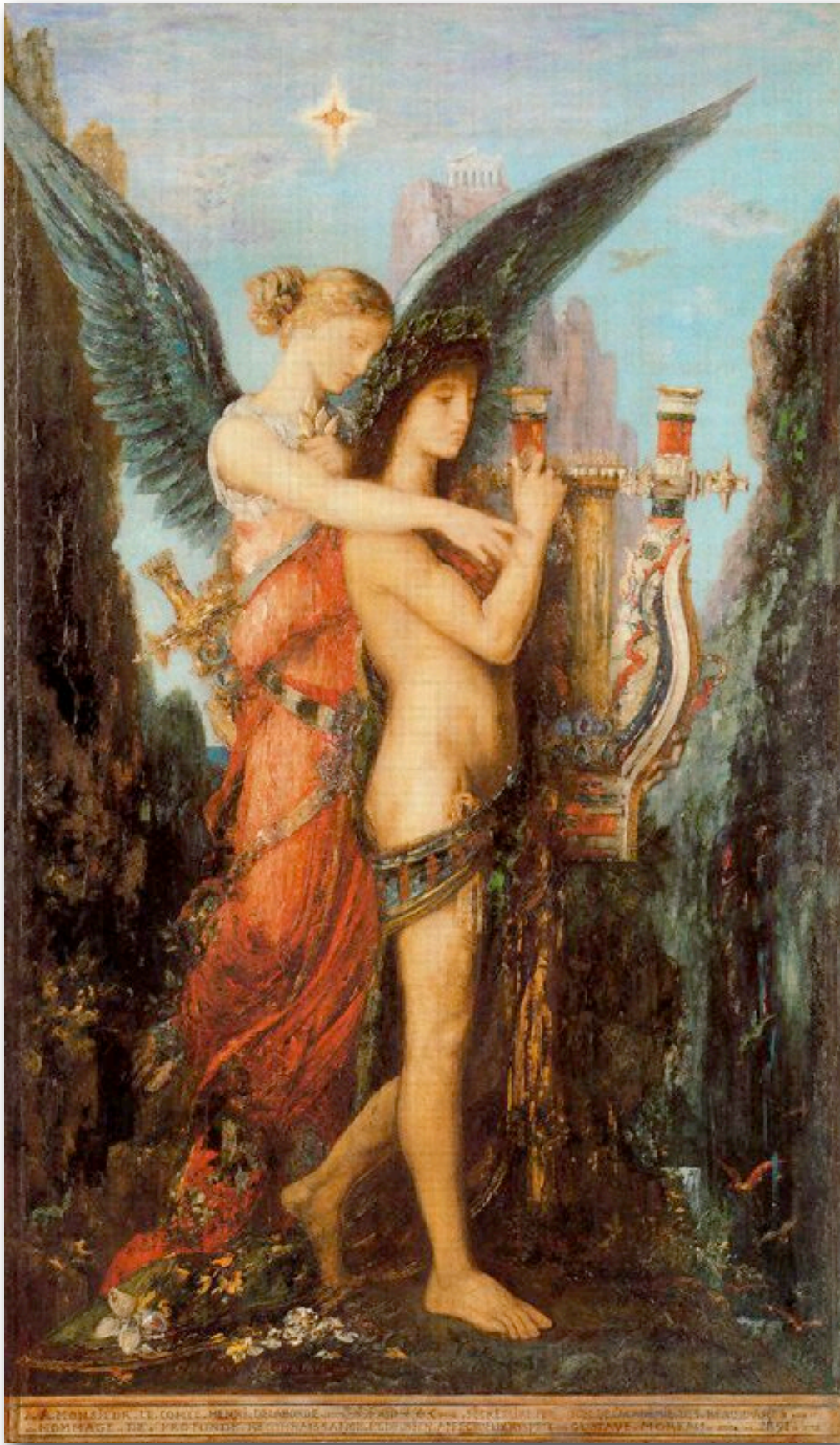
Gustave Moreau, *Hesiodo y su Musa*, óleo, 1870, Museo Gustave Moreau, París



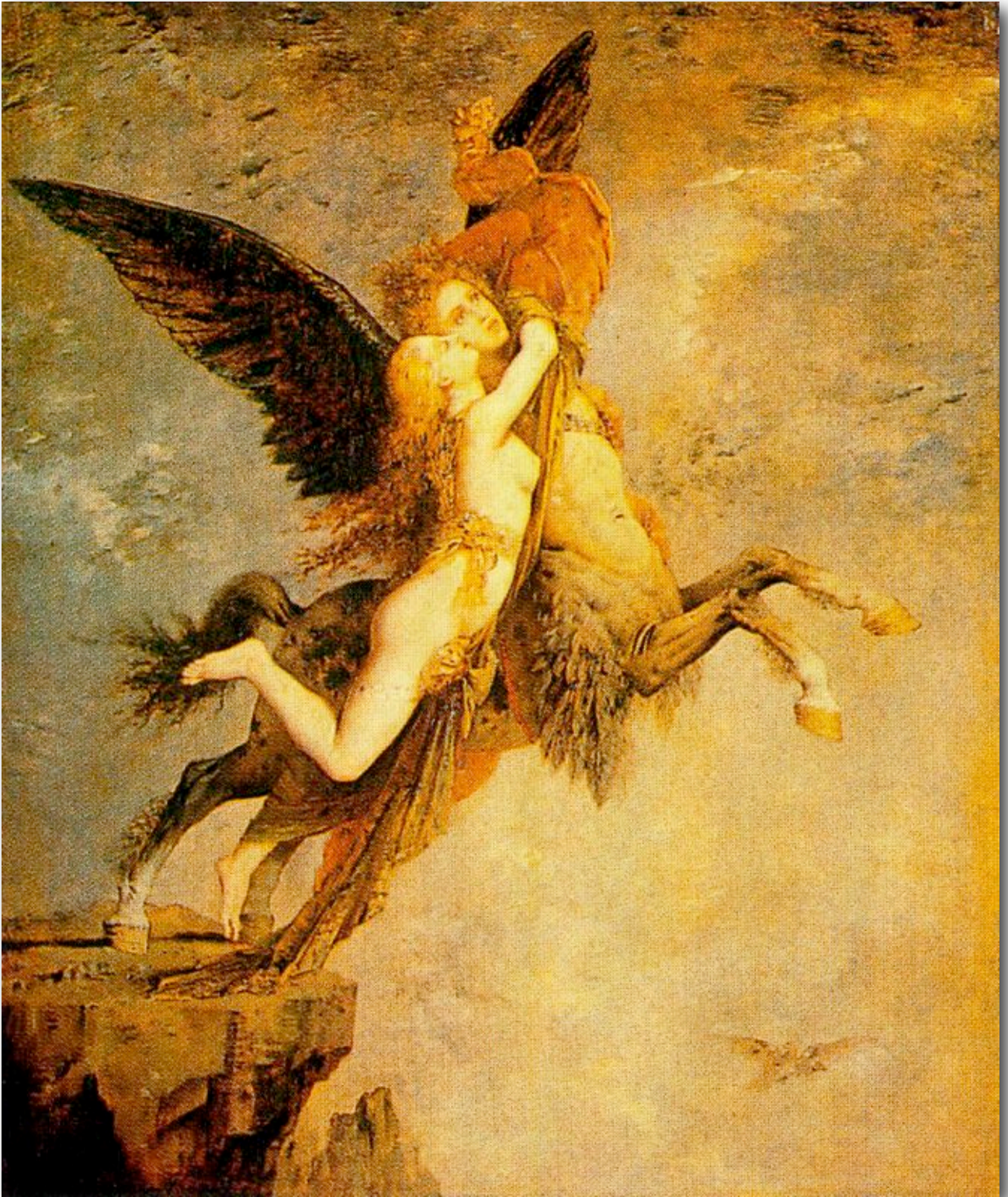
Gustave Moreau, *Hesiodo y las Musas*, 1860, óleo, Museo Gustave Moreau, París



**Gustave Moreau, *Las Musas dejando a su padre Apolo y saliendo a iluminar el mundo*,
1868, óleo, Museo Gustave Moreau, París**



Gustave Moreau, *Hesiodo y la Musa*, 1891, óleo, Museo de Orsay, París



Gustave Moreau, *Las Quimeras*, 1884, óleo, Museo Gustave Moreau, París



s

Gustave Moreau, *La quimera*, 1862, óleo, Museo de Arte Fogg, Massachusetts

SAFO



Soma Orlai Petrich, *Safo*, 1855, colección privada



Anónimo, *Safo*, 1883, Colección Appleton, New York



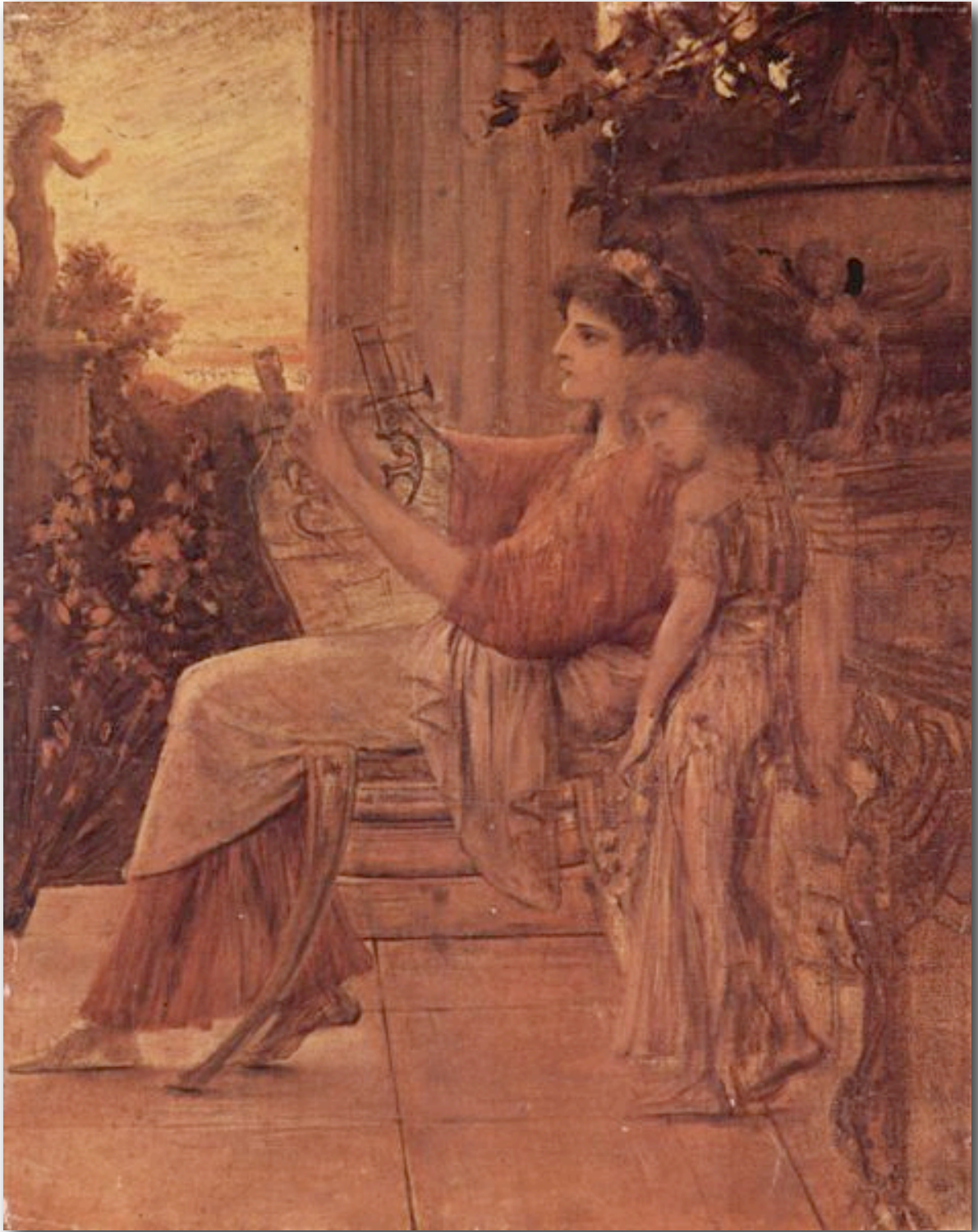
Heva Coomans, *Safo*, en Plutarco, *Ensayos y Miscelánea*, New York, The Colonial Company, 1906



Antoine-Jean Gros, *Safo en Léucade*, 1801, óleo, Museo Baron Gérard, Bayeux



Edmund Friedrich Kanoldt, *Safo en las estribaciones de Léucade*, 1879, óleo, colección privada



Gustav Klimt, *Sappho*, 1888-1890, óleo, Museo Secesión, Viena



Simeon Solomon: *Erina frente a Safo*, 1865, carboncillo.; y *Safo y Erina en el jardín de Mitilene*, 1864, acuarela; colección privada





Pierre Oliver Joseph Coomans, *Safo en Mitilene*, 1876, óleo, colección privada



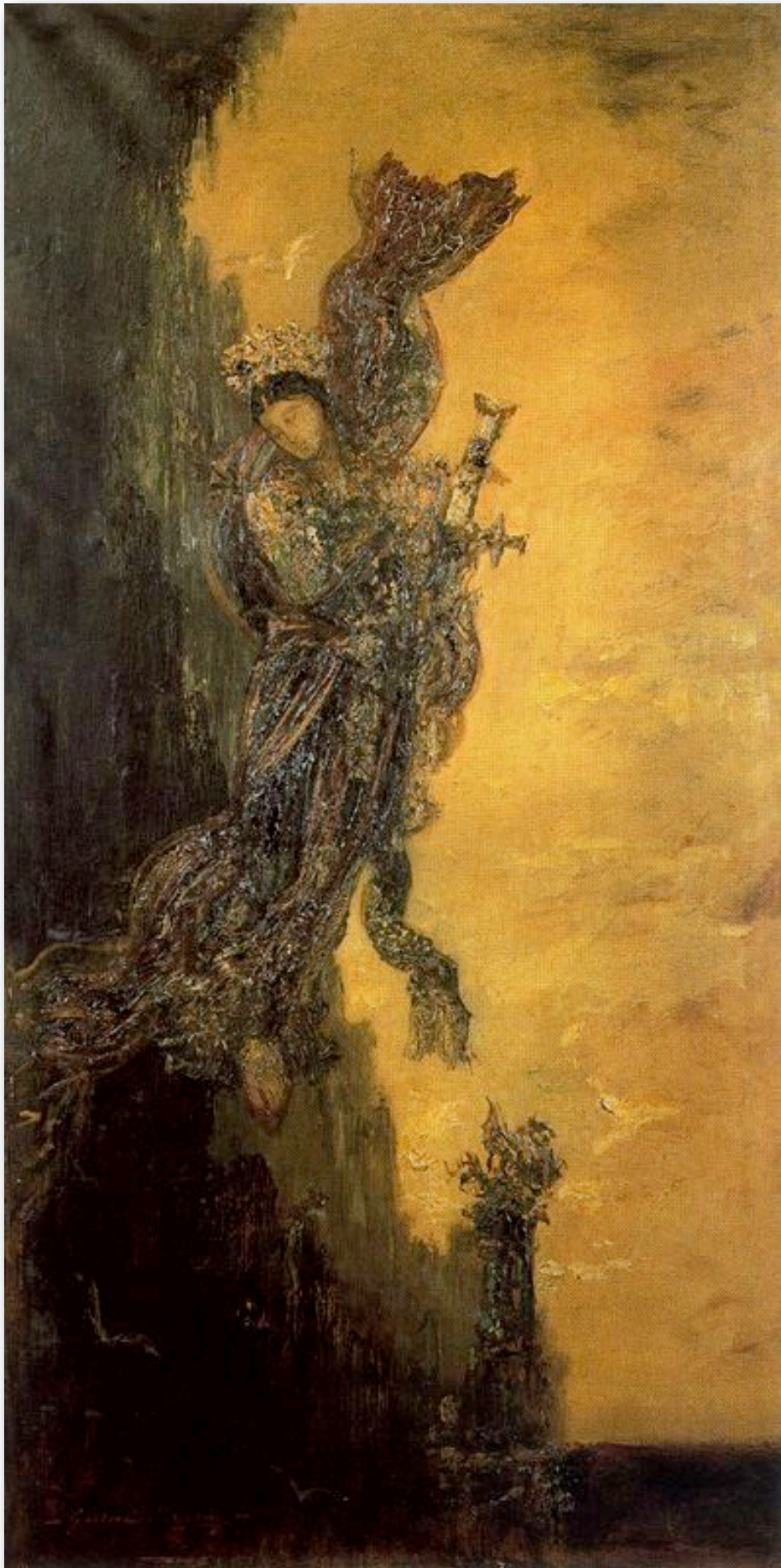
Charles Nicolas Rafael Lafond, *Safo cantando para Homero*, 1824, óleo, colección privada



Charles Gleyre, 1867, *La toilette de Safo*, óleo, colección privada



Auguste Charles Mengin, *Safa*, 1877, óleo, Museo de Arte, Manchester



Gustave Moreau, *La caída de Safo*, s. a., óleo, Museo Gustave Moreau, París



Gustave Moreau, grupo *La Mort de Sapho*, 1871-1875









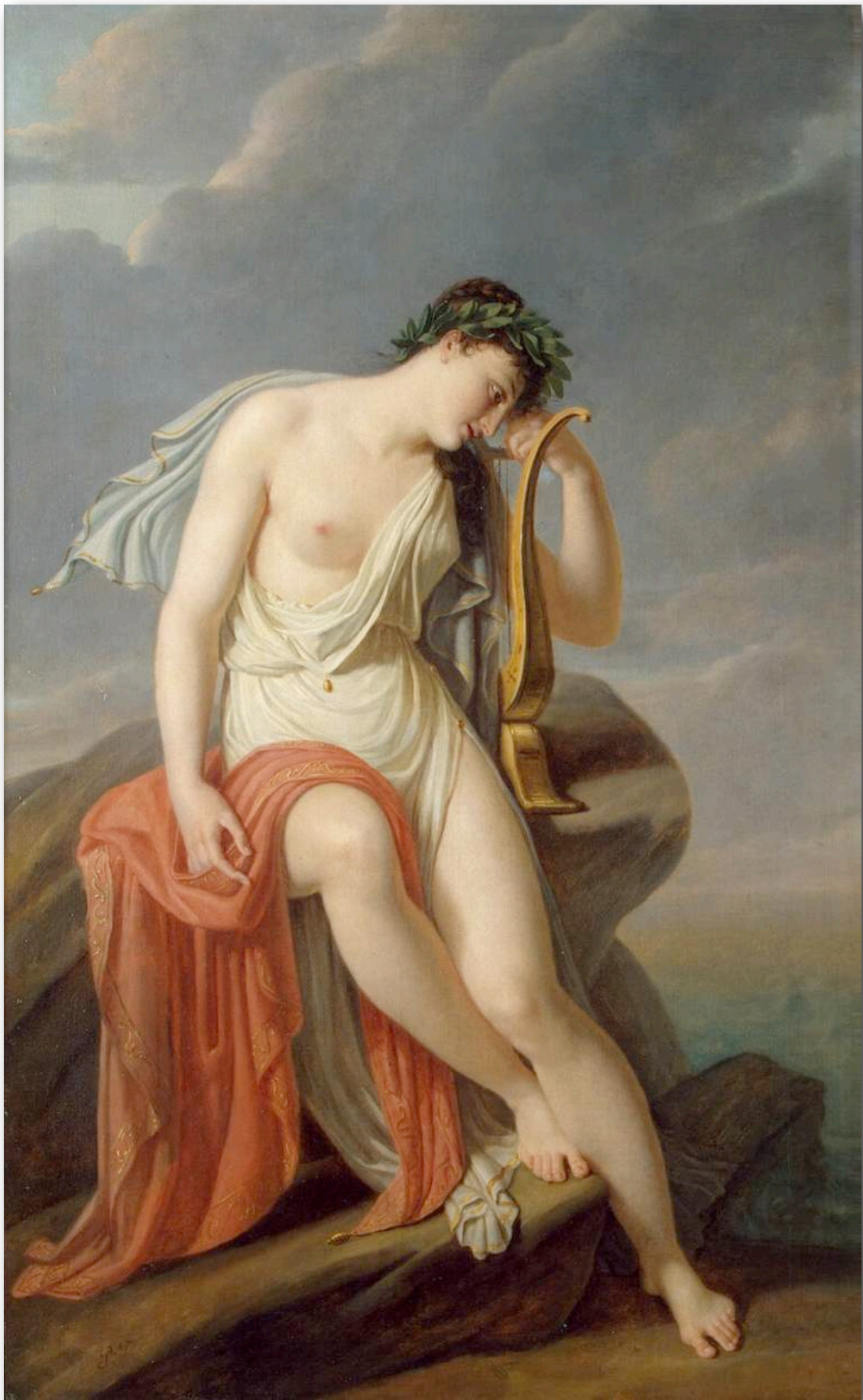
Jacques-Louis David, *Sofa y Faón*, 1809, óleo, Museo Hermitage, San Petersburgo



Gemälde von Ernst Stückelberg, *Safa*, 1897, Museo de Arte Kunsthaus, Zürich



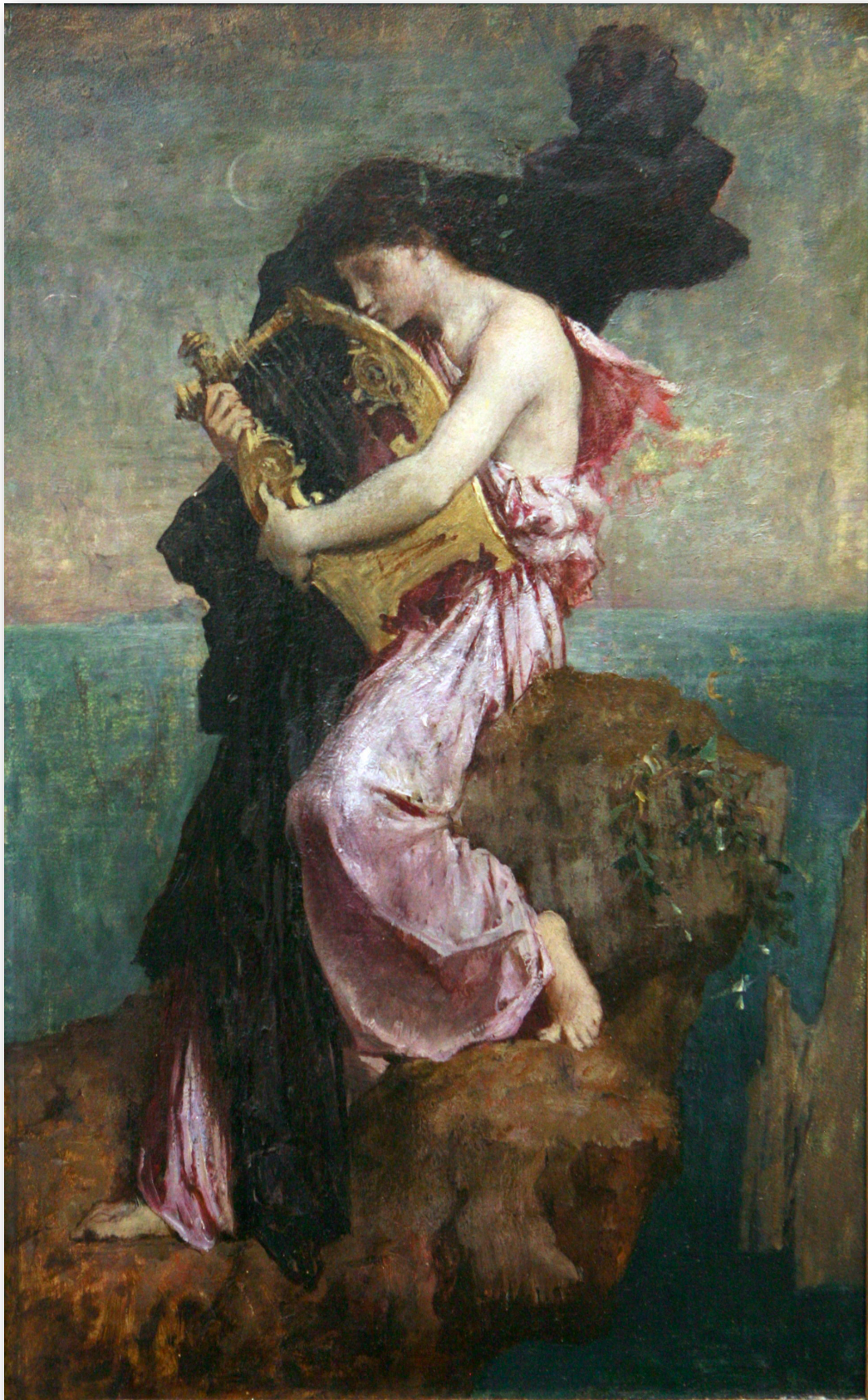
Théodore Chassériau, *Sapo saltando al mar desde la roca de Léucade*, 1840, acuarela, Museo del Louvre, París



Pierre-Narcisse Guérin, Safo en la roca de Léucade, 1800, óleo, Museo Hermitage, San Petersburgo



Léon Bazille Perrault (1832–1908), *Safo*, en *Salón ilustrado*, París, L. Baschet, 1888



Jules Elie Delaunay (1828-1891), *Safo abrazada a su lira*, colección privada



Martin Drolling (1752-1817), *Safo y Faón cantando su amor en una gruta*, óleo, colección privada



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Catulo y Lesbia*, 1865, óleo, colección privada



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Xanthe y Faón*, 1883, acuarela, Museo de Arte Walters, Baltimore



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Poeta*, 1879, óleo, colección privada



John William Godward, *Lesbia con su gorrion*, 1916, óleo, colección privada



John William Godward, *En los días de Safo*, 1904, óleo, Museo J. Paul Getty, Los Angeles



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Safo y Alceo*, 1881, óleo, colección privada



John William Godward, *Safó*, 1910, óleo, colección privada

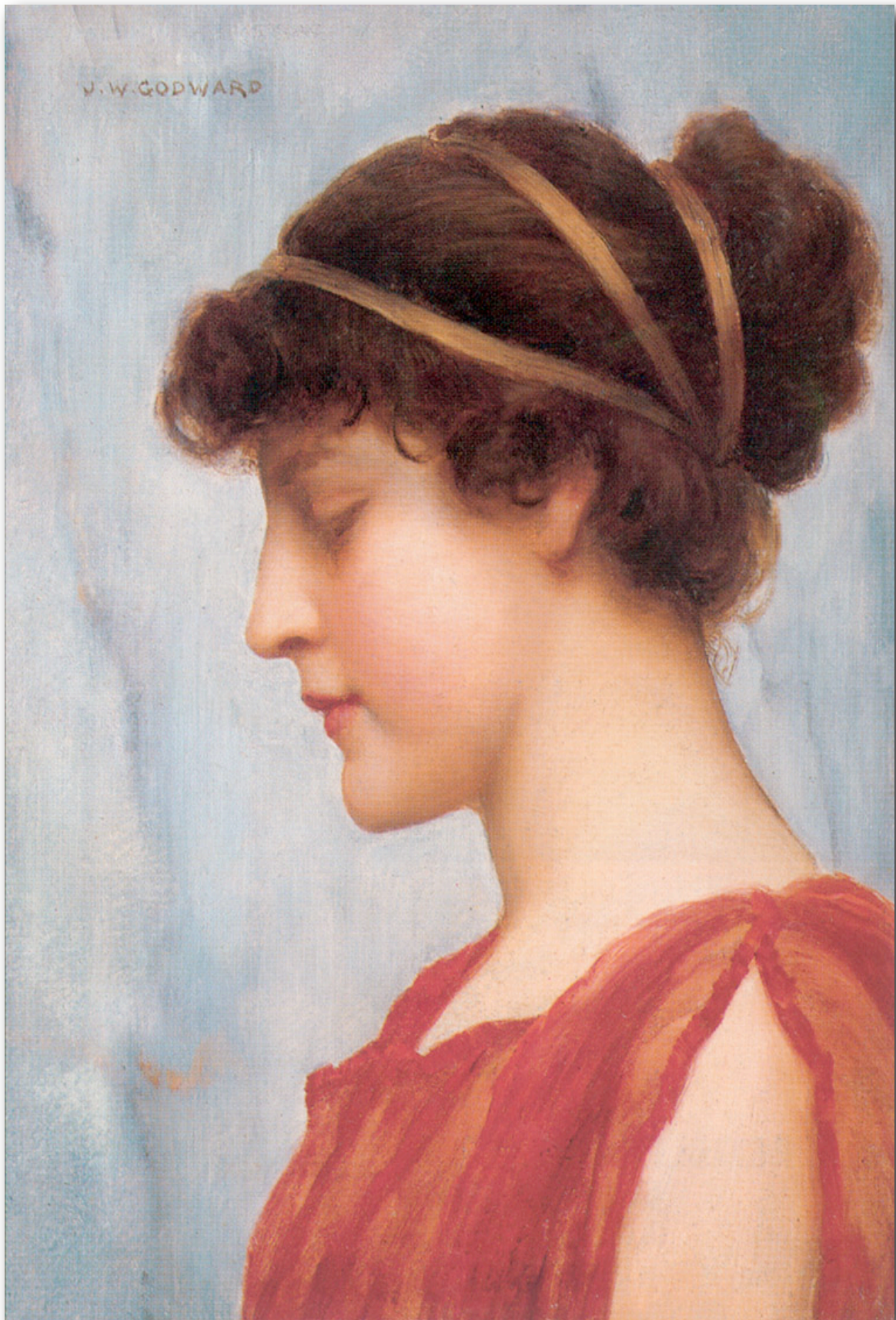
OFELIA



George Frederick Watts (1817-1904), *Ofelia*, óleo, colección privada



James Bertrand, *Ofelia*, 1872, óleo, colección privada



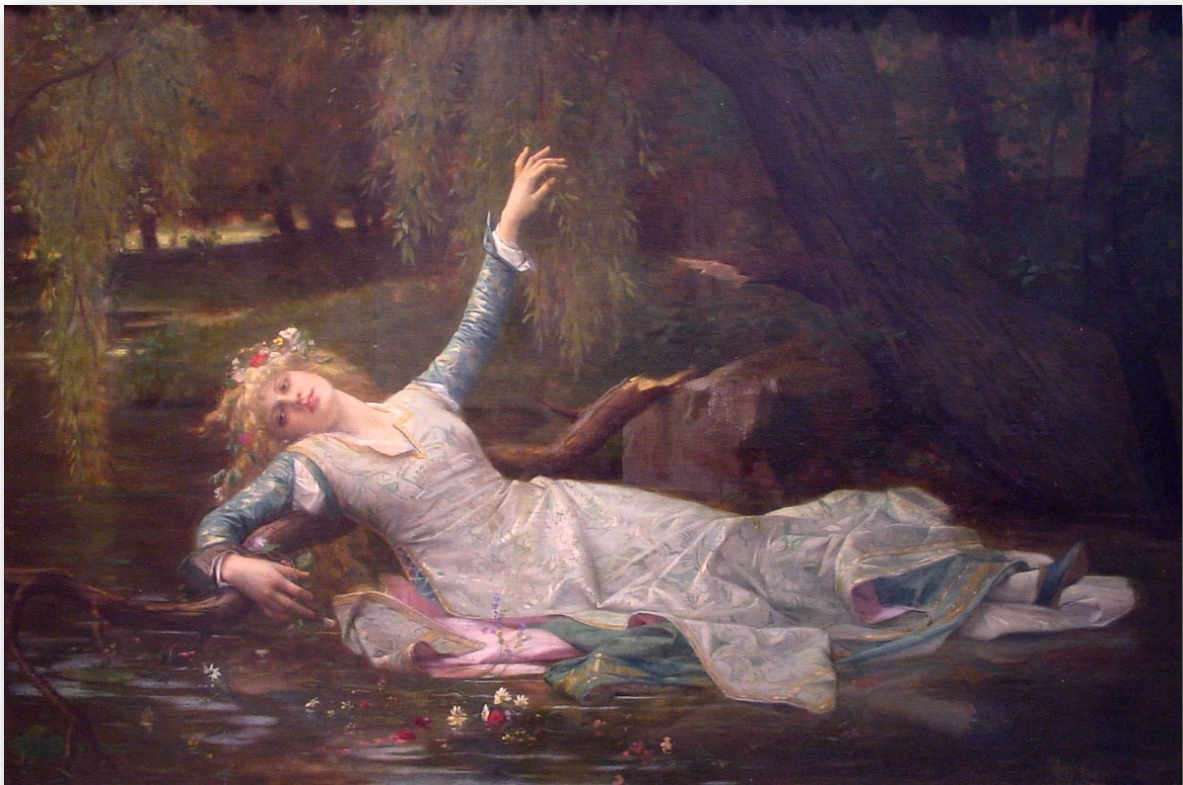
John William Godward (1861-1922), *Ofelia*, óleo, colección privada



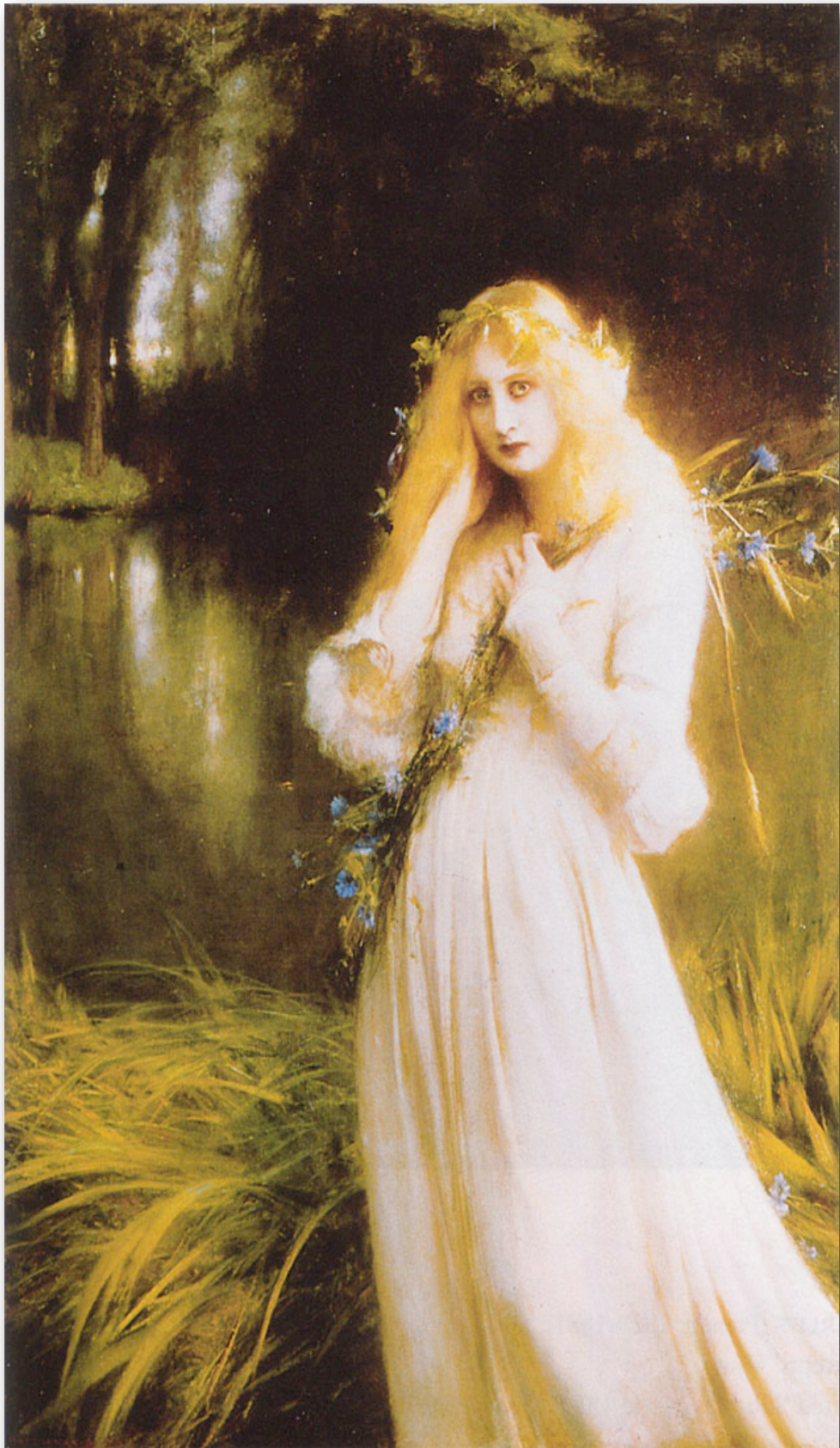
Francis Edouard Zier, *Ofelia*, 1904, óleo, colección privada



Arthur Hughes, *Ofelia*, 1851-1853, óleo, Museo de Arte, Manchester



Alexandre Cabanel, *Ofelia*, 1883, colección privada



P.
Q.

A. J. Dagnan-Bouveret (1852-1929), *Ophelia*, óleo, colección privada



John William Waterhouse, *Ofelia*, 1894, óleo, colección privada



Arthur Hughes, *Ofelia, ¿y él todavía no ha venido?*, 1863-1871, óleo, Museo de Arte de Toledo, Ohio



John William Waterhouse, *Ofelia*, 1910, óleo, colección privada



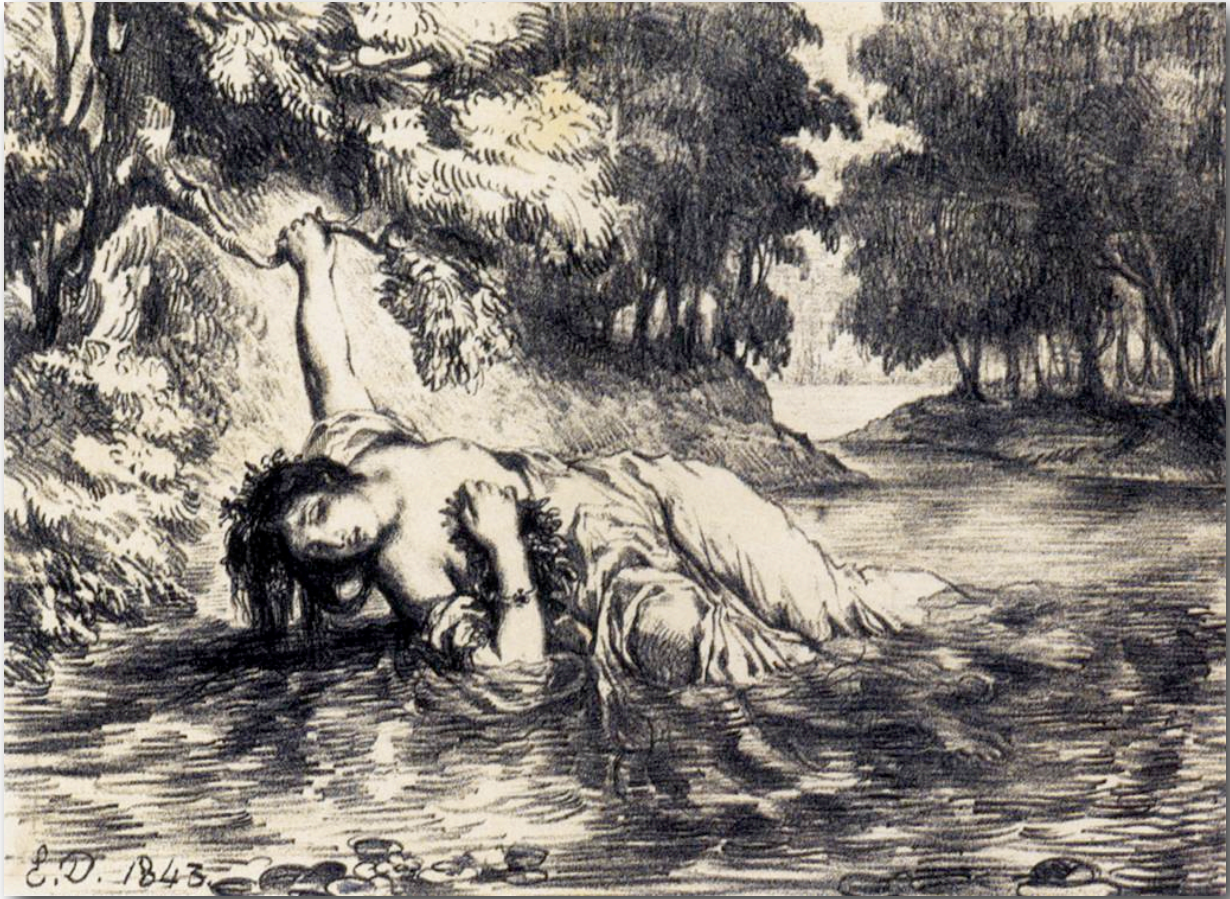
Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), *Ophelia*, óleo, colección privada



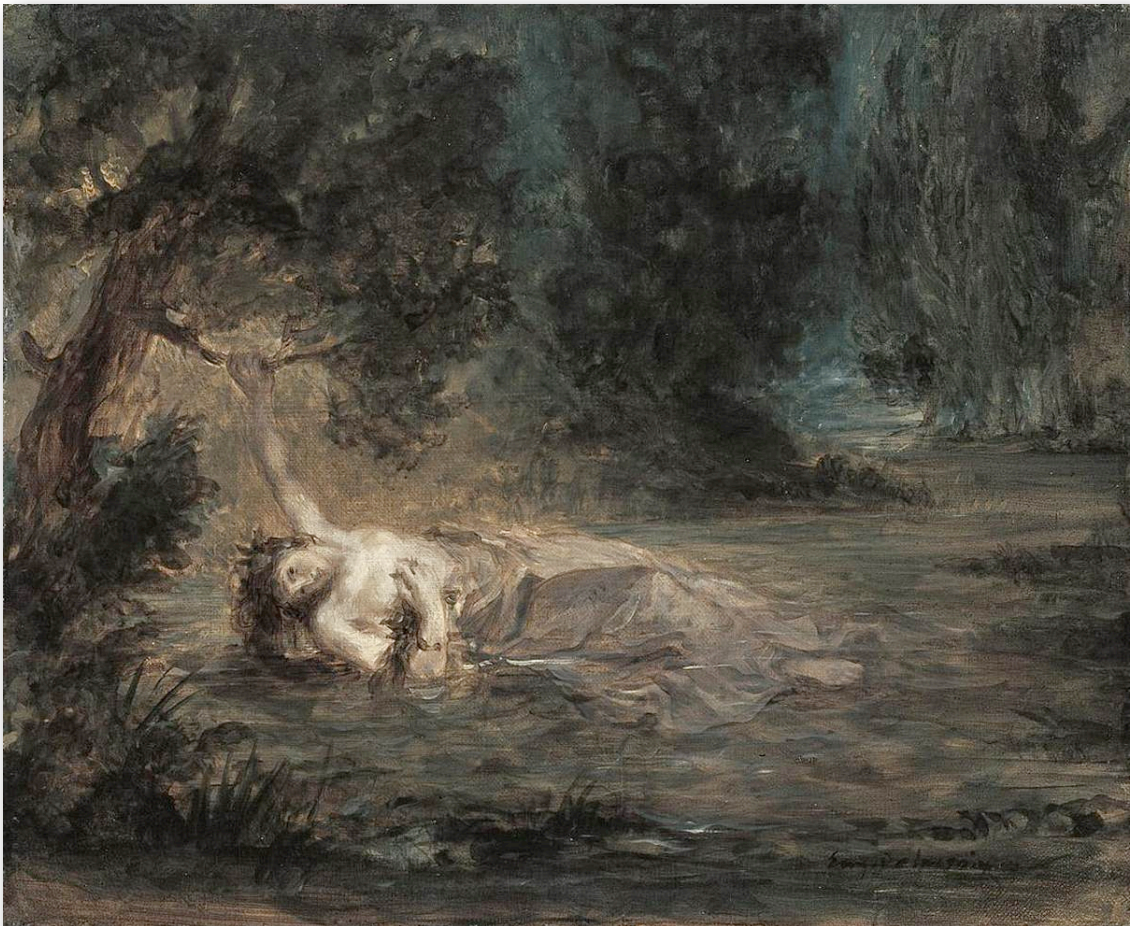
William Gorman Wills (1828-1891), *Ofelia y Laertes*, óleo, colección privada



Dante Gabriel Rossetti, *La primera locura de Ofelia*, 1864, acuarela



Eugène Delacroix, *La muerte de Ofelia*, 1843, litografía, colección privada



Eugène Delacroix, *La muerte de Ofelia*, 1838, óleo, Nueva Pinacoteca de Munich



Sir John Everett Millais, *Ofelia*, 1851-1852, óleo, Museo Tate, Londres



John Everett Millais, *Elizabeth Siddal: estudio para Ofelia*, 1852, lápiz sobre papel, Museo de Arte, Birmingham



Carlos Ewerbeck, *Ofelia a la orilla del río*, c. 1900, óleo

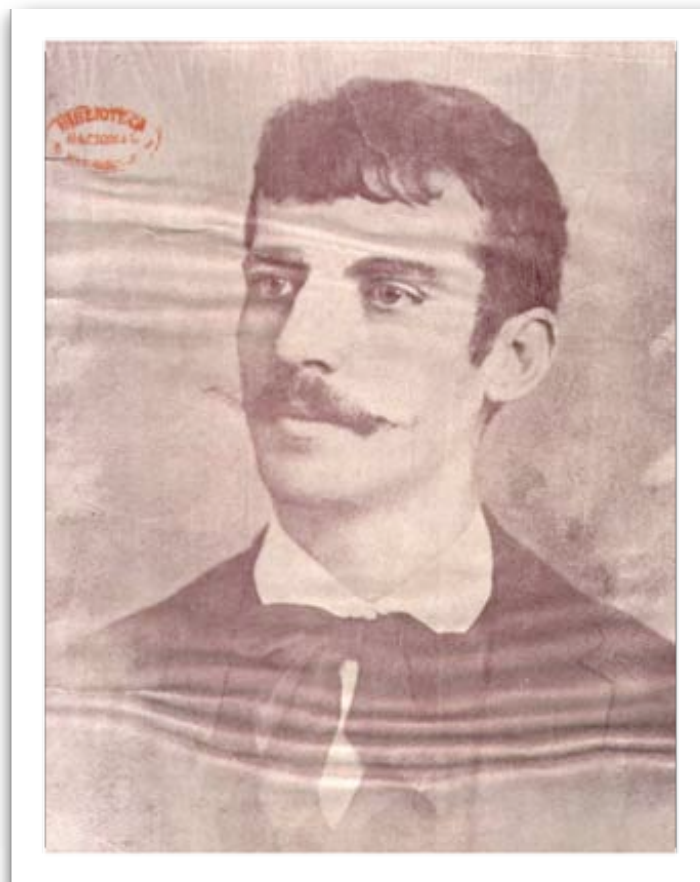
4. LAS POETAS MODERNISTAS HISPANOAMERICANAS



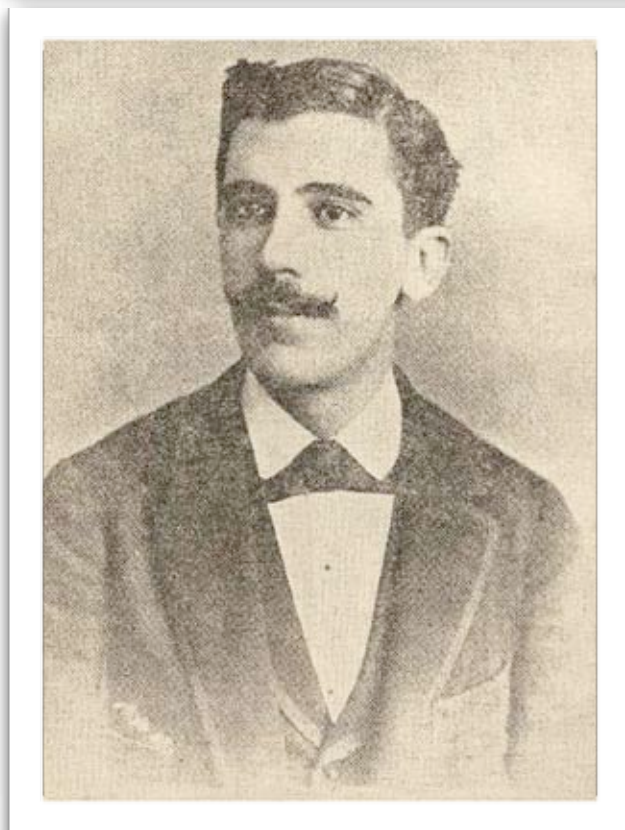
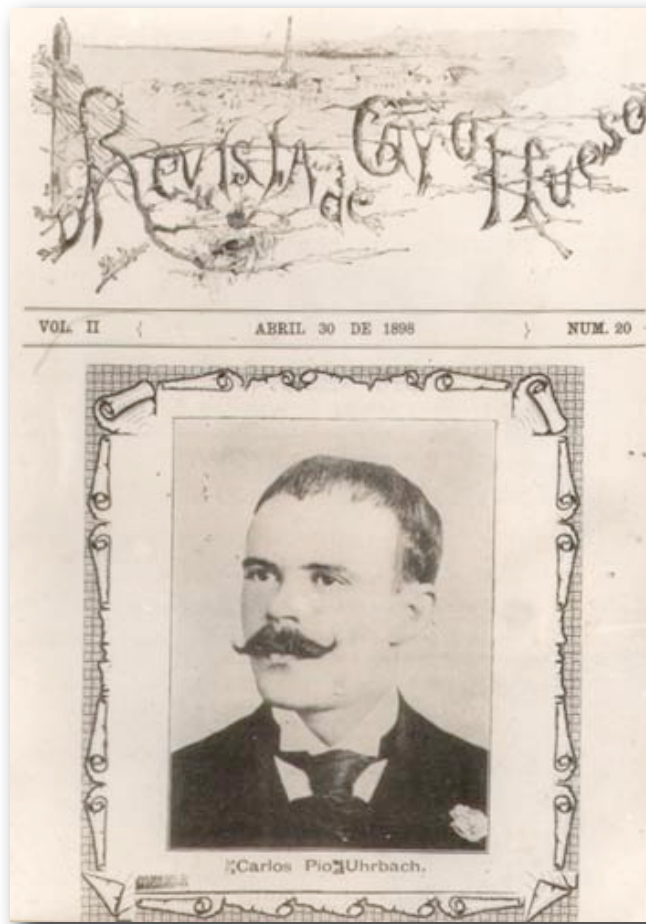
Juana Borrero, arriba se lee la firma Yvone. Biblioteca Nacional José Martí, Cuba



Juana Borrero, reproducción del manuscrito «Prosa enigmática»



Julián del Casal. Biblioteca Nacional José Martí, Cuba



Los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach, Biblioteca Nacional José Martí, Cuba



María Eugenia Vaz Ferreira. Abajo con Rubén Darío. Biblioteca Nacional de Uruguay



Retratos de María Eugenia Vaz Ferreira, Biblioteca Nacional de Uruguay



Dos imágenes de Delmira Agustini



Tres imágenes de Delmira Agustini: una exótica con abanico, otra del día de su boda y finalmente muerta.
La imagen de Delmira asesinada fue portada de todos los diarios uruguayos en 1914



Dos imágenes de Alfonsina Storni



Monumento a Alfonsina en la playa de La Perla, en Mar del Plata



Tres grandes poetas del Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou



Dos imágenes de Juana de Ibarbourou



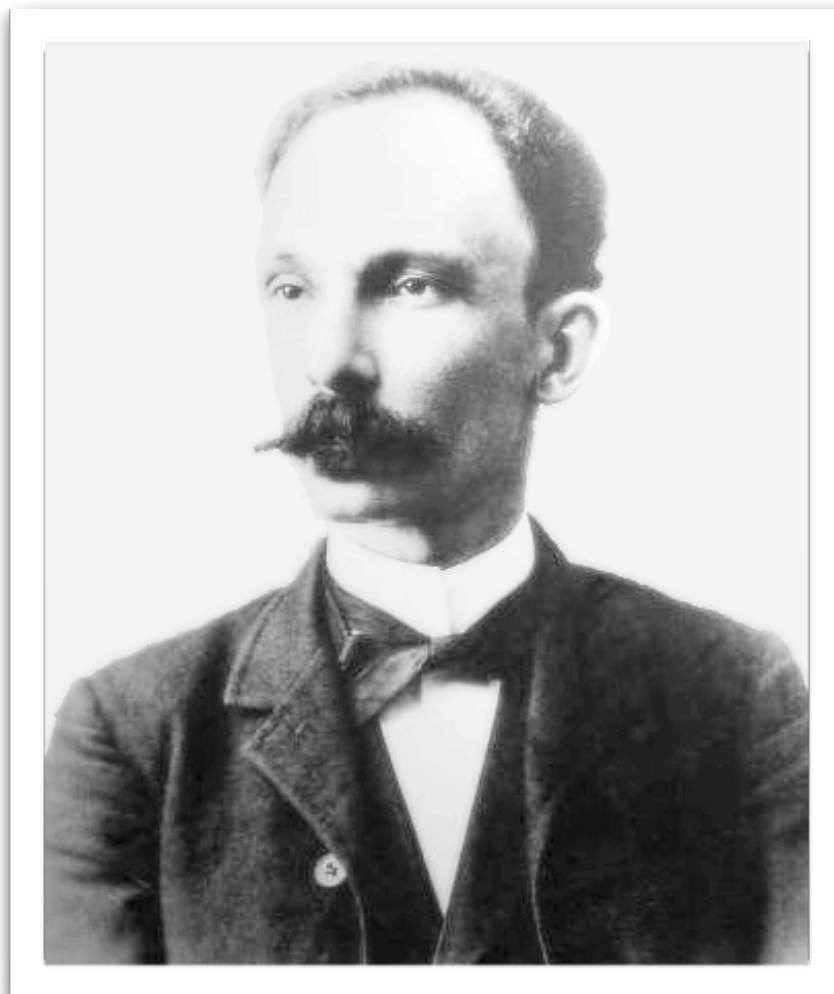
Tres retratos de Mercedes Matamoros, de autor desconocido. Archivo Biblioteca Nacional José Martí, Cuba



E. Baralta Carrara, *Busto de Mercedes Matamoros*, 1921, mármol blanco, 3 m. Está situado en el Paseo del Prado, Cienfuegos, Cuba. Donación de Pedro Modesto Hernández. El texto de la inscripción dice: «Mercedes Matamoros (Ofelia) 1858-1907, la desventurada cantora del dolor, su ciudad natal». N.B. que las fechas son erróneas, las correctas son 1851-1906.



Monumento a José Martí en el Parque Central de La Habana en 1905. Que se dedicara al escritor y héroe de la guerra hispano-cubana una estatua que pensaba erigirse en dicho parque fue una idea sugerida por Mercedes Matamoros



José Martí fue amigo de Mercedes Matamoros

EL FÍGARO

Periódico Literario y Artístico



PREGUNTA DE "EL FÍGARO"

¿Qué estatua debe ser colocada en nuestro Parque Central?

(Véase el texto).

Portada de *El Figaro*, el diario donde Matamoros había sido asidua colaboradora, dedicada a la encuesta que había realizado para ver a quién se erigía el monumento que iba a sustituir a la estatua de Isabel II. Matamoros sugirió a su amigo José Martí.

5. ALGUNOS DOCUMENTOS Y CARTAS DE MERCEDES MATAMOROS

Los documentos personales de Mercedes Matamoros que se han incluido en este apéndice aclaran cuestiones como su fecha de nacimiento, sobre la cual había dudas si acaeció en 1856 o 1858, incluso otras fechas, quedando zanjada la cuestión definitivamente en 1851; y otros asuntos testamentarios como la controvertida herencia (tres casitas, los muebles y los libros) que fuera a parar bien a su ahijada Ada del Monte, la hija del matrimonio del Monte, amigos de Matamoros y él su principal valedor; o a Antonio Comoglio, amigo y, según algunos, amado de Mercedes Matamoros. Cuestiones todas ellas sobre las que se había debatido ampliamente en el apartado específico dedicado a la biografía de la poeta y que se completan de esta forma.

Partida de Bautismo de Mercedes Matamoros⁶²⁶

DOCTOR FÉLIX MORENO PRESBITERO CURA ECÓNOMO DE LA S. I. CATEDRAL DE CIENFUEGOS.....

Certifico: Que en el libro séptimo de bautismos de blancos españoles, folio 81 vuelto, número 477, se lee una partida que dice así: «En doce de julio de mil ochocientos cincuenta y uno. Yo don Antonio Loreto Sánchez Pbro. cura beneficiado por S. M. de la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción de Cienfuegos en ella y su jurisdicción vicario Ecco. por S. E. I. bauticé solemnemente y puse los santo óleos a una niña que nació el trece de marzo próximo pasado, hija legítima de don Dinisio V. Matamoros y de doña María del Carmen Valle naturales el primero de la ciudad de la Habana y la segunda de esta feligresía; abuelos paternos don Dionisio María y doña María de las Mercedes Roig; maternos don Fernando y doña Francisca Cuesta. En cuya niña ejercí las sacras ceremonias y preces y le puse por nombre MARÍA DE LAS MERCEDES DOLORES LEANDRA. Fueron sus padrinos D. Agustín Díaz de Villegas y doña Francisca Amador a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones y lo firmé».

—Ant.º L. Sánchez.—

Rubricado

Y para que conste expido la presente en Cienfuegos a veintitrés de abril de mil novecientos veintiséis.

(Fdo.) DR. FÉLIX MORENO

⁶²⁶ Tomada de Hortensia Pichardo, «Apéndice», en *Mercedes Matamoros, su vida y su obra, op. cit.*, pág. 78. La profesora cubana no da mayores explicaciones al respecto pero se deduce que la partida de nacimiento de Mercedes Matamoros fue solicitada por ella misma en 1926 mientras preparaba su tesis sobre la misma. Se indica: «Hay sello de la parroquia, apagado, sobre dos de cinco centavos del timbre nacional».

Testamento ológrafo de Mercedes Matamoros⁶²⁷

Este documento es mi testamento ológrafo escrito de mi puño y letra por mí, Mercedes Matamoros y del Valle en el Hospital de esta Villa a 5 de agosto de 1906 en el manifiesto que es mi postrera voluntad que las casas que poseo en esta Villa situadas en Amenidad 11 y Jesús Nazareno 13 pasen a mi muerte a propiedad de mi buen amigo Comoglio y Naranjo, así como la accesoria anexa situada en S. Antonio, anexa, repito a la casa Amargura 66, pasando esta a ser propiedad de la niña Ada del Monte hija de mi amigo D. Antonio del Monte, residente en el Vedado. El Sr. Comoglio venderá todos mis muebles y entregará su producto a las Srtas. Luz Pérez y Pelegrina Puig.

Toda mi ropa de uso para la Sta. Pelegrina Puig.

Todos mis libros excepto los que Comoglio quiera reservarse, se entregarán a la Sra. Elimena Casasús de Serrano.

(Firmado)

Carta de D. José M.^a Céspedes sobre el primer testamento ológrafo de Mercedes

Matamoros⁶²⁸

Marina Baja, 15

Santiago de Cuba, 1 de septiembre de 1906

Sr. Antonio del Monte

Habana

Mi apreciable amigo:

Recibí su carta del 27 de agosto. Ya sabía por los periódicos que mi amiga Mercedes Matamoros estaba gravemente enferma en el Hospital Civil de Guanabacoa; pero ignoraba los demás pormenores que V. me comunica respecto de sus últimos sufrimientos, entierro y disposición testamentaria. Es verdad que en 1895 hizo bajo mi dirección un testamento ológrafo a favor de V. y de su hija Ada; pero no supe a quien lo entregó, ni si lo guardó entre sus papeles, y es extraño que a última hora hubiera renovado su voluntad, que según me expresó siempre era decidida y firme. Dígame a quién instituyó por heredero o herederos, porque tengo curiosidad de saberlo.

⁶²⁷ Tomada de Hortensia Pichardo, «Apéndice», en *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., pág. 79. Se indica: «Es copia facilitada por el Sr. Antonio del Monte».

⁶²⁸ Tamada de Hortensia Pichardo, «Apéndice», en *Mercedes Matamoros, su vida y su obra*, op. cit., pág. 81. Dice: «Es copia directa del original».

Respecto de sus composiciones literarias tengo el tomo que V. imprimió y algunas otras publicadas, y entre ellas El último amor de Safo que elogió en La Golondrina.

Consérvese V. bueno y mande a su amigo

(Fdo.) *José María Céspedes*

Carta de Mercedes Matamoros a D. Antonio del Monte

*Guanabacoa, enero 18 de 1901*⁶²⁹

Sr. D. Antonio del Monte

Muy querido amigo:

Vd. no sabe cuánto le agradezco su cariñosa carta y es preciso le diga que el motivo que he tenido para no enviarle más versos no ha sido porque dejara de publicar algunos —lo que ignoraba, pues no recibo el Nuevo País—. Creo conocer a Vd. demasiado para atribuirle ninguna mala intención conmigo. El motivo es que, a pesar de sus buenos deseos, el siglo empieza tratándome con mucha rudeza con lo que me está pasando con mis casas. Hace dos meses que no tengo cabeza para nada y vivo entre las mayores angustias. Vd. recordará que hipotequé el año antes pasado por mis atrasos durante el bloqueo la casa que fue de mi padre, la de Jesús Nazareno 13, en \$ 150; no habiendo podido reunir esa cantidad, tuve que renovar la hipoteca el año pasado con otros \$ 150. El próximo febrero se cumplirá el plazo y como en estos tiempos se estiman aquí en muy poco las propiedades, no hay quien la compre cuando vale cerca de mil pesos sino por una cantidad insignificante o el hipotecario se quedaría con ella. Además, es preciso que le diga ahora lo que antes nunca he querido decirle atendiendo a su delicadeza; esa casa y la grande de Pepe Antonio, que son las mejores que tengo, son de V. y de Ada, porque el año 95, bajo la dirección del Dr. Céspedes, hice mi testamento ológrafo, manifestando en él mi resolución irrevocable, pues lo justo es que esas casas pasen a poder de Ada por las bondades de su padre. Como están alquiladas hace tiempo en precio sumamente módico, vivo con grandes escaseces, al extremo de que, como ahora, muchas veces no voy a La Habana por no tener para el viaje. Así es que me atrevo a solicitar de Vd. lo que yo no he podido hacer y que voy a explicarle. Después de la suscripción solicité en diferentes ocasiones ver a Marta Abreu para darle personalmente las gracias por su donativo, pero siempre me dio disculpas el portero y al fin ella se fue a París; el año pasado le escribí con el mismo objeto y su esposo me envió dos cartas muy finas diciéndome que ella estaba en cama con un fuerte

⁶²⁹ N. b. como Mercedes Matamoros usa el orden anglosajón para la fecha. Aunque la Real Academia Española aclara que este tiene antecedentes hispanos.

ataque de reuma y que me designaría el día de mi visita, pero a la siguiente semana se ausentó de nuevo. Mi proyecto era —ya que su hijo es aficionado a las letras, pues he leído versos suyos— ver si por \$ 300 querían comprar, ella o él, la propiedad de mis poesías inéditas, de las que haciendo una edición de poco costo, lograría sacar el doble, que podría emplear en otras obras de caridad. Ya Vd. ve que no se trata de un nuevo donativo, sino de una venta, y si Vd. quisiera hablarle personalmente en mi nombre, como Vd. no tiene timidez y sabe hablar mejor que yo, si consigue interesarla pintándole las circunstancias especiales en que encuentro y mi enfermedad de la vista, a la que apenas puedo atender, puede ser que Vd. logre lo que tanto deseo. Yo me había alagado con el sueño color de rosa de que algún día en una de esas casas pasaría tal ve Ada su luna de miel, y además pensaba —aunque ahora no las necesite— siempre le sería bueno tener algo en reserva, previendo los azares de la vida. Vea Vd., pues lo que puede hacer por ella y por mí.

Siento mucho que haya estado mal de los ojos; no he visto a Montalvo⁶³⁰ desde el mes de mayo y como no puedo someterme al régimen de alimentación que me escribe, continúo lo mismo.

Le envió esas composiciones para su sección.

Le recomiendo mucho me conteste en cualquier sentido que sea y con mis afectuosísimos recuerdos para todos, le devuelve su buen abrazo

(Fdo.) Mercedes

S/c. Amenidad, 11.

Carta de Mercedes Matamoros a Célida del Monte⁶³¹

Guanabacoa, mayo 14 de 1906

Sra. Célida del Monte de Del Monte

Queridísima amiga:

Mucho placer y también mucha sorpresa me ha causado su cariñosa carta y digo sorpresa porque hace tiempo creo que realmente me tienen Vds. muy olvidada, lo que no me pasa a mí, pues si no he ido a verlos a menudo es porque desde que murió mi padre mi salud se ha alterado de tal manera que no puedo decir que no tengo un día bueno. Desde noviembre perdí casi por completo la vista del ojo derecho y habiendo sido operada dos veces de infartos glandulares en el pecho, estos infartos se han reproducido ahora en los bronquios y el brazo derecho, tengo una tos incesante y estoy casi inválida; con muchísimo trabajo puedo ir una vez al mes al Dr. Zayas, que es hoy mi médico y me dice que esta es una enfermedad larga y penosa. Sin embargo, aunque Vds. nunca vienen a visitarme, yo sé lo que debo a Del Monte y no dejaré de

⁶³⁰ Montalvo debía ser el oculista de Mercedes Matamoros pero no encuentro más información al respecto.

⁶³¹ Tomada de Hortensia Pichardo, «Apéndice», en *Mercedes Matamoros, op. cit.*, págs. 82-83. Dice: «Copia directa del original».

hacer un esfuerzo por verlos, aunque sentiré bastante no ver a Ada, de quien me han hecho muchos elegios personas que la conocen.

Yo celebro infinito que esté en el Sagrado Corazón del Cerro, allí que pasé yo el tiempo más feliz de mi vida y de manos de esas buenas monjas han salido muchas hijas abnegadas y esposas y madres ejemplares. Enseñan a las niñas a ser sencillas y modestas y sin inculcarles ideas de reclusión, a desdeñar las vanidades mundanas y el temor de Dios, que según Salomón⁶³², es el principio de la sabiduría. Así espero que nuestra linda y querida Ada, si la tiene Vd. allí cinco o seis años honrará a Cuba con sus virtudes.

Yo continúo viviendo en Aménidad, 66, esquina a San Antonio; vamos a ver si es verdad que me cumple su promesa de venir a verme. Mucho deseo darle un cariñoso beso y un tierno abrazo a mi querido amigo Del Monte. Tengo el sentimiento de que es el único de mis amigos que no me visita y no debe desertar de mi amistad y afecto porque tendría yo un corazón de tigre si no lo quisiera.

Cuando vea a Ada abrácela en mi nombre y Vd. y Del Monte crean que nunca los puede olvidar.

(Fdo.) Mercedes

Carta de Antonio del Monte, Alfredo Martín Morales y Manuel Serafín Pichardo en vísperas del fallecimiento de Mercedes Matamoros⁶³³

Los señores Antonio del Monte, Alfredo Martín Morales y Manuel Serafín Pichardo en representación de la familia, Asociación de la Prensa y del Ateneo, han dirigido la siguiente hermosa carta a sus distinguidos compañeros, carta que hace extensiva a cuantas damas de nuestra sociedad simpaticen con la inspirada compatriota que se halla sensiblemente en vísperas de fallecer en el Hospital de Guanabacoa. Su presencia en el Ateneo en el momento oportuno será muy agradecida.

La invitación es innecesaria a los compañeros en letras de Mercedes Matamoros, a sus compañeros y admiradores; pero sí es oportuno decir que las puertas del Ateneo se hallarán francas para cuantos deseen rendir un tributo a la que es una gloria legítima de Cuba.

Dice así la carta a que nos referimos:

«Habana, 25 de agosto de 1906

Muy distinguida amiga:

⁶³² Mercedes Matamoros confirma con su cita de Salomón sus conocimientos bíblicos, cosa que ya había hecho con su traducción de Byron.

⁶³³ Tomada de Catharina Vallejo, «Documentos», en Mercedes Matamoros, *Poesías, op. cit.*, págs. 303-304. Con la indicación: «*Diario de la Marina*, 26 de agosto de 1906».

Tengo el sentimiento de comunicarle que nuestra ilustre compañera Mercedes Matamoros desde ayer se encuentra agonizando y su fallecimiento ocurrirá de un momento a otro.

La asociación de la Prensa se hará cargo del funeral y el Ateneo de la Habana desea honrar a la eminente poetisa cubana ofreciendo sus salones para que en ellos sea expuesto el cadáver.

Seria un acto conmovedor y simpático que sus compañeras, amigas y admiradoras concurrieran a los referidos salones para acompañar los preciados restos durante las horas que allí permanezcan.

Y como no dudamos de los altos sentimientos que a usted adornan, le suplicamos coadyuve con nosotros a rendir este homenaje a quien por sus virtudes y talentos es merecedora del amor y la piedad de sus hermanos en las letras.

De usted con toda consideración, atentos amigos

Q. B. S. P.».

De Antonio del Monte y Serafín Pichardo se ha hablado sobradamente a lo largo de este trabajo, bien respecto a la biografía y la obra de Mercedes Matamoros o en lo que atañe a su vinculación con la prensa cubana del momento. Por su parte, Alfredo Martín Morales (La Habana, 1856 - 1921) era un periodista formado en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid que frecuentó las tertulias literarias del Ateneo. Tras su regreso a Cuba en 1880 se dedicó por entero al periodismo. Director de *Maceo* y *El Acicate*. Redactor de *El Triunfo*, *La Lucha*, *Veras y Bromas* y *La Habana Cómica*. Jefe de información de *El Mundo*, *Diario de la Marina* y *El Triunfo*. Colaborador asiduo en *El Fígaro* y *Letras*. Fue el primer presidente de la Asociación de la Prensa de Cuba. Utilizó varios seudónimos, entre ellos Crispín.