

# Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española

LOPE, BLASCO, ALBERTI Y M<sup>ª</sup> TERESA LEÓN,  
Y LA NOVELA HISTÓRICA

*Enrique Ramos Jurado*



*Servicio de Publicaciones*

*Universidad de Cádiz*

CUATRO ESTUDIOS SOBRE TRADICIÓN CLÁSICA  
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

*(Lope, Blasco, Alberti y M.<sup>a</sup> Teresa León, y la novela histórica)*



CUATRO ESTUDIOS SOBRE TRADICIÓN CLÁSICA  
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

*(Lope, Blasco, Alberti y M.<sup>a</sup> Teresa León, y la novela histórica)*

Enrique Ángel Ramos Jurado



Servicio de Publicaciones  
Universidad de Cádiz  
2001

Ramos Jurado, Enrique Ángel

Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León, y la novela histórica) / Enrique Ángel Ramos Jurado. -- Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001. -- p. 128.

ISBN 84-7786-944-8

I. Literatura española - Influencia clásica - Estudios, ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, ed. II. Título.

860.09

© Enrique Ángel Ramos Jurado

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Diseño Gráfico: Creasur

Fotocomposición: Consegraf

Depósito Legal: H-318-2001

I.S.B.N.: 84-7786-944-8

Imprime: Essan Grafic S.L., Punta Umbría

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
I. Comedia mitológica y comedia histórica. La tradición clásica en Lope de Vega.....	11
II. La tradición clásica en Vicente Blasco Ibáñez .....	45
III. Retorno a los orígenes. La tradición clásica en la obra de Rafael Alberti y M <sup>a</sup> Teresa León.....	59
IV. La novela histórica de tema grecorromano a inicios de un nuevo siglo. Estudios de <i>Sónnica la cortesana</i> y <i>Menesteos, marinero de abril</i> .....	93



## INTRODUCCIÓN

Los estudios que tiene el lector entre sus manos tienen su origen, en su mayoría, en intervenciones personales en los Coloquios Internacionales de Filología Griega celebrados en la UNED, en Madrid, entre 1996 y 2000, sin que ninguno de ellos, hasta la fecha, haya visto aún la luz, aunque todos ellos han sufrido un proceso de reelaboración, actualización y ampliación. Se tratan concretamente de los estudios dedicados a Lope de Vega, Blasco Ibáñez y Rafael Alberti, mientras que los centrados en María Teresa León y la novela histórica fueron objetos de exposición en el *III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, celebrado en Alcañiz, en mayo del 2000, en el caso de la fiel compañera Rafael Alberti, y en el *II Seminario Fernando Quiñones*, celebrado en Chiclana, en octubre del 2000, en el caso de la novela histórica, sin que hasta el momento hayan visto la luz, siendo asimismo sometidos a un proceso de reelaboración, ampliación y profundización. Así pues, todos ellos han sufrido un proceso de adaptación para la monografía presente, con el objeto de que ofrecieran al lector una unidad, y se percibiera la impronta continuada de la tradición clásica no ya no sólo en autores del siglo de Oro, caso de Lope de Vega, sino en pleno siglo XX, casos de Blasco Ibáñez, Rafael Alberti, M<sup>a</sup> Teresa León o la novela histórica.

En el primer estudio abordamos la impronta clásica, del mito fundamentalmente, en las comedias mitológicas e históricas de Lope de Vega, si bien en el caso de la comedia histórica, escogemos, como muestra, una de ellas, *Las Grandezas de Alejandro*, para analizar cómo teje Lope con los hilos de la historia y el mito su comedia, profundizando global y particularmente en las fuentes clásicas a las que tuvo acceso nuestro autor y cómo las utiliza y qué visión tiene del mundo antiguo.

En el caso de Blasco Ibáñez recorreremos toda la producción del autor tratando de hallar la influencia y visión que tenía del mundo clásico el vitalista autor valenciano, al que retomamos en el último apartado, la novela histórica, para analizar su gran novela histórica, *Sónnica la cortesana*.

En cuanto a Rafael Alberti y María Teresa León no es lugar aquí de mencionar la actualidad del tema y la importancia que, desde nuestro punto de vista, tienen los estudios a ellos dedicados. Analizamos la influencia del mito clásico en la obra de Rafael Alberti y la confrontamos con la que ejerce en su compañera de vida, ideales y exilio, M<sup>a</sup> Teresa León, aunque retomamos, como en el caso de Blasco, a la autora a la hora de tratar la novela de tema grecorromano, centrándonos en el análisis de su novela mitológica, *Menesteos, marinero de abril*.

Por último abordamos el tema de la novela histórica de tema grecorromano, tan de actualidad y fecunda hoy día, ofreciendo una perspectiva global desde la atalaya de comienzos del siglo XXI, con sus características, orígenes y desarrollo, y centrándonos, tras ello, en el análisis de dos novelas de autores españoles del siglo XX ambientadas en la antigüedad clásica, *Sónnica, la cortesana* de Vicente Blasco Ibáñez y *Menesteos, marinero de abril* de María Teresa León.

Por otra parte me gustaría destacar que hoy día en que tendemos a la visión multidisciplinar del conocimiento, el ofrecer, desde la perspectiva de un filólogo clásico, estudios sobre la influencia del mundo grecorromano en autores españoles, no ya del XVII, sino del XX, puede resultar enriquecedor no sólo para los filólogos, hispanistas o clásicos fundamentalmente, sino para el conjunto de la sociedad. En una época en que los estudios clásicos son puestos socialmente, en cuanto a su "utilidad", en tela de juicio, creo que estos estudios pueden ser una buena muestra de la influencia y pervivencia del mundo clásico no ya en nuestra literatura, sino en nuestra forma de ver y entender el mundo. Occidente, sin Grecia y Roma, no sería Occidente. Darle la espalda a nuestros orígenes es como quien renuncia a su paternidad. Resulta intelectual y humanamente incomprensible. Para saber quiénes somos y por qué somos así, tenemos que conocer nuestros orígenes culturales, y, aunque, somos, afortunadamente, un pueblo que ha recibido múltiples influencias a lo largo de siglos, no hay que negar que nuestras raíces, como las de todo Occidente, están ahí, en Grecia y Roma.

## COMEDIA MITOLÓGICA Y COMEDIA HISTÓRICA. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LOPE DE VEGA

Reconoce Cristóbal Cuevas en su prólogo a la obra de la profesora Rosa Romojaro sobre *Lope de Vega y el Mito Clásico*<sup>1</sup> que “el estudio científico de la literatura española, tan rico y diversificado en el momento presente, mantiene zonas de sombra que urge colmar. Una de ellas es la que afecta al aprovechamiento de la mitología en textos romances de nuestro Siglo de Oro.” En efecto, existían y existen trabajos meritorios tradicionales en el campo de la tradición clásica en la literatura española a los cuales los investigadores solemos acudir, por ejemplo a los de J. de Cossío<sup>2</sup>, M<sup>a</sup> Rosa Lida<sup>3</sup> o G. Highet<sup>4</sup>, entre otros<sup>5</sup>, o a trabajos meritorios más par-

---

<sup>1</sup> Universidad de Málaga, 1998, p. 5. También autora, aparte de artículos, de las *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro* (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Barcelona, 1998.

<sup>2</sup> *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952.

<sup>3</sup> *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.

<sup>4</sup> *La tradición clásica*, México, 1945.

<sup>5</sup> Cf. J. M. CAMACHO, “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo y un ensayo bibliográfico”, *Florentia Iliberritana* II, 1991, pp. 33-92; M. LÓPEZ SALVÁ, “Tradición clásica griega y humanismo en España: estudios y estados de la cuestión”, *Tempus* 12, 1996, pp. 5-25; A. MEJÍAS, “El mundo clásico en la literatura hispano americana”, *El mundo clásico entre nosotros*, Madrid, 1992, pp. 62-68; L. AYLEN, *Greek Tragedy and the modern World*, Londres, 1964; R. R. BOLGAR, *The classical heritage*, Cambridge, 1954; E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955; L. Díez DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1953; S. DRESDEN, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, 1968; J. S. LASSO DE LA VEGA, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1964; J. PALLÍ, *Homero en España*, Barcelona, 1953; J. M<sup>a</sup>. DIAZ REGAÑÓN LÓPEZ, *Los trágicos griegos en España*, Valencia, 1956; G. DE REYNOLD, *El helenismo y el genio europeo*, Madrid, 1946; E. VALENTÍ, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, 1973; I. RODRÍGUEZ ALFAGEME & A. BRAVO (Eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, 1986; S. GUILLOU-VARGA, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'Or espagnol*, Lille, 1986; C. MIRALLES, “La literatura griega en las literaturas hispánicas”, *Historia de la Literatura Griega*, J. A. LÓPEZ FÉREZ (Ed.), Madrid, 1988, pp. 1208-1223; A. PÉREZ JIMÉNEZ, “Reflejos del mito clásico en la literatura europea”, *Eclás.* XXIV, 102, 1992, pp. 65-87; J. DAVIDSON REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1330-1990s*, Oxford, 1993; E. M. MOORMANN & W. VITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, 1997; G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Tradición clásica y Literatura española*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

ciales como los centrados en Orfeo, Faetón o Hero y Leandro en la literatura española<sup>6</sup>, en Ícaro en la novela pastoril o en la poesía española del Renacimiento<sup>7</sup>, en Apolo y Dafne desde las fuentes ovidianas a Quevedo<sup>8</sup>, o bien en los mitos clásicos en Góngora<sup>9</sup>, Garcilaso<sup>10</sup>, Calderón<sup>11</sup>, Lope<sup>12</sup>, por citar unos ejemplos, aunque en el caso de la profesora Romojaro, su libro sobre *Lope de Vega y el Mito Clásico* se centra en las funciones desempeñadas por la mitolo-

---

<sup>6</sup> P. CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948; P. CABAÑAS, "Eurídice y Orfeo en la novela pastoril", *EDMP* IV, 1953, pp. 331-358; L. GIL, *Transmisión mítica*, Madrid, 1975; A. GALLEGO MOREL, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, 1961; F. MOYA DEL BAÑO, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1966.

<sup>7</sup> P. CABAÑAS, "La mitología latina en la novela pastoril. Ícaro o el atrevimiento", *RLit.* I, 1952, pp. 453-460; J. G. FUCILLA, "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", *Hispa.* 8, 1960, pp. 2-24; J. H. TURNER, *The myth of Icarus in Spanish renaissance poetry*, Londres, 1976.

<sup>8</sup> Cf. M. E. BARNARD, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and Grotesque*, Durham, 1987; J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, "Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo", *RLit.* XLVI, 92, 1984, pp. 55-72; J. NEIRA, "Quevedo y Garcilaso: Dos actitudes ante el mito clásico", *Los Cuadernos del Norte* I 1, 1980, pp. 5-10.

<sup>9</sup> Cf. V. BODINI, "Góngora y los mitos clásicos", *Estudio estructural de la literatura española*, Barcelona, 1971, pp. 215-226; A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Madrid, 1957; P. WALEY, "Some Uses of Classical Mythology in the Soledades of Gongora", *BHS* XXXVI, 1959, pp. 193-209; J. H. TURNER, "Góngora y un mito clásico", *NRFH* XXIII, 1974, pp. 88-100; M. E. LEHRER, *Classical Myth and the "Polifemo" of Góngora*, Potomac, 1989.

<sup>10</sup> Cf. J. CAMMARATA, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1983; A. GARGANO, *Fonti, miti, tópoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles, 1988; E. CORREA CALDERÓN, "Garcilaso y la mitología", *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Salamanca, 1982, pp. 319-329; L. M. SCHNEIDER, "Apuntes sobre la mitología greco-romana en Castillejo y Garcilaso", *Revista de Filología Hispánica* II, 1960, pp. 295-322.

<sup>11</sup> Cf. Th. K. BENEDETTI, *The dramatic components of Calderon's comedias mitológicas*, Temple University, 1983; B. PAETZ, *Kirke und Odysseus: Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlín, 1970; W. G. CHAPMAN, "Las comedias mitológicas de Calderón", *RLit.* V, 1974, pp. 35-67; P. PARIS, "La mythologie de Calderón: Apolo y Clímene. El hijo del Sol, Faetón", *HPM* 5, 1925, pp. 557-570; J. M<sup>a</sup> BALCELLS, M<sup>a</sup> L. LOBATO, R. FERNÁNDEZ, L. M. PINO & J. SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, *Pervivencia y recepción del humanismo del siglo de oro*, Madrid, 2001.

<sup>12</sup> Cf. n. 1. A. K. JAMESON, "Lope de Vega's knowledge of classical literature", *BHI* XXXVIII, 1936, pp. 444-501; A. K. JAMESON, "The sources of Lope de Vega's Erudition", *HR* V, 1937, pp. 124-139; H. M. MARTIN, "Lope de Vega's *El vellocino de oro* in relation to the sources", *MLN* XXXIX, 1924, pp. 142-149; H. M. MARTIN, "The Apolo and Dafne myth as treated by Lope and Calderón", *HR* I, 2, 1933, pp. 149-160; H. M. MARTIN, "Notes on the Cephalus-Procris myth as dramatized by Lope de Vega and Calderón", *MLN* LXVI, 1951, pp. 238-241; V. CARASSO, "Les Fables Mythologiques de Lope de Vega", *Les Langues Néo-Latines* 262, 1987, pp. 31-42; N. M. SCHECTOR, "La interpretación del mito en el *Adonis* y *Venus* de Lope", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 361-364; J. ENTRAMBASAGUAS, "Cronos en el metaforismo de Lope de Vega", *REH* II 8, 1935, pp. 153-176; S. A. VOSTERS, "Mitología: Hércules y la ofidiogigantomaquia", *Lope de Vega y la tradición occidental. I. El simbolismo bíblico de Lope de Vega*; Madrid, 1977, pp. 455-499.

gía clásica a partir del *corpus* de *Rimas*, *Rimas sacras* y *Rimas de Tomé de Burguillos*. Por ello nuestro propósito es examinar el mito clásico en las comedias mitológicas e históricas de Lope, aunque en este segundo caso escogeremos como muestra una de ellas, *Las Grandezas de Alejandro*, para percibir cómo Lope trabaja con mito e historia a la hora de conformar una comedia sobre un personaje real, Alejandro, que desde el mundo antiguo se convirtió ya en mito.

Al igual que para cualquier persona culta Homero y la tragedia griega justifican de por sí toda una literatura, en esta caso la griega, en el caso de la literatura española, Cervantes y Lope justifican por sí la nuestra. Lope es una de esas personalidades a quien los adjetivos aplicables, con el fin de mostrar la grandeza de su obra, resultan superfluos. Referimos a él como personalidad inabarcable, creadora y uno de los hitos de la literatura universal, no sólo hispana, es, cuando menos, innecesario. Su obra y los distintos prismas de su producción han generado una abundantísima bibliografía, en la que la vertiente del mito clásico y su adaptación por el poeta están presentes, aunque proporcionalmente respecto al conjunto de su producción no de una forma significativa.

Cierto es que la mitología clásica de Lope no está sólo en sus comedias mitológicas<sup>13</sup>, sino también dispersa a lo largo de su obra o bien en sus poemas de temas mitológicos como *La Filomena*, *La Andrómeda*, *La Circe*<sup>14</sup> o *La rosa blanca*, por citar unos ejemplos, o bien en sus comedias de historia clásica como *Contra valor no hay desdicha*, *Las grandezas de Alejandro*, *El honrado hermano*, *Roma abrasada* o *El esclavo de Roma*, en las que posteriormente nos centraremos, analizando en profundidad, desde esta perspectiva, Las grandezas de Alejandro. Mas, en primer lugar, vamos a penetrar en sus comedias mitológicas, en las ocho conservadas, para ver cómo asume el legado mítico grecorromano y cómo estructura sus comedias con él.

Hablamos de ocho comedias de tema mitológico conservadas, aunque sabemos que hubo quizás algunas más, sólo que el resto se nos ha perdido. Las comedias mitológicas conservadas, ocho de las cuatrocientas setenta que nos han llegado<sup>15</sup>, y seguimos la clasificación de Menéndez y Pelayo, son las siguientes: *Adonis* y *Venus*<sup>16</sup>, *Las mujeres sin hombres*<sup>17</sup>, *El Per-*

<sup>13</sup> M. D. McGAHA, "Las comedias mitológicas de Lope de Vega", *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje a Raymond MacCurdy*, Madrid, 1983, pp. 67-82.

<sup>14</sup> Cf. E. MARTINENCHE, "La Circe y los poemas mitológicos de Lope", *HuLP* IV, 1922, pp. 59-66; Ch. V. AUBRUN, "La Circe. Estudio de estructura", *CHA* 161-162, 1963, pp. 213-248; D. L. GARASSA, "Circe en la literatura española del siglo de Oro", *BAAL* XXIX, 1964, pp. 227-271; W. STANFORD, *The Ulyses Theme*, Oxford, 1963; J. L. CALVO, "La figura de Ulises en la literatura española", *La épica griega y su influencia en la literatura española*, J. A. LOPEZ FERREZ (Ed.), Madrid, 1993, pp. 343-352; J. A. LÓPEZ FÉREZ, "Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española", *La épica griega y su influencia en la literatura española*, pp. 381-386.

<sup>15</sup> Cf. S. GRISWOLD MORLEY & CORTNEY BRUERTON, "How many 'Comedias' did Lope de Vega write?", *Hispania* XIX, 1936, pp. 217-234.

<sup>16</sup> *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación hasta nuestros días, Obras de Lope de Vega, XIII, Comedias pastoriles y mitológicas*, Edición y estudio preliminar del Excmo. Sr. D. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO de la Real Academia Española, Madrid, 1965, T. CLXXXVIII, pp. 335-373. Es ésta la edición que utilizamos para todo el *corpus* de comedias mitológicas de Lope de Vega.

<sup>17</sup> CLXXXVIII, pp. 377-426.

seo<sup>18</sup>, *El laberinto de Creta*<sup>19</sup>, *El vellocino de oro*<sup>20</sup>, *El marido más firme*<sup>21</sup>, *La bella Aurora*<sup>22</sup> y *El amor enamorado*<sup>23</sup>. A este grupo añadía Menéndez Pelayo<sup>24</sup> otras perdidas, algunas de ellas hoy día cuestionadas<sup>25</sup> como comedias mitológicas. Centraremos nuestra exposición en las ocho conservadas, que son, por otra parte, de las menos conocidas dentro de la producción de Lope.

Estas comedias mitológicas de Lope no pertenecen a una etapa concreta de su carrera, pues, por ejemplo, *Adonis* y *Venus* pertenece a un Lope que aún no había llegado a los cuarenta años y, en cambio, *El amor enamorado* fue representada el 29 de julio de 1635, poco antes de su muerte, aunque, cuatro de ellas, las comedias centradas en las figuras de Perseo, Teseo, Jasón y Hércules fueron escritas entre 1611 y 1618<sup>26</sup>, esto es, en un breve período de tiempo.

Se ha defendido<sup>27</sup> que Lope era consciente de la necesidad de proporcionar a su público mitos “viabiles” que le reafirmasen en sus valores frente a las condiciones adversas de su entorno, donde entraría la utilización de mitos clásicos, pero creo que ello es sólo una explicación parcial. Lope se inserta en toda una tradición que a él llega y asume. De forma similar tampoco comparto la tesis de McGaha<sup>28</sup> en el sentido de vincular el interés de Lope por estos mitos por las circunstancias de su propia vida durante los años 1611 y 1618, en una etapa de profunda crisis personal, de forma que “es razonable, entonces, interpretar estas comedias como proyecciones de la lucha interior de Lope por conquistarse a sí mismo y adaptarse a un modo de vida apropiado a su edad”<sup>29</sup>.

De todos es sabido que Lope entraba a saco en todos aquellos fondos en que veía posibilidad de escenificación, fuera cual fuera el país o la época, desde la antigüedad a sus días, desde lo profano a lo sagrado, y, por tanto, el mundo antiguo no fue un campo vedado al impulso creador del genio. De todas formas el fondo mitológico antiguo era visto en ocasiones por los preceptistas como algo frívolo, en tanto el poeta, pensaba por ejemplo Luzán, encontraba prácti-

---

<sup>18</sup> CXC, pp. 3-50.

<sup>19</sup> CXC, pp. 52-98.

<sup>20</sup> CXC, pp. 101-133.

<sup>21</sup> CXC, pp. 137-184; Cf. M. D. McGAHA, “*El marido más firme y La bella Aurora: Variaciones sobre un tema*”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, pp. 431-439.

<sup>22</sup> CXC, pp. 187-238.

<sup>23</sup> CXC, pp. 240-284; Cf. J. B. WOOLDRIDGE, “The theme of love in Lope de Vega’s *El amor enamorado*”, *BC XXVII*, 1975, pp. 101-108.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, CXC, p. 271. Sacadas de la primera lista de *El Peregrino: La Abderite, Los Amores de Narciso, El Ganso de Oro, Hero y Leandro, Psyche y Cupido, La Reina de Lesbos, La torre de Hércules y La tragedia de Aristeia*, mientras que en la segunda lista añadió *La Casta Penélope y La Atalanta*.

<sup>25</sup> M. D. McGAHA, *art. cit.*, pp. 67-68.

<sup>26</sup> Cf. M. D. McGAHA, *art. cit.*, p. 74.

<sup>27</sup> Cf. D. LARSON, *The honor plays of Lope de Vega*, Cambridge, 1977, p. 61.

<sup>28</sup> *Art. cit.*, pp. 75-77.

<sup>29</sup> Cf. M. D. McGAHA, *art. cit.*, p. 77.

camente gran parte de su creación hecha, desde el punto de vista de personajes, afectos y pasiones, pero, como veremos, con Lope no sucede así. Es más, el propio Lope consideraba tres comedias mitológicas de las ocho conservadas entre lo mejor de su producción, *Adonis y Venus*, *El Perseo* y *El laberinto de Creta*, y aunque Menéndez Pelayo no ve justificada esta predilección, hay que reconocer en ellas, en las ocho en conjunto, sobre todo una gran perfección formal junto con unas notables huellas del autor.

Los temas mitológicos<sup>30</sup> utilizados por Lope en sus ocho comedias son los de Adonis-Venus y Atalanta-Hipómenes en *Adonis y Venus*, las Amazonas en *Las mujeres sin hombres*, Perseo y Andrómeda<sup>31</sup> en *El Perseo*, Teseo<sup>32</sup>-Ariadna y el minotauro en *El laberinto de Creta*, el vellocino de oro en su obra homónima, Orfeo y Eurídice en *El marido más firme*, Céfalo, Procris<sup>33</sup> y Aurora en *La Bella Aurora* y Apolo, Pitón y Dafne, aparte de los amores de Cupido y la zagala Sirena, en *El amor enamorado*<sup>34</sup>. Ahora bien, como veremos, el poeta utiliza estos temas con gran libertad. Pues aunque en no pocas ocasiones sigue fielmente el mito, preferentemente, como es lógico, en la versión de Ovidio, ello no quita que introduzca en todas sus obras su impronta personal, como veremos.

En primer lugar hay que advertir que en él los mitos están romanizados<sup>35</sup>. Me refiero con ello desde algo tan evidente como simple, y es que los dioses y héroes del mito, siempre que es posible, aparecen en su variante onomástica latina (Júpiter, Juno, Venus, Diana, Vulcano, Mercurio, Hércules, Cupido, etc.), hasta el hecho de que sus fuentes clásicas son preferentemente latinas, Ovidio sobre todo. Además, es de destacar en primer lugar que todas las figuras aparecen con su mitología más usual y generalizada. Estamos lejos de las variantes míticas tipo poetas helenísticos, esto es, de la intención de sorprender con una variante mítica cultista inaccesible a un espectador o lector culto medio. Su público destinatario, en líneas generales, es mucho más amplio que el de, por ejemplo, los poetas helenísticos o poetas que escriben para círculos reducidos. Veamos algunos ejemplos.

Júpiter es, por ejemplo, en *El Perseo* “el señor del mar y del mundo”, el que fulmina “por el mar las naves, /y en tierra derribo/ al bárbaro edificio más altivo”, quien venció a gigantes y tifontes, el que se vale de la lluvia de oro para acceder a Dánae y es identificable con el planeta. Su lascivia no conoce límites<sup>36</sup> y de ahí sus metamorfosis. Juno, su consorte, es lógica-

<sup>30</sup> Cf. G. R. COLBOURN, “Greek and Roman themes in the Spanish drama”, *Hispania* XXII, 1939, pp. 163-168.

<sup>31</sup> Cf. V. CRISTOBAL, “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, *CFC* 23, 1989, pp. 51-96.

<sup>32</sup> Cf. E. DOMINGO GARCIA, “El mito de Teseo en la literatura”, *Archivum* 33, 1983, pp. 217-250.

<sup>33</sup> H. M. MARTIN, “Notes on the Cephalus-Procris myth as dramatized by Lope de Vega and Calderón”, *MLN* LXVI, 1951, pp. 238-241.

<sup>34</sup> I. P. ROTHBERG, “*El amor enamorado* de Lope de Vega y la tradición mitográfica”, *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje a Raymond MacCurdy*, pp. 93-101.

<sup>35</sup> Cf. J. K. DEMETRIUS, “Elementos griegos y latinos en las obras de Lope de Vega”, *FH* XIV, 1976, pp. 603-605.

<sup>36</sup> Acto primero de *El laberinto de Creta* en boca de Minos. Para el rey de Creta, un rey así, aunque sea el rey de los dioses, no merece el cetro que ostenta.

mente celosa. Marte es el dios marcial, “señor de la quinta esfera”<sup>37</sup>, siendo predilecto de Lope el episodio de su adulterio con Venus y la risa consiguiente de los dioses. Apolo fundamentalmente en *Venus y Adonis* es el dios oracular, identificable con el sol, “el que pasa los ríos/ sin mojarse los rayos/ de sus cabellos lindos,/ alquimista famoso,/ que sin mercurios vivos/ sabe hacer oro y plata/ en los crisoles indios”, “que mides/ el tiempo con eterno/ curso, y el frío invierno/ del verano divides”, “padre de cuanto vive,/artífice del oro”, “adorno de los cielos/ lámpara de los signos,/ corona de los días,/ poeta de los siglos,/ medida de los tiempos,/ fitonícida altivo,/ compás de cielo y tierra,/ que desde tu epiciclo/ los miras y gobiernas/ desde que Dios te hizo”, “autor de cuanto veo,/ filósofo divino, sol hermoso,/ Delfico, Delio, Cintio y Didimeo”, asociado, por su amor con Dafne, al laurel, “premio del estudioso/ de las armas trofeo”, aparte de dios de la medicina<sup>38</sup>.

Su hermana Diana es la cazadora, la casta virgen montaraz, según ella misma:

“Diana de las selvas soy llamada,  
Proserpina del centro, y de los cielos  
luna de la gran noche respetada”<sup>39</sup>

Mercurio, el Hermes griego, en boca de Perseo en su obra homónima es preferentemente

“Dulce orador y maestro  
de la retórica, padre  
de la elocuencia”

Mientras que Venus<sup>40</sup> es la diosa del amor, la nacida del mar, de quien se recuerda reiteradamente sus amores con Marte y las risas que provocaron en los dioses, “lucero mayor”, “divino planeta”<sup>41</sup>, siendo representada en la escenografía de *Adonis y Venus*, en su acto segundo, descendiendo del cielo en una nube cerrada, de la que salen pajarillos, con la compañía de cupidos. Su hijo Amor (Eros<sup>42</sup> o Cupido) es el niño travieso que con sus diabluras hace andar

---

<sup>37</sup> Acto segundo de *Las mujeres sin hombres*. Para la actitud de Lope hacia la astronomía y astrología, Cf. F. G. HALSTEAD, “The attitude of Lope de Vega toward astrology”, *University of Virginia Abstracts of Dissertations*, 1937, pp. 19-21; F. G. HALSTEAD, “The attitude of Lope de Vega toward astrology and astronomy”, *HR* 7, 1939, pp. 205-219.

<sup>38</sup> Acto I de *El amor enamorado*.

<sup>39</sup> Acto segundo de *El Perseo*. Pasaje similar en el acto primero de *La Bella Aurora*, en boca de Fabio:  
“Si a Diana llaman trina,  
será casta cuando es luna;  
la luna es húmeda y cría,  
mas en la tierra es Diana,  
y en el centro Proserpina”.

<sup>40</sup> T. E. CASE, “The Role of Venus in the mythological dramas of Lope and Calderon”, *REHA* XVIII, 1984, pp. 195-206.

<sup>41</sup> Acto tercero de *El amor enamorado*.

<sup>42</sup> Para Eros en el barroco, cf. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Mythes de l'Eros baroque*, París, 1981.

de cabeza a dioses y hombres. Es el que obliga a metamorfosearse a Júpiter en cisne o toro, el que unió a Venus con Anquises<sup>43</sup>, Hércules con Yole, el que coadyuvó al triunfo de Jasón<sup>44</sup> y de tantos héroes, omnipresente en todas las comedias mitológicas de Lope en tanto éstas se basan en la trama Dama/Galán y Criada/gracioso a los que hiere Amor. Los dioses y héroes asaeteados por Cupido suelen poner como ejemplos paralelos de sus sentimientos a otros héroes o dioses en sus mismas circunstancias.

En el plano de los héroes sucede igual. Hércules en *Las mujeres sin hombres*, por ejemplo, es tebano, nacido de Alcmena, “ha puesto el mundo a sus pies”, “venció leones/ hidras”, “las estinfálidas aves, / gigantes y geriones,/ a Busiris y a Diomedes,/ a los hijos de Crisauro,/ mató al robador Centauro”, “tuvo en sus hombros al mundo,/ las dos columnas que baña/ y puso en Cádiz de España / la furia del mar profundo”, conquistador del vellocino, sometedor de Cerbero y de “el español Gerión”, etc. Es un héroe predilecto para Lope y podríamos repetir ejemplos similares en otras comedias. Teseo, para Lope, no es fundamentalmente el esposo de Fedra<sup>45</sup> y padre de Hipólito, sino el héroe épico, vencedor del toro de Maratón y del minotauro, ayudado en este último caso por el amor y el hilo de Ariadna, siendo además vindicador de la libertad en el Atica.

En cuanto a las Amazonas<sup>46</sup> éstas viven Tesmicira, en una ciudad amurallada, son amantes de la guerra y viven sin hombres, desde el momento en que tuvo lugar una rebelión de mujeres maltratadas por sus maridos, sirviéndose de los varones sólo como criados o para la procreación en determinadas épocas. viviendo bajo la égida de una reina y con “leyes notables”, siendo vencidas más que por los hombres en sí por la propia naturaleza que exige la complementariedad de sexos.

Respecto a Adonis dejemos que Camila narre su nacimiento<sup>47</sup>, ya que, creemos, es una buena muestra de la forma de expresión en el terreno mítico por parte del comediógrafo madrileño:

“Este<sup>48</sup>, pues, hizo que Mirra,  
loca, aunque hermosa doncella,  
amase a su mismo padre;  
pero teniendo vergüenza,  
se descubrió a un ama suya,  
que temiendo que se diera  
la muerte, por remedialla,  
llevarla a su padre intenta

<sup>43</sup> Acto primero de *Adonis y Venus*.

<sup>44</sup> Acto tercero de *El laberinto de Creta*.

<sup>45</sup> Cf. M. GARCIA VIÑO, *El mito de Fedra (Amor, Libertad y Culpa)*, Madrid, 1983.

<sup>46</sup> *Las mujeres sin hombres*. Cf. E. IRIZARRY, “Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature”, *Women in Hispanic Literature*, California U. P., 1983, pp. 53-66.

<sup>47</sup> Acto primero de *Adonis y Venus*.

<sup>48</sup> Amor.

en forma de otra mujer:  
el Rey, sin saber quien era,  
ofendió los cielos altos.  
Escondieron las estrellas  
sus rayos de tal maldad,  
pero la noche postrera,  
un hacha mandó traer  
para poder conocerla.  
Apenas la vio Ciniras,  
cuando Mirra, con vergüenza  
de su padre y de sí misma,  
huyó por montes y selvas.  
A la tierra de Sabá  
llegó la triste, y en ella  
pidió a los dioses castigo.  
Los dioses, porque su ofensa  
pudiese llorar mejor,  
cubriéndola de corteza,  
en árbol la transformaron,  
que aquellas aromas tiernas  
llora, que se llaman mirra,  
mirra, o lágrimas sabeas.  
Mas llegado el día del parto,  
bramaba el tronco: que apenas,  
no siendo la diosa Lucina,  
pudiera entender sus quejas.  
Vino y sacó un bello niño,  
que dándole a las deesas  
de los ríos, le criaron  
con tan alta gentileza,  
que no hay náyade en su fuente,  
dría en bosque, en monte orea,  
amadriade por árbol,  
que no se pierda por ella,  
Adonis tiene por nombre;  
amores mejor dijieran,  
porque todos los del mundo  
se cifran en su belleza”

Lope suele proceder así. Un personaje suele poner en antecedentes al espectador de la historia mítica del héroe o del dios por medio de un largo discurso. Por otra parte es de notar que mientras que a Ovidio, como buen narrador, le atraía más el lado novelesco de la leyenda, la pasión culpable de Mirra, tema escabroso, a Lope le interesa más la aventura de Adonis con Venus, que es el objeto de la obra.

Éstos son simples ejemplos que pretenden ser ilustrativos en el sentido de que no hay grandes innovaciones en cuanto a la tradición mitológica tradicional en la obra de Lope, inclu-

so es esperable la mitología que va a narrar a propósito de un personaje mítico, pues se repite con frecuencia, así como tampoco hay tendencia a utilizar el mito como símbolo, como alegoría, no hay tendencia a la exégesis en sus comedias, sino que la trama mítica es tal cual se narra normalmente en la versión ovidiana, la más divulgada en la época, y sirve para construir la historia de la comedia de Lope. En el comediógrafo no encontramos la actitud de un Vasari, por ejemplo, y que se daba ya en el mundo antiguo, de encontrar bajos los nombre mitológicos conceptos esenciales, subyacentes, por ejemplo, de filosofía. No busquemos en Lope, en estas comedias mitológicas, sentidos subyacentes en los personajes o en las narraciones. La acción mítica sirve de hilo argumental y los otros mitos engarzados por las intervenciones de los personajes sirven de paradigma a situaciones similares a las que ellos están padeciendo. Podríamos seguir poniendo ejemplos de otras figuras míticas que aparecen en su obra como Faetón<sup>49</sup>, mundo de Hades, Elena, Ulises-Penélope, Dido<sup>50</sup>-Eneas, Pegaso, etc., pero acacee igual.

Lógicamente la siguiente cuestión es de dónde extraía Lope fundamentalmente su repertorio mítico<sup>51</sup>, un fondo que nunca desapareció de la memoria e imaginación de los hombres hasta su época<sup>52</sup>. En líneas generales de Ovidio, sería la respuesta, salvo las *Mujeres sin hombres*. El conocimiento de Ovidio por parte de los autores y eruditos hispanos es básico en la difusión de los mitos grecorromanos<sup>53</sup>. Las *Metamorfosis* de Ovidio aparecen ya incorporadas en la *Grande et General Estoria* de Alfonso X y en su comentario a Eusebio de Alfonso de Madrigal, "El Tostado", quien intercala casi íntegra la obra de Ovidio. En el siglo XV se realizaron dos traducciones castellanas y una catalana de Francisco Alegre<sup>54</sup>, mientras que en el XVI tenemos la castellana de Jorge de Bustamante de 1551, reeditada en numerosas ocasiones en los siglos XVI y XVII<sup>55</sup>. En verso fue traducido por Antonio Pérez Sigler<sup>56</sup>, Felipe Mey<sup>57</sup> y Pedro Sánchez de Viana que la tituló *Las transformaciones de Ovidio*<sup>58</sup>.

Aparte de que en la época de Lope se contaba ya con repertorios mitográficos<sup>59</sup> como *De dei gentium varia et multiplex historia* de Lilio Gregorio Gyraldi<sup>60</sup>, *Mythologiae sive explica-*

<sup>49</sup> Cf. n. 6.

<sup>50</sup> M. R. LIDA DE MALKIEL, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, 1974.

<sup>51</sup> Cf. n. 12.

<sup>52</sup> Cf. J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad*, Madrid, 1982; R. R. BOLGAR, "El legado griego", *El legado de Grecia, una nueva valoración*, M. I. FINLEY (Ed.), Barcelona, 1983, pp.435-476. Cf. et. n. 5.

<sup>53</sup> Cf. M. FERNANDEZ NIETO, "Sobre la recreación de los mitos clásicos en el teatro español de la Edad de Oro", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 1995, I, p. 349; P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, A. RUIZ DE ELVIRA (Ed.), Barcelona, 1964, I, pp. XXX-XXXI; R. SCHEVIL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Nueva York-Hildesheim, 1971.

<sup>54</sup> Barcelona, 1494.

<sup>55</sup> Reimpresa en Burgos en 1557, Toledo en 1578, Amberes en 1595, Madrid en 1622, Madrid en 1664.

<sup>56</sup> Salamanca, 1580 (reimpresión en Burgos, 1609).

<sup>57</sup> Tarragona, 1586.

<sup>58</sup> Valladolid, 1589.

<sup>59</sup> Cf. C. GARCÍA GUAL, "La mitología clásica en el Renacimiento", *La mitología, interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, 1987, pp. 63-83.

<sup>60</sup> 1548.

*tionum fabularum libri decem* de Natale Conti<sup>61</sup>, fundamental para Lope, *Le immagini colla spozione Dei degli Antichi* de Vicento Cartari<sup>62</sup> y, entre los manuales españoles, la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya<sup>63</sup> y el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Fray Baltasar Vitoria<sup>64</sup>, prior del convento de San Francisco de Salamanca, que apareció con una “aprobación” precisamente de Lope de Vega en 1620, quien no ve en esta “historia mithologica” “cosa que repugne a nuestra fe, ni a las buenas costumbres”, sino que se puede encontrar en ella un fondo moral. Tampoco podemos olvidar que también contribuyó a la difusión de los mitos clásicos el libro de Boecio *De consolatione philosophiae* y la *Officina* de Juan Ravisio Textor<sup>65</sup>.

Pero tampoco hemos de menospreciar, pensamos, sus conocimientos del latín. Ya Menéndez y Pelayo decía<sup>66</sup> que Lope era mucho más culto y leído de lo que usualmente se le supone. Estudió en el colegio que dirigía en Madrid Vicente Espinel y posteriormente en el Colegio de los Jesuitas y en ambas instituciones, dentro de las disciplinas humanísticas, el latín era fundamental<sup>67</sup>. No podemos, quizás, sumarnos al entusiasmo de Pérez de Montalbán en su *Fama Póstuma*, quien decía que ya a los cinco años leía latín, pero sí sabemos que en los primeros años de su vida tradujo el poema de Claudiano<sup>68</sup> *De raptu Proserpinae* que dedicó al cardenal Ascanio Colona y que tradujo también, aunque de forma incompleta, *De deorum imaginibus* de Albricio<sup>69</sup>, traducción esta última en la que aparecen no pocas de las características de los dioses que hemos expuesto anteriormente. Ya en época de Lope habían visto la luz la *editio princeps*<sup>70</sup> y la Aldina<sup>71</sup> de la obra de Ovidio, aparte de las traducciones anteriormente reseñadas.

Otra fuente de conocimiento es la tradición poética que llega a Lope, portadora de mitología antigua, como Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cueva, los propios romances, o figuras como las de Fernán Pérez de Oliva con *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, basadas respectivamente en la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides, las versiones de Pedro Simón Abril del *Plutus* de Aristófanes y la *Medea* de Eurípides y los humanistas de la época<sup>72</sup>, por citar unos ejemplos. Veámoslo en tres comedias de Lope.

---

<sup>61</sup> Venecia, 1551.

<sup>62</sup> Venecia, 1556.

<sup>63</sup> Madrid, 1585.

<sup>64</sup> Salamanca, 1620-1623.

<sup>65</sup> S. A. VOSTERS, “Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, II, pp. 785-817; A. EGIDO, “Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte”, *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, 1988, pp. 171-184.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, CLXXXVIII, p. 216.

<sup>67</sup> Cf. J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, Valencia, 1963<sup>2</sup>, II, pp. 505-526.

<sup>68</sup> J. MILLÉ GIMÉNEZ, “Lope de Vega, traductor de Claudiano”, *Verbum* XVII, 1923, pp. 67-70.

<sup>69</sup> Editado por J. DE ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, II, pp. 517-521.

<sup>70</sup> Roma, 1471.

<sup>71</sup> Venetiis, 1502.

<sup>72</sup> Cf. M. FERNÁNDEZ NIETO, *art. cit.*, I, pp. 348-349; J. LOPEZ RUEDA, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, 1973; L. GIL FERNÁNDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, 1981.

Cuando Lope escribe *Adonis y Venus*<sup>73</sup>, en España habían visto la luz la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza, poema en octavas reales<sup>74</sup>, y el *Llanto de Venus a la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva<sup>75</sup>, y le seguirían la *Fábula de Venus y Adonis* de Juan de Tassis<sup>76</sup>, el *Adonis* de Pedro Sotos de Rojas<sup>77</sup>, la *Fábula de Adonis en Donaires del Parnaso*<sup>78</sup>, el romance burlesco de Alonso Castillo Solorzano, *La púrpura de la rosa* de Calderón<sup>79</sup>, la “Fábula de Mirra, Adonis y Venus” en *Deleitar aprovechando*<sup>80</sup> y *El Adonis* de Jose Antonio Porcel en el siglo XVIII, sin contar la tradición renacentista y barroca<sup>81</sup> francesa, inglesa e italiana.

En el caso de *El marido más firme*, la leyenda de Orfeo y Eurídice<sup>82</sup>, en España habían visto ya la luz *El infierno de los enamorados* de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, y el soneto *Orfeo* de Juan de Arguijo<sup>83</sup>, y casi de la misma época el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Perez de Montalbán y el *Orfeo* de Juan de Jáuregui<sup>84</sup>, siendo posteriores *El divino Orfeo* de Pedro Calderón de la Barca<sup>85</sup> y *Eurídice y Orfeo* de Antonio Solís y Rivadeneira<sup>86</sup>. En cuanto a la parte mitológica de los amores de Apolo y Dafne<sup>87</sup> en *El amor enamorado*, cuando llega a Lope, también contaba con una larga tradición. Narrada por Ovidio en sus *Metamorfosis*, ha sido una de las más traducidas e imitadas en aquellos tiempos en nuestra lengua: D. Juan de Arguijo en soneto *Apolo a Dafne*<sup>88</sup>, Gregorio Silvestre en quintillas, D. Agustín Collado un largo romance, dos veces la trató el conde de Villamediana, al menos tres veces Quevedo<sup>89</sup>, etc. Es, por tanto, todo un legado el que recibe Lope, desde la Antigüedad a sus días.

Ahora bien, ¿acepta Lope el legado sin más o le añade su propia impronta? Lope, sin modificar básicamente la línea argumental mítica ni recurrir a la exégesis en sus comedias

<sup>73</sup> Cf. J. CEBRIÁN GARCIA, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona, 1988.

<sup>74</sup> 1553.

<sup>75</sup> 1582.

<sup>76</sup> 1611-1615.

<sup>77</sup> Poema inserto en *Paraiso cerrado a muchos y jardines abiertos para pocos* (1652).

<sup>78</sup> 1624.

<sup>79</sup> 1659.

<sup>80</sup> 1685.

<sup>81</sup> Cf. Pr. P. BRUNEL (Ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Le Rocher, 1988, pp. 26-42.

<sup>82</sup> Cf. n. 6

<sup>83</sup> 1605.

<sup>84</sup> 1624.

<sup>85</sup> 1663.

<sup>86</sup> 1681.

<sup>87</sup> Cf. n. 8; W. STECHOW, *Apollo und Daphne. Mit einem Nachwort und Nachträgen zum Neudruck*, Darmstadt, 1965; M<sup>a</sup> D. CASTRO JIMENEZ, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *CFC* 24, 1990, pp. 185-222.

<sup>88</sup> 1605.

<sup>89</sup> *A Dafne en los brazos crecía* (escrito en 1526-1536, publicado en 1543), *A Apolo persiguiendo a Dafne y A Dafne, huyendo de Apolo*.

mitológicas, pone su sello en todas y cada una de las comedias, como a continuación vamos a analizar. En primer lugar hay que advertir que Lope está lejos de la cosmovisión de la Antigüedad. La recuperación en Lope de los elementos míticos, como en la mayoría de los escritores que asumen estos temas, sólo pudo hacerse desde una perspectiva culta, escolástica y estética, no de comunión. Tenemos los nombres de los personajes míticos y sus historias romanizados, pero sin el calor del mundo clásico ni de ciertos humanistas. Él está distante de ellos, como es lógico, y no se percibe la comunión entre el autor y sus figuras. Hay un distanciamiento crítico que el lector ahora y el espectador en su época sentiría, de no comunión con el mundo que esos dioses y héroes reflejan, se trata de un placer estético sin más, que no impide en determinados momentos una posición crítica hacia lo que representan.

Entre los mitos clásicos que más le interesan están aquéllos que presentan una línea argumental donde cabe el amor. El amor, Eros o Amor con su poder, está presente en todas y en cada una de sus comedias. Merced al esquema lopiano de Dama/Galán y Criada/Gracioso, como casillas vacías donde habitan dioses y diosas, héroes y heroínas, se tejen las comedias de forma que no aburran al espectador. Los mitos son transformados en historias de galanteos en líneas generales. A ello, a la trama mítica amorosa, le añade incesante movimiento de personajes, rasgos cotidianos y populares, letras para cantar, españolismos, mezcla de lo trágico y lo cómico, de forma que así fundamentalmente, en líneas generales, conforma una comedia mitológica.

La comedia mitológica de Lope consta de numerosos personajes, míticos y no míticos, dioses y héroes junto con pastores y labriegos, desde los treinta y tres de *El Perseo* a los once de *Las mujeres sin hombres*, pasando por los doce de *La Bella Aurora* y *El vellocino de oro*, los quince de *El amor enamorado*, los diez y siete de *El marido más firme*, los diez y nueve *El laberinto de Creta* y los veinte de *Adonis* y *Venus*. Lope, consciente, quizás, de que el tema mítico no era suficiente para mantener la atención del espectador de la época, utiliza el incesante movimiento de personajes para tratar de paliar este posible efecto. Es un juego constante de personajes, de enamorados y enamoradas, de amores no correspondidos y finales felices.

Otra técnica en la comedia mitológica de Lope, cuando ello es posible temáticamente, es dotar a la escena mítica de ambiente campestre con pastores y labradores, que cantan canciones tradicionales, juegan y alaban la vida campesina. El popularismo de Lope aparece también en esta clase de comedias. Incluso los dioses y heroínas pueden salir a escena ambientados de esta forma. Por ejemplo, en el acto tercero de *El laberinto de Creta* salen Ariadna y Diana de pastorcillo y labradora respectivamente, defendiendo la primera “la vida sencilla de los campos verdes” en oposición a la corte, mientras que, por su parte, los pastores celebran una maya en escena:

“Hicieron a Venus maya,  
diosa interesable siempre,  
los pastores de la isla  
donde más imperio tiene.  
Como los meses de mayo  
eran sus mejores meses,

ya porque está verde todo,  
ya porque la diosa es verde,  
Belisa y la bella Antandra  
pedían con una fuente.  
y a la gente que pasaba  
esto cantaban alegres:  
<<Den para la maya,  
que es hermosa y galana>>  
pasó Riselo y les dio  
un doblón para alfileres,  
y Fabio para chapines,  
que pies celebran siempre.  
Pasó Bato y no dio nada,  
y las pastoras al verle  
tan cobarde en el dativo,  
le cantaron esta suerte:  
<<Pase, pase el pelado,  
que no lleva blanca ni cornado>>.  
Pasó amor, y aunque desnudo,  
llevaba al cuello pendiente  
un carcaj de flechas de oro,  
con plumas blancas y verdes:  
<<Dad para la maya  
el caballero,  
que más vale honra  
que no el dinero>>.  
Amor, entre las pastoras,  
flechas de oro repartía;  
pensaban que era moneda  
y a puñados la cogían.  
Quedaron enamoradas,  
y Venus muerta de risa  
de ver cómo le cantaban,  
y a propósito decían:  
<<lba a coger miel la colmenera,  
y picóle una abeja porque no vuelva>>”

Es una pieza deliciosa que nos muestra que Lope no es el típico autor servil y erudito estricto que se atiene sólo al mito, sino que introduce aquí y allá su propia impronta. Como dice J. L. Alborg<sup>90</sup>, “apenas existe comedia suya que no acoja manifestaciones de esta lírica musical en forma de cantares populares”. En otras ocasiones vemos a los personajes con la intención de jugar, como en el caso del acto segundo de *Adonis* y *Venus*, en el que Cupido,

---

<sup>90</sup> *Historia de la Literatura Española. Época Barroca*, Madrid, 1970, p. 232.

Jacinto y Ganimedes se proponen diversos juegos: gallina ciega, a la palmada, el abejón, a los señores, al toro de las coces, etc. ¡Qué nos recuerda el mundo de la lírica popular griega! En otras ocasiones se alude a través del mito a la situación social presente, como, por ejemplo, cuando Antiopía y Melanipe en el acto segundo de *Las mujeres sin hombres* reivindican el papel de la mujer en el terreno de “las letras y las armas”. Primero Antiopía:

“Treta es vuestra, viles hombres,  
porque no tengáis sujetos  
que, estudiando letras y armas,  
clara ventaja os hacemos”

poniendo como paradigmas de la contribución de la mujer lo que ha significado ésta para el héroe mitológico (Ariadna para Teseo, Medea para Jasón, las Amazonas para Troya). A continuación se expresa así Melanipe:

“Haya mujeres soldados,  
y mujeres escritores;  
escribamos sus errores;  
vivan también deshonrados.  
No siempre suya ha de ser  
la historia y la pluma”.

Pero quizás una de las contribuciones más significativas de Lope sea la inclusión de la figura del “gracioso” en las comedias mitológicas, que nos hace ver el lado cómico de la trama mítica. Como dice Juan Luis Alborg<sup>91</sup>, “entre los tipos más notables de la comedia, que Lope fija y lega a sus continuadores, convirtiéndose en una categoría escénica de inconfundibles rasgos, debe contarse el gracioso; ni en Lope ni en ninguno de los dramaturgos tras él, puede encontrarse apenas una obra que carezca de este personaje”. Esta figura tiene ya, cuando llega a Lope, una larga tradición desde el mundo antiguo. El gracioso varía notablemente de una comedia a otra, oscila entre la burla chocarrera y la sal más gruesa y el humorismo de largo alcance. Era algo que gustaba al público. Suele desempeñar en la comedia el papel de lacayo o servidor del noble protagonista, al que sigue fielmente, siendo su contrafigura. Representa la vertiente materialista y vulgar, que busca usualmente su provecho y comodidad, siendo cobarde a veces hasta la exageración y pensando casi constantemente con su estómago. Pero a pesar de todo no se libra de peligros y golpes. A veces sus apreciaciones materialistas son sinónimo de buen sentido y sirven para destacar por contraste lo quimérico de ciertas exaltaciones. Es la inteligencia práctica, activa, de la comedia. Son los Fineo, Fabio y Bato de las comedias mitológicas. Pongamos algunos ejemplos.

En *El marido más firme*, en el acto tercero, en el descenso de Orfeo al Hades en busca de Eurídice, Fabio, mostrando su miedo, dice que no repetiría su experiencia:

---

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 287.

“Pues Orfeo, si tú piensas  
volver por ella al infierno,  
busca quien vaya contigo,  
que yo en el mundo me quedo”.

y describe humorísticamente el más allá:

“¡Que no se halle una venta, con ser cierto  
que aquesta senda va a su llama eterna!  
¡Que no haya un bodegón en este puerto,  
una carnicería, una taberna!(...)  
no hay árbol que no piense, entre estos fieros,  
que es algún alma a quien debí dineros”.

“¡Qué lindos cuartos hay! Letreros tienen;  
quiero leer mientras sus dueños vienen:  
Cuarto de amores, cuarto de logreros,  
de los difamadores, de testigos  
falsos, de ingratos, de ladrones fieros,  
de fingidos y bárbaros amigos;  
cuarto de cortesanos, majaderos  
(aquestos son terribles enemigos),  
cuarto de damas, cuarto de valientes,  
y cuarto de cansados pretendientes;  
cuarto de mal casados y maridos  
al uso (no lo entiendo; al fin casados),  
de fulleros también y de atrevidos;  
cuarto de necios, cuarto de cuñados”.

Este mismo personaje interviene también en *La Bella Aurora* con idéntico sentido del humor, sobre todo en los actos segundo y tercero.

Fineo es también un nombre predilecto de Lope para la figura del “gracioso” e interviene en varias de sus comedias mitológicas. En *Las mujeres sin hombres* sus chanzas se centran preferentemente en la imposibilidad de que los sexos no se complementen, en que es imposible que se puedan “criar gallinas/ sin gallo”. En *El laberinto de Creta*, por ejemplo, las burlas se centran en el “mal” del matrimonio<sup>92</sup>, en su facilidad para engatusar al sexo opuesto, o en mofarse del “torihombre” y del nombre de Minos<sup>93</sup>. En cuanto a Bato, éste interviene en *El*

<sup>92</sup> Ante la pregunta de Ariadna de si Teseo es casado, Fineo responde:

“No es casado,  
como dicen, ni Dios quiera  
que se vea en tanto mal;  
digo mal, mal de paciencia.”

<sup>93</sup> Acto tercero:

“¿Quién diablos trajo de Creta  
este rey Minos o Menos?”

amor enamorado y desde el primer acto hace gala de su ingenio, por ejemplo, al describir a Pitón:

“Eso no es cosa tan fea;  
mas no hay hombre que la vea  
que pueda vivir después;  
un reinoceronte es nada,  
es un peñasco de hielos,  
es una mujer con celos,  
es una suegra enojada”.

confundiendo a continuación a Apolo y Pitón, voraz, llamando a Apolo “señor Pollo, el que nos hunde/ a rayos en el verano,/ y en el invierno se escurre”. Respecto a *Adonis* y *Venus* tenemos la figura de Frondoso, el pícaro, que trata de engañar a Apolo con el clásico tema<sup>94</sup> de la consulta oracular sobre si el pajarillo que tiene entre sus manos está vivo o muerto:

“Si me dijere que es muerto,  
sortaréle entonces yo,  
diciendo que no acertó,  
y que es su oráculo incierto”

resultando vencido por Apolo, que posee más *mêtis*, como dirían los griegos. Por otra parte es de notar en esta comedia la extravagante resolución de Venus de meterse a “monja” en el templo de Vesta, que conduce a la chanza subsiguiente de Cupido:

“¿Vos monja? ¡Qué disparate!  
Cuando yo fuere fraile, madre;  
madre, cuando yo fuere fraile”

Las chanzas del “gracioso” son el contrapunto del mito. Es la mezcla de lo trágico y lo cómico que Lope preconiza en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>95</sup>.

El mito clásico en Lope, en sus comedias mitológicas, tampoco está libre de anacronismos. Como dice A. A. Parker<sup>96</sup> los autores dramáticos sabían que eran poetas, no historiadores. Ya no es, por ejemplo, que a Teseo constantemente se le llame “duque” o que en *El laberinto de Creta* salgan “Fedra y Ariadna en hábito de hombre, con capas y espada”, sino que en no pocas ocasiones “españoliza” la trama mítica. Por ejemplo, en *El vellocino de oro*, en su acto

---

<sup>94</sup> Cf. la fábula 36 Perry (50 Chambry) de Esopo.

<sup>95</sup> Cf. R. R. MACCURDY, “Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia. Resumen crítico”, *Lope de Vega. El teatro*, A. SANCHEZ ROMERALO (ed.), Madrid, 1989, pp. 161-191.

<sup>96</sup> “El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación”, *Lope de Vega. El teatro*, p. 33.

primero, hay toda una loa de España y sus reyes<sup>97</sup>, vinculando el vellocino de oro con el toisón español:

“Aquella historia que canta  
Ovidio, de donde tuvo  
principio el Tusón de España”.

A continuación la Música, como personaje, canta a los reyes de España:

“Ya son mundos las almas,  
de glorias llenas;  
que Isabel y Felipe  
reinan en ellas.  
En los reinos reinan  
todos los reyes,  
en las almas sólo  
quien los merece;  
pero amor les tienen.”

Incluso en la escena se veía junto al retrato de “los nueve de la Fama el de Carlos V, a caballo, entre diversas armas y despojos”, proclamando Marte:

“Décimo destos que la Fama nombra,  
manda poner sobre esta basa y plinto,  
con la ferocidad que al Cita asombra,  
al Marte de la tierra, a Carlos quinto;  
la reina de las aves hará sombra  
de suerte a España en término sucinto,  
que dando envidia a las demás naciones  
penetren los dos polos sus pendones.  
El vellocino que hoy me sacrificas,  
de tanto honor lo haré que ilustre el pecho  
de los reyes de España, entre las ricas  
piedras que el fuego esmaltarán deshecho;  
(...) La venturosa edad que está esperando

---

<sup>97</sup> Antiopía, en el acto primero de *Las mujeres sin hombres*, justifica la monarquía, un solo rey:

“Bien pudiera Dios hacer  
dos soles; mas hizo Dios  
uno solo porque dos,  
¿qué paz pudieran tener?(...)  
Ni dos soles, ni dos reyes;  
que claro está que han de ser  
de diverso parecer  
y dar diferentes leyes”.

dorado el siglo de mayor tesoro,  
de tres Felipos le verá adornando  
el católico pecho entre aspas de oro;  
yo, en tanto, a un árbol le pondré, formando  
para custodia de mayor decoro,  
dos toros y un dragón, lince de fuego,  
a cuyas armas su riqueza entrego.  
Y ojalá que llegara a la dichosa  
del gran Felipe, cuanto el vellocino;  
que destos animales la espantosa  
furia domara su valor divino”.

Es más, Jasón posteriormente hará de nuevo una loa de España y los Borbones:

“Quito el vellocino de oro:  
¡Oh prenda, oh joya, oh trofeo,  
que estimo después que sé  
que has de coronar los cuellos  
de los monarcas de España,  
cuando esté mayor su imperio!  
Y entre ellos el gran Felipe,  
cuarto en nombre, aunque primero  
en soberano valor  
y en divino entendimiento.  
¡Oh! ¡Si quisieran los hados  
que aquellos felices tiempos  
viera yo, cuando enlazara  
con felice casamiento  
la flor de lis de Borbón  
de Felipe cuarto el pecho!”

Incluso Virgilio, el propio Virgilio, según Lope, hubiera deseado cantar a los reyes de España.  
En el acto segundo de *El Perseo* aparecía el poeta latino “con tinta y pluma” y decía:

“Oíd, naciones del mundo,  
al que vuestros siglos llaman  
Príncipe de los latinos,  
versos que las Musas cantan:  
Virgilio soy, que quisiera  
no haber nacido en Italia,  
por loar, siendo español,  
los claros reyes de España.  
Al soberano Filipo,  
a quien los siglos aguardan  
para corona del mundo,  
y sol de la esfera de Austria.

A sus prendas, que han de ser  
 gloria de España y de Francia,  
 porque coman sus leones  
 flores de lises doradas.  
 Vendrán los siglos dichosos,  
 aunque parece que tardan,  
 en que habrá nuevos Virgilio  
 que cantarán sus alabanzas”

En otras ocasiones la mención de España se hace junto con los focos mítico y de poder del mundo antiguo. Así, en el acto tercero de *Adonis* y *Venus*, Venus refiriéndose a Cupido canta:

“Tú fuiste incendio de Troya,  
 de España, Roma y Cartago”

Los textos, creo, muestran bien hasta donde Lope puede no ser fiel al tiempo mítico. El mito heredado no le ata, es sólo un argumento que aprovecha sin las pretensiones de ser un historiador o un novelista histórico o un dramaturgo típica y puramente histórico. Su genio va más allá y es consciente del público que tiene, pues no olvidemos que en algunos casos se hacían las representaciones en los jardines de palacio e incluso con actores pertenecientes al círculo real. Concretamente, por ejemplo, *El vellocino de oro* fue escrito para la fiesta de cumpleaños de Felipe IV que se celebró el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez y *Adonis* y *Venus* tuvo intérpretes del ámbito de la realeza. Lope aquí asume el papel del “Virgilio español” para la casa real.

Lope, pues, no es el autor que se atiene servilmente al mito, a su trama y a su ambiente histórico, sino que lo adecua al presente, a su siglo, a su forma de entender la comedia. No es, pues, en sus comedias mitológicas un hermeneuta del mito ni un erudito en sentido estricto, sino un poeta, un creador, y como tal se vale del mito para sus propios fines.

Si contrastamos esta actitud ante el mito clásico con la que presenta al elaborar una comedia histórica, pero con un personaje que desde el mundo antiguo había adquirido la categoría de mito, me refiero a *Las Grandezas de Alejandro*, podremos observar de nuevo su técnica, con sus semejanzas y divergencias. En el estudio preliminar<sup>98</sup> dedicado a *Las Grandezas de Alejandro*, Marcelino Menéndez y Pelayo consideraba que es “inútil detenernos en el análisis de esta desatinada pieza, en que el autor siguiendo a escape la narración de Quinto Curcio o cualquier otro autor de los más conocidos, acumula en tres actos una gran parte de la historia de Alejandro, presentando los hechos sin la menor trabazón dramática y del modo más uniforme y grosero que pueda imaginarse. Es una de las pocas obras enteramente malas que nos ha

---

<sup>98</sup> Cf. n. 16. Vol. XIII 1, p. 287. Las referencias concretas a esta obra las realizaremos a partir de la edición contenida en *Biblioteca de Autores Españoles*. La obra en cuestión, *Las Grandezas de Alejandro*, se encuentran en el tomo XIV, pp. 331-390.

dejado Lope. No hay nada en ella digno del ingenio de su autor, a excepción de algunos trozos de versificación y muy especialmente del precioso romance puesto en boca de Vitelo en la primera jornada.” Tal juicio, eminentemente negativo, podía llevarnos a desatender y menospreciar una obra que, aun reconociendo que no es un dechado de perfección en comparación con otras dentro de la enorme producción de Lope, sin embargo para el tema que nos ocupa, presenta el atractivo de contemplar la influencia de la mitología y su engarce en una comedia histórica, nada menos que en una obra cuyo centro es Alejandro Magno, personalidad que ha atraído desde la segunda mitad del siglo IV a.C. hasta hoy día a multitud de investigadores y autores literarios, mezclando en no pocas ocasiones mito y realidad, por rememorar palabras de Mircea Eliade.

Para nosotros el interés que presenta la obra es doble. Por un lado nos permite analizar la figura de Alejandro en Lope, esto es, qué imagen nos proyecta Lope del conquistador macedonio a partir de la tradición heredada y, por otro lado, cómo entronca el mito helénico en una comedia presumiblemente “histórica” centrada en una figura real cuya presencia sirve para marcar el inicio de una nueva época.

En primer lugar hemos de advertir que la obra apareció impresa en la *Parte décimasexta* de las comedias de Lope en Madrid en 1621 y que realmente era propósito del autor ofrecer una segunda parte que nunca vio la luz y que debía continuar la historia de Alejandro allí donde fue dejada esta parte primera, esto es, a partir de la entrada de Alejandro en Jerusalén y su encuentro con el sacerdote Jado, episodio al que posteriormente haremos referencia.

En efecto, la obra de Lope abarca desde la juventud del macedonio, cuando aún su padre Filipo vivía y era la figura paterna la que proyectaba encaminarse a Asia, hasta la entrada de Alejandro en Jerusalén. Lógicamente la segunda parte, frustrada, debería haber comprendido desde los episodios de Alejandro y Egipto hasta la muerte del joven héroe. Pero, como decía-mos, esta segunda parte nunca se llegó a escribir.

*Las Grandezas de Alejandro* aparecen dedicadas al Duque de Alcalá, Virrey y Capitán general en el Principado de Cataluña, cuando Lope ya era capellán, siendo la finalidad de la obra, en palabras de Lope, “deleitar honestamente”<sup>99</sup>. Forma grupo con otras comedias históricas del tipo *Contra valor no hay desdicha* (historia de Ciro), *El honrado hermano* (los Horacios), *Roma abrasada* (Nerón) y *El esclavo de Roma* (Androcles y el león).

La obra consta de tres actos repletos de numerosos y breves episodios. En el primero, esencialmente, se narra el acceso de Alejandro al poder, desde el sufrimiento de Alejandro porque iba a ser su padre quien se iba a llevar la gloria de pasar a Asia hasta el asesinato de Filipo por Pausanias y el acceso de Alejandro a la realeza y su firme propósito de llevar a cabo grandes empresas, todo ello adornado con episodios secundarios del tipo del enlace de Campaspe, dama de Alejandro, y Apeles, el pintor, el encuentro entre Diógenes el cínico<sup>100</sup> y Ale-

<sup>99</sup> P. 332.

<sup>100</sup> Salía Diógenes a escena “vestido como salvaje, de pellejos, con una escudilla” (p. 351), el cual ante la pregunta típica de Alejandro de qué es lo que quiere o necesita, le contesta el filósofo cínico: “Que te quites/ de este sol que me calienta;/ que no me lo puedes dar/ aunque Rey del mundo seas,/ porque es Dios quien me lo envía” (p. 352).

jandro, o la insistencia en la generosidad y en el carácter divino de Alejandro, como hijo de Júpiter y segundo Júpiter. El segundo acto se centra en los preparativos del enfrentamiento con Darío: llegada a Asia, descripción del ejército de Darío, primeras escaramuzas, Rojane<sup>101</sup> y Alejandro, Alejandro ante la tumba de Aquiles<sup>102</sup>, el nudo gordiano, etc. En el tercer acto se contiene esencialmente la derrota de Darío, la huida de éste, el comportamiento de Alejandro con la familia del rey persa, la enfermedad del macedonio al bañarse en el río Cidno, el episodio del supuesto envenenamiento de Alejandro por parte del médico Filipo, correspondencia y presente de Darío a Alejandro y episodio de la entrada triunfal de Alejandro en Jerusalén, entre otros.

Cuando Lope utiliza la figura de Alejandro para una de sus obras ésta llevaba tras sí ya una prolongada trayectoria desde los mismos tiempos en que le tocó vivir a Alejandro, quien bien se preocupó ya por disponer de su propia historiografía y hagiografía<sup>103</sup>. Desde el desdichado Calístenes, quien rodeó ya al macedonio de un halo heroico, homérico y mitológico, hasta los propios diarios de campaña del tipo del de Eumenes de Cardia, secretario de Filipo y del mismo Alejandro. Es una personalidad indudablemente histórica que desde muy pronto se vio rodada del halo del mito. Su ingente labor histórica, hasta el punto de que su personalidad es un hito entre dos épocas, acarreó una imagen mítica, un prototipo último del héroe griego. La lista de autores interesados en la figura del macedonio hasta el siglo XVII, época de Lope, sería interminable. Ahora bien, despachar la posible fuente de Lope con un "siguiendo a escape la narración de Quinto Curcio o cualquier otro autor de los más conocidos", como hacía Menéndez Pelayo, es algo demasiado general e impreciso. Porque si consideramos los episodios principales de la obra (muerte de Filipo, descripción del ejército persa, Rojane, Aquiles, Ariobarzano, nudo gordiano, enfermedad de Alejandro en el Cidno, episodio del médico Filipo, carta-presentes de Darío a Alejandro, derrota de Darío, actitud de Alejandro ante la familia del rey persa y episodio de Jerusalén) y los comparamos con las fuentes a las que podía tener acceso Lope en su época, veremos que la fuente no puede ser única. En efecto, no pocos episodios<sup>104</sup> tienen su paralelo en Quinto Curcio, pero también lo pueden tener en Arriano, Plu-

<sup>101</sup> Conservamos el nombre tal y cual aparece en la comedia. A lo largo del trabajo adoptaremos la misma norma respecto a los otros personajes que aparecen en la obra de Lope.

<sup>102</sup> M. C. BARRIGÓN FUENTES & E. DOMÍNGUEZ DE PAZ, "La leyenda de Aquiles en España: una simbiosis pictórico-literaria", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, III, pp. 381-386.

<sup>103</sup> Cf. P. PÉDECH, "Les historiens d'Alexandre", *Historiographia antiqua*, Lovaina, 1977, pp. 119-138; P. PÉDECH, *Historiens, compagnons d'Alexandre: Callisthène, Onésicrite, Néarque, Ptolomé, Aristobule*, París, 1984; L. PEARSON, *The lost histories of Alexander the Great*, New York, 1960; F. PFISTER, *Kleine Schriften zur Alexanderroman*, Meisenheim, 1976.

<sup>104</sup> Para la leyenda de Alejandro en la literatura española, cf. M. R. LIDA DE MALKIEL, "La leyenda de Alejandro en la literatura medieval", *Romance Philology* XV 3, 1962, pp. 311-318; XV 4, 1962, pp. 412-423; M. R. LIDA DE MALKIEL, *op. cit.*, pp. 165-197; G. CARY, *The medieval Alexander*, Cambridge, 1956; D. J. A. ROSS, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander Literature*, Londres, 1963; J. MICHAEL, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, 1970; C. GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, Madrid, 1974; C. GARCÍA GUAL, *Figuras y fantasías medievales*, Madrid, 1990.

tarco, Justino/Pompeyo Trogo, Pseudocalístenes y en la *Historia Novelada de Alejandro Magno*, contenida en la *Cuarta Parte de la General Estoria* de Alfonso X el Sabio<sup>105</sup>, por citar unos ejemplos, aparte de que el episodio de Jerusalén, junto con Alfonso X, lo encontramos en Flavio Josefo y algunas anécdotas en Valerio Máximo. Indudablemente, desde el punto de vista del cúmulo de coincidencias, destacan entre ellos Quinto Curcio y Justino/Pompeyo Trogo para determinados episodios y para el episodio de Jerusalén Flavio Josefo, mientras que para el terreno de determinadas anécdotas pensamos que fundamentalmente la fuente última, junto con las narradas en autores anteriormente citados, es Valerio Máximo y sus *Hechos y Dichos Memorables*.

En efecto, veamos brevemente algunos de estos textos. Por ejemplo, en el acto segundo, Ariobarzano describe el ejército persa que avanza con Darío del siguiente modo: primero “el fuego sacro” “rodeado de los magos”, “tras él, de color vestidos,/ vienen trescientos mancebos,/ y sesenta y cinco más,/ porque significan éstos/ los días que tiene el año”, un “carro triunfal tras ellos/ a Júpiter consagrado, /y un caballo”, “doce carros/ de plata y oro cubiertos”, “luego la caballería/ de doce naciones”, “a éstos siguiendo vienen/ diez mil de a caballo luego, que llaman los inmortales”, “luego vienen los parientes/ de Darío, persas y medos, / que son hasta quince mil”, “luego vienen los que traen/ todos los vestidos regios”, “tras éstos camina Darío/ en un carro”, “doscientos hombres le cercan”, “con éstos viene la guarda/ de catorce mil lanceros”, “luego treinta mil soldados/ cierran todo el rico ejército”, “luego quinientos caballos”, “en medio de otro escuadrón/ viene un carro y tronco excelso/ con Sisigamba, la madre/ de Darío”, “en otro sus bellas hijas/ y su mujer, y en doscientos/ caballos mansos sus damas”, “luego los hijos de Darío,/ sus amas y amos con ellos,/ y los eunucos, vestidos/ de carmesí terciopelo,/ guardan trescientas mujeres/ amigas del Rey”, “luego, en seiscientos camellos/ y mil acémilas, viene/ el tesoro, en cuyo cerco vienen treinta compañías/ de caballos y de arqueros./ Tras esto vienen las damas y mujeres de los deudos/ del Rey, y luego el bagaje,/ criados y vivanderos,/ con la retaguardia, a quien/ treinta capitanes medos/ gobiernan con sus banderas”.

Pues bien, si comparamos esta descripción, que hemos resumido conscientemente para no extendernos en demasía, con Quinto Curcio III 3,9-28 veremos que las coincidencias son más que casuales. El orden de Quinto Curcio es el siguiente: el fuego sagrado rodeado de magos que van cantando, a continuación trescientos sesenta y cinco jóvenes, “tantos como días tiene el año”<sup>106</sup>, el carro de Júpiter al que sigue un caballo, luego diez carros “de adornos cincelados en oro y plata”<sup>107</sup>, caballería “de doce pueblos”, “los inmortales, alrededor de unos diez mil”<sup>108</sup>, a continuación “los llamados parientes del rey, quince mil hombres”<sup>109</sup>, seguidamente los que

---

<sup>105</sup> Utilizamos la edición de Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte, *Alfonso X El Sabio. La Historia Novelada de Alejandro Magno. Edición acompañada del Original Latino de la Historia De Preliis (Recesión F)*, Madrid, 1982.

<sup>106</sup> III 3, 10.

<sup>107</sup> III 3, 12.

<sup>108</sup> III 3, 13.

<sup>109</sup> III 3, 14.

portan la cola del manto del rey, Darío con su carro, diez mil lanceros, doscientos de escolta real, treinta mil infantes seguidos de cuatrocientos caballos del rey, el carro de Sisigambis, el de la esposa de Darío, etc., finalizando con seiscientos mulos y trescientos camellos.

Las coincidencias entre ambos textos no pueden ser casuales y eso que no hemos querido extendernos en demasía y exponer además las descripciones de los carros y vestimentas, en lo que también coinciden, ni plasmar a doble columna los dos textos en paralelo, debido a su extensión, cosas que indudablemente se podrían llevar a cabo. La fuente de Lope es Quinto Curcio, quien ya era ampliamente leído y comentado en la Edad Media, donde destacaríamos, entre otros, el *Alexander* de Rudolf von Ems o von Monfort y la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, que a su vez es base de nuestro *Libro de Alexandre*, aparte de las ediciones que desde el XV se hace de la obra de Curcio, desde la *princeps* de Vindelino de Spira en Venecia en 1470, a las del XVI y XVII, etc., pasando por las traducciones a lenguas modernas como las de Pier Candido Decembrio<sup>110</sup> en 1438 o la de Vasco de Lucena de 1468, entre otras. En el caso de España ya en 1481 apareció en Barcelona una traducción al valenciano de la de Decembrio a cargo de Luis de Fenollet y dos anónimas aparecieron en Sevilla en 1496 y 1518. Posteriormente aparecería otra traducción en Sevilla en 1534 de Gabriel de Castañeda y así sucesivamente. El acceso, por tanto, a Quinto Curcio por parte de Lope era fácil, favorecido además porque era un autor inserto en la *Ratio Studiorum*<sup>111</sup> de los jesuitas con quienes Lope se formó. El Curcio de Lope en esta obra es el del libro III de la *Historia de Alejandro Magno*, que es además el que coincide con el episodio temporal de Alejandro que lleva a escena. Además, es curioso que Lope escoja la vida de Alejandro precisamente a partir del momento de su acceso al trono a la muerte de Filipo, cuando está en el ambiente la expedición contra el persa. Se podría decir que es lógico, pues lo hace cuando va a llegar el momento crucial en la vida del macedonio, pero tampoco podemos dejar de hacer notar que precisamente la obra de Curcio no nos ha llegado completa, faltan los dos primeros libros<sup>112</sup>, comenzando el tercero en la primavera del 333, un año después de iniciada la campaña, cuando Alejandro toma Celenas y entra en Gordio, narrándose el famoso episodio del nudo gordiano. El episodio central del primer acto, el asesinato de Filipo por el joven Pausanias, quien gozaba del favor del rey pero que cayó en el descontento por creer que no había sido reparado su honor dañado por el ultraje de Átalo, cuñado de Filipo, a pesar de la atractivo que resultaba para su puesta en escena, es someramente narrado a partir de otras fuentes, silenciando determinados elementos, como el favor

<sup>110</sup> Cf. A. BRAVO GARCÍA, "Sobre las traducciones de Plutarco y de Quinto Curcio Rufo por Pier Candido Decembrio y su fortuna en España", *CFC* 12, 1977, pp. 143-185.

<sup>111</sup> XVII 1. Cf. et. J. DEL HOYO & A. SIERRA, "Sobre la *Ratio Studiorum* jesuítica y la enseñanza del latín: nuevas aportaciones documentales", *Historia y Métodos en la Enseñanza de las Lenguas Clásicas*, J. BARTOLOMÉ-C. GARCÍA ROMÁN-F. GONZÁLEZ VEGA-M. A. GUTIÉRREZ-P. REDONDO (Eds.), Vitoria, 1996, pp. 55-74.

<sup>112</sup> Cuyos intentos de reconstrucción cuentan ya con una larga tradición desde las ediciones de X. J. Freinsheim en 1648 y 1670, quien a partir de Diodoro, Justino, Plutarco y Arriano intentaba realizar una aproximación al posible contenido de los dos primeros libros. Una traducción inglesa de esta reconstrucción se puede consultar en la edición de Q. Curcio a cargo de J. C. Rolfe en la colección <<Loeb>>.

hacia el bello adolescente por parte de Filipo, lo cual es lógico en la España del XVII, o la ocasión de la fiesta teatral.

La versión tradicional dice que Pausanias, un bello adolescente, gozaba de los favores de Filipo, pero, insultado en un festín por Átalo, indignado, se dirigió al macedonio en petición de justicia, pero Filipo, a lo sumo, se contentó con otorgarle unos presentes y hacerle entrar en su guardia personal. Resentido, durante las nupcias de Cleopatra, hija de Filipo, con el príncipe del Epiro, en el segundo día de festejos, con motivo de la representación teatral, Filipo fue asesinado por Pausanias, quien, a su vez, resultó muerto en la huida. Estas líneas generales, con variaciones, la encontramos en las distintas versiones de la *Historia Alexandri Magni*, Diodoro de Sicilia, Plutarco, Pseudocalístenes, *Historia de Preliis*, etc. Por supuesto, en Lope la atracción física que sentía, según las fuentes, Pausanias por Olímpíade, no se menciona, sólo se hace alusión a que Pausanias contaba con el visto bueno de Olímpíade, quien estaba resentida por las infidelidades de Filipo. Mas hay un detalle en la obra de Lope que le une a Justino/Pompeyo Trogo y es que Filipo, en el momento de su asesinato, en el primer acto, va acompañado por los dos Alejandro, “en medio de los dos Alejandro viene”:

“El uno es el Rey del Epiro,  
que viene a ser su cuñado,  
y el otro su hijo”

Pues bien, Justino/Pompeyo Trogo también nos hace ir a Filipo “entre los dos Alejandro”<sup>113</sup> en el momento de su asesinato, mas Pausanias, el asesino, en Justino está ofendido por una cuestión de estupro por parte de Átalo, aparte de una ofensa sexual de la que fue objeto en un banquete por Átalo y demás invitados. Como dice Justino/Pompeyo Trogo, Pausanias, “ya que no podía vengarse en su enemigo, se vengó en un juez injusto”<sup>114</sup>. *La Epítome de las <<Historias Filípicas>> de Pompeyo Trogo* a cargo de Justino era conocidísima desde el mundo antiguo, de ahí la gran cantidad de manuscritos conservados, realizándose abundantes copias y ediciones impresas a partir del Renacimiento: más de trescientas ediciones y más de cincuenta traducciones a lenguas modernas. En nuestras Bibliotecas, en España, existen abundante número de manuscritos y ediciones que nos hablan de la popularidad del autor y su obra, siendo traducido a nuestra lengua en 1540 por Jorge de Bustamante, obra de la que hubo varias reediciones<sup>115</sup>.

Mas escojamos otro episodio, la enfermedad de Alejandro al bañarse en el río Cidno y el episodio del médico Filipo y Alejandro, ambos al comienzo del acto tercero. En Tarso, Alejandro, según Lope, “sudado y polvoroso”, se sumerge en el río Cidno, del que el macedonio sale casi exánime, por lo que se piensa en darle “una bebida para tales casos”, confeccionada

---

<sup>113</sup> IX 6.

<sup>114</sup> IX 6.

<sup>115</sup> Amberes, 1542; Amberes, 1586; Amberes, 1609. En 1612 se incluyó en el índice expurgatorio y no fue reimpressa más.

por el médico Filipo, quien, a su vez, según una carta que llega a manos de Alejandro procedente de Parmenión, estaba en connivencia con el rey persa para darle muerte y, por tanto, se temía que la bebida que le ofreciera Filipo fuera un veneno. A pesar de todo, Alejandro bebe lo ofrecido por Filipo, quien reconoce el intento de soborno del persa, más afirma que él lo había rechazado. Pues bien, en Quinto Curcio Rufo<sup>116</sup> la anécdota es prácticamente idéntica. Alejandro, “cubierto de polvo y sudoroso”<sup>117</sup>, enferma al sumergirse en el río, y el médico Filipo idea una “poción curativa”<sup>118</sup>, mas aparece una carta en que se habla de una conjura mortífera entre Filipo y Darío contra Alejandro, a pesar de lo cual, con la negación de esa maquinación por parte del médico, Alejandro bebe la pócima y se cura. Igual podríamos hacer con la versión que nos ofrece Justino/Pompeyo Trogo<sup>119</sup>, con el detalle además de que Justino/Pompeyo Trogo coincide con Lope en todos los detalles, incluso en que quien le mandaba la carta era Parmenión y el relato de los hechos es prácticamente idéntico. También sería posible establecer aquí a doble columna los paralelos, incluso textuales, entre ambas versiones. Un relato más breve, mas del mismo estilo, hallamos, entre otros, en la *Anábasis de Alejandro Magno* de Arriano<sup>120</sup>, el *Alejandro*<sup>121</sup> de Plutarco y en los *Hechos y dichos memorables* Valerio Máximo<sup>122</sup>.

En cuanto al famoso episodio del nudo gordiano, inserto en el acto segundo de la obra de Lope, ese nudo que había sido llevado a cabo por Gordio, de forma que “el reino después gozase quien el lazo desatase” y que Alejandro resuelve cortándolo con su espada, vuelve a tener, incluso en detalles, correspondencia tanto con Quinto Curcio<sup>123</sup> como con Justino/Pompeyo Trogo<sup>124</sup> y la *Anábasis de Alejandro Magno* de Arriano, aunque Quinto Curcio no cuenta la leyenda del origen del nudo, la historia de ese pobre pastor frigio, Gordio, quien sobre el yugo, mientras araba, vio posarse un águila, símbolo del poder, mientras que Justino/Pompeyo Trogo y Arriano sí lo hacen, siendo con Justino/Pompeyo Trogo, en nuestra opinión, con quien más concuerda la versión de Lope.

Lo sorprendente del caso, para quien lee o vea alguna vez representada la obra de Lope, es que en el momento en que Alejandro ya ha desatado el nudo, se oye el siguiente canto:

“Rey serás gran Alejandro,  
del Asia por esta hazaña,  
que más hace en lo imposible  
quien corta que quien desata.

<sup>116</sup> III 5,1-16; III 6, 1-16.

<sup>117</sup> III 5, 2.

<sup>118</sup> III 6,2.

<sup>119</sup> XI 8.

<sup>120</sup> II 4, 7-11.

<sup>121</sup> 19.

<sup>122</sup> III 8, ext. 6.

<sup>123</sup> III 1.14. Cf. *etiam* PLUTARCHUS, *Alex.* 18.

<sup>124</sup> XI 7.

Este yugo y sus coyundas  
tendrán los reyes de España  
por empresa de tus hechos,  
y por letra tus palabras”

A lo cual uno de los personajes, Efestión, añadirá:

“Los reyes de España dicen  
que el yugo tendrán por armas,  
y por letra el “Tanto Monta””

El anacronismo y el servicio al poder es visible en Lope y el mito no escapa a ello, pues en no pocas de sus comedias mitológicas, como hemos visto, hace el mismo uso de él.

Igual podríamos hacer con el comportamiento generoso de Alejandro con la familia de Darío y podríamos poner en paralelo de nuevo el texto de Lope con Quinto Curcio<sup>125</sup> y Justino/Pompeyo Trogo<sup>126</sup>, fundamentalmente, aparte de Plutarco<sup>127</sup>, Valerio Máximo<sup>128</sup> y la *Cuarta Parte de la General Estoria*<sup>129</sup> de Alfonso X. Mas, para no resultar redundantes, escojamos dos últimos episodios, ambos del acto tercero. Uno el del “presente y carta” de Darío a Alejandro y otro la escena final, la entrada de Alejandro en Jerusalén.

En el primer caso, Terbandro, embajador de Darío, porta ante el macedonio una caja que contiene tres objetos, “unas riendas”, “una pelota y una bolsa de dinero”, acompañados por una misiva, ofensiva para el hijo de Filipo, en la que explica Darío a Alejandro el por qué de esos objetos: las riendas, para que aplicadas al aún muy joven cuello del macedonio, le “enseñen a ser hombre”, la pelota, para que “con otros muchachos juegue”, y el dinero, “que pierda, y con que pueda volverse”. Pues bien, Alejandro cambia la simbología, en su contestación al embajador persa, del modo siguiente:

“Dile a Darío, embajador,  
que Alejandro, Rey de reyes,  
se espanta de que así trate  
a quien presto servir debe,  
y que tomo por agüero  
las tres cosas que me ofrece:  
las riendas, que pienso echar  
a la libertad de Oriente;  
la pelota, porque al mundo  
que voy a ganar parece;

---

<sup>125</sup> III 12,7-25.

<sup>126</sup> XI 8-9.

<sup>127</sup> *Alex.* 21.

<sup>128</sup> IV 7, *ext.* 2.

<sup>129</sup> XXX.

y el oro, como a señor  
de todo el oro que tiene”

Esta carta la encontramos ya en el Pseudocalístenes I 36-38, dentro de la colección de cartas que inserta este texto de época imperial, perteneciente a una colección previa, una especie de novela epistolar sobre Alejandro<sup>130</sup>. En efecto, en el texto del Pseudocalístenes, unos embajadores de Darío le traen, junto con una carta del rey persa, “un látigo, una pelota y un cofrecillo lleno de oro”<sup>131</sup>, el látigo como señal de que aún debía ser educado, la pelota, como juego propio de la edad que tiene, y el oro para que lo reparta entre los de la expedición, con el fin de que puedan volver a sus casas. Ante esta ofensa, Alejandro, en el Pseudocalístenes, cambia la simbología del siguiente modo: el látigo para golpear a los bárbaros, una vez sometidos, la pelota, símbolo del mundo, señal de que va a conquistarlo y el oro como el tributo que, una vez vencido, el rey persa deberá pagar. Por su parte, en la historia novelada de Alejandro Magno, contenida en *Cuarta Parte de la General Estoria* de Alfonso X<sup>132</sup>, el envío es de “una pellota e una trompa e una çorriaga con que trebejes, e una bolsiella en que tengas tus dine-ruelos”, simbolizando respectivamente para el macedonio la “çorriaga” como señal de que todo el mundo se someterá a él, la bolsa de oro como señal de todos los tesoros que pasarán a su posesión, y la pelota como imagen del mundo esférico que caerá en su poder.

En cuanto al episodio de Jerusalén ya María Rosa Lida de Malkiel le dedicó un buen estudio en *Romance Philology*<sup>133</sup> demostrando que la fuente última está en Flavio Josefo. En efecto, en Lope, al final del tercer acto, Alejandro, ante la negativa de Jerusalén a prestarle obediencia, piensa en destruirla. Los más prominentes de los judíos, Hircano, “duque de Jerusalén”, y Jado, “gran Pontífice”, confían en la ayuda de Dios, mas se le aparece un ángel a Jado que le aconseja recibir triunfalmente al hijo de Filipo, acogida que se lleva a efecto. Durante la recepción triunfal Alejandro se prosterna ante el sumo sacerdote, señal de sumisión del poder terreno al divino, y le concede Alejandro a Jerusalén la exención de tributos, dirigiéndose todos a orar al templo.

Pues bien, este episodio lo encontramos en *Antigüedades Judías* XI 8 y en XV-XVI de la Historia novelada de Alejandro Magno contenida en la *Cuarta Parte de la General Estoria* de Alfonso X. La comparación de Lope con esta fuente judía es ejemplificadora incluso en detalles menores. Es prácticamente, en lo esencial, idéntica. En Josefo Jado, sumo sacerdote de Jerusalén, niega obediencia a Alejandro, quien, una vez tomadas Tiro y Gaza, marcha contra Jerusalén. Mas Jado, advertido en sueños, salió a recibirle en solemne procesión, prosternándose Alejandro ante el sumo sacerdote al verle, para a continuación explicarle el macedonio a los suyos que no había adorado al sacerdote sino a su Dios. Luego Alejandro entra en Jerusalén, sacrifica en el templo y se entera de la profecía de Daniel de que un griego había de sojuzgar el imperio persa. Al día siguiente, Alejandro otorgó privilegios y franquicias a los judíos.

<sup>130</sup> F. R. MERKELBACH, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, Múnich, 1954, pp. 195-219.

<sup>131</sup> I 36.

<sup>132</sup> XVII.

<sup>133</sup> “Alejandro en Jerusalén”, *Romance Philology* X 3, 1957, pp. 185-196.

Aunque existen varias versiones de la presunta entrada de Alejandro en Jerusalén<sup>134</sup>, la versión de Josefo ha prevalecido en la transmisión de esta anécdota, autorizada como está por la mención de S. Jerónimo, y a ella se aproximan las versiones latinas de la novela del Pseudocalístenes, la *Historia de preliis*, y las compilaciones históricas que insertan el episodio. Reflejan el relato de Josefo, entre otros, Ekkehardo de Aura, Otto de Freising, Pedro Comésitor, Romualdo de Salerno, Godofredo de Viterbo, Lucas de Tuy, Vicente de Beauvais y en los Siglos de Oro Pero Mexía, Luis Zapata, Alejo Vaneas y fray Pedro de Ribadeneyra. El tema recibe por vez primera una reelaboración literaria en la *Alejandroida* de Gautier de Châtillon, quien cuenta el episodio para la mayor gloria de Alejandro, aunque en la Edad Media y posteriormente se hacía también referencia a esta anécdota para mostrar con complacencia al paladín pagano a los pies del verdadero Dios y la sumisión del poder secular al eclesiástico. Una especie de S. Ambrosio y Teodosio.

Además, que Lope conocía a Josefo lo sabemos con certeza, ya que, por ejemplo, en *El villano en su rincón*, se refiere al autor judío como “Josefo, historiador de tanto crédito”, haciendo uso de esta anécdota en otras obras suyas<sup>135</sup>.

Por tanto, desde nuestro punto de vista, el armazón argumental de la obra, en cuanto a fuentes, descansa sobre Quinto Curcio y Justino/Pompeyo Trogo fundamentalmente, y para el episodio de Jerusalén en Flavio Josefo.

El Alejandro mítico heredado y plasmado por Lope es aquel que le considera hijo de Júpiter o Júpiter segundo, un nuevo Aquiles, un dios en la tierra, con una parte de su ser mortal y otra inmortal, digno de ser esposo de Juno, ambicioso, magnánimo, generoso, bello, culto, discípulo de Aristóteles<sup>136</sup>, a quien sólo le falta un Homero que le cante como a Aquiles, pero que es capaz de reconocer que Dios está por encima de todo y que a él se le debe sumisión, de ahí el episodio de Jerusalén. Es una imagen que nos viene desde antiguo, desde el Pseudocalístenes al *Roman d'Alexandre*, *El libro de Alexandre* o la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon.

Ahora bien, para ambientar esta comedia “histórica” hemos de reconocer que Lope no hace, ni lo pretende, un acertado uso del mundo mítico y religioso que tenía que rodear al macedonio. Para comenzar, lo cual es usual por otra parte en el autor y lo hemos visto en sus comedias mitológicas, no distingue entre mitología griega y romana, y el mundo mítico-religioso del macedonio es más romano en nomenclatura que heleno, a pesar de la cuna del personaje. Los nombres de los dioses y héroes vuelven a estar latinizados. En Lope los mitos, ya lo hemos dicho, están romanizados y sus fuentes clásicas, cuando se rastrean en obras de más envergadura mitológica, como hemos visto, son preferentemente latinas, Ovidio sobre todo. El mundo divino de *Las Grandezas de Alejandro* queda reducido a las siguientes figuras: Júpiter, Juno, Marte, Apolo/ Febo y Minerva. En cuanto al mundo heroico y legendario, fundamental-

---

<sup>134</sup> Cf. R. MARCUS, “Appendix C”, *Josephus*, Loeb, 1937, VI, pp. 512-532.

<sup>135</sup> M. R. LIDA DE MALKIEL, “Alejandro en Jerusalén”, pp. 195-196.

<sup>136</sup> Palabras de Apeles a Alejandro en la comedia de Lope: “Rindo la ignorancia mía; / que ya sé que tu maestro/ Aristóteles más diestro/ te dejó en filosofía/ que en los colores el mío.” (p. 345).

talmente surgido en el ámbito de las interpelaciones y comparaciones, está constituido en la obra por Agamenón, Héctor, Aquiles, Eneas, Hércules/Alcides, Prometeo, Faetonte, Amazonas, Cupido, Leandro y las referencias a la guerra de Troya. Pero todo ello reducido a referencias breves, puntuales, al contrario de las comedias suyas “mitológicas”, en las que las alusiones a todo este mundo son mucho más amplias y detalladas, lo cual es lógico por otra parte, dado que sus centros temáticos son mitos. Además, es de destacar que todas las figuras aparecen de nuevo con sus epítetos y alusiones mitológicas más usuales y generalizadas. Estamos lejos de las variantes míticas, insistimos, poco usuales, esto es, que intentan sorprender e inaccesible a un espectador o lector culto medio.

Usualmente se habla de cinco funciones con las que se instrumenta el mito en el Barroco<sup>137</sup>: función tópico-erudita, función comparativa, función ejemplificativa, función re-creativa o metamítica y función burlesca. Pues bien, dejando al margen el propio tratamiento mítico de Alejandro, las funciones que cumplen las apariciones míticas en su obra se centran en la función tópico-erudita y función comparativa. La recuperación en Lope de los elementos míticos sólo se hace desde una perspectiva culta, escolástica y estética, no de comunión. Tenemos los nombres de los personajes míticos y sus historias romanizados, pero, insistimos, sin la compenetración del autor con el tema mitológico, que nota aún hoy día el lector y en su época notarían determinados espectadores.

Ahora bien, incluso en la comedia “histórica”, el poeta dramático se sigue sabiendo poeta, no historiador, y es consciente de que su misión no es reconstruir arqueológicamente el pasado como si compusiera a partir del siglo XVIII o XIX una novela histórica. Por tanto, la consideración del pasado en Lope no es histórica ni crítica, sino que los personajes del pasado, incluidos los griegos y Alejandro en este caso, sienten, piensan, hablan y se conducen como si fueran españoles del Barroco, gentes señoriales y de mucha honra, muy poseídas de personales y nacionales pretensiones, y lo mismo daba que se tratara de Alejandro, Ciro o Fernando el Católico. El pasado se traslada al presente material y espiritual, hasta el punto, por citar un ejemplo, de que Filipo resulta muerto por una “daga francesa” en manos de Pausanias, porque a Lope más que el rigor erudito le interesa acercarse al hombre y al mundo de su tiempo.

Otro rasgo que nos gustaría destacar y que tiene lugar en la obra es la tendencia, ya vista, a españolizar lo ajeno, lo cual le lleva, por ejemplo, a anacronismos manifiestos, como ése al que hemos hecho referencia al hablar del nudo gordiano, cuando se oye el canto de fondo sobre el escudo de España, y que no es caso único, sino que se repite a lo largo de la obra de Lope<sup>138</sup>. Es una muestra de la utilización de la literatura por el poder, por las estructuras del poder, lo cual es usual en el Barroco. El Imperio asimila ciertas figuras y símbolos míticos que incluso llegan a hoy día. Cuatro son los mitos clásicos de mayor rendimiento emblemático para representar el poder del Estado y de la Iglesia en el barroco literario español: Júpiter y su águila, el Ave Fénix, Hércules y Atlante. En el caso de nuestra obra la utilización del mundo clásico por el poder se lleva a cabo a través de la figura de Júpiter y el águila y el nudo gordiano.

<sup>137</sup> Cf. R. ROMOJARO, n.1.

<sup>138</sup> Cf. R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, pp. 326-333.

El primero que pasa por haber tomado por armas el águila fue Marco Bruto, “que decía descender de Eneas”<sup>139</sup>, de ahí pasó a Roma y posteriormente al Imperio alemán y a los reyes de España. En cuanto a Júpiter es la figura que cuenta con mayor número de apariciones en la obra, lógico si pensamos que es la cabeza del panteón, que el personaje es un rey y se considera segundo Júpiter. El segundo dios en aparición en la obra es Marte, dios de la guerra, lo cual es lógico por el ambiente bélico de la comedia. A un nivel prácticamente equivalente Hércules y el mundo de Troya. En el caso del hijo de Alcmena resulta también explicable, entre otras razones, por su vinculación con nuestro país a través de su mitología. En efecto, son los últimos trabajos de Heracles los que le llevan a los confines occidentales del mundo conocido y al mundo subterráneo: Gerión, Hespérides y Cerbero, y dos de ellos, desde el mundo antiguo, se asociaban con nuestra tierra, Gerión y Hespérides<sup>140</sup>. De ahí que exista toda una tradición que llega a Lope que vincula al hijo de Alcmena con nuestra tierra. No olvidemos que incluso Felipe II se glorifica como “Divino Sucesor del nuevo Alcides”, línea que continúa Felipe IV. En el caso de la guerra de Troya no debemos tampoco olvidar, aparte de los héroes griegos de aquella gesta que, según la tradición mítica, arribaron a nuestras costas, que ya las fuentes antiguas nos informan en el sentido de que Alejandro se consideraba descendiente de Aquiles, incluso un nuevo Aquiles, pues Olimpiade, se decía, remontaba a Neoptólemo, hijo del héroe homérico<sup>141</sup>, y la anécdota, que se cuenta, de que Alejandro estuvo ante la tumba de Aquiles en Troya recorre las historias sobre Alejandro Magno. Una de las diferencias entre Aquiles y Alejandro, desde el punto de vista de este último, es también un lugar común en la tradición, en el sentido de que el primero, el enemigo de Héctor, había tenido la fortuna de tener un Homero que cantara e inmortalizara sus hazañas, mientras que el hijo de Filipo, desde su propio punto de vista, no podía contar con tamaño poeta. En efecto, ante la tumba de Aquiles, Alejandro exclama:

“¡Oh, mancebo generoso!  
no envidio el ver que famoso  
pusiste a Troya a tus pies;  
no envidio que a Héctor diese

---

<sup>139</sup> BALTHASAR DE VITORIA, *Primera parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, 1737, p. 104.

<sup>140</sup> Cf. E. A. RAMOS JURADO, “Andalucía y la mitología clásica”, *Homenaje a Esperanza Albarrán*, Sevilla, 1998, pp. 147-154; GARCÍA IGLESIAS, “La península ibérica y las tradiciones griegas de tipo mítico”, *AEA* 52, 1979, pp. 131-140; J. M. BLÁZQUEZ, “Gerión y otros mitos griegos en Occidente”, *Gerión* 1, 1983, pp. 21-38; R. ROSENSTINGLE-E. SOLÁ, “El décimo trabajo de Hércules: un paleoperiplo por tierras hispanas”, *Ampurias* XXXVIII-XL, 1976-1978, pp. 543-547; J. RAMIN, *Mythologie et Géographie*, París, 1979, pp. 105-113; C. JOURDAIN-ANNEQUIN, “Héraclès en Occident”, *Héraclès d’une rive à l’autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, C. BONNET & C. JOURDAIN ANNEQUIN (Eds.), Bruselas-Roma, 1992, pp. 263-301; R. LÓPEZ MELERO, “El mito de las Columnas de Hércules y el Estrecho de Gibraltar”, *Actas del Congreso Internacional <<El Estrecho de Gibraltar>>*, Madrid, 1988, I, pp. 615-641.

<sup>141</sup> Cf. PLUTARCHUS, *Alex.* 2,1.

la muerte, ni tus hazañas,  
 ni que en naciones extrañas  
 gloriosa tu espada hicieses.  
 Envidio que hayas tenido  
 aquel divino poeta  
 Homero, a quien no sujeta  
 tiempo, envidia, muerte, olvido,  
 por coronista famoso,  
 pues con su verso divino  
 a hacer inmortales vino  
 tu fama y nombre dichoso”.<sup>142</sup>

Y ante las palabras de Vitelo, que le reprocha que diga que no hay en Grecia en tiempos de Alejandro un poeta al nivel de Homero, Alejandro le contesta:

“Vitelo, escribir a todos  
 se concede de mil modos;  
 pero es un cansancio vil  
 cuando no es con perfección:  
 el poeta ha de nacer”<sup>143</sup>

Lope, pues, en *Las Grandezas de Alejandro*, obra que hemos escogido como muestra de comedia “histórica”, sigue la tradición heredada sobre la figura de Alejandro, españolizando y actualizando su figura, pero el ambiente mítico-religioso, que debía rodear a una figura de la segunda mitad del siglo IV a. C., es inadecuado desde el punto de vista de un erudito exigente, mas no creemos que ello le importase mucho a Lope.

Lope, tanto en sus comedias mitológicas como históricas, utiliza el mito, la tradición clásica, a su medida, la actualiza sin acudir a variantes míticas extrañas, cultistas, comprensibles sólo por un pequeño grupo de eruditos, sino a la mitología más usual, sin que en sus comedias se perciba un afán de exégesis, esto es, de buscar un sentido subyacente a los mitos clásicos, siempre, eso sí, en su versión latina.

---

<sup>142</sup> P. 363.

<sup>143</sup> P. 363.

## BIBLIOGRAFÍA

- G. CARY, *The medieval Alexander*, Cambridge, 1956.
- T. E. CASE, "The Role of Venus in the mythological dramas of Lope and Calderon", *REHA* XVIII, 1984, pp. 195-206.
- G. R. COLBOURN, "Greek and Roman themes in the Spanish drama", *Hisp* XXII, 1939, pp. 163-168.
- J. K. DEMETRIUS, "Elementos griegos y latinos en las obras de Lope de Vega", *FH* XIV, 1976, pp. 603-605.
- A. EGIDO, "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte", *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, 1988, pp. 171-184.
- J. ENTRAMBASAGUAS, "Cronos en el metaforismo de Lope de Vega", *REH* II 8, 1935, pp. 153-176.
- J. ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, Valencia 1963<sup>2</sup>.
- M. FERNANDEZ NIETO, "Sobre la recreación de los mitos clásicos en el teatro español de la Edad de Oro", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 1995, I, p. 347-353.
- C. GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, Madrid, 1974.
- C. GARCÍA GUAL, *Figuras y fantasías medievales*, Madrid, 1990.
- A. K. JAMESON, "Lope de Vega's knowledge of classical literature", *BHI* XXXVIII, 1936, pp. 444-501.
- A. K. JAMESON, "The sources of Lope de Vega's Erudition", *HR* V, 1937, pp. 124-139.
- M. R. LIDA DE MALKIEL, "Alejandro en Jerusalén", *Romance Philology* X 3, 1957, pp. 185-196.
- M. R. LIDA DE MALKIEL, "La leyenda de Alejandro en la literatura medieval", *Romance Philology* XV 3, 1962, pp. 311-318; XV 4, 1962, pp. 412-423.
- M. R. LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
- R. R. MACCURDY, "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia. Resumen crítico", *Lope de Vega. El teatro*, A. SANCHEZ ROMERALO (Ed.), Madrid, 1989, pp. 161-191.
- H. M. MARTIN, "Lope de Vega's *El vellocino de oro* in relation to the sources", *MLN* XXXIX, 1924, pp. 142-149.
- H. M. MARTIN, "The Apolo and Dafne myth as treated by Lope and Calderón", *HR* I 2, 1933, pp. 149-160.
- H. M. MARTIN, "Notes on the Cephalus-Procris myth as dramatized by Lope de Vega and Calderón", *MLN* LXVI, 1951, pp. 238-241.
- M. D. McGAHA, "*El marido más firme* y *La bella Aurora*: Variaciones sobre un tema", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 431-439.
- M. D. McGAHA, "Las comedias mitológicas de Lope de Vega", *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje a Raymond MacCurdy*, Madrid, 1983, pp. 67-82.
- J. MICHAEL, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, 1970.
- J. MILLÉ GIMÉNEZ, "Lope de Vega, traductor de Claudiano", *Verbum* XVII, 1923, pp. 67-70.
- R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, Universidad de Málaga, 1998.
- R. ROMOJARO, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, 1998.

- D. J. A. ROSS, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander Literatur*, Londres, 1963.
- N. M. SCHECTOR, "La interpretación del mito en el Adonis y Venus de Lope", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 361-364.
- R. SCHEVIL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Nueva York-Hildesheim, 1971.
- S. A. VOSTERS, "Mitología: Hércules y la ofidiogigantomaquia", *Lope de Vega y la tradición occidental. I. El simbolismo bíblico de Lope de Vega*, Madrid, 1977, pp. 455-499.
- S. A. VOSTERS, "Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, II, pp. 785-817.
- J. B. WOOLDRIDGE, "The theme of love in Lope de Vega's *El amor enamorado*", *BC XXVII*, 1975, pp. 101-108.



## LA TRADICIÓN CLÁSICA EN VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

A primera vista, dada la personalidad y características del autor valenciano, podría parecer que el mundo clásico no encuentra reflejo en la obra del novelista levantino. Mas la realidad, como veremos, es muy distinta. No es que esté en el centro de su producción, pero sí que existen huellas de su interés por el mundo clásico en tanto podía confirmar sus ideas en determinados aspectos o porque se veía inserto en las raíces mediterráneas. Desgraciadamente es un autor que no goza en la actualidad del favor del público en la medida en que lo tuvo hasta los años setenta. Es más, hace pocas décadas era usual encontrar en los anaqueles de las librerías, tanto comerciales como domésticas, la obra de Vicente Blasco Ibáñez, hecho que desgraciadamente hoy día resulta inusual, como tampoco abundan las publicaciones y los trabajos de investigación sobre su obra<sup>1</sup>. Sin embargo, en la primera mitad de nuestro siglo, e incluso alguna década después, la situación era muy distinta, ya que fue un autor que en su día estuvo marcado por el éxito, hasta el punto de que no pocas de sus obras se vieron llevadas a un nuevo medio, al séptimo arte, al cine y a la televisión.

Y la verdad es que es un autor que, aun nacido en la segunda mitad del siglo XIX, concretamente el 29 de enero de 1867, el año en que Emilio Zola, autor modelo para Blasco, publica su *Teresa Raquin* y Carlos Marx el primer volumen de *El Capital*, está más cerca de los aires nuevos que van a marcar el siglo XX que anclado en el XIX, me refiero a sus ideales de repu-

---

<sup>1</sup> Cf. J. A. BALSEIRO, *Vicente Blasco Ibáñez: hombre de acción y de letras*, Puerto Rico, 1935; J. A. BALSEIRO, *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle Inclán y Baroja, cuatro individualistas de España*, Chapel Hill, N. C., 1944; E. GASCÓ CONTELL, *La obra literaria de Blasco Ibáñez*, Valencia, 1921; E. GASCÓ CONTELL, *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Madrid, 1957; C. IGLESIAS, *Blasco Ibáñez, un novelista para el mundo*, Madrid, 1985; J. L. LEÓN ROCA, *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, 1990<sup>a</sup>; J. L. LEÓN ROCA, *Los amores de Blasco Ibáñez*, Valencia, 1992; R. MARTÍNEZ DE LA RIVA, *Vicente Blasco Ibáñez, su vida, su obra, su muerte y sus mejores páginas*, Madrid, 1929; P. SMITH, *Vicente Blasco Ibáñez: nueva introducción a su vida y obra*, Chile, 1972; M. XANDRÓ, *Blasco Ibáñez: su vida y su obra*, Madrid, 1997; S. RENARD ÁLVAREZ, *La modalización narrativa en las novelas sociales de V. Blasco Ibáñez*, Diss., Universidad de Valencia, 1993; J. SEMPERE CONGOST, *La obra narrativa de Vicente Blasco Ibáñez*, Diss., Universidad de Murcia, 1990; P. SMITH, *Vicente Blasco Ibáñez. An annotated bibliography*, Londres, 1976; A. ESPINÓS QUERO, *La Obra Literaria de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de Ediciones*, Valencia, 1998.

blicanismo, regionalismo, anticlericalismo, anticolonialismo, anticaciquismo y a su anhelo de acabar con la ignorancia y la incultura, que le lleva incluso a promover una Universidad popular en su tierra natal. Si a ello le añadimos su carácter de hombre vitalista, de acción, que incluye el activismo político, el cual, pienso, llevado al exceso perjudicó su vertiente literaria, tendremos una imagen aproximada de una personalidad que resulta indudablemente atractiva. Fue a la vez autor-editor-impresor. En Blasco se unen estos tres oficios como en ningún otro personaje de la época.

Con una personalidad como la que estamos dibujando no resulta extraño que el mundo clásico en Vicente Blasco Ibáñez esté, respecto al volumen de su producción, escasamente reflejado, salvo en determinadas obras, que posteriormente analizaremos, producto de unos intereses muy concretos que están marcados en gran medida por los ideales a los que anteriormente hemos hecho referencia. De todas formas hemos de advertir que su formación en el ámbito clásico, en la lengua y cultura griega y romana, es muy escasa. Tenía cierta idea de latín y prácticamente ninguna de griego. En *Mare Nostrum* califica al latín de “suplicio”<sup>2</sup>.

En efecto, hijo de una familia oriunda de Aragón, que basaba su vida en una tienda cercana al mercado de Valencia, comenzó sus estudios a los cuatro años en una escuela municipal, para pasar posteriormente a la escuela particular de D. Joaquín Gimeno, a las Escuelas Pías, al colegio Levantino hasta desembocar en 1876 en el instituto, mostrándose en todo su recorrido discente como un chico inquieto, nervioso, difícil y con propensión a eludir las clases en la medida en que le era posible. En 1882, en Valencia, se matricula en Derecho<sup>3</sup>, sin mucha convicción, pues él prefería el mar, le gustaría haber sido marino, mientras que su madre, inútilmente, abogaba por un hijo seminarista. La verdad es que la abogacía no le atraía lo más mínimo, como se refleja en su afirmación años después: “Yo soy abogado por ser algo, procuro no acordarme de que lo soy”<sup>4</sup>. Esto es, su contacto con el mundo clásico se limita a los estudios básicos y a las asignaturas de Derecho relacionadas con el mundo clásico, como, por ejemplo, la Historia del Derecho, el Derecho canónico o el propio Derecho romano, finalizando sus estudios en esta rama en 1888, pero sin que hubiese puesto mucho interés en ello, pues, además, a él el pasado en sí no le interesaba:

“Yo soy un hombre a quien sólo le interesa el presente, y acaso más que el presente, el porvenir; el pasado no me importa, lo desdén, lo olvido. Esto, evidentemente, me ayuda a vivir, a defender mi buen humor”<sup>5</sup>

Amaba la vida y sus oportunidades, se definía a sí mismo como “un macho, un gozador, no un sentimental”<sup>6</sup>, lo cual le llevó a una sucesión de amores, odios, prisión política y viajes,

---

<sup>2</sup> II, p. 1126.

<sup>3</sup> Cf. Y. BLASCO GIL, *La Facultad de Derecho de Valencia durante la Restauración (1875-1900)*, Diss., Universidad de Valencia, 1996.

<sup>4</sup> C. IGLESIAS, *op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> C. IGLESIAS, *op. cit.*, p. 145.

<sup>6</sup> C. IGLESIAS, *op. cit.*, p. 91.

que se suceden en su convulsa vida y que ha sido objeto, incluso, en determinadas ocasiones de los medios audiovisuales.

En su obra encontraremos, en el plano de la lengua, algunas expresiones latinas, prácticamente ninguna griega, y mejor conocimiento, limitado eso sí, del mundo cultural latino que del griego. En su “Al lector” de *Sónnica la cortesana*, la obra más “clásica” dentro de su producción, a la que posteriormente haremos referencia, aunque la estudiaremos en profundidad en el capítulo que dedicamos a la “novela histórica”, nos informa, aparte de las motivaciones que le llevaron a escribirla, de los esfuerzos que hizo para “recuperar” sus conocimientos del mundo clásico:

“Al poco tiempo de haber empezado a escribir *Sónnica la cortesana* casi me arrepentí de este trabajo. Tuve que realizar vastos y monótonos estudios para no desistir de mi empeño. Casi siempre, en libros de esta clase, el éxito responde con parquedad a las grandes labores preparatorias que exigen. Necesité rehacer mis estudios latinos del bachillerato para leer algunas obras antiguas que tratan de la heroica resistencia de Sagunto y su destrucción”<sup>7</sup>

Hemos de observar que habla de estudios latinos, que le resultaban “monótonos”, no griegos, a pesar de que los protagonistas de la obra, *Sónnica* y *Acteón*, son griegos. Griego, como lengua, realmente no sabía. Sus conocimientos mítico-religiosos clásicos, por ejemplo, como vamos a analizar posteriormente, eran someros y repetitivos, más latinos que griegos.

El mundo clásico en su obra fundamentalmente se encuentra plasmado en tres obras, aparte de referencias aisladas a lo largo de su producción, me refiero a *En el país del arte (tres meses en Italia)*, *Sónnica la cortesana* y *Mare Nostrum*, escritas respectivamente en “1896”<sup>8</sup>, “1901”<sup>9</sup> y “en París, agosto-diciembre de 1917”<sup>10</sup>, abarcando los períodos primero y último en que él dividía su propia obra literaria, esto es, su fase regionalista, más o menos naturalista, que coincide con el período de plena eferescencia de agitador político, director de periódico y diputado<sup>11</sup>, las dos primeras, y al período más internacional, viajero, del autor, la última, tras pasar por lo que él denomina período de novelas sociales o de tendencia y por el período reflejo de su labor de colonizador y vida intensa<sup>12</sup>.

En efecto, la primera de ellas, *En el país del arte (tres meses en Italia)*<sup>13</sup>, es producto de una huida, motivada por su actuación en 1896 en un mitin en la plaza de toros de Valencia, previamente prohibido, que le lleva a Italia, tras embarcar, disfrazado de marinero, en el barco

<sup>7</sup> Para la obra de Vicente Blasco Ibáñez utilizamos y citamos por *Obras completa con una nota bibliográfica*, Madrid, 1980<sup>o</sup>.

<sup>8</sup> I, p. 258.

<sup>9</sup> I, p. 687.

<sup>10</sup> II, p. 1216.

<sup>11</sup> J. N. LOUBÈS & J. L. LEÓN ROCA, *Vicente Blasco Ibáñez, diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política*, Toulouse, 1972.

<sup>12</sup> C. IGLESIAS, *op. cit.*, p. 133.

<sup>13</sup> I, pp. 145-258.

Sagunto. Allí, “en el país del arte”, admirado por el espectáculo que ve, escribe esta obra en la que pasa revista a los monumentos, paisajes, ciudades y costumbres, marcándole, sobre todo, del mundo antiguo, Pompeya, a la que dedica varios capítulos<sup>14</sup>, pues reconoce que “iba a realizarse uno de los ensueños de mi vida; iba a verme de repente en plena antigüedad, a discutir por calles que aún guardan las huellas de los que las hollaron hace dieciocho siglos; a sentarme en bancos de mármol rozados mil veces por la purpúrea túnica de la matrona, la toga del patricio y el velo de la vestal; a recorrer las casas sonrientes y bellas de un pueblo artista y seductoramente corrompido; a forjarme la ilusión, en pleno siglo XIX, de que soy un ciudadano de aquellas ciudad voluptuosa que se contemplaba de día en el terso espejo del golfo de Nápoles, que tenía de noche por antorcha el rojo flamear del vecino Vesubio, y oculta en las entrañas de la tierra durante dieciséis siglos, surge nuevamente como libro animado, en el que se descifran todos los misterios de la antigüedad”<sup>15</sup>.

La segunda, *Sónnica la cortesana*, escrita el año del estreno de la *Electra* de Galdós, del cierre temporal por orden gubernativa de “El Pueblo”, de su elección por tercera vez de diputado y de su nombramiento como jefe absoluto de Fusión Republicana, esto es, en 1901, es la obra fundamental, dentro de la producción del autor, en lo referente al mundo clásico. Se enmarca en el período de 1893 a 1902, que comprende *Arroz y Tartana*, *Flor de Mayo*, *La barraca*, *Entre naranjos*, *Sónnica la cortesana*, *Cañas y barro* y *dos colecciones de cuentos* (*Cuentos valencianos* y *La condena y otros cuentos*), período valencianista, regionalista intenso del autor, que coincide con un movimiento propio de ciertos escritores de fines del siglo XIX, que se caracteriza por el recogimiento regionalista y de intimidad con lo local. Es la época en que fraguan el catalanismo, el vasquismo y el gallegismo como movimientos políticos, aunque Blasco en este sentido se sentía español, pero valenciano hasta la médula. Este localismo impregna la zarzuela, la novela y la lírica. Baste recordar las figuras de Vicente Medina con sus poemas dialectales del murciano, Jose María Gabriel y Galán con su dialecto extremeño-salmantino y el propio Blasco Ibáñez con su amor a todo lo valenciano. En la obra de Blasco asistimos a un despliegue de los tipos, costumbres, tierras y ambiente de la Valencia blasquista, descrita con una gran precisión, plasticidad y riqueza. Y es que desde muy joven se sintió atraído por los movimientos intelectuales de su ciudad, que le llevó a conocer a Constantino Llombart, pseudónimo de Carmelo Navarro Llombart, poeta, iniciador y propagador de la “renaixença” valenciana, quien le introduce en la sociedad que defendía el uso del valenciano y de todo lo valenciano, “Lo Rat Penat”, y que conduce a Blasco a fundar una revista de literatura en 1883, “El Miguelete”, posteriormente denominada “El Turia”, y a publicar narraciones que serían después traducidas al valenciano, como *La torre de la Boatella* o *Fatimah*.

Pues bien, dentro de este amor por el terruño, por el presente y por su pasado, se enmarca *Sónnica la cortesana*<sup>16</sup>, “modelo de la llamada novela arqueológica y también novela valen-

---

<sup>14</sup> XXV-XXVI-XXVII (I, pp. 213-221).

<sup>15</sup> I, p. 214.

<sup>16</sup> I, pp. 687-816.

ciana antigua, que de los dos modos ha sido clasificada”<sup>17</sup>. En ella se nos narra la heroica resistencia de Sagunto frente a las tropas de Aníbal a través de los amores de dos griegos, Sónnica y Acteón, que dejan su vida en la defensa y que, como veremos en el capítulo dedicado a la novela histórica, utiliza básicamente como fuente a Silio Itálico, un poeta latino del siglo I p. C., y que Blasco escribió por amor a su terruño, a todo lo valenciano, sintiéndose incapaz de no cantar el “episodio más heroico de la historia de Sagunto”, la resistencia de la ciudad levantina a las tropas de Aníbal, que, como en el capítulo correspondiente analizaremos, el de la novela histórica, está lógicamente plena de referencias clásicas, con los matices que en su momento se harán.

En 1918, año en que finaliza la guerra europea, en la que se mostró abiertamente partidario de la causa aliada, y en que Muñoz Seca publica *La venganza de Don Mendo*, nuestro autor lanza al mercado *Mare Nostrum*<sup>18</sup>, llevada al cine en 1926 por Red Ingram y en 1953 por Rafael Gil, y que había comenzado a escribir en el hotel Rhul de Niza y después en su refugio de St. Jean-Cap Ferrat, llevando como fecha final “París, agosto-diciembre de 1917”<sup>19</sup>. Es la tercera obra de Blasco en la que fundamentalmente encontramos, aunque actualizada, la *Odisea* homérica. El lector, que conozca medianamente el mundo grecorromano, encontrará sorprendentemente que el esquema y la temática de la novela se retrotraen a las aventuras de Ulises en su regreso al hogar. Se trata de una novela de amor al mar, de viajes, guerra y espionaje, con dos protagonistas claros, Ulises Ferragut, capitán de un navío mercante, y Freya, una bella espía alemana que incita a Ulises Ferragut a traicionar a su patria, siendo ella misma fusilada<sup>20</sup>, como Mata-Hari, tras la caída de Alemania.

Lo curioso de esta novela es que es una traslación, con innovaciones, de la *Odisea* homérica. En efecto, Valencia es Ítaca; Ulises Ferragut es el Ulises homérico, cuya vida se centra en el mar; Cinta, la esposa, es Penélope, que, como la fiel esposa homérica, se ve asediada en ausencia de su marido por un pretendiente, D. Pedro<sup>21</sup>; Esteban, el hijo, que busca al padre y fallece<sup>22</sup>, es Telémaco; Freya, la amante y espía<sup>23</sup>, es Circe, desarrollándose la acción con el fondo de la primera guerra mundial. Es más el capítulo VI tiene por título “Los artificios de Circe”<sup>24</sup> y el VIII “El joven Telémaco”<sup>25</sup>. Pero hay diferencias marcadas. Aparte de las muertes de Ulises y su hijo, por ejemplo, Cinta, la esposa de Ulises Ferragut, quien como Penélope teje de continuo<sup>26</sup>, al contrario que la Penélope homérica, se distancia afectivamente del marido y

<sup>17</sup> C. IGLESIAS, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>18</sup> II, pp. 996-1216. Cf. M<sup>a</sup> J. NAVARRO MATEO, *Blasco Ibáñez y las novelas de la Guerra Europea*, Valencia, 1991.

<sup>19</sup> II, p. 1216.

<sup>20</sup> II, p. 1207; II, p. 1200.

<sup>21</sup> II, pp. 1125-1126.

<sup>22</sup> II, pp. 1123-1124.

<sup>23</sup> II, pp. 1035-1061, II, pp. 1062-1077.

<sup>24</sup> II, pp. 1077-1099.

<sup>25</sup> II, pp. 1124-1134.

<sup>26</sup> II, p. 1139.

éste vuelve al mar, donde, como decíamos, fallece, ahogándose en él, reuniéndose en sus profundidades con la diosa del mar<sup>27</sup>, Anfitrite, cuya invocación cierra la novela<sup>28</sup>. Incluso en la obra se hace una rememoración de la Odisea, precisamente en el momento en que Ulises Ferragut pone en fuga al pretendiente de su esposa, D. Pedro. El pasaje dice así<sup>29</sup>:

“Con voz amenazadora (sc. Ulises Ferragut) hizo memoria de un pasaje clásico bien conocido del profesor. Su homónimo, el viejo Ulises, al volver a su palacio, había encontrado a Penélope rodeada de pretendientes, y acababa con ellos colgándolos de una escarpia por la parte más viril y dolorosa.

—¿No fue así, catedrático?...Aquí no veo más que un pretendiente, pero este Ulises le jura que lo colgará de la misma parte si vuelve a encontrarlo en su casa.

Huyó don Pedro. Juzgaba muy interesantes a los rudos héroes de la *Odisea*, pero en verso y sobre el papel. En la realidad le parecían unos brutos peligrosos. Y escribió una carta a Cinta para avisarle que suspendía sus visitas hasta que su marido volviese al mar.”

El Ulises de Blasco no mata a los pretendientes, en oposición al homérico, ni regresa disfrazado de mendigo a su hogar, pero sus intenciones respecto al pobre D. Pedro evidentemente no eran muy tranquilizadoras. Al final no se logra el retorno feliz, un *happy end*, porque, quizás, conociendo la mentalidad de Blasco y su vida amorosa, un retorno del marido, tras largos períodos de ausencia, con aventuras sentimentales e infidelidades por su parte, era, al menos para Blasco, inconcebible, aun contando, como contó siempre Blasco, con una Penélope fiel. Si a ello le sumamos que, durante la elaboración de la obra, se estaba produciendo en toda Europa una guerra, es explicable que su Ulises se vea trasladado en el tiempo e implicado en ella y, lo que es más peculiar, que sea incitado a traicionar a su patria. En este punto sí que hay una inversión total del personaje homérico. El Ulises griego, el homérico, es astuto, e incluso su moralidad, siempre que se le abstraiga de la moralidad homérica, puede parecer, en ocasiones y a lo largo de la tradición, incluso más que dudosa, pero nunca, ni implicándose en aventuras sentimentales, pierde de vista su objetivo final, el feliz retorno de él y de sus compañeros a las playas de Ítaca y el amor por su esposa e hijo. Aunque, como ya advertimos, al contrario que la Penélope homérica, Cinta, la esposa de Ulises Ferragut, acaba por perder el amor hacia su marido, quien le había sido múltiples veces infiel. Estas infidelidades provocan en el hijo, Esteban, “el joven Telémaco”, una sensación de admiración hacia su padre<sup>30</sup>, mas en su esposa provoca una gran desolación. Hay no pocos pasajes sintomáticos en este sentido, mas vamos a escoger uno, importante, como muestra. En uno de los retornos del marino Ulises al hogar, Ulises Ferragut “osó acariciarla (sc. a Cinta) como en la primera época de su matrimonio”<sup>31</sup>. La reacción de la esposa, bien lejos está de la Penélope homérica: “ella se

---

<sup>27</sup> II, pp. 1135-1138.

<sup>28</sup> II, p. 1216.

<sup>29</sup> II, pp. 1137-1138.

<sup>30</sup> II, p. 1125.

<sup>31</sup> II, p. 1136.

irguió, ofendida y pudorosa, lo mismo que si acabase de recibir un insulto. Se escapó de sus brazos con igual energía que si repudiese una violación”<sup>32</sup> y le dice, entre llantos:

“—No, ¡no!... Viviremos juntos porque eres mi marido y Dios manda que sea así; pero ya no te quiero, no puedo quererte... ¡El mal que me has hecho!... ¡Tanto como te amaba yo!... Por más que busques en tus viajes y tus malas aventuras, no encontrarás una mujer que te quiera como te ha querido la tuya”<sup>33</sup>

Reprochándole sus infidelidades, e insistiéndole en que “nunca podré quererte... ¿Qué has hecho, Ulises? ¿Qué has hecho para que te tenga horror?... Cuando estoy sola lloro; mi tristeza es inmensa, pero admito mi desgracia con resignación, como una cosa lejana que fue inevitable... Así que oigo tus pasos y te veo entrar, resucita la verdad. Pienso que mi hijo ha muerto por ti, que aún viviría si no hubiese ido en busca tuya para recordarte que eras su padre y que te debías a nosotros... Y cuando pienso eso, te odio, ¡te odio!... ¡Has matado a mi hijo! Mi único consuelo es creer que, si tienes conciencia, sufrirás más aún que yo”<sup>34</sup>. La única salida que encuentra Ulises es huir, huir al mar, porque “aquella casa ya no era la suya. Tampoco era suya su mujer.”<sup>35</sup> ¡Qué inversión de la *Odisea* homérica!

De sus doce capítulos cinco, sólo en el título, retrotraen a la antigüedad clásica: “Mater Anfitrita” (II), “Pater Oceanus” (III), “Los artificios de Circe” (VI), “El joven Telémaco” (VIII) y “¡Anfitrite!... ¡Anfitrite!” (XII). El Ulises de Blasco reconoce que “el nombre de Grecia tenía el poder de incitar la fantasía” en él desde niño y que “también su padrino, el abogado Labarta, poeta laureado, no podía repetir este nombre sin que una contracción fervorosa pasase por su barba entrecana y una luz nueva por sus ojos”<sup>36</sup>. Para nuestro personaje la gran contribución de Atenas fue la democracia:

“Para Ferragut, el honor más grande de Atenas era haber sido una democracia de nautas. Los ciudadanos servían a la patria como remeros. Todos sus grandes hombres eran oficiales de Marina.

—Temístocles y Pericles -añadía- fueron jefes de escuadra, que luego de mandar buques gobernaron a su país.

Por eso la civilización griega se había esparcido y hecho inmortal, en vez de achicarse y desaparecer sin frutos, como otras de tierra adentro. Luego Roma, la terrestre Roma, para no morir bajo la superioridad de los navegantes semitas de Cartago, tenía que enseñar el manejo del remo y el combate de las olas a los labradores del Lacio, legionarios de mejillas endurecidas por las carrilleras del casco, que no sabían cómo mover sobre las tablas resbaladizas sus pies de hierro dominadores del mundo”<sup>37</sup>

<sup>32</sup> II, p. 1136.

<sup>33</sup> II, p. 1136.

<sup>34</sup> II, p. 1137.

<sup>35</sup> II, p. 1137.

<sup>36</sup> II, p. 998.

<sup>37</sup> II, p. 1014.

Junto a la democracia, reconocía a Grecia el haber dado a los conocimientos “una forma eterna” y haberlos difundido “hasta el estrecho de Gades” vía Marsella<sup>38</sup>.

En el capítulo II<sup>39</sup>, Blasco nos ofrece un panorama de las divinidades del *Mare nostrum* en el mundo antiguo. Dice que “el mundo antiguo sólo conocía en hipótesis el inmenso Océano, dándole la forma de un cinturón acuático en torno a la tierra. Océano era un viejo dios de luengas barbas y cornuda cabeza que vivía en una caverna submarina con su mujer Tetis, y sus trescientas hijas, las Océánidas”, con las que ningún marinero osaba entrar en contacto, y que “sólo el grave Esquilo” había osado representar a las Océánidas, vírgenes verdes y sombrías, llorando en torno del peñón en que estaba encadenado Prometeo, en referencia a la discutida tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*. Tras Océano, Tetis y las Océánidas, nos habla del “prudente Nereo”, que “reinaba en las profundidades mediterráneas”, “de barbas azules y ojos verdes con haces de juncos marinos en las cejas y el pecho”, y de sus hijas las Nereidas, las cincuenta hijas que “llevaban sus órdenes a través de las olas o jugueteaban en torno de las naves, enviando al rostro de los remeros las espuma levantada por sus brazos.” Nereo, según Blasco, sería desposeído de su dominio del mar por Posidón, cuando “los hijos del Tiempo,” Crono, “al vencer a los gigantes,” se repartieron el mundo, correspondiéndole a Zeus la “tierra”, al “fanático Hades” “los abismos plutónicos” y a Posidón “las llanuras azules”, rememorando el clásico pasaje de la Iliada XV 187-193, aunque en Homero la tierra es elemento común y a Zeus le corresponde reinar en el ancho cielo, en el éter y las nubes. “Nereo, monarca desposeído”, huyó a “una caverna del mar helénico, para vivir la calmosa existencia del filósofo, dando consejo a los hombres.” Mas Posidón se fijó, entre las Nereidas, en la “nereida de la espuma, la blanca Anfitrite, que se negaba a aceptar su amor”, hasta que rendida “por la elocuencia de este proxeneta saltarán de olas”, accedió a ser su esposa. Blasco, además, nos sigue narrando con detalle el mundo de Posidón y Anfitrite, la reina del mar, el carro de Posidón y el de Anfitrite, “una concha de nácar”, tirado por sus hijos los tritones, divinidades que “sólo aceptaban en sus altares frutos de la tierra, sacrificios de palomas, libaciones de leche<sup>40</sup>” El tema de los amores de Posidón y Anfitrite aparece, aparte de en las fuentes literarias, en el arte desde el mundo antiguo, desde época arcaica griega.

Incluso, sin mencionar los nombres, hay una alusión mítica a los amores de Hero y Leandro. En efecto, en el capítulo II, se nos dice que Ulises Ferragut oyó hablar en el seno familiar “de cierto griego que, para ver a su amante, pasaba a nado todas las noches el Helesponto. Y él, que conocía los Dardanelos, quería volver allá como simple pasajero, para que no fuese un poeta llamado Lord Byron el único que hubiese imitado la legendaria travesía<sup>41</sup>”. La “legendaria travesía” es la que realizaba cada noche un joven de Abidos, Leandro, quien, enamorado de una sacerdotisa de Afrodita, Hero, habitante de Sesto, ciudad situada frente a Abidos, en la orilla opuesta del Helesponto, atravesaba a nado el estrecho, guiado por una lámpara que cada

---

<sup>38</sup> II, p. 1014.

<sup>39</sup> II, pp. 1014-1015.

<sup>40</sup> II, p. 1045.

<sup>41</sup> II, p. 1009.

noche encendía su amada en la torre de su casa, hasta que una noche, merced a una tempestad, Leandro, perdido, no pudo alcanzar la costa, apareciendo su cadáver, al día siguiente, al pie de la torre de Hero, la cual se precipitó al vacío, para unirse a su amante en la muerte.

Nuestro Ulises, incluso, se emociona visitando Pompeya<sup>42</sup>, describiéndola con detalle, mas no tanto como en los tres capítulos a la ciudad romana dedicados por Blasco en su obra *En el país del arte (tres meses en Italia)*, a los que ya hemos hecho referencia. Ulises, el personaje de Blasco, se siente parte de la latinidad y de la civilización mediterránea<sup>43</sup>:

“Al acoplarse a este nuevo ambiente, Ferragut sintió nacer en su interior ideas y aspiraciones que tal vez procedían de una herencia ancestral. Creyó estar oyendo a su tío el *Tritón* cuando describía los choques de los hombres del Norte con los hombres del Sur por hacerse dueños de la capa azul de Anfirite. El era un mediterráneo, y porque la nación en cuyo borde había nacido se desinteresase de la suerte del mundo no iba a permanecer indiferente”.

En clara alusión a nuestro país, que no participó en la primera guerra mundial, hecho que no impidió que nuestro autor se manifestara partidario de la causa aliada.

Estas son las tres obras, a mi juicio, en las que más resuenan los ecos clásicos en la obra de Vicente Blasco Ibáñez, porque otras, como *Los Argonautas* y *A los pies de Venus*, aunque tengan títulos con reminiscencias clásicas, realmente no las poseen en grado significativo. En efecto, la primera se publica el año en que Juan Ramón Jiménez lanza *Platero y yo* y D. Miguel de Unamuno *Niebla*, esto es, en 1914, al regreso de su estancia en Argentina<sup>44</sup>, y se centra como protagonistas en Fernando Ojeda y Teresa, que parecen ocultar al propio autor y a su amada, Elena Ortuzar, la esposa chilena de un diplomático de la delegación de Chile en Madrid, con quien vivirá una ardiente relación al margen del matrimonio y con la que contraerá segundas nupcias en 1921, el mismo año en que muere su fiel primera esposa. La segunda, *A los pies de Venus*, es la novela de los Borgias y fue publicada en 1926, dos años antes, 1928, de que nuestro autor falleciera en Fontana Rosa.

¿Qué le atraía del mundo clásico? Entre otras cosas que tanto en Grecia como en Roma pronto cayeran las monarquías para pasar la primera, a nivel de Atenas, a la democracia, y la segunda a la República. Democracia y República, dos ideales por los que militó políticamente Vicente Blasco Ibáñez<sup>45</sup>, que encontramos sobre todo en sus artículos periodísticos<sup>46</sup>, fundamentalmente en *El pudridero de los Reyes: camino de El Escorial*, *La Gran Pirámide Española*, *El faraón español* y en su recopilación de trabajos antimonárquicos bajo el título de *Por España y contra el rey*. Precisamente uno de los aspectos que más alababa Blasco del mundo antiguo era el que los esta-

<sup>42</sup> II, pp. 1048-1049.

<sup>43</sup> II, p. 1211.

<sup>44</sup> Cf. A. M. MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, *Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina*, Valencia, 1994.

<sup>45</sup> Sobre la crisis del partido republicano de Vicente Blasco Ibáñez, cf. V. ALOS FERRANDO, *Reorganización, supremacía y crisis final del Blasquismo (1929-1936)*, Diss., Universidad de Valencia, 1992; V. FRANCH I FERRER, *El Blasquisme: Reorganització i conflictes polítics (1929-1936)*, Valencia, 1983.

<sup>46</sup> A. LAGUNA PLATERO, *Blasco Ibáñez: y el periodismo se hizo combativo*, Valencia, 1998.

dos no fueran monárquicos mucho tiempo y las monarquías perdieran pronto su posición de privilegio dentro de las formas de gobierno, calificando tanto a la forma de gobierno griega como romana, de República, denominación que, desde nuestro punto de vista, como generalización deja bastante que desear, pero no olvidemos nunca cuales eran los ideales políticos de Blasco.

La imagen de Grecia que podemos extraer de su obra, aparte del aspecto político ya comentado, es la de un pueblo culto, aseado<sup>47</sup>, alegre, frente a los iberos, por ejemplo, “graves, barbudos, huraños, vestidos de lana burda”<sup>48</sup>, recelosos de la superioridad griega<sup>49</sup>, pero teniéndolos como modelo. Igual le sucede al pueblo romano ante el griego. El pueblo romano es un pueblo rudo, agricultor, comerciante, como se refleja en el capítulo VIII de *Sónnica la cortesana*, “Roma”, que es una descripción de la *urbs*. Tanto en *Sónnica la cortesana* como en *En el país del arte (tres meses en Italia)* se nota el impacto que le produjo la visión de Pompeya, que le lleva en agosto de 1902 a decorar la galería de su chalet de Malvarrosa, en la que celebraba reuniones literarias y comidas amicales, con frescos de estilo pompeyano, cariátides y columnas griegas. Los autores más citados del mundo clásico por Blasco Ibáñez son Homero, Sócrates, Platón, Diógenes, Teócrito, Calímaco, Píndaro, Horacio, Ovidio, Virgilio, Tibulo, Cicerón, entre otros, aparte de Tales y Pitágoras, cuyas obras, del filósofo de Mileto y Samos, dice<sup>50</sup>, se podían consultar en la biblioteca de Sónnica, lo cual, desde el punto de vista de un filólogo clásico actual, no deja de ser un ejemplo bastante discutible y desafortunado en cuanto a su elección y nos informa del conocimiento simplemente superficial que tenía del mundo clásico.

Asimismo no posee una visión muy favorable de Israel frente a Grecia. Grecia es la luz, Israel las tinieblas<sup>51</sup>. El dominio de éste último es un obstáculo para el desarrollo de la humanidad. Y es que Blasco Ibáñez era profundamente anticlerical, no participaba de las estructuras que había ido creando el cristianismo. Desde niño se había impregnado de dicho ambiente. Ya entonces, acompañado de su padre, había asistido impresionado en el Café Teatro de la calle Ruzafa de Valencia al famoso drama *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate, que impactó contra la educación religiosa tradicional que sus padres trataban de darle. Posteriormente en sus artículos y en sus novelas no deja lugar a dudas. Le dolía la riqueza y el dominio de las almas que ejercía la Iglesia. Por ejemplo, en el capítulo X, “La ciudad eterna”<sup>52</sup>, de *En el país del arte (tres meses en Italia)*, critica al papado y al cristianismo, “a la ceguera de la fe”, que “hace doblar la cabeza a naciones enteras”<sup>53</sup>, que “esclaviza las almas sin esclavizar los cuerpos. Domina a los creyentes por el esplendor del Pontificado y a los incrédulos con la divina atracción de la belleza artística”<sup>54</sup>. En cuanto al Papa-

---

<sup>47</sup> Cf. la descripción de Acteón en *Sónnica la cortesana* (I, pp. 691, 697).

<sup>48</sup> I, p. 691.

<sup>49</sup> I, pp. 692, 693, 710.

<sup>50</sup> I, p. 729.

<sup>51</sup> I, p. 731. Cf. W. MIRANDA, *Posición filosófica, religiosa y social en las novelas de tesis de Blasco Ibáñez*, Lugo, 1969; R. REIG, *Blasquistas y clericales*, Valencia, 1982.

<sup>52</sup> I, pp. 185-188.

<sup>53</sup> I, p. 185.

<sup>54</sup> I, p. 186.

do, afirma que éste “posee el poderío sobre las almas y legisla despóticamente, sin apelación, para muchos millones de seres extendidos por todo el globo. Tiene como ejército negras legiones que batallan por él lo mismo en las naciones de Europa que en el interior de América o en las islas de Oceanía. De allí llegan numerosas peregrinaciones, que, a semejanza de los antiguos ejércitos, pasan entusiasmados bajo las arcadas de San Pedro, depositando el botín de sus enormes limosnas”<sup>55</sup>. “No está mal alojado”, por tanto, nos dice<sup>56</sup>, “el *pobre prisionero* del Vaticano. En el terreno que ocupa podría construirse una ciudad, y jamás rey alguno, ni los antiguos césares, tuvieron vivienda semejante”. “Recluido en el fondo de la monumental maravilla vive ese anciano vestido de blanco, que parece pobre e inermes, pero guarda en sus manos todavía un poder que puede hacer inestable e intranquila la libertad europea”<sup>57</sup>. No es extraño, pues, que, enaltecedor de la austeridad franciscana<sup>58</sup>, protagonizara actos de protestas en su vida contra las manifestaciones religiosas de su época, como cuando en un balcón del periódico “La Bandera Federal”, con motivo de la entrada triunfal del nuevo arzobispo de Valencia D. Ciriaco Sancha, apareció una enorme pancarta que decía: “Jesús iba descalzo, haraposos y hambriento, comparad”. Acabó detenido.

Con esta mentalidad es lógico que el tema religioso sea tratado en sus novelas con esta carga, cuando no con la indiferencia. En *Mare Nostrum*<sup>59</sup>, hablando de Atenas, se refiere al Partenón “todavía intacto”, “el monumento augusto de Minerva, convertido en iglesia cristiana”, que “no había sufrido otra modificación que la de ver una nueva diosa en sus altares: la Virgen Santísima, la *Panagía Ateneiotissa*.” La mitología, por su parte, aparece sobre todo en las tres obras citadas, pero prácticamente sus alusiones son someras, salvo en el caso de determinados pasajes como el de Océano y las Nereidas ya comentado, y revelan un conocimiento muy superficial del mundo mítico-religioso del mundo antiguo. Es más, en *Sónnica la cortesana*, conociendo el papel fundamental que el mundo religioso, que comprende el mundo de la adivinación, y mítico desempeñaba, éste no se refleja proporcionalmente apenas en el discurrir de la novela. Aparte del mito relativo al origen de Sagunto tomado de Silio Itálico, que se analiza más adelante en el capítulo dedicado a la novela histórica, en la obra global de Blasco se citan, de pasada casi siempre, a Zeus (Júpiter), Afrodita (Venus), Diana, Neptuno, Apolo, Hércules, Minerva, Mercurio, Baco, Isis, aparte de Ulises, Penélope, Aquiles, Eros, Príapo, Parcas, Prometeo, Ariadna, etc., sobre todo, lógicamente, en *Sónnica la cortesana* y *En el país del arte (tres meses en Italia)*. Por ejemplo, de Zeus-Júpiter se citan sus amores con Ganimedes<sup>60</sup>, Leda<sup>61</sup> y Europa<sup>62</sup>, y con él es comparado Acteón, el personaje masculino principal<sup>63</sup>, mientras

<sup>55</sup> I, p. 187.

<sup>56</sup> I, p. 188.

<sup>57</sup> I, p. 188.

<sup>58</sup> I, p. 231.

<sup>59</sup> II, p. 1044.

<sup>60</sup> I, pp. 714, 725, 737.

<sup>61</sup> I, pp. 725, 218.

<sup>62</sup> I, p. 218.

<sup>63</sup> I, p. 693.

que Sónnica es comparada a Afrodita (Venus)<sup>64</sup>, de la cual se cita su nacimiento en Chipre<sup>65</sup>, su vertiente de Pandemo<sup>66</sup> y relación con Adonis<sup>67</sup>, y de Diana su encuentro con Acteón<sup>68</sup>. Las demás referencias mitológicas son todavía más someras y revelan, por una parte, la escasa formación de Blasco Ibáñez en este terreno y, por otra, la valoración personal que hacía del mundo mítico-religioso del pasado o del presente.

En resumen, el mundo clásico, y con él el mundo mítico-religioso, en Vicente Blasco Ibáñez no ocupa una posición privilegiada en comparación con el conjunto de su producción. Hombre del presente, de acción, no gustaba echar la vista atrás como no fuera con intereses muy específicos, que estaban al servicio de su ideología, y su formación en nuestro campo hay que reconocer que era muy superficial.

---

<sup>64</sup> I, p. 731.

<sup>65</sup> I, p. 716.

<sup>66</sup> I, p. 716.

<sup>67</sup> I, p. 728.

<sup>68</sup> I, p. 218.

## BIBLIOGRAFÍA

- J. A. BALSEIRO, *Vicente Blasco Ibáñez: hombre de acción y de letras*, Puerto Rico, 1935.
- J. A. BALSEIRO, *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle Inclán y Baroja, cuatro individualistas de España*, Chapel Hill, N. C., 1944.
- A. ESPINÓS QUERO, *La Obra Literaria de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de Ediciones*, Valencia, 1998.
- E. GASCÓ CONTELL, *La obra literaria de Blasco Ibáñez*, Valencia, 1921.
- E. GASCÓ CONTELL, *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Madrid, 1957.
- C. IGLESIAS, *Blasco Ibáñez, un novelista para el mundo*, Madrid, 1985.
- J. L. LEÓN ROCA, *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, 1990<sup>4</sup>.
- J. L. LEÓN ROCA, *Los amores de Blasco Ibáñez*, Valencia, 1992.
- R. MARTÍNEZ DE LA RIVA, *Vicente Blasco Ibáñez, su vida, su obra, su muerte y sus mejores páginas*, Madrid, 1929.
- A. M. MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, *Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina*, Valencia, 1994.
- W. MIRANDA, *Posición filosófica, religiosa y social en las novelas de tesis de Blasco Ibáñez*, Lugo, 1969.
- M<sup>a</sup> J. NAVARRO MATEO, *Blasco Ibáñez y las novelas de la Guerra Europea*, Valencia, 1991.
- S. RENARD ÁLVAREZ, *La modalización narrativa en las novelas sociales de V. Blasco Ibáñez*, Diss., Universidad de Valencia, 1993.
- J. SEMPERE CONGOST, *La obra narrativa de Vicente Blasco Ibáñez*, Diss., Universidad de Murcia, 1990.
- P. SMITH, *Vicente Blasco Ibáñez: nueva introducción a su vida y obra*, Chile, 1972.
- P. SMITH, *Vicente Blasco Ibáñez. An annotated bibliography*, Londres, 1976.
- M. XANDRÓ, *Blasco Ibáñez: su vida y su obra*, Madrid, 1997.



## RETORNO A LOS ORÍGENES. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA OBRA DE RAFAEL ALBERTI Y M<sup>a</sup> TERESA LEÓN.

No es muy usual que se dé una pareja que comparta vida, ideales, luchas, amarguras y exilio y que, a su vez, tengan la altura literaria de Rafael Alberti y María Teresa León, aunque hay que reconocer que ella, conscientemente, asumió el papel de estela del cometa y se supeditó al poeta y a su fulgor, de forma que durante decenios ha sido una autora injustamente olvidada, aunque en los últimos años se está haciendo un esfuerzo por la recuperación, difusión y estudio de su obra. Vamos a analizar el papel del mundo clásico, de la tradición clásica, del mito, en estos dos autores, compañeros en el peregrinar de la vida, y veremos cómo ambos acuden a nutrirse del mito clásico sobre todo cuando, en el exilio, se quieren unir a su tierra natal a través del mito.

El mito clásico en Rafael Alberti responde esencialmente a dos necesidades íntimas, la pérdida del paraíso, de su edad de oro vivencial, de su Cádiz natal, y su contacto con el mundo del arte, con la pintura esencialmente, aparte de su convivencia con los intelectuales y poetas de su generación y de las lecturas personales de autores insertos en la tradición clásica. Rafael Alberti, a pesar de sus años de exilio tanto interior como exterior, siempre se encontró enraizado en su Puerto Menesteo, en su Puerto de Santa María, en el extremo de Occidente, en el jardín de las Hespérides y de los Atlantes. Su mar, su luminosidad, sus casas encaladas formaban parte de él mismo. Sin su entorno vital creía haber retrocedido a la Edad de hierro, a esa edad que le tocó vivir fundamentalmente a partir de nuestra guerra civil y que le llevó al otro lado del Atlántico. Su exilio, la pérdida de su paraíso, le condujo a la mitificación de su Gades y a recurrir a toda la mitología que los clásicos situaban en los extremos de Occidente. Si a ello le sumamos el contacto que, por vocación, el mundo del arte, de la pintura, le permitió con la mitología, sobre todo con los pintores del Renacimiento y del Barroco, encontraremos dos claves fundamentales que conforman su mundo mítico junto con el amor.

Nacido en 1902, concretamente el 16 de diciembre, en el antiguo Puerto Menesteo<sup>1</sup>, actual Puerto de Santa María, pasó su infancia entre el mar, la playa, la luz del Sur y el blan-

---

<sup>1</sup> *La arboleda perdida*, Barcelona, 1994, p. 9: "1902. Año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios. 16 de diciembre: fecha de mi nacimiento, en una inesperada noche de tormenta, según alguna vez oí a mi madre, y en uno

co de sus casas, hasta que en 1917 su familia se traslada a Madrid. Estos años primeros, a pesar de la longevidad de la que gozó afortunadamente nuestro poeta, le marcaron para siempre. Su tierra, sus raíces siempre estuvieron impresas en su alma. Tanto es así que, tras su exilio en Francia, Chile, Argentina e Italia a causa de nuestra guerra civil, en la que, como afiliado al partido comunista desde 1931, defendió la causa republicana y presidió la Alianza de escritores antifascistas, en cuanto la situación política de nuestro país se lo permitió, en 1977, con las primeras elecciones democráticas, retornó a su tierra natal y residió en la última etapa de su vida en su querido Puerto de Santa María, en una casa que sintomáticamente todavía lleva, como veremos, el nombre de una obra suya clave en nuestra investigación del mundo mítico del autor, “Ora marítima”.

Alberti prácticamente en educación, salvo sus primeros años, es fundamentalmente un autodidacta. Como decía Pedro Salinas en su “Imagen primera de Rafael Alberti”, “cuando él nos decía que había estudiado en el Colegio del Puerto yo nunca lo tomé al pie de la letra —el Colegio de los Padres Jesuitas, en la ciudad del Puerto de Santa María, provincia de Cádiz—, sino que descolgaba las mayúsculas, y entonces quedaba la verdad: colegio del puerto, escuela de la orilla del mar, enseñanzas gratuitas, día y noche, de la marina. Sí, allí lo aprendía todo Rafael, todo lo que nosotros no sabíamos, todo lo que él sabe mejor que nadie. Clase de la playa, lección de primeros, caracolas, rosicleres de anochecido, rizos de la ola, chufillitas de la brisa, Domine, mar de Cádiz”. Por tanto, su formación académica se limita a estos años en el Colegio de los Padres Jesuitas del Puerto y a la propia vida. Lo que ocurre es que fue un hombre de un gran sentido vital, que tiene la fortuna de trasladarse a partir de 1917 a Madrid, donde entra en contacto con los círculos artísticos e intelectuales que le hacen enriquecerse personalmente. No esperemos, pues, que sus ecos clásicos sean al estilo de un Menéndez Pelayo, un Miguel de Unamuno, un Ortega o un Eugenio D’Ors<sup>3</sup>, por ejemplo, autores de formación uni-

---

de esos puertos que se asoman a la perfecta bahía gaditana: el Puerto de Santa María —antiguamente, Puerto de Menesteos—, a la desembocadura del Guadalete, o río del Olvido.”

<sup>2</sup> *Rafael Alberti, Obras completas*, T. II, *Poesía, 1939-1963*, Ed., Introd. y notas de LUÍS GARCÍA MONTERO, Madrid, 1988, p. 3. Es esta edición la que, fundamentalmente, utilizaremos para referirnos a las obras de Rafael Alberti.

<sup>3</sup> Cf. J. S. SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA, M. GARCÍA BLANCO, M. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. DÍEZ DEL CORRAL, J. L. ARANGUREN & A. MUÑOZ ALONSO, *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1960; L. DÍEZ DEL CORRAL, “El joven Ortega y la filología clásica”, *Revista de Occidente* VI, 66, 1968, pp. 265-296; L. M. PINO, “Héroes homéricos en la obra de Ortega y Gasset”, *Revista de Filología* 15, 1997, pp. 205-220; L. M. PINO, “Algunos vocablos de origen griego interpretados por José Ortega y Gasset”, *Fortunatae* 10, 1998, pp. 107-137; L. M. PINO, “Vocablos de origen griego en la obra de José Ortega y Gasset”, *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas*, J. A. LÓPEZ FÉREZ (Ed.), Madrid, 2000, II, pp. 164-277; L. M. PINO, “Algunos vocablos castellanos de origen latino interpretado por José Ortega y Gasset”, *Revista de Filología* 18, 2000, pp. 323-343; L. M. PINO, “Pervivencia de mitos clásicos del humanismo a nuestros días”, *Pervivencia y recepción del humanismo del siglo de oro*, J. M<sup>a</sup> BALCELLS, M<sup>a</sup> L. LOBATO, R. FERNÁNDEZ, L. M. PINO & J. SÁNCHEZ-GEY VENEGAS (Eds.), Madrid, 2001, pp. 35-76.

versitaria, sino, aparte de ser poeta, hecho que le marca sustancialmente, su formación es distinta, primeros estudios, contactos personales, autodidactismo. Sus conocimientos del mundo y de las lenguas clásicas son, académicamente hablando, escasos. No sabe griego y fue un mal alumno de latín<sup>4</sup>. El propio Rafael en *La arboleda perdida*, nos recuerda a su profesor de Latín, el padre Salaverri, “un peruano con cara de idolillo, quien por sus arrebatados colores había recibido de uno de sus alumnos, el sevillano Jorge Parladé, un sobrenombre algo denigrante: el de <<Enriqueta la Colorada>>, popular prostituta trianera”<sup>5</sup>. Este profesor, como tantos otros que menciona en *La arboleda perdida*<sup>6</sup>, poco le aportó, en su opinión, en un colegio, el de la Compañía de Jesús del Puerto de Santa María, en el que, según sus palabras, “sufrí, rabié, odié, amé, me divertí y no aprendí casi nada durante cerca de cuatro años de externado”<sup>7</sup>. Como se ve, no guardaba del colegio ni de su profesorado un grato ni digno recuerdo, y con lo poco aprendido del mundo y de la lengua latina en estos años marcha con su familia a Madrid, sin concluir el bachillerato, de lo que tanto se lamentará y en lo que tanto insistirá su familia ya en la capital de España. Afortunadamente esta insuficiente formación académica, será completada por el autor en el curso de su vida, merced al contacto con los círculos intelectuales y artísticos. Ello se nota en sus ecos mitológicos, revelan una formación autodidacta de lecturas de traducciones clásicas que hemos de suponer en algunos casos recomendadas.

El propio Alberti en *La arboleda perdida*<sup>8</sup> asocia el conocimiento mitológico primero a sus visitas al Casón del Retiro y al Museo del Prado junto a los libros que iban cayendo en sus manos. Así lo reconoce en la citada obra<sup>9</sup>, cuando hablando de los que fueron sus “iniciadores”, “los que despertaron” en él “el temblor de la poesía”, Gil Cala y Celestino Espinosa, nos dice:

“Atolondradamente, me puse a comprar por las tiendas de viejo cuanta obra encontraba al alcance de mi escasísimo bolsillo. Al par que a los *novellieri* italianos, cuyos picares relatos me divertieron, descubría a los clásicos griegos en ediciones publicadas por ‘Prometeo’, la editorial valenciana dirigida por Blasco Ibáñez. Me entusiasmé con Aristófanes, más que nada por su *Lisístrata*, que releía entre pudibundos sonrojos y carcajadas. Me quitó el sueño la grandeza de Esquilo; me llenaron de ilusiones heroicas los dioses guerreros de la *Iliada* y las aventuras azules de Odiseo; me volvieron pastor de rosas y cipreses los *Idilios* de Teócrito, y comencé a sentir, aunque muy vagamente desde aquellas lecturas, el angustioso anhelo de precisión y claridad que ahora sobre todo me domina”.

Asombra en el texto la capacidad y penetración de la adjetivación que utiliza Rafael al referirse a sus lecturas de literatura griega antigua: la frescura y risa catárquica de la comedia aristo-

<sup>4</sup> Cf. A. M<sup>a</sup> WINKELMANN, “Pintura y poesía en *Rafael Alberti*”, *Rafael Alberti*, M. DURÁN (Ed.), Madrid, 1975, pp. 265-274.

<sup>5</sup> P. 35.

<sup>6</sup> Pp. 35-36.

<sup>7</sup> *La arboleda perdida*, p. 35.

<sup>8</sup> Pp. 98-101.

<sup>9</sup> Pp. 121-122.

fánica, la grandeza de Esquilo, el mundo heroico de los poemas homéricos y el ambiente bucólico de los *Idilios* de Teócrito.

Pero, como el propio poeta reconoce, la otra fuente de su mitología es la pintura. En efecto, él antes que poeta quiso ser pintor, como nos confiesa en *La arboleda perdida*<sup>10</sup>: “Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos, como yo a mis quince años, de que su verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura”. En esas mismas páginas de su autobiografía<sup>11</sup> nos narra la escena familiar en la que comunica a sus padres que “no continuaría el bachillerato” y “que si estaba en Madrid —ya ellos me lo habían oído varias veces— era para hacerme pintor”<sup>12</sup>. Dato que vuelve a recordar en *Desprecio y maravilla*, en el poema titulado *1917*, año de su llegada a Madrid<sup>13</sup>:

“Entonces yo tenía quince años  
y yo llegaba de mi mar de Cádiz,  
y pequeña bahía azul y blanca,  
a una ciudad distante, tierra adentro.  
Y era 1917.  
Una paleta de pintor me abría,  
hoja verde en la mano, el claro sueño  
de todos los colores. Se me entraba  
la vida como un cálido paisaje.  
Nada sabía. Solamente eso:  
transparentar las sombras con un lila,  
iluminar el agua con un blanco,  
hacer del sol un girasol de fuego.  
Nada sabía. Mas de pronto un nombre,  
una aurora de Octubre, alumbró un rojo  
nuevo en la noche del planeta: Lenin”.

Atraído por la pintura, visita con asiduidad el Casón del Buen Retiro, “aquel precioso palacete de Felipe IV, en la calle Alfonso XII, frente a los jardines del Buen Retiro”<sup>14</sup>, y el Museo del Prado. El impacto fue enorme. Allí se impregna, a través del arte, de mitología, de mundo clásico, de “la claridad airosa de la Victoria de Samotracia, el contorno arqueado del Discóbolo de Mirón, la esbelta sencillez del Apoxiómeno de Lisipo, la infinita tortura de Laoconte, la ruda anatomía de Hércules, la infantil ligereza del Fauno del cabrito, sin olvidar las más famosas madres del amor y la gracia: la Venus de Milo y la de Médicis(...) A los pocos meses me sabía el Casón de memoria”<sup>15</sup>. En cuanto al Museo del Prado, su contacto con Veláz-

<sup>10</sup> Pp. 98-99.

<sup>11</sup> Pp. 97-106.

<sup>12</sup> P. 98.

<sup>13</sup> III, p. 841 GARCÍA MONTERO.

<sup>14</sup> *La arboleda perdida*, p. 98.

<sup>15</sup> *La arboleda perdida*, p. 99. Cf. et. libro III de *La arboleda perdida*, pp. 76, 187. Para los libros III y IV de *La arboleda perdida* utilizamos Rafael Alberti. *La arboleda perdida (Segunda parte). Libros III y IV de Memorias*, Barcelona, 1987.

quez, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Tiépolo, Zurbarán, Goya, etc., le llenan de “Gracias fuertes, Pomonas derramadas, Ninfas corridas por los bosques, Dianas ornamentadas de perros y oli-fantes, altas Venus de ceñidores desprendidos, desnudas diosas que pasarían a inundar, inquietándomelas, mis desveladas noches adolescentes”<sup>16</sup>. En *A la pintura*<sup>17</sup> nos insiste en la impresión que le produjo el contacto con el Prado:

“¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía  
pinas en los ojos y alta mar todavía,  
con un dolor de playas de amor en un costado,  
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado”.

Allí descubre, como decíamos, todo un mundo inusitado, otra visión maravillosa de formas, de luz, de color y de mitología:

“Mis recatados ojos agrestes y marinos  
se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos.  
Y me bañé de Adonis y Venus juntamente  
y del líquido rostro de Narciso en la fuente.  
Y —¡oh relámpago súbito!— sentí en la sangre mía  
arder los litorales de la mitología,  
abriéndome en los dioses que alumbró la Pintura  
la Belleza su rosa, su clavel la Hermosura”.

Todo ello, y sobre todo Tiépolo, “por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el mar mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico, siguiendo su viaje Huelva arriba hacia los confines de Portugal”<sup>18</sup>. Sus raíces, él es consciente de ello, son las mediterráneas, las que provienen del mundo egeo y tirreno, de Grecia y de Roma.

Es más, en “Autorretrato con parecido”, el propio Alberti se nos muestra consciente de que su familia por parte paterna procede de la península italiana y de que se bañaba en las mismas aguas sin límites que van desde Gades a Tiro, flujo permanente de culturas<sup>19</sup>:

“Yo soy Rafael Alberti, con dos abuelos de origen italiano y un tío girabaldino, pero con dos abuelas andaluzas. Mis dos apellidos españoles no pueden serlo más: me llamo

<sup>16</sup> *La arboleda perdida*, p. 100.

<sup>17</sup> II, pp. 275-277 GARCÍA MONTERO.

<sup>18</sup> *La arboleda perdida*, p. 101.

<sup>19</sup> *Rafael Alberti. Obras Completas*, T. III, *Poesía 1964-1988*, Ed., Introd., Bibl. y Notas de LUÍS GARCÍA MONTERO, Madrid, 1988, pp. 3-8.

Sánchez Bustamante y también Gómez. Nací a la sombra de las barcas de la bahía de Cádiz, cuando —1902— las gentes campesinas de toda Andalucía se agitaban, hambrientas. Los primeros blancos que aclararon mis ojos fueron los de la sal de las salinas, las velas y las alas tendidas de las gaviotas. En los zapatos de mi infancia duerme la arena ardiente de las dunas. Esquivando las clases del colegio, mirando en éxtasis el mar o revolcándome en sus olas, sentí unos deseos infinitos de recorrer los océanos como niño grumete o como un pirata de aquellos que ya leía en Salgari o miraba en el cine veraniego al aire libre.(...) Fui dibujante y pintorcillo de playas, de paisajes salineros, de huertos y vergeles floridos. Y cuando abandoné mi bahía gaditana y se me abrieron en Madrid las puertas y salones del Museo del Prado, ya me sentí de súbito un muchacho capaz de amar a Goya y Zurbarán, de comprender poco después hasta el cubismo y celebrar una pequeña exposición de obras audaces en una sala madrileña.

Yo soy Rafael Alberti, pero ahora un poeta que comienza, un pintor que desea obsesionalmente se le olvide, un poeta en despunte que no duerme y sueña con su mar y su honda nostalgia se le resuelve en músicas y ritmos de canciones playeras y marinas”.

Esto es, su vocación pictórica, como hemos dicho, fue previa a su vocación poética<sup>20</sup>, llegando incluso a celebrar una exposición “en enero o febrero de 1922” “en el saloncillo del Ateneo”<sup>21</sup>, con diez y nueve años, aunque, como dijimos, postergaría esta faceta, pues en la pugna entre poesía y pintura prevaleció la primera. Ahora bien, como dice Ricardo Senabre<sup>22</sup>, “Alberti vuelve a la pintura como vuelve, una y otra vez al mar: en busca de la adolescencia perdida, haciendo un desesperado esfuerzo por reanudar los vínculos con un tiempo irremediamente perdido”. En “Museo del Prado”<sup>23</sup> Alberti nos revela sus ilusiones juveniles frustradas de pintor:

“La ilusión de soñarme siquiera un olvidado  
Alberti en los rincones del Museo del Prado;  
la sorprendente, agónica, desvelada alegría  
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,  
con la pena enterrada de enterrar el dolor  
de nacer un poeta por morir un pintor,  
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,  
a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido”.

La poesía desplaza a la pintura en Alberti. Pero este contacto con el mundo pictórico, con la pintura del pasado y del presente, con el Casón del Buen Retiro y el Museo del Prado, le permite “bañarse” en la mitología, aparte de la importancia que adquiere la pintura en la producción poética de Rafael<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Cf. J. L. SALADO, “Rafael Alberti, de niño, quería ser pintor”, *Cervantes* VII, 1931, p. 39.

<sup>21</sup> *La arboleda perdida*, p. 149.

<sup>22</sup> *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, 1977, p. 81.

<sup>23</sup> *Sur* XV, noviembre de 1946, p. 38.

<sup>24</sup> Cf. P. GUERRERO, *Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*, Universidad de Murcia, 1991.

Si a sus lecturas clásicas personales, a su contacto con la mitología antigua a través de la pintura, le sumamos sus lecturas de poetas del pasado y del presente impregnados de mitología, tendremos una idea aproximada de las fuentes esenciales de donde brota su conocimiento mitológico. En "Arión (versos sueltos del mar)"<sup>25</sup>, ciento once poemas breves incluidos en *Pleamar* (1942-1944), el propio Alberti reconoce los poetas que le corren por las venas:

"Cantan en mí, maestro mar, metiéndose  
por los largos canales de mis huesos,  
olas tuyas que son olas maestras,  
vueltas a tí otra vez en un unido,  
mezclado y solo mar de mi garganta:  
Gil Vicente, Machado, Garcilaso,  
Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío,  
Pedro Espinosa, Góngora...y las fuentes  
que dan voz a las plazas de mi pueblo"<sup>26</sup>.

Garcilaso, Rubén Darío, Góngora, etc., han conformado también a nuestro poeta y sus versos no son ajenos en absoluto a la mitología clásica, habiendo bebido también en ellos Rafael Alberti. Además, no hemos de olvidar que casi todos los poetas de la generación del 27 recurrieron a la mitología clásica como fuente para sus asuntos y argumentos para sus obras, unas veces con una actitud que podríamos calificar de un cierto respeto a la tradición y otras con lo que podríamos denominar como una "lectura vanguardista de la tradición"<sup>27</sup>, que no excluye un cierto respeto por el pasado, ya que la esencia es permanente, pero seleccionando el pasado, separando lo vivo y lo muerto y dándole una perspectiva nueva. Alberti, García Lorca, Salinas o Gerardo Diego encarnan esta mirada vanguardista de la tradición, en la que incluso, como veremos, no faltan los toques de ironía.

Las obras de Rafael Alberti en que más resuenan los ecos clásicos<sup>28</sup> son *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), *Pleamar* (1942-1944), *A la pintura* (1945-1967), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) y *Ora marítima* (1953), todas ellas comprendidas en el período de su destierro, de la pérdida de su paraíso<sup>29</sup>, de su Edad de Oro vital, aunque lógicamente se pueden rastrear diversos ecos clásicos en otras obras del poeta.

<sup>25</sup> II, pp. 163-184 GARCÍA MONTERO.

<sup>26</sup> II, p. 165 GARCÍA MONTERO.

<sup>27</sup> Cf. M. J. RAMOS ORTEGA, "La poética del 27 a través de cuatro rasgos generacionales", *En torno a 1927*, M. J. RAMOS ORTEGA (Coord.), Universidad de Cádiz, 1998, p. 28.

<sup>28</sup> Cf. C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Universidad de Granada, 1986, p. 333; C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, "La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti", *Eternidad Yacente (Estudios sobre la obra de Rafael Alberti)*, Universidad de Granada, 1985, pp. 31-43.

<sup>29</sup> B. OPHEY, *Rafael Alberti als Dichter des verlorenen Paradieses*, Francfort, 1972.

Pero, desde mi punto de vista, el núcleo más importante lo constituye *Ora marítima*<sup>30</sup>, nombre tomado de la obra homónima de Avieno y que no por azar dio nombre a la morada que hasta sus últimos días le acogió. La dedicatoria de la obra es por sí significativa: “A Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, que abrió los ojos a la luz del Atlántico en el año 1100 a. de J. C., al celebrar ahora su tercer milenario le ofrece desde lejos este poema un hijo fiel de la bahía”<sup>31</sup>. Y es que Cádiz, su tierra natal, tan anclada en la mitología clásica, el vivirla y el posteriormente perderla le incita a reverdecer todo su mundo mitológico clásico. Cádiz en sí y para Alberti es “bahía de los mitos”<sup>32</sup>.

En sus doce poemas consigue Alberti exaltar la ciudad que le vio nacer, con toda su mitología, desde Hércules a los Atlantes, pasando por Gerión, Hespérides, Medusa, Menesteo, etc., introduciendo cada poema con una cita de un autor clásico (Avieno, Hesíodo, Estesícoro, Platón, Estrabón, Marcial, Posidonio, Homero y Séneca), salvo “Huida del Profeta Jonás a Tartesos”<sup>33</sup>, introducido por un texto del *Libro de Jonás*, y “Destrucción del Templo Gaditano de Hércules”<sup>34</sup>, introducido por otro texto de Abd Al-Mun’im Al-Himyari, mientras que finaliza con una cita de la obra homónima de Avieno, “guarda en tu corazón las cosas narradas, pues se apoyan en testimonios tomados de lejos”<sup>35</sup>.

En su libro, cuyo carácter unitario va ya marcado por el término “poema” en la dedicatoria antes citada relativo al conjunto de los doce poemas, resuenan los elementos autobiográficos, míticos y de compromiso social tan queridos para Rafael Alberti<sup>36</sup>. En cuanto a la forma ésta abarca desde el alejandrino al octosílabo, desde el verso libre sin apoyaturas métricas al poema que carga su ritmo en el juego acentual del endecasílabo enfático o bien a la tradicional rima reiterativa del romance. En él además se da un fenómeno muy propio del mito, la destrucción del factor tiempo<sup>37</sup>, funde el pasado mitológico con el presente, haciendo un trasvase de ambas esferas, vivificando e iluminando el presente con el pasado mítico, dándole así perennidad al presente.

Como dice Concha Argente del Castillo Ocaña<sup>38</sup>, en el primer poema, “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico”<sup>39</sup>, “se encuentra la justificación del libro y de su

---

<sup>30</sup> II, pp. 645-669 GARCÍA MONTERO; *Ora marítima seguida de Baladas y canciones del Paraná*, Buenos Aires, 1953; *Ora marítima*, ed. de Carmelo Ciria, Cádiz, 1991; *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*, ed. de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, 1999. También recogidos los doce poemas en *Poesías completas*, Buenos Aires, 1961, pp. 939-960; *Poesía*, 1924-1967, ed. a cargo de Aitana Alberti, Madrid, 1967, pp. 972-994, aparte de la edición que utilizamos de Luís García Montero (cf. n. 2).

<sup>31</sup> II, p. 646 GARCÍA MONTERO.

<sup>32</sup> “Cádiz, sueño de mi infancia” (II pp. 648-649 GARCÍA MONTERO). Cf. et. *La arboleda perdida*, libros III y IV, pp. 76, 80, 225.

<sup>33</sup> II, pp. 657-658 GARCÍA MONTERO.

<sup>34</sup> II, pp. 664-665 GARCÍA MONTERO.

<sup>35</sup> II, p. 667 GARCÍA MONTERO.

<sup>36</sup> Cf. C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, *op. cit.*, p. 126.

<sup>37</sup> Cf. C. ARGENTE DEL CASTILLO, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 127.

<sup>39</sup> II, p. 647 GARCÍA MONTERO.

tono. El diálogo establecido con la ciudad hunde sus raíces en un pasado que ni el mismo Alberti puede establecer”:

“¡Si yo hubiera podido, oh Cádiz, a tu vera,  
hoy, junto a tí, metido en tus raíces,  
hablarte como entonces,  
como cuando descalzo por tus verdes orillas  
iba a tu mar robándote caracoles y algas!

Bien lo merecería, yo sé que tú lo sabes,  
por haberte llevado tantos años conmigo,  
por haberte cantado casi todos los días,  
llamando siempre Cádiz a todo lo dichoso,  
lo luminoso que me aconteciera.

Siénteme cerca, escúchame  
igual que si mi nombre, si todo yo tangible,  
proyectado en la cal hirviente de tus muros,  
sobre tus farallones hundidos o en los huecos  
de tus antiguas tumbas o en las olas te hablara.  
Hoy tengo muchas cosas, muchas más que decirte.

Yo sé que lo lejano,  
sí, que lo más lejano, aunque se llame  
Mar de Solís o Río de la Plata,  
no hace que los oídos  
de tu siempre dispuesto corazón no me oigan.  
Por encima del mar voy de nuevo a cantarte”.

Pero el poeta, desgraciadamente para él, está lejos, lejos de sus raíces, de su tierra de la Edad de Oro, de sus felices orígenes, pero siempre la ha llevado consigo, siempre la ha cantado y la cantará, porque él es el aedo, el cantor, de Gades, sinónimo para él de “todo lo dichoso,/ lo luminoso” en su vida.

Cádiz, como hemos dicho, es para Rafael Alberti la “bahía de los mitos, “sueño” y “arsenal” de su “infancia”<sup>40</sup>, con la que mantiene una relación filial<sup>41</sup> permanente, convirtiéndose en su cantor<sup>42</sup>, sobre todo cuando se encuentra lejos de ella, en el exilio, que tanto ha influido en él, razón por la que Vicente Llorens<sup>43</sup> dice que “de todos los poetas españoles expatriados a

<sup>40</sup> II, pp. 648-649 GARCÍA MONTERO.

<sup>41</sup> II, p. 646 GARCÍA MONTERO.

<sup>42</sup> II, p. 647 GARCÍA MONTERO.

<sup>43</sup> “Rafael Alberti, poeta social. Historia y mito”, *Rafael Alberti*, p. 297. Cf. et. C. ZARDOYA, “Poesía y exilio de Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-386, 1990, pp. 163-177; L. GARCÍA MONTERO, “Alberti, poeta del exilio”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486, 1990, pp. 179-188; L. GARCÍA MONTERO, *La palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*, Granada, 1996, pp. 121-134.

consecuencia de la guerra civil de 1936, Rafael Alberti es, sin disputa, el poeta del destierro por excelencia". Las "canas de antigüedad", las "estelares fábulas", las "solares historias" de Cádiz le han acunado<sup>44</sup>, le han acompañado desde su infancia. Ya incluso su marcha a Madrid, en 1917, con su familia supuso para él un perder las raíces, de ahí que la obra con la que obtuvo en 1925 el Premio Nacional de Literatura, su famosa *Marinero en tierra*, en el título nos revela un desplazamiento, una dislocación del autor, un "marinero" en "tierra", un exilio, una nostalgia<sup>45</sup>.

"El dios de Cádiz" por excelencia, según Alberti<sup>46</sup>, es Hércules, también denominado por él Heracles o Alcides, su primer nombre, como le llamaban por ejemplo Virgilio en la *Eneida* o Séneca en su *Hércules en el Eta*:

“Todo no iba a ser azul,  
no iba todo a ser alegre.  
El dios de Cádiz un día  
halló en el fuego la muerte.  
Hércules, el caballero  
de la mar, halló la muerte.  
El patrón de la marina,  
el fiel tejedor de redes,  
halló en el fuego la muerte.  
El vencedor de toros,  
el errabundo, el valiente,  
el desvelado, el constante,  
el gran capitán, el fuerte,  
el frenético, el pacífico,  
el fúlgido, el inclemente,  
el tiranicida, el plácido,  
el guardián, el terrestre,  
el humano, el campesino,  
el popular, el jinete,  
el andaluz, el hondero,  
el musical, el celeste,  
halló en el fuego la muerte”.

En estos octosílabos rimados en asonante se mezclan los epítetos heroicos, épicos, apropiados para un personaje como Heracles junto con otros que acercan al héroe al hombre común: “el andaluz, el hondero/ el musical, el celeste”, que se convierten en trabazón y elogio del hombre de su tierra, donde como dice Gregorio Torres Nebrera en la última edición de *Ora marítima*<sup>47</sup>,

---

<sup>44</sup> “Cádiz, sueño de mi infancia” (II, 648-649 GARCÍA MONTERO).

<sup>45</sup> B. D. MAY, *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Berna, 1978.

<sup>46</sup> Cf. “Destrucción del templo gaditano de Hércules” (II, pp. 664-665 GARCÍA MONTERO).

<sup>47</sup> P. 306 (Cf. n. 30).

“Alberti ve un Heracles renacido en cada rostro y en cada historia particular”. “La mano africana” que “al dios de Cádiz dio muerte”, en referencia a la destrucción del famoso templo de Hércules gaditano en época de dominio islámico en Al-Andalus, ha vuelto, desdichadamente, a suceder en época más reciente, desde su punto de vista, cuando las tropas africanas del general Franco se sublevaron en el norte de África contra el poder legítimamente constituido de la República española en 1936, pasando las tropas africanas a la Península y llevando a Cádiz, Andalucía y España a una triste guerra civil portadora de devastación. Ecos evidentes de este magnífico poema centrado en Heracles y en la destrucción de su templo encontramos en el libro IV de *La arboleda perdida*<sup>48</sup>: “el dios fuerte, el héroe fundador, el pescador de atunes, el venerado, que subiría a instalarse en el escudo de la ciudad, para contemplar muchos siglos después, cómo un mezquino ambicioso reyezuelo moro sumergiría su templo en las bocas del océano. Podría aún oírse entre la sangre el inmenso mugido de los toros andaluces que robó el héroe caballero del mar, patrón de la marina, el gigante Geryón, pastor y rey de tres cabezas, después de darle muerte”.

Este Hércules, Heracles o Alcides, “hijo feliz de Alcmena”<sup>49</sup>, “el gaditano”<sup>50</sup>, “pasó a robar los toros bravos de las marismas/ en donde Geryón, pastor y rey,/ de tres grandes cabezas ornado, gobernaba”<sup>51</sup>, “Geryón, rey de Tartesos,/ rey fluvial, dios de la isla/ del Ocaso, y mayoral/ de toros de las marismas./ Mayoral de toros bravos/ de las marismas”<sup>52</sup>, muerto por Heracles con su “clava” junto con su perro “Orthos” y el pastor “Eurytión”<sup>53</sup>. Los gritos de “Heracles el Fuerte/ retumban en la bahía”<sup>54</sup> y es que, dato sintomático para el pensamiento del autor, “Heracles es fuerte. Heracles es más fuerte que Jehová”<sup>55</sup>. En su honor la “naciente Gadir” le ha consagrado “las Columnas” “al héroe”<sup>56</sup>. Mas, aunque el propio Hércules halló en el fuego la muerte, su espíritu subsiste, y “Heracles, el mitológico redentor, volverá a blandir un día sus armas sobre Tarsis, y Cádiz será entonces más plata que nunca”<sup>57</sup>. El libro se cierra con el poema titulado “La fuerza heracleana”<sup>58</sup>, un canto a la permanencia a través de los tiempos sobre Cádiz (sus murallas, viñas, salinas, bailarines, barcos, marineros, toros, etc.) de la fuerza, de la luz, de Hércules. El poema, que va encabezado por una cita del *Hercules furens*

<sup>48</sup> P. 227.

<sup>49</sup> II, p. 648 GARCÍA MONTERO.

<sup>50</sup> “La fuerza heracleana” (II, pp. 666-667 GARCÍA MONTERO).

<sup>51</sup> II, p. 648 GARCÍA MONTERO.

<sup>52</sup> II, pp. 650-651 GARCÍA MONTERO. Sobre el papel del toro en la poesía, cf. J. M<sup>a</sup>. DE COSSÍO (Ed.), *Los toros en la poesía*, Madrid, 1947; M. ROLDÁN (Ed.), *Poesía universal del toro*, Madrid, 1990; M. COMELLAS, “La Atlántida, Fernando Villalón y el mito de los toros”, *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, L. GÓMEZ CANSECO (Ed.), Universidad de Huelva, 1994, pp. 89-110.

<sup>53</sup> II, p. 651 GARCÍA MONTERO.

<sup>54</sup> II, p. 651 GARCÍA MONTERO.

<sup>55</sup> “Huida del profeta Jonás a Tartesos” (II, 657-658 GARCÍA MONTERO).

<sup>56</sup> “Cádiz, sueño de mi infancia” (II, 648-649 GARCÍA MONTERO).

<sup>57</sup> C. G. BELLVER, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca, 1984, p. 69.

de Séneca y consta de cuarenta y cuatro octosílabos, pide y confía en que se renueve la luz de Heracles, “que su poder fortifique/ las piedras de tus murallas”, que su fuerza y su luz lo inunden e iluminen todo y que las “columnas”, que “esconde el mar”, “puedan surgir muy altas”, pues “Heracles, el gaditano,/ bajo las olas aguarda”.

Así pues, si la *Ora marítima*, tras el poema prólogo<sup>59</sup>, se abre con un canto a la vinculación de Gades con Heracles en el poema titulado “Cádiz, sueño de mi infancia”, la obra se cierra con un nuevo canto a Heracles, a la fuerza heracleana, pidiéndole la palingenesis, la renovación de su tierra, que la luz ancestral, la luz mediterránea, la de Grecia y Roma, vuelva a bañar con su vigor su tierra, su paraíso perdido.

El otro gran personaje que sobresale en la historia mítica gaditana en la *Ora Marítima* es Menesteo, de la familia de los Erectidas, jefe del contingente ateniense contra Troya, de quien, según Estrabón, cuyos textos cita Alberti como proemio a su poema “Menesteo, fundador y adivino”<sup>60</sup>, existiría un puerto, cercano a Gades, “el puerto llamado de Menesteo”, al que Rafael Alberti concreta para el lector con las siguientes palabras: “Hoy, Puerto de Santa María, mi ciudad natal”<sup>61</sup>. El poema, que es el más extenso del libro con sus cincuenta y nueve versos, combina los alejandrinos con los endecasílabos y heptasílabos, tomando como base la figura de Menesteo, fundador mítico del Puerto de Santa María, cuando, tras la toma de Troya, salió en pos de los pasos de Eneas. Personaje secundario en la leyenda heroica y en los poemas homéricos, para Rafael adquiere una enorme relevancia en tanto mítico fundador de su ciudad natal y en *La arboleda perdida* se sueña, en el libro IV<sup>62</sup>, entrando “en el golfo gaditano, para fundar el hoy Puerto de Santa María en un día de levante”. Su historia, nos dice, la conoce desde niño<sup>63</sup>:

“Supe de ti, primero, en esas noches  
en que los maternales arrullos van poblando  
el tardo sueño de pórticos azules”

Conoció así al “magnánimo ateniense,/ héroe y divinidad ante los muros/ sacrosantos de Troya, frente a la mar de Cádiz,/ en las mismas arenas y al pie del mismo río/ adonde tú, tal vez patrono y marinero/ de las naves de Ulises, llegaste una mañana”<sup>64</sup>. Con él llegó lo mejor de la civilización griega y uno los aspectos más cantados por Alberti, Afrodita y Eros, junto con Homero<sup>65</sup>:

“De tu mano, marítima y dichosa,  
Venus contigo descendió a las playas.  
Los parasoles pinos, las salinas,

---

<sup>59</sup> “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico”.

<sup>60</sup> II, pp. 661-663 GARCÍA MONTERO.

<sup>61</sup> II, p. 662 GARCÍA MONTERO.

<sup>62</sup> P. 222.

<sup>63</sup> II, p. 662 GARCÍA MONTERO.

<sup>64</sup> II, p. 662 GARCÍA MONTERO.

<sup>65</sup> II, p. 662 GARCÍA MONTERO.

los aclarados ojos de mis largas riberas  
 como a jazmín de espuma la adoraron. Y Eros,  
 el volandero dios demente de las alas  
 pequeñas de paloma,  
 clavó el pecho del aire con sus flechas.  
 De lejos, las Columnas de Heracles se asombraban.  
 Los toros de Tartesos, los marismenios toros  
 mugían por el mar, anchos ya de la furia  
 que después con su sangre verterían  
 por los quemados ruedos.

Jinete de la tierra y de las olas,  
 me trajiste los carros de la Iliada,  
 llenándome de añiles y cal mediterráneos.  
 Así, la claridad que canta a veces  
 en mis horas felices te la debo  
 y esa abierta sonrisa que sin halo de sombra,  
 a pesar de tan largos tiempos funestos, hoy  
 mi corazón se atreve a escapar todavía.  
 Fundador y adivino, oh deidad marinera,  
 pescadora de atunes, protectora,  
 ya en las rutas del mar, de la plata y el bronce  
 para el filo mortal de las bélicas armas,  
 para la copa del festín y el fuego  
 perenne de las lámparas votivas:

Hoy quisiera tu antigua espada homérica,  
 tu valor, tu ateniense, clara sabiduría.  
 Tronchadas las Columnas de Alcides, presa y rota  
 su inexpugnable fortaleza, oh, surge,  
 levántate y recorre las arenas.(...)

Renueva los cimientos, desentierra  
 las vencidas murallas, los fuertes bastiones.  
 Recién nacido dios humano, la bahía  
 de la gracia y la sal puebla de nuevos mitos”.

Menesteo, el fundador de su ciudad natal, ha compartido “las mismas arenas” y el “mismo río” y le invita a renacer, “quisiera” que su “antigua espada homérica”, su “valor”, su “ateniense, clara sabiduría” lo llenara, que “tronchadas las Columnas de Alcides, presa y rota/su inexpugnable fortaleza”, surja, se levante y recorra las arenas comunes<sup>66</sup>. Le invita a llenar, como en el caso de Hércules, con su fuerza, con su espíritu, toda su antigua fundación. El

---

<sup>66</sup> II, p. 665 GARCÍA MONTERO.

poeta, ya que él como portuense ha brotado “de su escudo”, celebra su retorno, “con una copa clara llena de mediodía”, “a las playas y puertos familiares”<sup>67</sup> y anhela la renovación de su ciudad y de su mitología, “la bahía/ de la gracia y de la sal puebla de nuevos mitos”<sup>68</sup>. Sus habitantes de ahora le ofrecen “no un templo, sino la misma casa/ de todos, encalada, con patios y jardines/ y agua dulce del pozo”<sup>69</sup>. Este héroe, fundador del Puerto, cobrará una gran importancia en su compañera, M<sup>a</sup> Teresa León, ya que es el punto de partida de su novela mitológica *Menesteos, marinero de abril*, como posteriormente analizaremos en el estudio correspondiente a la novela histórica de tema grecorromano. En el libro IV de *La arboleda perdida*<sup>70</sup>, hablando de que, a pesar del deterioro que observa a su regreso en la bahía gaditana y de la presencia de la base norteamericana en Rota, le anima que todavía haya hombres “ilusionados, indagando en tus orígenes, tu nacimiento o fundación, Puerto de Menesteos, Puerto de Santa María, allá junto al castillo de Doña Blanca, adentrándose algo en Jerez”, en referencia a las excavaciones que todavía hoy lleva a cabo el profesor Diego Ruiz Mata, a quien conoció en una calle de su ciudad natal, situación que, reconoce, le permitió hablar “de la remota vida de aquel valiente héroe de la *Ilíada*, que figuró en la expedición de los argonautas, dando su primer nombre, Menesteos, a nuestro Puerto de hoy”, aparte de la posibilidad aprovechada de hablar, aunque fuera “un instante”, agrega, de la *Ora marítima* de Avieno, que encierra, desde su punto de vista, “tantas cosas luminosas y vitales”.

Junto a estos dos héroes inmortales, que han llenado y llenarán la bahía de fuerza y nuevos mitos, en una palingenesis, están los pescadores de Cádiz, citados ya por Estrabón, que antes, en tiempos míticos, y ahora son los mismos, uniendo el pasado y el presente, eternos, como el mito:

“Hijos de la mar de Cádiz,  
nuestras casas son la olas.  
Somos los pobres del mar,  
de ayer y ahora.

Creíamos en las sirenas  
que cantan entre las olas.  
Sus cantos nada nos dieron  
ni ayer ni ahora.

Orábamos al dios Glauco  
que manda sobre las olas.  
Y nos llenaba las barcas  
ayer y ahora”<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> II, p. 663 GARCÍA MONTERO.

<sup>68</sup> II, p. 663 GARCÍA MONTERO.

<sup>69</sup> II, p. 663 GARCÍA MONTERO.

<sup>70</sup> P. 217.

<sup>71</sup> II, p. 660 GARCÍA MONTERO.

Han cambiado, por ejemplo, el destinatario de sus preces, antes Glauco, ahora “la Virgen del Carmelo”, pero siguen siendo los mismos, “los hijos pobres del mar/ de ayer y ahora”, los que han compartido las arenas y las olas con Heracles y Menesteo. En sus treinta y dos versos, en que predominan los octosílabos agrupados en cuartetos arromanzados, siendo el cuarto verso un pentasílabo, denuncia nuestro poeta la histórica situación social injusta de la gente del mar de Cádiz, de ahí el título que encabeza el poema: “Canción de los pescadores pobres de Cádiz”. Antes, en el mundo antiguo, los pobres pescadores oraban a Glauco, ahora a la Virgen del Carmelo, quienes les llenan sus barcos de peces, pero de quiénes son las almadrabas, se pregunta, pues Alberti nunca perdió la sensibilidad ante la injusticia social. ¿Quién es ese dios Glauco, al que oraban en la antigüedad los pescadores de la “bahía de los mitos”? En la mitología clásica existen dos posibilidades. Una es la del hijo de Sísifo, quien en una variante de la leyenda, había bebido un día en una fuente cuya agua confería la inmortalidad. Pero, al no creer nadie semejante prodigio, se arrojó al mar, con el fin de probar ante los hombres su inmortalidad, convirtiéndose en un dios marino que vagaba en medio de las olas. Cualquier marinero que lo viese podía dar por seguro que su vida llegaba a término. La segunda posibilidad, que es la que sostenemos, es que se refiera al homónimo dios del mar, hijo de Antedón y Alcíone, que originariamente era un pescador de la ciudad fundada por su padre, Antedón, en Beocia. Al nacer era de la estirpe de los mortales, pero comió casualmente una hierba que le convirtió en inmortal, transformándose en una divinidad marina. Los dioses del mar lo purificaron y eliminaron cuanto tenía de mortal, adoptando una nueva forma: sus hombros adquirieron nuevo desarrollo, la parte inferior de su cuerpo adquirió la forma de cola de pez, y sus mejillas se poblaron de una barba de reflejos verdes como la pátina del bronce, recibiendo, además, el don de profetizar. Virgilio lo hace padre de la Sibila de Cumas, y aparece ligado al regreso de Menelao a su patria, tras la toma de Troya, a la leyenda de los Argonautas y a las figuras de Escila y Ariadna, a las que cortejó.

Su nostalgia de Cádiz le lleva también a evocar el mito de la Atlántida en treinta y dos versos en los que predominan los endecasílabos sobre los alejandrinos y heptasílabos, en “La Atlántida gaditana”<sup>72</sup>, en tanto que su tierra, desde su punto de vista, ha sido cuna de dicha civilización, en la que él, desde la lejanía, desde la otra orilla del Atlántico, se sumerge:

“Iba alegre, en un coche de caballos  
hacia la Santa Luz, hacia Sanlúcar,  
sin saber que los campos de los viejos abuelos,  
que las huertas marinas de tomates  
y soleadas calabazas eran,  
ya antes las aguas y los aluviones  
del Guadalquivir, playas,  
dunas del sueño de Platón, vestigios  
de su perdido reino azul de los Atlantes.

<sup>72</sup> II, pp. 651-653 GARCÍA MONTERO. Otra referencia al “mar de los perdidos/ Atlantes, vesperales jardines de la espuma, /islas desvanecidas del Ocaso” en “Cádiz, sueño de mi infancia” (II, pp. 648-649 GARCÍA MONTERO).

Lejos, sentado ahora en las contrarias  
orillas, recibiendo  
las mismas oceánicas olas, me voy con ellas,  
llego con ellas y mis ojos hundo,  
todo yo me sumerjo en tan antiguo  
sol misterioso, isleña  
raza potente desaparecida”.

Y como en los casos de Heracles y Menesteo pide de nuevo la palingenesía, el que se alce de nuevo, que ascienda “de los hondos/ despeñaderos submarinos”, que se renueven sus “remotas virtudes”<sup>73</sup>. Pretende que el pueblo aniquilado, hundido, tiempo atrás, de los Atlantes se alce, resurja, se recupere en el renovado coraje de un pueblo sucesor en el espacio geográfico de aquel pueblo, su pueblo, hundido también, como los Atlantes, pero en fechas más recientes.

Como se puede observar los tres grandes mitos de la *Ora marítima* tienen en el mismo tratamiento: perennidad de dichos mitos ligados a Gades y la petición de que renueven en el presente el ser de Cádiz.

Lógicamente no son únicamente estos mitos a los que se hace referencia en su *Ora marítima*, pero sí son los más importantes. También se hace alusión en sus doce poemas a las Gorgonas en general, a Medusa, Crisaor, a las Oceánidas, a Afrodita, a la que a continuación le dedicaremos un estudio más detallado, a Eros, a las sirenas, etc.

Afrodita aparece con enorme fuerza en la poesía de Alberti cuando éste se plantea tanto la rememoración de la fundación de Cádiz como “la experiencia sexual desde una perspectiva personal concreta, la mujer es vista siempre emergiendo de las aguas en un movimiento ascensional y luminoso como plasmación del mito de Afrodita”<sup>74</sup>.

En el primer caso, de nuevo en la *Ora marítima*, en el poema titulado “Los fenicios de Tiro fundan Cádiz”<sup>75</sup>, que ocupa el centro geométrico del libro en tanto que es con motivo de la conmemoración de su fundación por los fenicios que se escribe y edita *Ora marítima*, se imagina la fundación de Cádiz por los fenicios como el nacimiento de Afrodita del mar:

“...Y así naciste, oh Cádiz,  
blanca Afrodita en medio de las olas.  
Levantadas las nieblas del Océano,  
pudiste en sus espejos contemplarte  
como la más hermosa joven aparecida  
entre la mar y el cielo de Occidente”.

---

<sup>73</sup> II, p. 652 GARCÍA MONTERO.

<sup>74</sup> C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, *op. cit.*, p. 334.

<sup>75</sup> II, pp. 655-657 GARCÍA MONTERO. En *Baladas y canciones del Paraná*, en su “Canción 14” (II, pp. 745-746 GARCÍA MONTERO), se describe también la fundación de Cádiz por los fenicios.

Junto con Menesteo, como hemos visto, desciende con Eros de las naves griegas en la bahía de Cádiz. Es la diosa del amor, hija de la espuma<sup>76</sup>, unida e identificada con el mar<sup>77</sup>.

En *Retornos de lo vivo lejano* Rafael Alberti nos ofrece un poema cuyo título es eco del famoso e imitado poema de Mosco *Amor fugitivo*, me refiero a “Retornos del amor fugitivo en los montes”<sup>78</sup>, pero las similitudes acaban ahí, en el nombre, como sucede con “Diálogo entre Venus y Príapo”<sup>79</sup> inserto éste en *Entre el clavel y la espada*. Mientras que en Mosco Afrodita pregona la huida de Amor como si fuera un esclavillo suyo rebelde y nos muestra la antítesis entre el aspecto seductor de Eros y los tormentos que por obra suya padecen los enamorados, en Alberti nos remontamos a una edad de Oro en la que reinan, en mitemas universales, Venus, Amor, Pan, Príapo y la paz, hasta que todo ello es degradado por la presencia de barcos y hombres lejanos:

“Era como una isla de Teócrito. Era  
la edad de oro de las olas. Iba  
a alzarse Venus de la espuma. Era  
la edad de oro de los campos. Iba  
Pan nuevamente a repetir su flauta  
y Príapo a verterse en los jardines.  
Todo era entonces. Todo entonces iba.

Iba el amor a ser dichoso. Era  
la juventud con cinco toros dentro.  
Iba el ardor a un arder en los racimos.  
Era la sangre un borbotón de llamas.  
Era la paz para el amor. Venía  
la edad de oro del amor. Ya era.

Pero en la isla aparecieron barcos  
y hombres armados en las playas. Venus  
no fue alumbrada por la espuma. El aire  
en la flauta de Pan se escondió, mudo.  
Secas, las flores sin su dios murieron  
y el amor, perseguido, huyó a los montes.

Allí labró su cueva, como errante  
hijo arrojado de una mar oscura,  
entre el mortal y repetido estruendo  
que la asustada Eco devolvía.

<sup>76</sup> *A la pintura* (II, pp. 274-275 GARCÍA MONTERO); *Abierto a todas horas* (II, p. 873 GARCÍA MONTERO).

<sup>77</sup> *Roma, peligro para caminantes* (III, p. 85 GARCÍA MONTERO).

<sup>78</sup> II, pp. 513-514 GARCÍA MONTERO.

<sup>79</sup> II, pp. 73-84 GARCÍA MONTERO.

Agujas rotas de los parasoles  
pinos le urdieron al amor su lecho.  
Fieras retamas, mustias madre selvas,  
rudos hinojos y áridos tomillos  
lo enguinaldaron en la ciega noche.  
Y aunque, lengua de fuego, el aire aullara  
alrededor, la tierra, oh, sí, la tierra  
no le fue dura, sin embargo, al sueño  
del fugitivo amor entre los montes.

La edad de oro del amor venía,  
pero en las islas aparecieron barcos..”.

Y es que en estos treinta y cuatro bellos endecasílabos Rafael Alberti rememora, como lo hace en otras ocasiones, su estancia inolvidable en Ibiza con María Teresa León, hasta que, en la mañana del siete de agosto de 1936, el poeta ve llegar la escuadra republicana a Ibiza, y, aunque ésta era leal al orden constitucional, que él y María Teresa defendían, profetizaba horas, días y semanas plenas de dolor, en los que el amor se vería sometido a duras pruebas. Como en el maravilloso poema de Safo que comienza con “Me parece el igual a un dios el hombre que frente a ti se sienta”<sup>80</sup>, en el que tenemos una situación de dicha, de felicidad, de amor, en la primera parte, para luego mutarse, tras un elemento de transición, en una situación de desdicha, de angustia, de dolor, con frases cortas paratácticamente unidas, también en este magnífico poema de Rafael Alberti podemos encontrar una primera parte paradisiaca, de Edad de Oro, de dominio de la diosa del amor, Venus o Afrodita, de dominio de la diosa del amor sexual, del vigor amoroso, de la sangre “un borbotón de llamas”, de la lozanía de tener una “juventud con cinco toros dentro”, la ocasión de Príapo, marcada por tiempos verbales de pasado (Era...iba...venía... Ya era.), para pasar a una segunda parte, marcada por el dios de la guerra, por Marte, por hombres armados, que secan y amedrentan al amor, que se ve obligado a ocultarse en una cueva, a protegerse, de la furia de las armas, con construcciones en que predomina la parataxis sobre la hipotaxis.

Este episodio es evocado por Rafael en el libro tercero (1931-1977) de *La arboleda perdida*<sup>81</sup>, en el que nos confiesa que M<sup>a</sup> Teresa y él tenían pensado, tras la victoria del Frente Popular, a comienzos de julio de 1936, pasar el verano en las rías gallegas, pero un tremendo choque de trenes en un túnel, entre León y Galicia, “nos llevó a cambiar nuestro rumbo geográfico, eligiendo entonces la isla de Ibiza, como lugar de vacaciones entre sus pinos, pueblos blancos y espumas”<sup>82</sup>, encontrando acomodo en “un molino de vela, posado en lo alto de un monte sembrado de tumbas cartaginesas”, donde les sorprende la sublevación militar del 18 de Julio, viéndose la pareja obligada a esconderse cerca de veinte días en un pinar, construyendo “una verde tiendecilla de ramas jóvenes de pino de parasol, enebro, lentisco y cuantas ramas

---

<sup>80</sup> 31 PAGE (31 VOIGT).

<sup>81</sup> Pp. 61-75.

<sup>82</sup> P. 61.

encontramos en el bosque. Como la tierra estaba dura y en declive, todas las noches renovábamos nuestro lecho pacientemente a lo largo de nuestra espera forzosa y aburrida”. Los paralelos con el poema son evidentes. Como dice el propio Rafael “faltaban aún muchos días para que la flota republicana tomase la isla, donde nos había sorprendido la sublevación militar del 18 de julio. María Teresa y yo estábamos allí porque habíamos perdido un tren que chocó de manera terrible, dentro de un túnel, con un expreso que volvía de Galicia. Y huyendo de la muerte, habíamos elegido la isla balear de Ibiza para pasar, tranquilos y escribiendo, las vacaciones. ¡Oh!”<sup>83</sup>. La vivencia de Ibiza se traduce en el poema, lo que iba a ser un mundo idílico, de amor pleno, dentro de paisajes bucólicos al estilo de Teócrito, se trueca en dolor, miedo y presagio de negras nubes. La misma experiencia es narrada también por María Teresa León en su *Memoria de la Melancolía*. Esta vivencia dejó honda huella en la producción literaria de Rafael Alberti y encuentra ecos en otras composiciones suyas..

Pero, como decíamos, Rafael Alberti ve encarnarse en cada mujer, en cada amor concreto, a Afrodita. En *Poemas de Punta del Este* (1945-1956) hay un texto en magnífica prosa poética que es sintomático de esta actitud y tiene por título “Venus interrumpida”<sup>84</sup>:

“Venus de quince años, duerme, confiada, en la arena. Soledad de la playa. Ahora se despereza y, levantándose, camina, lenta, hacia la orilla. Aunque en la calma tormentosa de plomo el mar no intente ni una ola y el aire pesa como muerto sobre el pecho detenido de la mañana, ya los céfiros vuelan hinchando las mejillas, la espuma musical se alza y se retuerce en caracoles blancos y el espacio agitado aletea invisible cendales de colores: Venus de quince años, perfecta nadadora, desaparece bajo el agua, naciendo al viento nuevamente, como la vez primera, sobre una concha de oro pálido, que la transporta, erguida, a través de la gracia del rítmico oleaje.

En éxtasis, lleno de ráfagas antiguas, comienzo:

‘Te canto, te saludo, oh bella hija de la espuma...’

Pero mi impulso lírico se corta, se interrumpe apenas iniciado. Un señor gordo y calvo, flotándole la panza sobre un short indecente, surge de entre las acacias del médano, y avanza, rojo, por la arena, gritando:

–Cholita, hija, por favor, que son las doce y media y mami nos aguarda para comer”.

Una palingenesia de Venus, encarnada en una adolescente de quince años, cuya parte final ofrece un giro brusco y nos transporta de la edad de oro de la Afrodita mítica a la realidad cotidiana<sup>85</sup>, que rompe el momento de éxtasis. Es la ironización del mito. Otro magnífico poema donde encontramos a la amada surgiendo como Venus del mar es en “*Retornos del Amor ante las antiguas deidades*”, correspondiente a *Retornos de lo vivo lejano*, en el que aparece reflejada toda una serie de divinidades clásicas con las que se identifica a la amada:

<sup>83</sup> P. 65.

<sup>84</sup> II, p. 455 GARCÍA MONTERO.

<sup>85</sup> Sobre Afrodita en Lorca y Aleixandre como términos de comparación con Alberti, cf. M. MÁRQUEZ, “Narciso y Afrodita”, *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, pp. 135-151.

“Soñarte, amor, soñarte como entonces,  
ante aquellas Dianas desceñidas,  
aquellas diosas de robustos pechos  
y el viento impune entre las libres piernas.

Tú eras lo mismo, amor. Todas las Gracias,  
igual que tres veranos encendidos,  
el levantado hervor de las bacantes,  
la carrera bullente de las ninfas,  
esa maciza flor de la belleza  
redonda y clara, poderosamente  
en ti se abría, en ti también se alzaba.

Soñarte como entonces, sí, soñarte  
ante aquellas fundidas alamedas,  
jardín de Amor en donde la ancha Venus,  
muslos dorados, vientre pensativo,  
se baña en el concierto de la tarde.

Soñarte, amor, soñarte, oh, sí, soñarte  
la idéntica de entonces, la surgida  
del mar y aquellos bosques, reviviendo  
en ti el amor henchido, sano y fuerte  
de las antiguas diosas terrenales”.

Como dice Gregorio Torres Nebrera en su edición de *Retornos de lo vivo lejano*<sup>86</sup>: “Sólo veintiún endecasílabos articulan este poema, en el que se formula con mayor nitidez que en ningún otro la exaltación de la amada, hasta identificarla con la constelación de diosas, hasta hacerla definitivamente una nueva Venus emergida de las aguas”. Alberti se retrotrae al pasado, a la edad de oro perdida, al paraíso hollado, en clave mítica, de ensoñación, de recuerdos, “como entonces”, con una tremenda carga de sensualidad. La amada es relacionada primero con Diana, mas la diosa clásica, virgen, eternamente joven, se ve cargada con unos marcados tintes de atracción sexual: desceñida, “robustos pechos”, “viento impune entre las libres piernas”, que nos sugiere la estatuaría y la pintura de la diosa en los diversos cuadros que la reproducen en movimiento, un movimiento, el de Diana cazadora, que deja traslucir un hermoso cuerpo vigoroso. La imagen de castidad que se transmite incluso a las alegorías medievales, en que se siguen oponiendo Diana frente a Venus, como la castidad frente a la lujuria, sigue su estela en el mundo artístico moderno, que toma como modelo en no pocas ocasiones la estatua que conservamos hoy en el Louvre, una copia romana de un original griego del siglo IV a. C., conocida desde fines del siglo XVI. Las pinturas de Rubens, Tiziano, la escuela de Fontainebleau, Boucher, Watteau, Jordaens, Corot, etc. así lo atestiguan, mas en el caso de Alberti ni

---

<sup>86</sup> P. 172.

la tradicional castidad de la diosa le libra de la visión sensual del poeta. En segundo lugar se identifica a la amada con “todas las Gracias”, las Cárites helenas, divinidades de la belleza, pertenecientes al séquito de Apolo, habitantes del Olimpo junto con las Musas, de cuyo coro en ocasiones forman parte, representadas usualmente como tres hermanas (Eufrosine, Talía y Áglae), tres jóvenes desnudas cogidas por los hombros, de las cuales dos miran en una dirección, mientras que la central, mira en dirección opuesta, tan representadas pictórica como escultóricamente desde el mundo antiguo, desde el mundo arcaico griego a los frescos de Pompeya, pasando por Botticelli, Rafael, Correggio, las cuatro versiones de Rubens y las cinco de Boucher, o los grupos escultóricos de Germain Pilon, Antonio Canova o Thorvaldsen. A las Gracias, además, se le atribuían toda clase de influencias en las creaciones del espíritu y en las obras de arte. Por tanto, imaginar a su amada como las Gracias, no sólo implica una exaltación de ella desde el punto de vista físico, sensual, sino también desde el punto de vista del papel de la amada en la creación poética de Rafael Alberti, de la inspiración que le proporciona la fuente y objeto de su amor. Las siguientes alusiones al mundo clásico, están cargadas también de sensualidad: “el levantado hervor de las bacantes, / la carrera bullente de las ninfas”. En cuanto a las bacantes, conocida es su vinculación con el mundo dionisiaco, y se las solía representar en el mundo antiguo como danzantes en coro al son de la flauta, tamboriles y crótalos. Aparecen representadas con coronas de hiedra o pámpanos de vid y vestidas de piel de cervatillo o de pantera y asaltadas sexualmente por sátiros. A partir del Renacimiento se vuelven a representar con frecuencia, siendo quizás uno de sus mejores exponentes el magnífico cuadro, que con seguridad fue visto por Rafael Alberti en El Prado, *Los andrianos* de Tiziano, que sigue de cerca el texto de Filóstrato en el que se nos describe una fiesta en honor de Dioniso en la isla de Andros. Es más, en el libro III de *La arboleda perdida*<sup>87</sup>, al hablar de sus visitas asiduas, ya comentadas al Museo del Prado y al Casón, asocia las ninfas y bacantes a la pintura de Tiziano, mientras que las orondas diosas las asocia con Rubens. Todavía en el siglo XIX, el escultor francés Carpeaux, por decorar la fachada de la Ópera Garnier de París con una danza báquica de bacantes desnudas en pleno frenesí, tuvo que enfrentarse a la crítica de sus coetáneos escandalizados. Por tanto, la relación de la amada con las bacantes tampoco es casual por parte de Rafael. En cuanto a la ligazón de la amada con las ninfas, sabido es que éstas eran divinidades de la naturaleza, habitantes de grutas, campos y bosques, personificando la fecundidad, la gracia y la vitalidad de la naturaleza, apareciendo asociadas con frecuencia a figuras como Pan, Príapo o los sátiros. Ya encontramos representaciones suyas, ataviadas con transparentes telas, en época clásica, como en el bajorrelieve en mármol fechado a fines del siglo V a. C. expuesto en el Staatliche Museum de Berlín. B. Cellini, Luca Giordano, Boucher, Corot, Rodin, etc., tomaron este motivo para sus representaciones artísticas. Bien las conocía Rafael por su vinculación con el mundo del arte. Por último Rafael enmarca a la amada en el espacio paradisiaco, verdadero “jardín del Amor”, “en donde la ancha Venus, / muslos dorados, vientre pensativo, / se baña en el concierto de la tarde”. La diosa del amor, de la belleza, de la

---

<sup>87</sup> P. 77.

voluptuosidad, quizás la diosa antigua más citada en la literatura y sobre todo en la poesía occidental, desde el Renacimiento al Romanticismo, recibe en el mundo del arte, desde el mundo antiguo, inmensa iconografía caracterizada tanto por el gran número de ellas como por la variedad de motivos reproducidos: Venus celeste, popular, *victrix*, marina, dormida o en el baño, que es a la que alude nuestro poeta. Bajo este motivo solemos agrupar diversas representaciones en que se nos muestra a la diosa saliendo del baño, secándose, protegiéndose pudicamente determinadas partes del cuerpo o, por el contrario, enseñando otras. Así la Venus del Capitolio o la Venus de los Uffizi o la Venus Calipigia, siendo enormemente reproducidas por el arte europeo desde el Renacimiento, recordemos, entre otros, los cuadros de Tiziano, Velázquez o Botticelli. El detalle del “vientre pensativo” hace referencia a un vientre leve, grácilmente curvado. Como dice G. Torres Nebrera<sup>88</sup>, “indudablemente al fondo de esta <<ensoñación>> se vislumbra la atmósfera pictórica y temática de Pedro Pablo Rubens” y nos remite al poema que Rafael Alberti le dedica en *A la pintura*.

En *Abierto a todas horas* (1960-1963) la aparición y el contacto de la piel femenina le sugiera al poeta la comparación con Venus<sup>89</sup>:

“Apareciste al filo de la tarde,  
¿Venus del cielo o Venus de la tierra?  
Te toqué las mejillas...  
¿Eran de rosas de un jardín del cielo  
o de un jardín de estrellas de la tierra?”

Las demás referencias a Venus proceden en su inmensa mayoría de su contacto con el mundo de la pintura y se encuentran lógicamente en *A la pintura (poema del color y la línea)* (1945-1952), un homenaje a dicho arte y a su vocación primera, en la línea de obras como las *Transposiciones pictóricas* de Rubén Darío, *Museo y Apolo* de M. Machado, *Tres horas en el Museo del Prado* de Eugenio D'Ors o la *Oda a Salvador Dalí* de Federico García Lorca<sup>90</sup>. Es una obra plena de referencias mitológicas. En el caso concreto de Afrodita, sus ecos se encuentran en los más diversos poemas, desde su descubrimiento del Museo del Prado<sup>91</sup>, donde descubre que “Venus fue nácar y jazmín transparente”, donde se empapa de “Adonis y Venus juntamente/ y del líquido rostro de Narciso en la fuente”, hasta su contacto con las obras de un Botticelli<sup>92</sup>, Rafael<sup>93</sup>, Tiziano<sup>94</sup>, Rubens<sup>95</sup>, Velázquez<sup>96</sup>, etc. El amor, el

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, p. 173.

<sup>89</sup> II, p. 889 GARCÍA MONTERO.

<sup>90</sup> Cf. K. SPANG, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, 1973, p. 141.

<sup>91</sup> II, pp. 275-277 GARCÍA MONTERO.

<sup>92</sup> II, pp. 282-283 GARCÍA MONTERO.

<sup>93</sup> II, pp. 298-299 GARCÍA MONTERO.

<sup>94</sup> II, pp. 300-301 GARCÍA MONTERO.

<sup>95</sup> II, pp. 318-320 GARCÍA MONTERO.

<sup>96</sup> II, pp. 335-340 GARCÍA MONTERO.

sexo<sup>97</sup>, que se encarna en cada mujer que le atrae, es para él Afrodita. En *El matador*, poemas escénicos de 1961-1965, en el dedicado a Francisco Rabal, “Lo que yo hubiera amado”<sup>98</sup>, el amor de una noche le incita a recordar los amores de Alejandro y Helena, la cual, como Afrodita, sale “del mar, desnuda y revolcada/ entre erizos carmines, algas y caracolas”, ambos de belleza perfecta, en la flor de la juventud. Ahora bien, en un maravilloso poema, “El monje”<sup>99</sup>, perteneciente también a *El matador*, el papel que esperaríamos que desempeñara Afrodita, lo encarna Diana, diosa virgen para el mundo antiguo, como símbolo de la tentación carnal del monje, también virginal, aunque ya hemos podido ver el papel sensual que puede encarnar la casta diosa en nuestro poeta:

“¡Señor, Señor, no dejes que el demonio  
me tiente con la vida entre los muertos!  
Es el otoño, ayúdame a sumirme,  
tranquilo, en el Oficio de tinieblas.  
Prefiero tu agonía, tus lentos estertores,  
la lanzada mortal de tu costado  
al temblor de los muslos de Diana.  
¡Derríbala, Señor, mira que viene!  
¡Levanta un huracán, mándale un rayo,  
fulmina su dorada fortaleza,  
su terrible hermosura,  
pues hasta tú, Señor,  
no escaparás al nudo de su abrazo!  
Pero ¡no, no, Dios mío! ¿Qué vas a hacer? ¡Detente!  
¡No lo mires, Diana, mi Diana!  
¡Huye conmigo, huye! Es poderoso,  
bello, tierno y amante, cuando quiere.  
¡Déjamela, Señor! ¡Es mía, sólo mía!  
No presentes batalla por su cuerpo.  
Guarda tus labios para orar tan sólo,  
para la dulce luz de tus divinas  
palabras. No los manches,  
como yo, vil mortal, en la impureza  
de los hondos abismos de Diana.  
¡Déjalos tú, Señor, para mi boca!  
No me importan las penas de tu infierno.  
Por ella me perdí, por ella ahora  
quiero salvarme de esta triste vida,  
de este lento morirme que me impuse.

<sup>97</sup> Cf. “Te ensañaste con Venus” (III, pp. 143-144 GARCÍA MONTERO), perteneciente a *Los 8 nombres de Picasso*.

<sup>98</sup> II, pp. 917-919 GARCÍA MONTERO.

<sup>99</sup> II, pp. 944-946 GARCÍA MONTERO.

¡No me la quites, no me la arrebates!  
¡Atrás, atrás, Señor, pues soy un hombre,  
un homicida, un deicida, un hombre  
como aquellos, Señor, que te mataron!  
¡Suelta a Diana, suéltala! ¡Dios mío!  
¿Pero en dónde estás tú, que no te veo?  
¿Dónde mi amor, Diana, mi Diana,  
el ancho río de mis ciegas noches,  
mi rebosante juventud, mi ardiente,  
mi desvanecido sueño desbocado?"

Impresionante poema, uno de los mejores, desde mi punto de vista de la producción de Rafael Alberti.

A *la pintura* es junto a la *Ora marítima* la otra obra que está plena de referencias mitológicas, desde Afrodita o Venus a las Gracias, Sirenas, Adonis, Polifemo, Furias, Apolo, Dánae, Calixto, Diana, Dioniso o Baco, Eros o Cupido, Príapo, Atenea, ninfas, etc. Igual sucede con *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), obra de la que ya hemos extraído y analizados determinados poemas.

En *Baladas y Canciones del Paraná* (1953-1954) traslada la mitología clásica a América del Sur. En el poema "Balada que trajo un barco"<sup>100</sup> acerca el Mediterráneo y el Atlántico sudamericano a través de la mitología, puebla el paisaje de su destierro con los mitos de su tierra natal:

"Las dríadas son las jacas  
y los faunos los caballos.  
(Un barco griego ha movido  
los árboles del bañado.)

Paloma del Paraná,  
vuela y vámonos.

Los Pinos de la barranca  
son los del Mediterráneo.  
Un viejo gaucho en el viento,  
Sagitario.

Abeja del Paraná,  
vuela y vámonos.

Ríe en chiripá Sileno,  
borracho entre los naranjos.

---

<sup>100</sup> II, pp. 683-684 GARCÍA MONTERO.

Venus austral baila hoy  
sobre un verde equivocado.

Estrella del Paraná  
vuela y vámonos”.

También encontramos referencias mitológicas en otras obras suyas como, por ejemplo, en *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967)<sup>101</sup>, en la que encontramos breves alusiones a Polifemo, Neptuno, ninfas, Venus, Hércules, Pegaso, etc., en *Los 8 nombres de Picasso*<sup>102</sup>, donde volveremos a encontrar a Venus, faunos, centauros, Ulises, sirenas, Argos, Adonis, etc., o en *Pleamar* (1942-1944), en la que destacaríamos, sobre todo, “Tirteo”<sup>103</sup>, al que Alberti, como Pausanias, describe como “cojo” y al que le une la nostalgia de la guerra, y que contiene referencias a las Musas y al rapto de Europa por Zeus.

Pero, como decíamos, no faltan dentro de la lectura vanguardista de la tradición en el aspecto mitológico toques de ironía. Es lo que sucede en una obra de sus comienzos, *Cal y canto* (1929), en el que, por ejemplo, Narciso es transformado en un moderno y apuesto joven que lo mismo conduce una potentísima moto que un coche deportivo o bien se mira ensimismado en un espejo portando ligas verdes y pechos de goma, Venus sube al Olimpo en un ascensor, cual si se tratara de unos modernos almacenes, Apolo, vestido informalmente, juega con una corona, Orfeo trata de recuperar su lira de un cubo de basura, Eros porta monóculo y birrete, Ganimedes orina sobre Ícaro una flor de gasolina y ozono y así sucesivamente. ¿Quién no une estas imágenes a las rodadas posteriormente por su amigo Federico Fellini en su famosa película *Roma*?<sup>104</sup>

Se quejaba el profesor Lasso de la Vega<sup>105</sup> de que “la ausencia casi completa de formación humanística de que ha adolecido el hombre español del siglo XIX y de los primeros cuarenta años de nuestra centuria, condiciona, en cambio, que sean muy pocos los literatos españoles de nuestro siglo que poseen una instrucción, siquiera rudimentaria, en las lenguas y literaturas clásicas”. Y ello es cierto en el caso de Rafael Alberti, en tanto que no está formado para enfrentarse a un texto clásico, sino es a través de traducciones, frente a la mantenida tradición humanista, francesa, alemana o inglesa, que ha permitido a autores como Ribaud, Valéry, Hofmannsthal, Pound, Eliot o Joyce enfrentarse con textos latinos y/o griegos. En todo ello estamos de acuerdo con el tristemente desaparecido profesor D. José S. Lasso de la Vega. Ahora bien, habría que matizar su afirmación de que “pocos grandes poetas de nuestra época —en rigor, ninguno— han vislumbrado las inmensas posibilidades, abiertas siempre a nuevas aventuras, que el mito puede ofrecer a la poesía lírica, y que los más eximios líricos de otras lati-

<sup>101</sup> III, pp. 9-89 GARCÍA MONTERO.

<sup>102</sup> III, pp. 91-183 GARCÍA MONTERO.

<sup>103</sup> II, pp. 226-237 GARCÍA MONTERO.

<sup>104</sup> Cf. M. J. RAMOS ORTEGA, *art. cit.*, p. 29.

<sup>105</sup> *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1967, p. 17.

tudes, ultramodernos muchas veces, han sabido explotar admirablemente. Los pocos que lo vislumbraron pronto lo perdieron de vista, como le pasó a Alberti, que también una vez, como Lorca, sintió la sugestión del gentil niño Narciso, deportista reflejado, no en las linfas, sino en <<en el hijo cristal del camisero>> y, otra vez<sup>106</sup>, creyó divisar al helénico toro, con Europa en sus lomos, por las aguas.

¡Jée, compañero, jée, jée!  
Un toro azul por el agua!  
Ya apenas si se le ve!  
¿Qué? Un toro por el mar, jée!

Pero la visión azul se esfumó pronto entre las aguas azules y el azul del cielo y la poesía española sufre soledad de los dioses, que de ella expulsaron nuestros padres”. Habría que matizar esta afirmación referente a Rafael Alberti en tanto que, como hemos visto, la presencia del mito clásico en su obra no es escasa, alcanzando su culminación en la *Ora marítima* (1953), aunque sí hay que reconocer que éstas referencias van disminuyendo en él conforme nos acercamos ya a fines de los años sesenta.

Como reconoce el propio Rafael en el libro tercero de *La arboleda perdida*<sup>107</sup>, “en 1934, regresando, en un barco de la Unión Soviética, visité por primera vez la Acrópolis, que pude ver con más emoción y claridad, pues los edificios no se hallaban embalados con andamios, como ahora”. Este “ahora”, al que hace referencia nuestro poeta, es cuando acudió al VIII Congreso de Poetas organizado por la entonces ministra de Cultura y Ciencias de la República Helénica, Melina Mercouri, en la isla de Corfú, “la isla donde Ulises fue recibido y halagado por Nausica, en su viaje tumultuoso hacia Ítaca”<sup>108</sup>. En el capítulo XIX dedicado a esta experiencia vital suya, ya octogenario, se muestra de acuerdo con aquellos intelectuales, poetas y políticos que ven en Grecia la “madre” de la cultura occidental, donde todavía se puede oír “las mil y una historias de aquellos claros dioses para todo, antes del Cristo que los derribara, aunque Palas Atenea, la diosa de los ojos claros y la sabiduría, salvara esta civilización para la inteligencia, y la flauta campestre de Pan y la lira de Apolo, ante el nacer desnudo de Afrodita del blanco de las olas, la salvaran para la poesía”<sup>109</sup>. Un día, mientras visitaba los acantilados y el monasterio ortodoxo de Paleokastritsa, zona por donde supone que se encontraría el palacio de Alcínoo, rememora las lecturas clásicas ya aludidas que llevó a cabo en las ediciones de la editorial de Blasco Ibáñez, Prometeo, y añade<sup>110</sup>:

“Y se me agolpan en tropel los héroes de la *Ilíada*, las aventuras de Odiseo, con *Los idilios* de Teócrito —¡Acis y Polifemo y Galatea!— y Antígona y Orestes, acompañados con los ecos pastoriles de las flautas de Dafnis y Cloe..”.

---

<sup>106</sup> En *Cal y canto*, Madrid, 1929, 39 y *El alba de alhelí*, Santander, s.a., 167, respectivamente.

<sup>107</sup> P. 306.

<sup>108</sup> Pp. 300-301. Cf. *et. p.* 279.

<sup>109</sup> P. 302.

<sup>110</sup> P. 303.

Rememora también que fue su admirado poeta griego Seferis quien le presentó “en medio de una calle de Roma un viejo y querido amigo”, Gustavo Durán, que tanto amó a Grecia que quiso “ser enterrado bajo los olivos milenarios de Creta”<sup>111</sup>. Y es que lo griego, el arte helénico, desde su punto de vista, es tan luminoso, tan alegre frente a la tristeza y oscuridad representada tantas veces por el arte español. Recordando la asistencia a Europalia 85 en Brujas, acompañado por Nuria Espert, nos cuenta que, en compañía de la actriz, visitó una exposición de pintura española, bajo el título de *Esplendor de España y las ciudades belgas*, donde tras contemplar cuadros como *San Hugo en el refectorio* de Zurbarán y “la escalofriante escultura Cristo yacente, de Gregorio Fernández,” se pregunta, “¿De dónde sacamos los españoles esa poderosa tristeza, esas aguas terribles del pozo de la muerte, ese vivo y lejano dolor que nos estremece y hace sentirnos atraídos, hasta no podernos despegar de ese temblor de párpados emocionados, que nos penetran, hijos, sobre esos ojos mirando desde el más allá... Si el tremendismo español fuera siempre así, no viviríamos, y eso que lo siguen todavía miles de cuadros religiosos oscuros, penumbrosas legiones que hacen de la pintura española, hasta Goya, un angustioso pozo repetido de aguas insoportables. Se echan tanto de menos los culos y las tetas venecianas, e incluso las flamencas, los desnudos volando en lo cóncavo de las cúpulas, la maravilla de las fábulas grecolatinas, el Mediterráneo... ¡oh tristeza, oh temores, oh despiadados siglos de responsos, ejercicios loyolescos, rosarios...! Y gritamos: ¡Vivan las ondas de las que surgieron la madre Venus, los caballos de Posidón, Galatea...!” A su gran amigo y admirado pintor Pablo Picasso<sup>112</sup> lo califica como “el greco-latino-malagueño Pablo Picasso”, esto es, como un pintor que hunde sus raíces en el Mediterráneo, en la cultura grecolatina, luminosa, alegre, que ama la vida y el amor, que ama los cuerpos y sus deleites. En el capítulo, antes citado, dedicado a su asistencia al VIII Congreso Mundial de Poetas en Corfú, refiriéndose a Rubén Darío “quien, antes que nosotros, descubriera el Mediterráneo”, “abriendo su sangre india para que le entrase a raudales la cultura grecolatina”, reconoce que esa es la cultura “que nosotros ahora, poetas de casi todo el mundo, hemos venido aquí a proclamar como una de las mayores fuentes de nuestra vida y pensamiento”<sup>113</sup>, llegando a hablar “del poderoso y divino genio helénico, perteneciente hoy a toda la humanidad”<sup>114</sup>.

En *La arboleda perdida*, aparte de los textos citados procedentes de dicha obra hasta el momento, existen también múltiples ecos clásicos a lo largo de ella. Simplemente ciñéndonos a los libros III y IV, por citar algún ejemplo destacable, encontramos la comparación acertada de la muerte de la pintora Maruja Mallo en accidente de coche, que provoca el suicidio de Mauricio Roberts, quien creía ser causante de su muerte, con la fábula “de Píramo y Tisbe”, quienes, de acuerdo con la versión ovidiana, también tuvieron unos amores desafortunados. En efecto, como es sabido, Píramo y Tisbe<sup>115</sup> eran dos jóvenes babilonios enamorados, que no

---

<sup>111</sup> P. 303.

<sup>112</sup> P. 190.

<sup>113</sup> P. 300.

<sup>114</sup> P. 305.

<sup>115</sup> P. 30.

podían contraer matrimonio ante la oposición familiar. Una noche quedaron citados junto al sepulcro de Nino, en las afueras de la ciudad. La joven fue la primera en llegar, mas al percibir la presencia de una leona, se vio obligada a huir dejando caer al suelo su velo. La leona, con la boca ensangrentada aún de la comida que había hecho previamente, desgarró el velo de Tisbe, de forma que Píramo, al llegar, creyó muerta a su amada y se dio muerte con su espada. Tisbe, al regresar, encontró muerto a su amado, suicidándose con la misma espada que estaba clavada en el pecho de su amado. Como resulta evidente, la comparación clásica que lleva a cabo nuestro poeta es realmente oportuna. También resulta, como siempre, acertada y profunda la asociación, entre uno de sus queridos perros, Jazmín, correspondiente a su etapa en Punta del Este, con Prometeo. En efecto, Jazmín desapareció una tarde en que paseaba con Rafael por un pinar, al salir en persecución de no se sabe qué cosa y no regresó, a pesar de que Alberti lo esperó largo tiempo. Pues bien, Rafael se lo imagina no libre ya, sino aprisionado como Prometeo: “Por la playa, otra vez subí camino de mi casa, pensando en un *Jazmín* cargado de cadenas, una especie de joven Prometeo, lamentando su libertad perdida”<sup>116</sup>.

Otros ejemplos de los libros III y IV de *La arboleda perdida*, podrían ser las alusiones a Perseo-Medusa<sup>117</sup>, Orfeo<sup>118</sup>, Polifemo-Galatea rememorando a Góngora<sup>119</sup>, minotauro<sup>120</sup>, el magnífico hallazgo poético de hablar de los besos como de “abejas de amor inventadas por Eros”<sup>121</sup>, Centauros<sup>122</sup>, etc., citando entre los autores del mundo antiguo, por ejemplo, a Eurípides<sup>123</sup>, Ovidio<sup>124</sup>, Marcial<sup>125</sup>, Séneca<sup>126</sup> y Horacio<sup>127</sup>. Con motivo de la asistencia de Rafael Alberti al Festival de teatro clásico de Mérida, reconoce “en verdad que el griego suena maravillosamente entre aquellas graderías y columnatas, como sonaría en otras épocas gloriosas, antes de que la barbarie visigótica convirtiera el teatro romano en un inmenso hoyo de basura”<sup>128</sup>.

El mito clásico, pues, frecuentemente en Rafael Alberti actúa, como es lógico, con valor simbólico, el mito se convierte en símbolo que responde a necesidades subjetivas. El amor, que implica a la mujer y al sexo, el mar, Cádiz y su paraíso perdido son los focos que atraen esencialmente los mitos clásicos más importantes en la poesía de Rafael Alberti. El mito clásico en Alberti resulta revitalizado en el presente, inserto en su presente subjetivo de amor e irreprimible nostalgia esencialmente. Surge así una síntesis de pasado y presente nueva, que reafir-

---

<sup>116</sup> P. 116.

<sup>117</sup> P. 227.

<sup>118</sup> P. 99.

<sup>119</sup> Pp. 149, 191, 266, 321-322.

<sup>120</sup> P. 194.

<sup>121</sup> P. 189.

<sup>122</sup> P. 260.

<sup>123</sup> P. 264.

<sup>124</sup> P. 40.

<sup>125</sup> Pp. 40, 228.

<sup>126</sup> P. 264.

<sup>127</sup> P. 185.

<sup>128</sup> P. 265.

ma el hecho ya sabido de que el mito clásico, dúctil y simbólico, el mito por excelencia de Occidente, está permanentemente abierto a renovadas y personales reinterpretaciones.

Comparemos, a continuación, esta visión de Rafael con la de su compañera de vida, M<sup>a</sup> Teresa León. En 1939, cuando Rafael y M<sup>a</sup> Teresa inician su exilio que les llevaría primero a París, donde serían acogidos por Pablo Neruda, poco imaginaban que su retorno a la tierra patria se iba a producir tanto tiempo después, casi cuarenta años, concretamente el 28 de abril de 1977, tras establecer sucesivamente residencias más allá del Atlántico y en Italia. Rafael y M<sup>a</sup> Teresa en tan largo período siempre tuvieron en mente su retorno a la Ítaca soñada y nunca olvidada. La lejanía, los años de ausencia, los nuevos mundos que le acogieron nunca le hicieron olvidar, como dijimos, sus raíces. Es más, las largas conversaciones y los contactos con personas que venían de su tierra, que les visitaban y traían noticias, recuerdos, sonos y sabores de allá, consolidaban aún más su firme oposición a renunciar y a olvidar. A veces en el exilio se quiere y no se puede volver y en otras ocasiones, cuando se puede, ya no se quiere volver<sup>129</sup>, mas afortunadamente tanto M<sup>a</sup> Teresa como Rafael pudieron superar ambas opciones.

Esos largos años de exilio marcaron la obra de ambos, ya que no quisieron nunca olvidar, descansar bebiendo en las fuentes del Leteo. Cuando el cansancio y la fatiga nos oprimen por una herida siempre abierta, cuánto no hemos deseado puntualmente el descanso, el olvido, el arrancar las viejas raíces que nos duelen e implantar otras nuevas. Pero tanto Rafael como M<sup>a</sup> Teresa siempre fueron conscientes de que había que luchar contra ello, de que el olvido, el extirpar las raíces, era perder la identidad y morir en vida, y la obra de estos dos autores, unidos por el afecto, responden a esta lucha contra las fuentes de Leteo. Entre Leteo y Mnemósine ambos bebieron en la fuente de la segunda.

En la distancia temporal y espacial la tierra natal se agranda y se mitifica. Espacio y tiempo vividos se convierten en referentes de identidad y con ellos los mitos vinculados. Siempre hemos dicho, desde Platón, que el mito está más ligado al sentimiento que a la razón, pues mientras los otros tipos de discurso, los *lógoi*, exigen demostración, el mito exige fe. Y cuando allá en América o en Italia Rafael y María Teresa se vinculen a su tierra natal lo harán lógicamente más con el sentimiento que con la razón, y en este campo el mito no tiene oponentes, como hemos visto en Rafael.

De todas las obras de Rafael hemos destacado para nuestro propósito *Ora marítima* (1953), obra de nostalgia en el exilio y canto a su ciudad en conmemoración de su fundación. Pues bien, para su confrontación con M<sup>a</sup> Teresa León es la obra esencial, porque nos permite contraponer sus actitudes ante el mito y el exilio, a través de su comparación con *Menesteos, marinero de abril*<sup>130</sup> de M<sup>a</sup> Teresa León, que abordaremos aún más en profundidad al tratar de la novela mitológica de tema grecorromano.

<sup>129</sup> Cf. M. AZNAR SOLER (Ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, Barcelona, 1998.

<sup>130</sup> México, Editorial Era, 1965. Citamos por la edición de Barcelona, Seix Barral, 1972.

En Alberti los rasgos con que es descrito el héroe homérico, como hemos visto, son los de marino y guerrero, dotado de valor y sabiduría, que nos trae lo mejor del mundo griego (Afrodita, Eros, Homero, etc.). Pues bien, tomando como base este poema de Rafael Alberti, que reproduce íntegro la autora como proemio, María Teresa León publica en México, en 1965, doce años después, su *Menesteos, marinero de abril*, su tercera novela tras *Contra viento y marea*<sup>131</sup> y *Juego limpio*<sup>132</sup>, que como dice Gregorio Torres Nebrera, es “una prueba de cómo la literatura de la mujer marcha tras los surcos que abren los versos del esposo, del poeta, pues la novelada historia del mítico fundador de El Puerto de Santa María no es sino el desarrollo prosístico —y de excelente factura— de un libro, y especialmente de un poema, que en la bibliografía albertiana se llamó *Ora marítima* (1953)”<sup>133</sup>. A ella, como hemos dicho, nos referiremos con más detenimiento en la última sección de estos estudios cuando abordemos la cuestión de la novela histórica grecorromana de tema mitológico. Advirtamos ahora tan sólo que se trata de una obra plena de mundo antiguo, con estructura que guarda paralelos con la *Ora marítima* de Alberti y lógicamente también con el poema base de Rafael y que narra las aventuras de Menesteo en nuestra tierra hasta fundar lo que hoy en día es la tierra natal de Rafael Alberti, El Puerto de Santa María. Como veremos en su momento el Menesteo de M<sup>a</sup> Teresa es un Menesteo exiliado, cansado, nostálgico de su tierra y de su gente, hastiado de la guerra, que siente la tentación del olvido, que él rechaza, porque el olvido es sinónimo de la nada más absoluta, más aterradora, porque era perder las raíces, perder la identidad. Este mito griego M<sup>a</sup> Teresa se lo debe a su compañero Rafael, porque a ella, natural de Logroño y criada entre Madrid, Barcelona y Burgos, le atraía más, y así lo plasma en el resto de su obra, figuras de su entorno vital como el Cid y Doña Jimena, otros dos desterrados, como Rafael y ella, que quedan reflejados en su *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador*<sup>134</sup> y *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*<sup>135</sup>.

De todas formas, aparte de su *Menesteos, marinero de abril*, encontramos también ecos clásicos en el resto de su producción. Así, en su obra básica, *Memoria de la Melancolía*<sup>136</sup>, que encabeza con una cita de Luciano de Samosata<sup>137</sup>, a propósito de su estancia con Rafael en Ibiza, ya comentada en el caso de Alberti, cuando se produce la sublevación militar contra la República, dice<sup>138</sup>:

---

<sup>131</sup> Buenos Aires, Ediciones AIAPE, 1941.

<sup>132</sup> Buenos Aires, Goyanarte, 1959 (Barcelona, Seix Barral, 1987).

<sup>133</sup> *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, 1996, p. 121.

<sup>134</sup> Buenos Aires, Peuser, 1954 (Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1962).

<sup>135</sup> Buenos Aires, Losada, 1960 (Madrid, Biblioteca Nueva, 1968; Barcelona, Círculo de Lectores, 1993).

<sup>136</sup> Buenos Aires, Losada, 1970. Ediciones posteriores en Barcelona (Laia, 1977; Bruguera, 1979 y 1982; Círculo de Lectores, 1979, 1987) y la última en Madrid, a cargo de Gregorio Torres Nebrera, en 1999, por cuya edición citamos.

<sup>137</sup> “Las cosas de los mortales todas pasan, si ellas no pasan somos nosotros los que pasamos” y que repite en varias ocasiones dentro de la obra (pp. 71, 73, 449).

<sup>138</sup> P. 203.

“¡Cuánto mirábamos el mar, un mar diferente! Creo que no había visto nunca Rafael un mar de tantas transparencias, de tantas civilizaciones en el fondo, aunque llegase de Cádiz, fundado por Menesteos, hijo de Peteo, amigo de Ulises”

texto en el que reconoce que la figura está ligada a su compañero sentimental y que por él la pone en primera línea. En la obra de María Teresa cierto es que existen muchísimos menos ecos clásicos que en la obra de Rafael. Quitando *Menesteos, marinero de abril*, en su obra principal, *Memoria de la melancolía*, sus apuntes biográficos, no existen apenas resonancias clásicas. Aparte de la cita de Luciano como preámbulo de la obra y una referencia a Trogo Pompeyo<sup>139</sup> cuando rememora el 18 de Julio y la capacidad de los hispanos de resistencia y ánimo para la guerra, las demás alusiones son al paso, escasas, como hablar del “mar de Ulises”<sup>140</sup>, “Afrodita de barro”<sup>141</sup>, búho de Atenea<sup>142</sup>, “Ovidio el desterrado”<sup>143</sup> o comparar a Picasso con Polifemo<sup>144</sup> o la relación Juan Ramón y Zenobia con Horacio-Lidia, Tibulo-Delia u Ovidio-Corina<sup>145</sup>. María Teresa no nos informa de dónde extraía su información sobre los clásicos. Sabemos que era una mujer culta, educada en un colegio de monjas y que frecuentó desde pronto a los intelectuales de su época, desde sus tíos, Ramón Menéndez Pidal y María Goyri<sup>146</sup>, a D<sup>a</sup> Emilia Pardo Bazán, que le dedicó un libro animándole a seguir “el camino de las letras”<sup>147</sup>, aparte de la gran cantidad de personalidades que enriquecieron su vida y que encuentran su reflejo en *Memorias de la Melancolía*: Pablo Neruda<sup>148</sup>, Unamuno<sup>149</sup>, Juan Ramón<sup>150</sup>, Lorca<sup>151</sup>, Picasso<sup>152</sup>, entre otros. Si a ello le añadimos su contacto con Rafael, a quien conoció en casa de una amiga, cuando Alberti estaba leyendo *Santa Casilda* y acababa de romper su relación con la pintora Maruja Malló, tenemos más o menos, aparte de sus lecturas personales, una paleta de sus posibles fuentes. A partir de ese momento las vidas de la prosista y del poeta se entretajan profundamente no sólo en afectos y descendencia, sino en aventuras, libros, militancia política, defensa de la República, exilio, añoranza y regreso. Más de cuarenta años, que finalizan cuando el 14 de diciembre de 1988, día de huelga general contra un gobierno socialista, nuestra autora fallece.

<sup>139</sup> P. 332.

<sup>140</sup> P. 268.

<sup>141</sup> P. 269.

<sup>142</sup> P. 443.

<sup>143</sup> P. 212.

<sup>144</sup> P. 536

<sup>145</sup> P. 516.

<sup>146</sup> *Memorias de la Melancolía*, pp. 88-89.

<sup>147</sup> *Memorias de la Melancolía*, pp. 90-91.

<sup>148</sup> Pp. 99, 110, 171, 173.

<sup>149</sup> P. 170.

<sup>150</sup> P. 291.

<sup>151</sup> Pp. 344, 348.

<sup>152</sup> Pp. 526-539.

Los ecos clásicos, pues, son mucho más numerosos en Rafael Alberti que en M<sup>a</sup> Teresa León, debiéndole ésta fundamentalmente los ecos clásicos y su mito central, el de Menesteo, prototipo del exiliado, a su compañero de vida, mas en ambos responden esencialmente a la pérdida del paraíso, de su tierra natal, de sus orígenes, uniéndose ellos a su patria en la lejanía, superando el factor tiempo y espacio, a través del mito.

BIBLIOGRAFÍA

- C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, “La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti”, *Eternidad Yacente (Estudios sobre la obra de Rafael Alberti)*, Universidad de Granada, 1985, pp. 31-43.
- C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Universidad de Granada, 1986.
- M. AZNAR SOLER (Ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, Barcelona, 1998.
- C. G. BELLVER, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca, 1984.
- M. DURAN (Ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, 1975.
- L. GARCÍA MONTERO, “Alberti, poeta del exilio”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486, 1990, pp. 179-188.
- L. GARCÍA MONTERO (Ed.), *Rafael Alberti. Obras completas*, Madrid, 1988.
- L. GARCÍA MONTERO, *La palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*, Granada, 1996.
- J. S. LASSO DE LA VEGA, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1967.
- B. D. MAY, *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Berna, 1978.
- B. OPHEY, *Rafael Alberti als Dichter des verlorenen Paradieses*, Francfort, 1972.
- R. SENABRE, *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, 1977.
- K. SPANG, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, 1973.
- G. TORRES NEBRERA, *La obra literaria de María Teresa León (Autobiografía, biografías, novelas)*, Cáceres, 1987.
- G. TORRES NEBRERA, *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, 1996.
- C. ZARDOYA, “Poesía y exilio de Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-386, 1990, pp. 163-177.



## LA NOVELA HISTÓRICA DE TEMA GRECORROMANO A INICIOS DE UN NUEVO SIGLO. ESTUDIOS DE SÓNICA LA CORTESANA Y MENESTEOS, MARINERO DE ABRIL

Siempre ha existido un conflicto en la concepción de la novela histórica, porque o los estudiosos y autores atienden al primer elemento, novela, o se orientan hacia el segundo, “historia”, de entrada elementos antitéticos. Podríamos decir que en el fondo, el novelista “histórico” intenta armonizar las dos tareas originariamente separadas de las que nos hablaba Aristóteles en su *Poética*. En efecto, decía Aristóteles<sup>1</sup> que el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas uno en verso y otro en prosa, pues podríamos versificar la obra de Heródoto y no por ello dejaría de ser historia. La diferencia, desde su punto de vista, estaba en que el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta lo que podría suceder; “esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”<sup>2</sup>; por ello, añadía el discípulo de Platón, es más filosófica y elevada la poesía que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular, en el sentido de que la poesía se refiere a un tipo de hombres y la historia a hombres particulares, a individuos concretos. Los nombres propios pertenecen a los individuos, pertenecen a la historia. La poesía en sí no los necesita, viene a decir Aristóteles; puede haber, y los hay, poemas sin ningún nombre propio; hay géneros poéticos, como la comedia, donde los nombres propios son, casi siempre, ficticios y ligados a tipos a los que para mayor realismo se les da un nombre cualquiera; y si la tragedia se atiende generalmente, por su material mítico, a nombres existentes a ese nivel, lo hace buscando para los acontecimientos trágicos, que no suelen ser los cotidianos, mayor credibilidad, algo así como un refuerzo de verosimilitud. El héroe trágico como modelo humano.

Mas esta diferenciación tan clara aristotélica el devenir de la literatura no ha hecho sino quebrantarla. El novelista “histórico” lo que pretende es compaginar ambas facetas. Ahora bien, sí es verdad, creemos, que la actitud de no pocos novelistas “históricos” está más en la línea de lo que exigía Aristóteles a la poesía, “lo posible”, que lo que reclamaba a la historia, lo que es o ha sido en verdad. La novela histórica es un género híbrido, participa de la novela

---

<sup>1</sup> *Poética* 1451 a 36-1452 a 11.

<sup>2</sup> 1451 b 9.

y de la historia, participa de la ficción y de la “realidad”. Es un hiato, como decía G. Kebbel<sup>3</sup>, entre ficción e historia. La historia siempre ha sido un filón para la literatura. Recordemos desde los poemas homéricos al *Cantar del Mío Cid* e incluso nos ha llegado una tragedia griega de tema histórico como *Los Persas* de Esquilo del 472 a. C., en que se narra la victoria griega en Salamina.

Ahora bien, con la novela histórica, en este caso grecorromana, nunca debemos olvidar que lo que tenemos en la mano es una novela, por muy “histórica” que pretenda ser, y que por muy documentado que esté un escritor en nuestro campo, sea incluso Marguerite Yourcenar, Robert Graves o Mary Renault, si los buscamos, encontraremos anacronismos, errores, omisiones o falsas interpretaciones, desde nuestro punto de vista, en mayor abundancia si el lector o crítico es un especialista en el mundo antiguo, porque querrá ver reflejados su novela, su ambiente histórico, su visión del personaje, si es histórico, etc., desde el *Espartaco* de Koesler (1938) al *Yo, Claudio* de Robert Graves (1934), pasando por las magníficas *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (1934) o *No digas que fue un sueño* de Terenci Moix (1986).

Realmente toda novela, sea o no de temática histórica, es hasta cierto punto “histórica”, en tanto que los personajes no pueden prescindir del devenir histórico en que se hayan inmersos. Mas ya Walter Scott, quien pasa para la mayoría de los investigadores como la cabeza de la novela histórica, exigía una cierta distancia entre el autor y la época “historiada”, que para él eran sesenta años, mas otros, como H. Müller<sup>4</sup>, exigían un mínimo de treinta, o B. Ciplijauskaitė<sup>5</sup> cincuenta años, o, en líneas generales, que el autor no haya vivido personalmente la época evocada en la narración. En el caso de la novela histórica grecorromana, cualquiera que sea el punto de vista que se adopte, se cumple la “condición” con creces por parte de cualquier autor.

La historia quiere reflejar y explicarse los sucesos, observándolos críticamente desde fuera, la poesía y la novela quiere “vivirlos desde dentro”, por utilizar palabras de Amado Alonso<sup>6</sup>. Pero ello, pensamos, tampoco es censurable. La pretensión del novelista “histórico” no es hacer historia sino fundamentalmente novela, aunque con fondo histórico. La historia exige un acercamiento “científico” a la realidad histórica, la novela un acercamiento artístico, literario. Mas ambas se complementan. En la historia cuenta la “verdad”, la “objetividad”, en la novela “la verosimilitud”, “lo posible”. La frontera que separa los territorios de la historia y la literatura siempre han sido y son, afortunadamente, permeables. La literatura se puede nutrir de la historia y de la intrahistoria y la literatura, a su vez, es una fuente, si bien secundaria, para el conocimiento histórico.

De todas formas enmarcar una acción en una época pretérita no es tarea fácil, pues o se puede caer en los más burdos anacronismos o en la más soporífera erudición. La virtud, como

---

<sup>3</sup> G. KEBBEL, *Geschichtengeneratoren Lektionen zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, 1992.

<sup>4</sup> H. MÜLLER, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historischer Roman im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, 1988.

<sup>5</sup> B. CIPLIJAIUSKAITĖ, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, 1981, p. 13.

<sup>6</sup> A. ALONSO, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La Gloria de Don Ramiro”*, Madrid, 1984, p. 12.

siempre, está en el término medio. Ya decía Ortega y Gasset<sup>7</sup> que la tarea del novelista histórico era muy difícil, porque “el intento de hacer compenetrarse ambos mundos produce sólo mutua negación de uno y otro; el autor —nos parece— falsifica la historia aproximándola demasiado, y desvirtúa la novela, alejándola en exceso de nosotros hacia el plano abstracto de la verdad histórica.” Conocida es la actitud de Manzoni (1785-1873), quien en su *Del romanzo storico e in genere del componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845) ve imposible conciliar estéticamente el suceso real, propio de la historia, con el inventado, propio del arte. Concluye que es imposible alcanzar una síntesis estética de historia y ficción, condenando con ello a la novela histórica. Pero la realidad no es así. Es más simple. Lo usual es situar el devenir histórico, salvo cuando sean personajes históricos los centros de las obras (casos de un Alejandro, un César o un Claudio, por ejemplo), como simple telón de fondo. La historia se convierte así en un elemento secundario respecto a la trama novelesca inventada. El autor actúa como una Penélope que teje con dos hilos: uno con el de los personajes que pertenecen al ámbito de la ficción y otro con el devenir histórico de la época en que hace vivir a los personajes e incide en la vida de éstos. El grado de historicidad y de ficción varía de una novela a otra y de un autor a otro. De la trilogía sobre Alejandro (*Fuego del paraíso, El paraíso persa y Juegos funerarios*) de Mary Renault, fundada en datos históricos, a las novelas policíacas en la Roma imperial de Lindsey Davis media un abismo. Asimismo el autor puede intentar reconstruir grandes cuadros históricos, que es lo importante en la obra, o dar de vez en cuando sólo determinadas pinceladas, capítulos o breves resúmenes históricos, que son secundarios, pues lo importante es la acción y los lances de los protagonistas<sup>8</sup>.

Ahora bien, lo usual es que la historia sea, sierva, *ancilla* de lo novelesco. Pero, aún así, el buen novelista histórico es el que se documenta bien, aunque luego no refleje todo lo que ha aprendido, para evitar el tedio al lector, a lo largo de la obra. Pero ello le permite recrear con verosimilitud el ambiente histórico. Si el personaje es histórico, una fuerte personalidad histórica, la historia e incluso, en ocasiones, su interpretación se convierten en documentalmente importantes. En caso contrario, si los personajes son inventados, las novelas que mejor nivel manifiestan son aquellas en que los personajes se enfrentan a problemas eternos como el amor, la muerte, la desventura, la envidia o la ambición, por poner unos ejemplos, y en este caso la época histórica actúa como telón de fondo con más o menos exactitud según la capacidad de los distintos autores.

En cuanto a los orígenes de este género lo usual es seguir a G. Lukács<sup>9</sup>, quien sitúa su nacimiento a la caída del imperio napoleónico, de hecho la primera novela de Walter Scott, pionera en época moderna, es *Waverley* (1814), aunque, creemos que, con razón, T. Hägg<sup>10</sup> y Car-

<sup>7</sup> *Ideas sobre la novela*, Madrid, 1982, p. 47.

<sup>8</sup> Cf. C. MATA INDURÁIN, “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, *La Novela Histórica. Teorías y Comentarios*, K. SPANG, I. ARELLANO & C. MATA (Eds.), Universidad de Navarra, 1995, pp. 47-48.

<sup>9</sup> G. LUKÁCS, *La novela histórica*, trad. de J. Reuter, México, 1977, pp. 15-29.

<sup>10</sup> “Callirhoe and Parthenope: the Beginnings of the Historical Novel”, *Classical Antiquity* 6.2, 1987, pp. 184-204.

los García Gual<sup>11</sup> sitúan los precedentes ya en época grecorromana, en la propia novela griega, pues de las cinco que nos han llegado no fragmentarias (*Antía y Habrócomes*, *Leucipa y Clitofonte*, *Dafnis y Cloe*, *Teágenes y Cariclea*, *Quéreas y Calírroe*), una de ellas, por ejemplo, la de Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calírroe*, se sitúa históricamente siglos antes del autor, concretamente en la época de las Guerras del Peloponeso, pues el padre de la protagonista, Hermócrates, es el que venció a los atenienses en una batalla naval acaecida en el 414 a. C., mientras que a Caritón, el autor, se le suele situar en el I p. C., esto es, unos seis siglos después. Por otra parte, tenemos la famosa *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* del Pseudo Calístenes, de tan larga tradición posterior, a la que se le suele situar en torno al siglo III p. C., esto es, casi siete siglos después del hijo de Filipo. Si a ello le añadimos la *Historia de la destrucción de Troya* de Dares el Frigio y *Diario de la guerra troyana de Dictis el Cretense*<sup>12</sup>, señalados ya por Lavagnini como principio de la novela histórica mitológica, veremos que no faltan antecedentes en el mundo antiguo.

En cuanto a las épocas Carlos Mata<sup>13</sup> afirma que “si quisiéramos esbozar un brevísimo panorama de la novela histórica, podría resumirse en tres fases”: unos antecedentes más o menos cercanos antes de Scott; Scott y toda una multitud de imitadores; y la novela histórica post-scottiana del siglo XX, más diversificada en sus técnicas y estructuras. Por su parte, Carlos García Gual<sup>14</sup> cree que estos antecedentes podemos encontrarlos ya, como dijimos, en época grecorromana y llega a distinguir cuatro épocas: “He intentado distinguir cuatro épocas de ese desarrollo: una aparición en la época helenística tardía de dos estupendos relatos que indican ya las posibilidades del género; el resurgir de la temática bajo la forma de relatos de viaje en el siglo XVIII, su apogeo polémico en el siglo XIX, y los destacados intentos de relanzarlos en el XX.”

En efecto, aparte de los precedentes de los que ya hemos hablado en el mundo clásico, con el redescubrimiento en el siglo XVIII de la Grecia clásica, de su esplendoroso pasado, los intelectuales de la época viajan a ella y no siempre físicamente sino espiritualmente, como en el túnel del tiempo, con la imaginación, y surgen obras como el *Voyage du jeune Ancharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* de Jean Jacques Barthélemy (1716-1795), que apareció en cuatro volúmenes en 1788, siendo traducida a nuestra lengua en 1811 y 1813, y *Los viajes de Antenor por Grecia y Asia con nociones sobre Egipto, manuscrito griego de Herculano que tradujo a la lengua francesa Etienne François Lantier* (1734-1826), cuya edición corresponde a 1797, siendo traducida a nuestra lengua en 1802, y *Las aventuras de Telémaco* de François Salignac de la Motte Fénelon, publicada furtivamente en 1699 y en edición autorizada en 1717, en la que el hijo de Ulises continúa las aventuras de su padre.

---

<sup>11</sup> C. GARCÍA GUAL, *La Antigüedad novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Barcelona, 1995, p. 259.

<sup>12</sup> Cf. C. GARCÍA GUAL, *Los Orígenes de la Novela*, Madrid, 1972, pp. 133-146.

<sup>13</sup> *Art. cit.*, pp. 22-23.

<sup>14</sup> *La Antigüedad novelada*, p. 259.

El siglo XIX fue un siglo clave para la novela histórica y surgieron muchas que marcaron generaciones de lectores incluso en nuestro siglo pasado. El siglo XIX, además, fue un siglo de grandes polémicas que se reflejan, en ocasiones, en las grandes novelas históricas de la época. En efecto, como dice Gilbert Highet<sup>15</sup> la novela histórica se utiliza, por ejemplo, en la pugna entre detractores y defensores del cristianismo. En el siglo XIX muchos escritores aborrecían el mundo en que vivían, le dieron la espalda y se volvieron a Grecia y Roma, porque les parecía un mundo hermoso, caso del movimiento parnasiano, que debe su nombre al Parnaso, montaña en que habitan las Musas y cuyo nombre sirvió además para una revista fundada por poetas franceses, en la que éstos entre 1866 y 1876 publicaron sus obras y que defendía los ideales estéticos griegos y latinos. En el movimiento parnasiano encontramos autores como Charles-Marie-René Leconte de Lisle, Giosuè Carducci, Tennyson o José María Heredia (1842-1905). Eran grandes amantes de los clásicos y, llevados por su admiración, despreciaban el cristianismo. En esto le habían llevado la delantera los poetas revolucionarios como Shelley, Hölderlin y otros, pero sus sucesores del XIX fueron mucho más decididos y rencorosos. Amaban el paganismo en tanto no era cristiano y aborrecían al cristianismo en tanto no era grecorromano. Eran tres los argumentos que se desplegaban tras las obras de los anticristianos:

1) El cristianismo no forma parte de la tradición europea, sino que es algo oriental y, por tanto, bárbaro y repulsivo. Esta apreciación aparece ya en la célebre *Oración sobre la Acrópolis* del eminente orientalista Ernest Renan (1823-1902), en que habla del cristianismo como de “un culto extranjero, que vino de los sirios de Palestina”, y en *Los orígenes del cristianismo*; en el que, aunque trata a Jesús con respeto, recalca que era judío y, por tanto, representante de una tradición asiática. Esta perspectiva es compartida con matices por intelectuales de la talla de Anatole France (1844-1924), ahí está su famoso cuento *El procurador de Judea o su Tais* (1890), novela histórica en que se narra la conversión de la hetera Tais en el Bajo Imperio al cristianismo y, por el contrario, la condena del abad Panufcio, enamorado y tentado por la belleza de Tais.

2) El cristianismo significa represión, mientras que el paganismo significa libertad. Esta creencia ya se notaba en Shelley, pero quien le dio más vigorosa expresión fue Guarducci (*A Satanás, Junto a las fuentes del Clitumno*). Aquí entrarían también Leconte de Lisle con su *Historia popular del cristianismo* y su poema *Hypatie*, Louis Ménard (1822-1901) con su *Politeísmo helénico*, Pierre Louÿs (1870-1925) con *Las canciones de Bilitis* (1895) y *Aphrodite, moeurs antiques* (1896). En *Aphrodite* de Pierre Louÿs el autor quiso ofrecernos en su novela un cuadro muy cálido y colorista de la Alejandría de los tiempos de Berenice a través de la pareja protagonista: Crisis, bellísima cortesana, y Demetrio, un bello escultor, finalizando con la muerte de la cortesana. La novela de Pierre Louÿs fue considerada por la crítica francesa la novela “parnasiana” más popular y conseguida.

3) El cristianismo es tímido y débil, mientras que el paganismo es fuerte e intenso. Es la doctrina de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Gustave Flaubert (1821), el autor de una

---

<sup>15</sup> *La tradición clásica*, México, 1978, II, pp. 241-258.

gran novela histórica, *Salambó* (1862), despreciaba el cristianismo contemporáneo como inadecuado para una persona inteligente y decía que el mundo había pasado por tres etapas, de las que la última era la peor: paganismo, cristianismo y “patanismo” o era gobernada por patanes mezquinos. Su *Salambó*, tiene como personaje principal a una sacerdotisa de Tanit y desarrolla la acción durante la sublevación de los mercenarios que Cartago había contratado para su lucha contra los romanos en la Primera Guerra Púnica (c. 241 a.C.), basándose en textos de Polibio y Apiano.

Pero el cristianismo, a pesar de esta oposición, en el siglo XIX seguía teniendo una gran fuerza social y muchos escritores del XIX desenvolvieron su cálamó para defenderlo, y se escriben grandes novelas históricas como defensa y propaganda del cristianismo, muchas de las cuales, a partir de la aparición del cine, han sido llevadas a la gran pantalla. Ya a comienzos del XIX, 1809, publica Chateaubriand (1768-1848) su famosa epopeya en prosa *Los mártires del cristianismo*, que narra la persecución de los cristianos bajo Diocleciano y termina con el martirio del héroe, Eudoro, y la heroína, Cimodocea, y la conversión de Constantino al cristianismo. Según Highet<sup>16</sup>, “es un fascinante ejemplo del fracaso a que un buen escritor se expone cuando elige un molde literario equivocado (...) Chateaubriand trató de ser en *Los mártires* un Milton francés y católico; pero lo que resultó fue un hinchado precursor de *Ben-Hur* y *Quo vadis?*”. Según García Gual<sup>17</sup>, “acaba siendo poco más que una novela histórica lastrada de ideología conservadora y un extraño aparato poético impropio de un relato en prosa”. Es una novela apologética del cristianismo, en la que los paganos son terriblemente malvados y los cristianos tremendamente buenos. El cristianismo es la luz y el paganismo las tinieblas. Es la plasmación novelada de su tesis mantenida en *El genio del cristianismo*, que marca el comienzo de una reacción cristiana contra el paganismo intelectual del siglo XVIII. Con su obra replica a los ilustrados que, como Gibbon (*Decadencia y caída del Imperio Romano*), veía en la caída del Imperio el triunfo de la barbarie y de la religión de las tinieblas de los cristianos. Ya las palabras del comienzo delatan el tono de la obra: “Quiero referir los combates de los cristianos y la victoria alcanzada por los fieles sobre los espíritus del abismo, merced a los gloriosos esfuerzos de dos esposos mártires.” Esta novela inaugura toda una línea ideológica de la novela histórica que dará lugar a un grupo de novelas, de las más señeras y que marcan una época para la literatura y el cine, las novelas de los difíciles tiempos de la implantación del cristianismo con sus persecuciones y catacumbas.

En efecto, en 1834 se publica la novela de Edward Bulwer-Lytton, más tarde Lord Lytton, *Los últimos días de Pompeya*, descripción melodramática de la lucha entre paganismo y cristianismo, subrayada por la simbólica destrucción de una perversa ciudad pagana merced a la famosa erupción del Vesubio del 79 en el que perecen los malos, los paganos, y triunfan los buenos, la pareja protagonista, Glauco e Ione. También E. Bulwer dejaría inacabada su *Pausanias the Spartan* (1876). La obra de Bullwer-Lytton, *Los últimos días de Pompeya*, marcó una

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, II, p.170.

<sup>17</sup> *La Antigüedad novelada*, p. 109.

época para la novela de tema grecorromano, aunque había sido precedida por otras obras de tema clásicos como *El epicúreo* (1827) de Thomas Moore, que narra las fingidas confesiones del epicúreo Alcifrón, escritas en el II p. C, en las que éste cuenta cómo él, que a sus veinticuatro años era el jefe de la escuela epicúrea, acabó convirtiéndose al cristianismo por influencia de la dulce Alete, o *Valerius. A Roman Story* (1821) de J. G. Lockart. Dos años después de *Los últimos días de Pompeya*, aparecería el *Pericles and Aspasia* (1836) de W. S. Landor y en 1838 *Akté* de A. Dumas. Mas en 1853 aparecería en Londres una gran novela histórica centrada en la atractiva filósofa neoplatónica de Alejandría, *Hypatia or New Foes with an Old Face* de Charles Kingsley (1819-1875), profesor de historia en Cambridge y párroco de la Iglesia anglicana, quien nos narra el famoso hecho histórico del escandaloso asesinato de la filósofa neoplatónica Hipatia en Alejandría, cometido por una turba de monjes cristianos fanáticos. El subtítulo de la obra, *Enemigos nuevos con rostro viejo*, era significativo para el autor y su época, la intolerancia religiosa de la que fue víctima la filósofa neoplatónica estaba produciendo nuevos frutos, a juicio de Kingsley, en su época.

Al año siguiente, 1854, aparecería otra gran obra de propaganda cristiana que ha marcado a los lectores, sobre todo juveniles hasta la primera mitad del siglo XX, y que fue llevada al cine, *Fabiola o la iglesia de las catacumbas* del cardenal Wiseman (1802-1865), prelado católico de Westminster, reconstrucción de los años de prueba más terribles que sufrió la Iglesia en sus primeros siglos, la persecución de Diocleciano. Fabiola, el personaje central, es una dama romana que se convierte al cristianismo movida por los nobles ejemplos de sus amigos y servidores cristianos. Dos años después, 1856, aparecería *Callista: a Tale of the Third Century* de J. H. Newman.

Otro gran éxito editorial y cinematográfico supondría la famosa novela publicada en 1880 por Lewis Wallace (1827-1905) *Ben-Hur*. L. Wallace, que militó como mayor general en el ejército del Norte durante la guerra civil americana y salvó a la ciudad de Washington del avance de los confederados, llegando a ser gobernador del estado de Nuevo México, nos dramatiza en su novela, en magníficas escenas, la interacción de romanos, judíos y cristianos en época de Jesús de Galilea. Su héroe central, ese judío noble, que inicualmente se ve sometido a galeras para finalmente vencer en la apasionante carrera de carros, se cuenta entre las más vívidas descripciones que se han publicado del mundo antiguo.

Cinco años después, en 1885, aparece *Mario el epicúreo* de Walter Pater, que es un estudio del proceso de la conversión cristiana, no por la vía de la pasión o el milagro, sino por la vía de la reflexión, de un joven romano, noble y pensador, que vive en época de los Antoninos. En sus primeros años, a nuestro héroe la religión tradicional le basta, pero la muerte de su madre y la de un amigo íntimo, un escéptico, le hunden en la duda. Se hace epicúreo, de ahí el título de la obra, mas encuentra a Marco Aurelio, profundiza espiritualmente y se hace estoico, como el emperador, pero va penetrando más en el reino del espíritu y va convirtiéndose poco a poco al cristianismo, asistiendo a sus reuniones, donde es apresado y sufre martirio. Cuatro años después, en 1889, aparecería *Cleopatra* de Henry Ridder Haggard, el autor de *Las minas del rey Salomón* (1885) y *Ella* (1886), en la que narra los amores de Cleopatra y Marco Antonio, y en estos mismo años aparecería la famosa trilogía de Dmitri Serguéievich Merezhkovski (1865-1941) titulada *Cristo y Anticristo* que comprende: *La muerte de los dioses: Juliano el Apóstata* (1894), *La resurrección de los dioses: Leonardo da Vinci* (1901) y *Anticristo: Pedro y Alexei* (1902). El gran

tema de la trilogía es la lucha entre paganismo y cristianismo, la sabiduría helénica y la belleza clásica frente a una espiritualidad que busca valores transmundanos, el cristianismo.

En 1905 recibiría el premio Nobel fundamentalmente por *Quo vadis?* (1896) el eminente novelista polaco Henri Sienkiewicz (1846-1916). *Quo vadis?* es un relato laboriosamente detallado de la penetración en Roma del cristianismo durante el reinado de Nerón y el ministerio de Pedro y Pablo, y que contiene las escalofrantes escenas de las persecuciones y ajusticiamiento de los cristianos. En la oposición cristianos/ paganos Sienkiewicz plasma la oposición polacos/ alemanes y rusos, enemigos y perseguidores crueles, desde su punto de vista, de su pueblo polaco. Como dice G. Highet<sup>18</sup> “el relato es en realidad un manifiesto patriótico: la pequeña comunidad de cristianos primitivos, vindicándose, a pesar de sus tremendos sufrimientos, contra la opresión de un imperio vasto y poderoso, expresa la admiración de Sienkiewicz por su Polonia y su esperanza en ella. La correspondencia está un poco exagerada por el hecho de que la heroína es una princesa cristiana traída de la Europa septentrional que más tarde fue Polonia”. Tanto Ligia, la protagonista cristiana, como Urso, su protector, son ligios, quienes, para Sienkiewicz, eran verdaderos polacos del siglo I p. C. Sus retratos de Nerón, Petronio y el apóstol Pedro marcan la novela y su posterior puesta en escena para el cine.

En este siglo XIX la novela histórica se utilizó también con fines nacionalistas. No es cuestión de hablar del propio Walter Scott, pero sí recordar que se escribieron novelas como *Ein Kampf um Rom* (1876) de Felix Dahn (1834-1912) que enaltecía el alma germana y alcanzó numerosas ediciones en Alemania. En el caso español de todos es conocido cómo el nacionalismo vasco busca en novelas presuntamente históricas de aquella época, como *Amaya*, el refrendo de sus ideas. En nuestro país, aunque surgen imitadores de la novela histórica marcada por Walter Scott, como son Gertrudis Gómez de Avellaneda (*Guatemotzin, último emperador de Méjico*, 1846), Larra (*El doncel de don Enrique el Doliente*, 1834), Gil y Carrasco (*El señor de Bembibre*, 1844) o Navarro Villoslada (*Doña Blanca de Navarra*, 1846, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, 1877), entre otros, no tiene lugar la aparición de obras de tema grecorromano de cierto éxito y reconocimiento. Sólo, creo, tendríamos que aludir al *Nerón* (1866) de D. Emilio Castelar, autor asimismo del famoso *Fra Filippo Lippi*, centrada en la vida florentina del siglo XV<sup>19</sup>.

Dejamos a un lado los denominados dramas de toga, esto es, versiones teatrales de temas grecorromanos (*Claudian*, 1883, de W. G. Wills y H. Herman, *The Sing of the Cross*, 1896, de W. Barret y *Ben-Hur* de W. Young, 1899), que insisten en la decadencia y maldad pagana frente a la bondad y renovación cristiana<sup>20</sup> y el cine de tema grecorromano<sup>21</sup> ya que escapan a nuestro propósito en el momento actual.

---

<sup>18</sup> *Op. cit.*, II, p. 255.

<sup>19</sup> Cf. A. ALONSO, *op. cit.*, pp. 36-41; C. MATA, *op. cit.*, p. 24.

<sup>20</sup> Cf. C. GARCÍA GUAL, *La Antigüedad novelada*, pp. 201-207.

<sup>21</sup> J. SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, Londres, 1979; M. M. WINKLER (Ed.), *Classics and Cinema*, Londres-Toronto, 1991; A. DUPLÁ & A. IRIARTE (Eds.), *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, 1994; F. LILLO, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, 1994; F. LILLO, *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, 1997; R. DE ESPAÑA, *El peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, 1997.

Centrándonos ya en la novela histórica del siglo XX, conocida es la posición de Amado Alonso<sup>22</sup> en el sentido de que “la novela histórica está en crisis casi desde su nacimiento” y en la época en que Amado Alonso escribió su *Ensayo sobre la novela histórica* (1942) consideraba que el género estaba “prácticamente abandonado. Ciertamente es que todavía en el siglo actual Mereshkovski lo cultiva hermosamente con temas de la antigua Roma o del Renacimiento italiano o de la antigua Creta; pero si bien en todos los países hay algunos escritores secundarios que no la dejan morir del todo, en general desde *Salammô* la novela histórica no tiene ya más que apariciones esporádicas en la obra de unos pocos autores de importancia: Anatole France escribió *Thaïs* y *Los dioses tienen sed*; Pierre Louÿs, *Aphrodite*; Mereshkovski, *La muerte de los dioses*, *La resurrección de los dioses*, *Tutankhamón en Creta*, etc.; entre los nuestros Blasco Ibáñez, *Sónnica la cortesana* (no histórica y pseudoarqueológica), y Enrique Larreta *La gloria de don Ramiro*”<sup>23</sup>

Frente a la decadencia de que hablaba A. Alonso, en los últimos decenios, por el contrario, asistimos a una auténtica eclosión que “ha querido explicarse por la falta de interés y por la insatisfacción de lo cotidiano como tema literario. También por el cansancio de nuestro siglo por tantos istmos mentalistas como surrealismo, racionalismo, psicologismo o subjetivismo que ha hecho que la balanza se incline por la narración (...) y no hay razón para suponer que estemos en el final de sus metamorfosis potenciales”<sup>24</sup>. Pero hay quien incluso, creo que erróneamente, llega a afirmar que “la novela histórica de este final de siglo contribuye con sus símbolos a construir el emblema de la decadencia de las Democracias Occidentales, comienzo del fin del imperio del espíritu burgués, exaltador del individuo y nacido de la Revolución francesa y del Romanticismo, que hoy agoniza en la cima de la soledad del poder económico y del bienestar, símbolo de Europa y los Estados Unidos”<sup>25</sup>.

Lo que sí notamos en las novelas históricas de tema grecorromano del siglo XX es que no están tan ideologizadas, por ejemplo por la pugna entre cristianismo y paganismo, como lo estuvo la del siglo XIX. La pugna religiosa ha ido quedando arrinconada, como ha acaecido en la propia sociedad. No tanto, al menos, en la primera mitad del siglo XX, ha dejado de estar presente la pugna entre capitalismo y comunismo en la novela histórica, como lo muestra la interpretación por parte de determinados novelistas del tema de la rebelión, en el siglo I a. C., de Espartaco, prototipo para algunos de la rebelión del proletariado, tal y como lo hicieron dos grandes escritores, en sus novelas históricas que tienen como centro la figura del rebelde, me refiero a las famosas novelas de Koestler (1938) y Fast (1951), quienes indudablemente ley-

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 80.

<sup>24</sup> G. SANTANA HENRÍQUEZ, “La novela histórica y su <<boom>> actual”, *Tradición clásica y Literatura española*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 201.

<sup>25</sup> J. M. QUEROL SANZ, “Apropiación y modelización de la Antigüedad en la novela histórica contemporánea. Algunas notas sobre el problema de la reconstrucción de modelos y la decadencia de la cultura occidental”, *La novela histórica a finales del siglo XX*, J. ROMERA CASTILLO, F. GUTIÉRREZ CARBAJO & M. GARCÍA PAGE (Eds.), Madrid, 1996, 367-374.

ron la historia como quisieron leerla, pues la visión de estos novelistas no es la que encontramos en las fuentes clásicas, trátase de Plutarco, Apiano, Livio o Floro, quienes nos presentan una sublevación de unos forajidos audaces, desesperados y feroces.

Nuestro pasado siglo, en opinión de C. García Gual<sup>26</sup>, se caracterizaría, en el ámbito de la novela histórica grecorromana, “ante todo por la variedad de enfoques y la diversidad de estilos, mucho más que por la novedad de los temas. No es ahora frecuente poner un énfasis retórico o ideológico como telón de fondo ni agudizar los conflictos religiosos o morales como pautas para subrayar lo actual o lo moderno de los dramas representados. No hay un empeño —en general— por demostrar la cercanía de los antiguos a nuestros hábitos. El exotismo, la invitación a la evasión del presente, y muy raramente la nostalgia del pasado, siguen siendo acicates en la recreación de esos escenarios antiguos, pero ha disminuido mucho el didactismo, tanto implícito como sobre todo explícito, en esas narraciones. Incluso en el aparato de notas y de citas, de frases o palabras en latín y en griego, que daban ya a primera vista una nota distinguida a los textos decimonónicos”. Resultan válidas, pensamos, sus apreciaciones. Actualmente, por ejemplo, con el empobrecimiento que el público lector e incluso el autor tiene de las lenguas y de la cultura clásicas pedirle este toque de lengua a una novela histórica actual resulta casi imposible. Normalmente el compromiso que suele utilizar el autor en el caso de la lengua es dejar hablar al narrador y a sus figuras en el idioma materno del autor y en el estado contemporáneo a la creación de la novela y sólo de vez en cuando, a lo sumo, introduce una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de las figuras como las intervenciones del narrador tengan cierto aire de autenticidad<sup>27</sup>. El que autores como Robert Graves o M. Yourcenar nos expongan en apéndice sus referencias bibliográficas pertenece a otros tiempos, de mejor conocimiento de nuestras raíces.

En líneas generales el autor suele escoger del mundo grecorromano un tema que resulte atractivo, emocionante, sobre todo de épocas de crisis, de fuertes personalidades, trátase de César, Alejandro, Hipatia, Nerón, o bien de amores que se desarrollan en épocas muy atrayentes históricamente o de personajes míticos y sus aventuras que están realzados por la distancia y majestuosidad del mito. De todas formas hemos de destacar que la novela de tema romano<sup>28</sup> es muchísimo más abundante que la de tema griego. Abundan más las figuras de la Roma imperial que las griegas de época clásica o helenística, aunque aparezcan novelas sobre Pericles y Alejandro, sobre todo de éste último con asombrosa frecuencia.

En efecto, novelas históricas, centradas en personajes históricos griegos, son menos frecuentes que las latinas. Así sobre Safo, aparte de *Safo* de J. Fernau y *La novela de Safo* de A. Krislov, tenemos las de Michael Darius (Alexander Trocchi), *I, Sappho of Lesbos* (1960), de Martha Rofheart, *Burning Sappho* (1974), o la de Ellen Frye, *The Other Sappho* (1989), entre

---

<sup>26</sup> *La Antigüedad novelada*, p. 215.

<sup>27</sup> K. SPANG, "Apuntes para una definición de la novela histórica", *La Novela Histórica. Teorías y Comentarios*, K. SPANG, I. ARELLANO & C. MATA (Eds.), Universidad de Navarra, 1995, p. 107.

<sup>28</sup> E. MONTERO CARTELLE & M. C. HERRERO INGELMO, *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Madrid, 1994.

otras. Sobre Esopo incluso tenemos novelas como las de A. D. Wintle, *Aesop* (1943) y John Vornholt, *The Fabulist* (1993). Sobre Pericles y/o Aspasia, entre otras, tenemos las novelas de W. Savage Landor, *Pericles and Aspasia* (1836), de Robert Hamerling, *Aspasia* (1875), de Rex Warner, *Pericles the Athenian* (1963), de Madelon Dimont, *Darling Pericles* (1972), o de Taylor Caldwell, *Glory and the Lightning* (1974). Sobre Alcibiades, entre otras, tenemos las de Charles H. Bromby, *Alcibiades* (1905), de C.E. Robinson, *The Days of Alcibiades* (1925), las dos sobre esta figura de Vincenz Brun (1935-1936), *Alcibiades, beloved of Gods and Men* (1935) y *Alcibiades, forsaken by Gods and Men* (1936). En cuanto a Sócrates, entre otras, tenemos las novelas de Fritz Mauthner, *Mr. Socrates* (1926), la de O. F. Grazebrook, *Socrates among his Peers* (1927), la de Arnold Trinder, *O Men of Athens* (1947), la de Cora Mason, *Socrates* (1953) o la de Robert Pick, *The Escape of Socrates* (1954). Sobre Alejandro, aparte de las de Mary Renault o las recientes de Valerio Massimo Manfredi, tenemos, entre otras, las de A. J. Church, *A Young Macedonian in the Army of Alexander the Great* (1890), las de Marshall Monroe Kirkman, *The Romance of Alexander and Roxana* (1909) y *The Romance of Alexander the King* (1909), la de Konrad Bercovici, *Alexander* (1928), la de Mary Butts, *The Macedonian* (1933), la de Nikos Kazantzakis, *Alexander the Great* (1941), la de Harold Lamb, *Alexander of Macedon* (1946), la de Jakob Wasserman, *Alexander in Babylon* (1949), la de Robert Payne, *Alexander the God* (1954), la de Karl V. Eiker, *Star of Macedon* (1957), la de Alfred Powers, *Alexander's Horses* (1959), la de Maurice Druon (Maurice Kessel), *Alexander the God* (1960), la de Edison Marshall, *The Conqueror* (1962), las de Helga Moray, *I, Roxana* (1965), *A Son for Roxana* (1971) y *Roxana and Alexander* (1971), las de David Gemmell, *Lion of Macedon* (1990) y *The Dark Prince* (1993), y la de Anna Apostolou (P.C. Doherty), *A Murder in Macedon* (1997). Sobre Cleopatra, aparte de la famosa de H. Rider Haggard (1889) y la de Terenci Moix, tenemos, entre otras, bajo el título común de *Cleopatra* las de Georg Ebers (1894), la de Emil Ludwig (1959), la de Jeffrey Gardner (1962), la de Douglas Keay (1962), la de Teresa Crayder (1972), aparte de las de Claude Ferval (Marguerite Aimery de Pierrebourg), *The Life and Death of Cleopatra* (1924), la de Talbot Mundy, *Queen Cleopatra* (1929), la de Jack Lindsay, *Last Days with Cleopatra* (1935), la de Dorothy Cowlin, *Cleopatra, Queen of Egypt* (1970), la de Naomi Mitchison, *Cleopatra's People* (1972), la de William Bostock, *I, Cleopatra* (1977) y la de Margaret George, *Memorias de Cleopatra*, entre otras. Todos ellos son personajes muy atractivos para los escritores de novelas históricas.

En cuanto a la forma de presentación del relato el narrador como voz narrativa en la novela histórica no se distingue de los demás tipos de novelas. Lo más usual es el narrador omnisciente en tercera persona que desde el principio conoce los orígenes y el final de la historia y también los caracteres de los protagonistas. Es una visión “desde arriba”, comprensiva, total. Pero en otras ocasiones cabe la narración en primera persona, fórmula común de los diarios, las memorias, las cartas y las autobiografías, en las que el narrador es el propio protagonista, como, por ejemplo, *Yo, Claudio*, *Memorias de Adriano*, *Memorias de Cleopatra* de Margaret George o *Cassandra* de Christa Wolf, aunque también el “yo” puede ser un amigo íntimo, un testigo próximo a los acontecimientos como es Anaxágoras en el caso de *Pericles el ateniense* o el eunuco Bagoas en *El muchacho persa* de M. Renault. Mas también puede darse la variante de un

narrador múltiple como ocurre con la novela epistolar, en las que todos los corresponsales se convierten en narradores y figuras, y asistimos a un poliperspectivismo de los acontecimientos que se nos narran, como sucede con novelas históricas como *Los idus de marzo* de Th. Wilder, *Roma bajo Nerón* de Krascewski, *Safo* de J. Fernau o *Lesbia mía* de A. Priante. En este caso lo normal es que el narrador vea la historia “desde abajo”, observa, como uno más y con limitaciones, lo bajo, lo cotidiano<sup>29</sup>.

En cuanto a la tipología Carlos García Gual<sup>30</sup> distingue cinco tipos: novelas mitológicas o de tema mítico, biografías novelescas de grandes figuras históricas, relatos de gran horizonte histórico, novelas de amor y aventuras y relatos de intriga. El primer tipo, novelas mitológicas, como su nombre indica, serían aquellas que tienen como base un mito clásico y en este grupo entrarían desde *El vellocino de oro* (1945) de Robert Graves a las novelas sobre Casandra de Hilary Bailey y Christa Wolf, pasando por las novelas de Mary Renault centradas en Teseo (*El toro del mar* y *Teseo rey*) entre otras, aparte de una novela no justamente, desde nuestro punto de vista valorada, *Menesteos, marinero de abril* de M<sup>a</sup> Teresa León. En cuanto al tipo de biografías novelescas, hoy día en auge, acogería en su seno las dedicadas a personajes históricos, políticos, como la multitud de novelas sobre Alejandro, desde la trilogía de Mary Renault a las recientes de Valerio Massimo Manfredi, pasando por *La jenseuse de Alexandre* de R. Peyrefitte, *Alejandro* de G. Haefs, *Pericles* de Rex Warner, *Yo, Aníbal* (1988) de Juan Eslava, *Yo, Trajano* de J. Pardo, *La leyenda del falso traidor* (1994) de A. Gómez Rufo, centrada en la figura de Bruto, o *Apócrifo Cleónico. Primera biografía de Pericles* (1996) de M. M. Rubio Esteban o las culminaciones de este tipo, *Yo, Claudio y Claudio el dios* de R. Graves o *Memorias de Adriano* (1948) de M. Yourcenar, entre otras. En cuanto a biografías novelescas centradas en famosos escritores clásicos tendríamos que citar *La séptima carta* de Vintila Horia, que evoca la vida de Platón, *Safo* de J. Fernau y *La novela de Safo* de A. Krislov, *El cantante de salmos* de M. Renault, que evoca al poeta Simónides, *Lesbia mía* de A. Priante, que evoca naturalmente al poeta Catulo, *La encina de Mario. Autobiografía de Cicerón* también de Priante, *La muerte de Virgilio* (1951) de H. Broch y *El largo aliento* de Juan Luís Conde sobre Tácito, entre otras. En cuanto a novelas de gran horizonte histórico, seguimos utilizando la terminología de C. García Gual, serían aquéllas en las que no es tan importante el héroe como el amplio escenario de sus aventuras, donde entrarían la *Creación* de Gore Vidal (1981), *Aníbal* de G. Haefs (1990) y *Nerópolis* (1984) de H. Monteilhet (1984), entre otras. En el apartado de novelas de amor y aventuras entrarían novelas como *Laureles de ceniza* de Norbert Rouland o *Aphrodite in Aulis* (1931) de George Moore (1852-1933), novela de amor que se desarrolla en la Grecia del siglo V a.C., entre otras. En cuanto a novelas históricas que son auténticos relatos de intriga, policíacos, entrarían la serie cuyo protagonista es el detective Marco Didio Falco en las novelas de Lindsey Davis —*El oro de Posidón*, *La plata de Brita-*

---

<sup>29</sup> Cf. C. GARCÍA GUAL, *La Antigüedad novelada*, p. 216; K. SPANG, *art. cit.*, pp. 96-98; G. SANTA-HENRÍQUEZ, *op. cit.*, p. 203.

<sup>30</sup> *La Antigüedad novelada*, p. 217.

nia, *La estatua de bronce*, *La Venus de cobre*, *La mano de hierro de Marte* y *Último acto en Palmira*— o el detective Gordiano el Sabueso creado por Steven Saylor (*Sangre romana*, *El brazo de la Justicia*, *El enigma de Catilina* y *La suerte de Venus o Asesinato en la vía Apia*).

Pero también el propio C. García Gual<sup>31</sup> nos dice que básicamente podemos distinguir en las novelas históricas “dos esquemas básicos y distintos, repetidos con frecuencia: las de tramas que podemos llamar romántica, en los que los protagonistas son una joven pareja, y otras que están centradas sobre la figura de una personalidad de gran relieve histórico. El primer tipo es bien conocido por ser el más frecuente en el período romántico, tanto en las obras de W. Scott, como en *Los novios* de Manzoni o en *Quo vadis?* de Sienkiewicz, por ejemplo. El segundo tipo podemos ejemplificarlo en novelas como las de Merezhkovski, *Juliano el Apóstata* o la de H. Kesten, *Felipe II* (traducida con el título de *Yo, la muerte*, Edhasa, 1994) o los dos tomos de *Enrique IV* de Heinrich Mann.”

Por su parte Kurt Spang<sup>32</sup> distingue tan sólo dos tipos de novelas históricas, la novela histórica ilusionista y la novela histórica antiilusionista. La primera caracterizada por el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado, por tratar de infundir en el lector la sensación de que está asistiendo a la reproducción auténtica del devenir histórico, creándose la apariencia de que historia y ficción coinciden, y el autor suele afirmar, incluso con pruebas documentales, de que lo que narra es verdadero. En ella todo resulta lógico y coherente. Generalmente enaltece al individuo. Es el tipo de novela que, según Spang<sup>33</sup> se adapta más a la novela histórica decimonónica y anterior. La novela antiilusionista para Spang es aquella que corresponde en grandes rasgos a la novela histórica que se cultiva preferentemente a fines del XIX y el siglo XX, que asume el hiato entre historia y ficción, que no trata de crear “ilusión” de autenticidad en el receptor, que si existen incongruencias éstas se presentan como tales, y donde juegan un papel mucho más importante los grupos sociales e ideológicos, donde entrarían, según el mismo autor<sup>34</sup>, por ejemplo, *Los negocios del Sr. Julio César* de B. Brecht o *Los idus de marzo* de Thornton Wilder.

Por su parte Enrique Montero Cartelle y M<sup>a</sup> Cruz Ingelmo<sup>35</sup>, que centran su estudio sólo en la novela latina, reconocen que se podrían establecer diversas tipologías atendiendo a criterios históricos o literarios, aunque admiten que “el más evidente y el que más llama la atención del lector es el criterio temático, a la vez que la finalidad o intención con la que se escribe la novela. Estos criterios se solapan porque no son incompatibles, razón por la cual algunas de las novelas podrían tener cabida en más de una categoría,” llegando a distinguir dentro de las novelas históricas latinas, correspondiente al mundo antiguo, la siguiente tipología:

<sup>31</sup> “Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos”, *La novela histórica a finales del siglo XX*, p. 55.

<sup>32</sup> *Art. cit.*, pp. 83-94.

<sup>33</sup> *Art. cit.*, p. 94.

<sup>34</sup> *Art. cit.*, p. 91.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, pp. 41-42.

- 1) Novela biográfica sea cual sea la forma de narración que se adopte, donde entrarían, por ejemplo, entre otras, *La columna de hierro. El gran tribuno* (novela sobre Cicerón y Roma), de Taylor Caldwell<sup>36</sup>, las novelas sobre Claudio de Robert Graves, *Los Idus de Marzo* de Thornton Wilder<sup>37</sup>, *El joven César* y *César Imperial* de Rex Warner<sup>38</sup>, *Applaudite, se lo spettacolo è stato buono. I diari segreti del divino Augusto* de Philip Vandenberg<sup>39</sup>, el *Augusto y Tiberio* de Allan Massie<sup>40</sup>, *La Memoria del tirano. Trece espejos para el emperador Tiberio* de Pierre Kast<sup>41</sup>, *Mesalina. Emperatriz y esclava del placer* de V. Vanoyeke-G. Racht<sup>42</sup>, *Agrippina, la donna dei Cesari* de Furio Sampoli<sup>43</sup>, *Memorias de Agripina. La Roma de Nerón* de Pierre Grimal<sup>44</sup>, *No digas que fue un sueño* (Marco Antonio y Cleopatra) de Terenci Moix<sup>45</sup> o *Anibal* de Gisbert Haefs<sup>46</sup>. Como variante, dentro de este primer tipo, los autores incluyen la biografía antihistórica o contrahistórica de Alberto Arbasino, *Super-Heliogábalo*<sup>47</sup>.
- 2) La novela analítica, esto es, los hechos son presentados año a año al modo de la analítica antigua, está representada por la saga republicana de las novelas de C. McCullough, *El primer hombre de Roma*<sup>48</sup> y *La corona de hierba*<sup>49</sup>.
- 3) La novela biográfica religioso-filosófica, donde entrarían obras maestras como las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar<sup>50</sup>, *Juliano el Apóstata* de Gore Vidal<sup>51</sup> o *Julian. La mort du monde antique* de Claude Fouquet<sup>52</sup>, entre otras.
- 4) La novela biográfica literaria con su típica representante, *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch<sup>53</sup>, *El último mundo* de Christoph Ransmayr<sup>54</sup>, *Lesbia mía* de Antonio Priante<sup>55</sup> o *El largo silencio* de Juan Luis Conde<sup>56</sup>.

---

<sup>36</sup> Barcelona, 1983.

<sup>37</sup> Barcelona, 1990.

<sup>38</sup> Barcelona, 1987.

<sup>39</sup> Milán, 1988.

<sup>40</sup> Barcelona, 1990 y 1992 respectivamente.

<sup>41</sup> Barcelona, 1990.

<sup>42</sup> Madrid, 1989.

<sup>43</sup> Roma, 1988.

<sup>44</sup> Barcelona, 1993.

<sup>45</sup> Barcelona, 1986.

<sup>46</sup> Barcelona, 1991.

<sup>47</sup> Barcelona, 1973.

<sup>48</sup> Barcelona, 1990.

<sup>49</sup> Barcelona, 1991.

<sup>50</sup> Barcelona, 1974.

<sup>51</sup> Barcelona, 1983.

<sup>52</sup> París, 1985.

<sup>53</sup> Madrid, 1989.

<sup>54</sup> Barcelona, 1989.

<sup>55</sup> Barcelona, 1992.

<sup>56</sup> Barcelona, 1993.

- 5) La novela biográfica ideológica o politizada, donde entrarían, lógicamente, el *Espartaco* de Howard Fast<sup>57</sup> y la inacabada novela, publicada *post mortem* en 1956, de Bertolt Brecht, *Los negocios del señor Julio César*<sup>58</sup>.
- 6) La novela de orientación cristiana bien a favor bien en contra, que tuvo una larga tradición en el siglo XIX, como hemos visto, y que estaría representada por *Dios ha nacido en el exilio* de Vintila Horia<sup>59</sup>, *Nerópolis. Novela sobre los tiempos de Nerón* de Hubert Monteilhet<sup>60</sup>, *Elena, la madre del emperador Constantino*, de Evelyn Waugh<sup>61</sup>, *Médico de cuerpos y almas*, sobre la vida de S. Lucas, de Taylor Caldwell<sup>62</sup>, *Los conversos*, que describe el periplo intelectual de S. Agustín, de Rex Wagner<sup>63</sup>, entre otras. Desde la perspectiva anticristiana destacan *Un gusto a almendras amargas* de Hella S. Haase<sup>64</sup> o *Amantía* de M<sup>a</sup> Xosé Queizán<sup>65</sup>.
- 7) La novela pedagógica, escrita por profesores para formación y deleite de sus alumnos, donde entraría, por ejemplo, *Laureles de ceniza* de Norbert Rouland<sup>66</sup>.
- 8) La novela policíaca, el tipo más curioso e insospechado, que supone el traslado a Roma del género policiaco, donde entrarían *El pompeyano (La vida en la antigua ciudad del placer)* de Philipp Vanderberg<sup>67</sup>, las novelas de Lindsey Davis y de Steven Saylor, ya citadas, o *Noches de Roma (Una intriga en tiempos de Marco Aurelio)* de Ron Burns<sup>68</sup>, entre otras.

En cuanto a la clasificación que hace Germán Santana Henríquez<sup>69</sup>, el propio autor reconoce que existen otras posibilidades y prácticamente sigue la clasificación anterior, esto es, la de E. Montero Cartelle y M. C. Herrero Ingelmo, pues distingue entre novela biográfica, novela analística, novela biográfica religioso-filosófica, novela biográfica literaria, novela biográfica ideológica o politizada, novela cristiana, novela pedagógica, novela policíaca y finalmente, la tipología que sería una cierta innovación respecto a la clasificación ya citada de Montero Cartelle y Herrero Ingelmo, pero que ya encontrábamos en la clasificación de C. García Gual, la novela mitológica (*El vellocino de oro* de R. Graves, *Final Troyano* de Laura Riding o *Jasón* de Henry Treece, etc.).

---

<sup>57</sup> Buenos Aires, 1976.

<sup>58</sup> Barcelona, 1984.

<sup>59</sup> Madrid, 1968.

<sup>60</sup> Barcelona, 1985.

<sup>61</sup> Barcelona, 1990.

<sup>62</sup> Barcelona, 1991.

<sup>63</sup> Barcelona, 1986.

<sup>64</sup> Barcelona, 1991.

<sup>65</sup> Vigo, 1984.

<sup>66</sup> Barcelona, 1990.

<sup>67</sup> Buenos Aires, 1987.

<sup>68</sup> Barcelona, 1993.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, pp. 203-207.

Como se ve las clasificaciones pueden ser variopintas y nacen de nuestro afán de sistematizar. Indudablemente no todas las novelas históricas de temas grecorromanos alcanzan el mismo nivel. Los máximos exponentes, desde mi punto de vista, son las novelas de Marguerite Yourcenar, Robert Graves o Mary Renault. Mas permítaseme profundizar un poco más en dos novelas de tema grecorromano, una centrada en el asedio de Sagunto por parte de los cartagineses, *Sónnica la cortesana* de Vicente Blasco Ibáñez, y otra de tema mitológico, centrada en la figura de un héroe de la saga troyana de segundo orden y prácticamente no tratado por los novelistas históricos, el ateniense Menesteo, me refiero a la novela de M<sup>a</sup> Teresa León *Menesteos, marinero de abril*. Dos novelas distintas en la concepción y en el nivel de lenguaje, como responde a la distinta personalidad de sus autores, aunque ambos defendieran la causa republicana.

Ya hemos hecho referencia, en el estudio dedicado al autor valenciano, a los ecos clásicos que encontrábamos en Blasco y a su formación en el ámbito de las lenguas y culturas clásicas, y cómo, entre su producción novelística en este campo, destacaba *Sónnica, la cortesana*, de 1901, en plena etapa regionalista, valencianista del autor. Pues bien, en su prefacio, dirigido “Al lector”<sup>70</sup>, escrito veinte y dos años después, en 1923, nos proporciona una serie de claves para comprender la obra, tanto en el ámbito de las razones que le impulsaron a escribir esta novela histórica como a las fuentes que, según dice, utilizó. En efecto, nos informa de que “esta obra la escribí en 1901, para completar con ella la serie de mis novelas que tienen por escenario la tierra valenciana”<sup>71</sup>, pues “había publicado ya *Arroz y tartana*, *Flor de Mayo*, *La Barraca* y *Entre naranjos*, que son la novela de la vida en la ciudad, de la vida en el mar, de la vida en la huerta y de la vida en los naranjales. Tenía entonces el proyecto de escribir *Cañas y barro*, y para ello estudiaba la existencia de los habitantes del lago de la Albufera. Pero antes de producir esta última obra sentí la necesidad de resucitar el episodio más heroico de la historia de Valencia, sumiéndome para ello en el pasado, hasta llegar a los albores de la vida nacional. Y abandonando la novela de costumbres contemporáneas, la descripción de lo que podía ver directamente con mis ojos, produje una obra más o menos fiel, una novela de remotas evocaciones”<sup>72</sup>, “con esto”, prosigue, “realicé un deseo de mi adolescencia, cuando empezaba a sentir las primeras tentaciones de la creación novelesca”<sup>73</sup>, pues “siendo estudiante, en vez de entrar en la Universidad, huía de ella las más de las mañanas para vagar por los campos o por la orilla mediterránea, encontrando a esto mayor seducción que al conocimiento de las verdades, muchas veces discutibles, del Derecho. Al caminar por los senderos de la huerta valenciana se ve siempre en el horizonte, por encima de las arboledas, una colina roja, que es la estribación más avanzada de la sierra de Espadán, el último peldaño de las montañas que se escalonan en descenso hasta el mar. Sobre su cumbre, como amarillentas y sutiles pinceladas, se columbran los muros de un vasto castillo. Allí está Sagunto. También al vagar por la playa, ante

---

<sup>70</sup> I, pp. 687-688.

<sup>71</sup> I, p. 687.

<sup>72</sup> I, p. 687.

<sup>73</sup> I, p. 687.

la llanura del Mediterráneo, azul a unas horas, verde a otras o de color violeta, pensaba en todos los personajes interesantes que dominaron este mar, saltando sobre él en sus caballos de leño, desde los navegantes homéricos hasta los corsarios cristianos y los piratas berberiscos, que sostuvieron una guerra milenaria. Y muchas veces me dije, con mi entusiasmo de novelista aprendiz, que algún día escribiría dos novelas; una, sobre Sagunto y su desesperada resistencia; otra, que tendría por héroe el Mediterráneo. Esta novela tardé muchos años en producirla, y es *Mare nostrum*. Mi novela de Sagunto nació antes. Tal era mi deseo de hacerla, que, como ya he dicho, interumpí mis novelas valencianas contemporáneas para que pasase delante de *Cañas y barro*<sup>74</sup>.

A continuación prosigue nuestro autor con el texto ya citado anteriormente en el estudio centrado en Blasco Ibáñez, sobre “las grandes labores preparatorias” que llevó a cabo, como fueron el refrescar sus “estudios latinos del bachillerato para leer algunas obras antiguas que tratan de la heroica resistencia de Sagunto y su destrucción”<sup>75</sup>, para pasar a continuación a una declaración de sus fuentes<sup>76</sup>:

“Siempre ha existido una crítica ligera, que juzga los libros muchas veces sin leerlos, y emite, sin embargo, su juicio con la gravedad del que da una sentencia irrevocable. A esta crítica le basta una semejanza de títulos o una identidad de ambiente entre dos novelas para declarar que la una procede de la otra, aunque examinadas por alguien que verdaderamente las ha leído no presenten ningún parentesco común.

Como en *Sónnica la cortesana* uno de los personajes principales, tal vez el de mayor relieve, es Aníbal, y se habla de la llamada *guerra inexorable* que Cartago sostuvo con sus mercenarios, algunos, cuando apareció la presente novela, hicieron alusiones (pero con timidez) a *Salambó*, la obra inmortal de Flaubert. No es necesario insistir en esto. Los que hayan leído ambas novelas saben a qué atenerse. Pero yo aprovecho la ocasión para declarar lealmente que *Sónnica* es una novela que debe mucho a otro libro. Para escribirla me inspiré en el poema sobre la segunda guerra púnica del poeta latino Silio Itálico, autor romano del principio de la decadencia, nacido en España.

Esto no lo ha dicho ningún crítico, y tal vez no lo habría dicho nunca, pues son contados los que se acuerdan de leer el citado poema. Yo, como he manifestado antes, tuve que repasar mi latín para conocer la obra de Silio Itálico, y algunos de mis personajes secundarios los he sacado de ella, así como determinadas escenas.

Dicho poeta no fue contemporáneo de la trágica resistencia de Sagunto, pero la cantó pocos siglos después; pudo conocer todavía frescas las tradiciones orales del famoso suceso, y por ello le seguí con una preferencia especial sobre otros autores de consulta.”

Esto es, la fuente primordial que confiesa nuestro autor es el poeta latino Silio Itálico, aspecto éste sobre el que posteriormente volveremos, finalizando su exposición con una reafirmación de que la novela no obedece tanto a una “moda literaria”, la novela histórica, como

<sup>74</sup> I, p. 687.

<sup>75</sup> I, pp. 687-688.

<sup>76</sup> I, p. 688.

a un anhelo de juventud y “complemento de mi obra sobre mi tierra natal”, una “excursión por su pasado remoto”<sup>77</sup>.

La obra consta de diez capítulos:

- I.- El templo de Afrodita.
- II.- La ciudad.
- III.- Las danzarinas de Gades.
- IV.- Entre griegos y celtíberos.
- V.- La invasión.
- VI.- Asbite.
- VII.- Las murallas de Sagunto.
- VIII.- Roma.
- IX.- La ciudad hambrienta.
- X.- La última noche.

En estos capítulos asistimos a la heroica resistencia de Sagunto ante Aníbal (marzo a noviembre de 218 a. C.) a través de los amores de Acteón, un ateniense culto, soldado de fortuna y comerciante, cuyo nombre se silencia al principio<sup>78</sup>, quien llega a Sagunto en “la nave de Polianto, piloto saguntino”<sup>79</sup>, “liberto de Sónnica”<sup>80</sup>, y Sónnica, excortesana merced a “un joven ibero”, Bomaro, quien la traslada a Zacinto<sup>81</sup>, la hace su esposa, pero fallece en un naufragio, quedándose ella a vivir en Sagunto, donde unos, “los maldicientes de la ciudad la llamaban Sónnica la cortesana” y los pequeños comerciantes “*Sónnica la Rica*”<sup>82</sup>.

A Blasco en realidad no le preocupa relatar con toda exactitud la verdad histórica del conflicto de Sagunto, pues en caso contrario, al hablarnos de sus fuentes, podía haber acudido a Polibio y a Tito Livio. Por el contrario, su fuente primordial confesada es Silio Itálico, un admirador de Virgilio y Cicerón, quien para los libros I-II, a su vez, recurrió, al parecer, a Valerio Antias y éste a Fabio Pictor. Blasco no insiste en el insulto que suponía para los cartagineses la alianza de los saguntinos con los romanos<sup>83</sup>, ni el tratado del Ebro y las posiciones ante él<sup>84</sup>, por citar unos ejemplos, esto es, no valora más a Polibio y Tito Livio que a un poeta épico del siglo I p. C., Silio Itálico, quien, como alumno de Virgilio, toma como objeto de su canto la segunda guerra púnica, con la figura descollante de Aníbal. La distancia entre unos y otros se manifiesta, por ejemplo, en que Silio Itálico sigue insistiendo como *causa belli* en la historia de Dido y el odio de Juno.

---

<sup>77</sup> I, p. 688.

<sup>78</sup> Durante once páginas, desde I p. 691 a I p. 702.

<sup>79</sup> I, p. 688.

<sup>80</sup> I, p. 690.

<sup>81</sup> I, p. 721.

<sup>82</sup> I, p. 722.

<sup>83</sup> POLYBIUS III 14; LIVIUS XXI 5.

<sup>84</sup> POLYBIUS III 29.

Pero son sus dos primeros libros<sup>85</sup> los que nos interesan en tanto que en ellos se contiene el episodio de Sagunto. En el libro I todo el poema está ya prefigurado. Se nos informa de lo esencial sobre los orígenes y datos del conflicto, sobre la historia de los dos antagonistas y sobre las primeras operaciones ante Sagunto. Después de la invocación preliminar, estrechamente ligada a la obra de su modelo virgiliano<sup>86</sup>, el libro I se organiza en tres desarrollos:

- 1) Los orígenes del conflicto<sup>87</sup>. El duelo entre Roma y Aníbal aparece como una necesidad querida por los dioses y el destino. Las desgracias de Dido ante Eneas y el odio de Juno explican el furor de Aníbal contra Roma y el juramento hecho a su padre<sup>88</sup>, convirtiéndose él en jefe de la guerra que anhela Juno<sup>89</sup>.
- 2) El ataque contra Sagunto<sup>90</sup>. Se nos habla de la ciudad y su leyenda<sup>91</sup>, de los inicios de los combates<sup>92</sup>, de las aristas de Murrus<sup>93</sup> y de Aníbal<sup>94</sup>, de la muerte de Murrus, de la herida de Aníbal y de la pausa en el combate<sup>95</sup>.
- 3) La embajada saguntina a Roma. Los asediados reparan sus muros y deciden pedir socorro a Roma<sup>96</sup>, enviando, por tanto, una legación a la capital del Imperio<sup>97</sup>, lo cual es ocasión para un cuadro de la Roma antigua, de sus virtudes<sup>98</sup> y de sus triunfos<sup>99</sup>, finalizando con el envío por parte de los senadores de una legación a Cartago<sup>100</sup>.

Ya en este libro Silio divide el mundo en dos, buenos y malos, saguntinos-romanos y púnicos, bien y mal enfrentados, atmósfera que también se respira en la novela de Blasco. Asimismo toda la parte dedicada al ataque contra Sagunto, que comprende la ciudad y su leyenda, los inicios del combate, la arista de Aníbal, con su herida, están contenidas en la novela de Blasco a partir del capítulo V, pues los cuatro primeros están dedicados a la ciudad y a los protagonistas valerosos enfrentados. Por ejemplo, de Silio Itálico toma Blasco la leyenda sobre la fundación

---

<sup>85</sup> Para Silio Itálico utilizamos la edición de P. MINICONI, *Silius Italicus, La guerre punique*, París, Les Belles Lettres, 1979.

<sup>86</sup> I 1-20.

<sup>87</sup> I 1-270.

<sup>88</sup> I 21-143.

<sup>89</sup> I 144-267.

<sup>90</sup> I 271-563.

<sup>91</sup> I 271-295.

<sup>92</sup> I 196-375.

<sup>93</sup> I 376-425.

<sup>94</sup> I 426-455.

<sup>95</sup> I 487-563.

<sup>96</sup> I 556-575.

<sup>97</sup> I 576-608.

<sup>98</sup> I 609-616.

<sup>99</sup> I 617-629.

<sup>100</sup> I 630-694.

de Sagunto. En efecto, según Silio, Zacinto, compañero de Hércules en su lucha contra Gerión, habría construido los muros de la ciudad con ayuda del héroe y habría muerto en Sagunto a causa de una picadura de serpiente, dándole el nombre a la ciudad. Esta tradición está solo en Silio:

“No lejos de la orilla, sobre una dulce pendiente, se elevan los muros de Hércules (*muri Herculei*) y su nombre famoso es debido a Zacinto, el héroe que reposa en lo alto de la colina. Éste regresaba a Tebas en el grupo de los compañeros del Alcida, una vez muerto Gerión, y exaltaba estos hechos hasta el cielo, pues este monstruo tenía tres vidas, tres brazos para un solo cuerpo y tres cabezas sobre otras tantas cervices. No había ningún otro ser sobre la tierra cuya muerte no podía acaecer de un solo golpe, y para quien las crueles hermanas urdieron una tercera vez su hilo ya roto. Zacinto, ufano de su victoria, exhibía su botín y, en el calor del medio día, llevaba a beber los bueyes cautivos, cuando pisó una serpiente (*serpens*) que, henchidas sus fauces de veneno que el sol emponzoña, le causó una herida y postró en tierra de Iberia al héroe inaquio. Luego, llegaron allí, empujados por el Noto, colonos exilados, originarios de una isla que baña el ponto griego y que antaño acrecentó los reinos de Laertes, Zacinto. Luego, gente joven daunia vino a asentar estos frágiles comienzos; ellos habían abandonado su patria superpoblada, donde reinaron en otro tiempo héroes, pero que hoy no es más que un nombre, Ardea. La libertad de este pueblo y el respeto de su pasado glorioso fueron garantizados por un tratado que impedía a Cartago toda influencia sobre la ciudad. Pero el jefe sidonio (*ductor sidonius*) violó el acuerdo de paz.”<sup>101</sup>

Blasco Ibáñez, por su parte, resume la leyenda del siguiente modo: Sagunto o Zacinto, “como quieran llamar a nuestra ciudad”, es “el resultado de mil encuentros por tierra y por mar, y Júpiter se vería apurado para decir quiénes fueron nuestros abuelos. Desde que a Zacinto le mordió la serpiente en estos campos y nuestro padre Hércules levantó los grandes muros de la Acrópolis”<sup>102</sup>. Sagunto es, en efecto, nos dice, producto de tirios, marinos de Zante, rótulos de Ardea, cartagineses, etc.<sup>103</sup>. Desde luego, a pesar de que Silio Itálico es la fuente primordial para Blasco Ibáñez, de la poesía de Silio a la prosa de Blasco media un abismo.

En cuanto al libro II de Silio contiene el episodio final de Sagunto y comprende la embajada romana que es amenazada y rechazada por Aníbal ante Sagunto<sup>104</sup>, los episodios de Asbite, la virgen guerrera, Mopso, el arquero cretense, y Terón<sup>105</sup>, el sacerdote de de Hércules, el debate en el Senado de Cartago con la intervención de Fabio y la declaración de la guerra<sup>106</sup>, la descripción del escudo de Aníbal<sup>107</sup> y el fin de Sagunto (hambre<sup>108</sup>, Tisífone<sup>109</sup>, prodigio de la serpiente<sup>110</sup> y fin de la ciudad<sup>111</sup>). Pues bien, también la mayoría de estos episodios se encuen-

---

<sup>101</sup> I 273-295.

<sup>102</sup> I, p. 693.

<sup>103</sup> I, p. 693.

<sup>104</sup> II, 1-55.

<sup>105</sup> II, 56-269.

<sup>106</sup> II, 279-390.

<sup>107</sup> II, 391-456.

<sup>108</sup> II, 457-474.

<sup>109</sup> II, 526-579.

<sup>110</sup> II, 580-591.

<sup>111</sup> II, 609-707.

tran en Blasco Ibáñez, desde la embajada a Asbite, Mopso, Terón, Aníbal, Fabio y fin de Sagunto, incluido el episodio de la serpiente, revelador de la voluntad divina.

En efecto, en la novela de Blasco Ibáñez, en el capítulo X, “La ciudad hambrienta”, un partidario del diálogo con Aníbal, Alco, relata así los prodigios que están acaeciendo y que revelan el desdichado fin de la ciudad<sup>112</sup>:

“Además —continuó éste—, el ánimo de la ciudad decae; se extingue la fe. Los presagios son todos desfavorables para nosotros. Hay gentes que durante la noche han visto globos de fuego elevarse de la Acrópolis y huir hacia el mar, sumergiéndose en las aguas, como esas estrellas veloces que cortan con una raya de luz el azul del cielo. La muchedumbre cree que son los penates de la ciudad, que, adivinando la próxima ruina de Sagunto, la abandonan para ir a establecerse al otro lado del mar, en la costa de donde vinieron. Anoche, los que velan arriba, en el templo de Hércules, vieron salir de la tumba de Zacinto una serpiente que silbaba como si estuviera herida. Era azul, con estrellas de oro: indudablemente, el reptil que mordió a Zacinto y fué causa de la fundación de la ciudad en torno a la tumba del héroe. Pasó entre las piernas de los asombrados guardianes, huyó monte abajo y se alejó por la llanura con dirección al mar. También ése nos abandona, el animal sagrado, que era como un dios tutelar de Sagunto.”

Silio Itálico, más proclive a introducir los prodigios que Blasco, lo expresa así<sup>113</sup>:

“Con estas exhortaciones ella impele los oídos ya turbados; desde allí se dirige a la tumba que el hijo de Anfitrón había elevado en la cima de la colina como homenaje debido a las cenizas de su compañero, señal que los marinos podían ver desde alta mar. Entonces, horrendo espectáculo, se ve salir desde el fondo del monumento una serpiente (*anguis*) azul oscura con manchas de oro; sus ojos ardientes lanzaban llamas de color sangre, y su lengua vibrante hacía surgir de su boca silbidos agudos; ella, por medio de los trémulos grupos de personas, atraviesa la ciudad deslizándose y con presteza viene a parar al pie de los altos muros, y, como prófuga, se dirige a la playa cercana y se sumerge de cabeza en las olas espumeantes del mar.”

Como se puede observar la fuente de Blasco es Silio y es uno de los escasos pasajes en la novela en que se abre un hueco al mundo mítico-religioso, ya que Blasco, como sus personajes, no es nada proclive a ello, conocidas son sus ideas en este ámbito, como lo confirman las propias palabras de personajes como Sónnica o Acteón<sup>114</sup>, llenas de escepticismo cuando se refieren al mundo suprasensible.

¿Qué edición de Silio Itálico pudo manejar Blasco Ibáñez como fuente? Pensamos que en su época, hasta la fecha en que fué escrita *Sónnica la cortesana*, podía tener acceso a las edi-

<sup>112</sup> I, p. 808.

<sup>113</sup> II, 580-591.

<sup>114</sup> I, p. 731.

ciones de L. Lemaire en Didot<sup>115</sup> y de L. Bauer<sup>116</sup> y a las traducciones francesas de E. F. Corpet & N. A. Dubois<sup>117</sup> o de M. Kermoyan, en la *Collection d'auteurs latins*<sup>118</sup>. Desde nuestro punto de vista, teniendo en cuenta los conocimientos de latín que tenía nuestro autor, pensamos que debió acudir, a pesar de lo que nos decía de que tuvo que “reparar” su “latín”, a una de las traducciones francesas, lengua y cultura por la que sentía particular predilección.

La obra que apareció en 1901, concretamente como colofón literario aparece fechada en la playa de la Malvarosa (Valencia) en Julio-Septiembre de 1901, se vio sucesivamente reeditada, apareciendo la cuarta edición en 1919 en Valencia<sup>119</sup>, y tras la guerra civil se hacen sucesivas reediciones en 1946<sup>120</sup>, en 1958, 1978, 1980, 1989 y 1991 de forma autónoma, siendo traducida al inglés<sup>121</sup>, al francés<sup>122</sup>, al portugués<sup>123</sup>, al alemán<sup>124</sup> y al italiano<sup>125</sup>.

Finalmente centremos nuestra atención en una novela de tema grecorromano, en este caso mitológica, me refiero a *Menesteos, marinero de abril* de María Teresa León. Novelas centradas en el mundo mítico se han escrito muchas y de los más diversos héroes, sagas y épocas. Así, por ejemplo, si nos fijamos en el mundo cretense, tendríamos el caso de Dédalo e Ícaro en las novelas de Ernst Schnabel (*Story for Icarus*, 1938) o de Michel Ayrton (*The Testament of Daedalus*, 1962). Si atendemos al mito de Teseo, Ariadna y Fedra, tendríamos las novelas de Eleanor Farjeon (*Ariadne and the Bull*, 1945), la centrada en Teseo de André Gide (1946), las de Mary Renault (*El toro del mar y Teseo rey*) o las de J. Rachuy Brindel (*Ariadne*, 1980; *Phaedra*, 1985), entre otras. Sobre Heracles y Jasón, aparte de *El vellocino de oro* de R. Graves y el Jasón de Henry Treece, podríamos citar la *Medea: A Novel* de Christa Wolf (1998) o las diversas novelas de *Hercules* de Timothy Boggs (1996-1997). Si atendemos al ciclo troyano, aparte de *Final Troyano* de Laura Riding, tendríamos, entre otras, la *Cressida's First Lover* (1931) de Jack Lindsay, *The Trojan Horse* (1937) de Christopher Morley, *The Luck of Troy* (1961) de Roger Lancelyn Green, *The Trojan* (1962) de Noel B. Gerson, *Klytaimnestra, Who Stayed at Home* (1980) de Nancy Bogen, *The Song of Troy* (1998) de Colleen McCullough, *The Private Life of Helen of Troy* (1925) de John Erskine, *Helen* (1925) de Edward Lucas White, *Scandal in Troy* (1956) de Eva H. Hansen, *Helen of Troy* (1965) de Kevin Mathews o *El talismán de Troya*<sup>126</sup> de Valerio

---

<sup>115</sup> París, 1823.

<sup>116</sup> Leipzig, 1890-1892.

<sup>117</sup> 1837.

<sup>118</sup> París, 1838.

<sup>119</sup> En 1925 dentro de las *Obras completas* de la editorial Prometeo se hacen sucesivas tiradas que oscilan entre los 57.000 y 64.000 ejemplares.

<sup>120</sup> Dentro de las *Obras completas*, editadas por M. Aguilar, en el vol. I.

<sup>121</sup> *Sónnica*, translated from Spanisch by Frances Douglas, Nueva York, 1919.

<sup>122</sup> *Sonnica la courtisane*, traduit de l'espagnol par J. Carayon, París, 1926.

<sup>123</sup> *A Corteza de Sagunto*, tradução de Ribeiro de Carcalho e Moraes Rosa, Lisboa, 1905.

<sup>124</sup> *Die Hetäre von Sagunt*, Berechtigle deutsche ausgabe von W. Leydhecker, Berlín, 1914.

<sup>125</sup> *La tentatrice*, tradusse dallo spagnolo Sante Bargellini, Turín, 1924.

<sup>126</sup> Madrid, 1995. Los títulos originales italianos son *Le paludi di Hesperia* (Milán, 1994) y *Palladion* (Milán, 1985).

Manfredi, de la cual, la parte más interesante para nuestro propósito, es la primera, ya que en ella se nos narran las aventuras de Diomedes y los suyos, una vez finalizada la guerra de Troya, en su busca de un nuevo hogar. En cuanto a Casandra, aparte de la famosa de Christa Wolf, tenemos *Priam's Daughter* de Georgia Sallaska (1970), *The Autobiography of Cassandra, Princess and Prophetess of Troy* (1979) de Ursule Molinaro y *Cassandra, Princess of Troy* (1993) de Hilary Bailey, entre otras. En cuanto a Ulises y sus aventuras, aparte de la novela centrada en la figura de Telémaco de F. Fénelon (1699), podemos citar entre otras, *Circe's Island* (1926) de Eden Phillpotts, *Penelope's Man: The Homing Instinct* (1928) de John Erskine, *Return to Ithaca* (1952) de Eyvind Johansson o las novelas de Tony Robinson & Richard Curtis, *Odysseus: The Journey through Hell* (1986) y *Odysseus: The Greatest Hero of Them All* (1987). Aparte estarían otras novelas de temas míticos diversos como *The Gorgon's Head* (1961) de Ian Serrailier, la *Electra* (1963) y el *Oedipus* (1964) de Henry Treece, *Chimera* (1972) de John Barth, *Medea* (1972) de Miranda Seymour o *The Marriage of Cadmus and Harmony* (1993) de Roberto Calasso. Son sólo algunos ejemplos, entre los muchos disponibles, de las posibilidades que presentan las novelas que asumen el fondo mítico clásico.

Mas, ya advertimos que la figura del héroe ateniense Menesteo, fundador, según la tradición, del Puerto de Santa María, no ha atraído prácticamente la atención de los novelistas. Por ello y por su conexión con la obra de Rafael Alberti y por la autora en sí, por su calidad literaria, la novela mitológica de María Teresa León, *Menesteos, marinero de abril*<sup>127</sup>, merece una atención especial. La novela toma como base un poema del compañero de vida de M<sup>a</sup> Teresa León, el poema consagrado a Menesteo en la *Ora marítima* por Rafael Alberti, el cual reproduce íntegro la autora como proemio a su novela, que apareció en el exilio, en México, en 1965, doce años después de la *Ora marítima*. Era la tercera novela de M<sup>a</sup> Teresa, tras *Contra viento y marea* y *Juego limpio*.

En cuanto a las fuentes del mito de Menesteo en el caso de Rafael, de quien lo toma María Teresa, es lógico pensar, por sus propias manifestaciones, que ya tuvo conocimiento de él en sus primeros años, en su etapa anterior a su marcha a Madrid, en su ciudad natal, el Puerto de Santa María. Luego lo retomaría, con el paso de los años, para unirse en la distancia a través del mito con sus orígenes y, a partir de Rafael, la mujer que le acompañó más de cincuenta años, María Teresa León, lo retoma, como estela del cometa, para encarnar en Menesteo la imagen de todo exiliado, la agonía, en tanto lucha, entre la memoria y el olvido.

La obra de María Teresa guarda incluso en estructura paralelos con la *Ora marítima* de Alberti y lógicamente también con el poema base de Rafael. Tras una dedicatoria a "Rafael Alberti, de Puerto Menesteos" y una cita de la *Ora marítima* de Avieno, continúa con una cita de Homero (*Iliada* II 546-556) y dos de Estrabón, de su *Geografía*, referentes todas ellas a Menesteo, bien a su participación en la guerra de Troya dentro del contingente ateniense (Homero) bien a sus andanzas y fundación en el sur de nuestra península tras la expedición troiana (Estrabón), finalizando, como hacíamos referencia, con la transcripción del texto com-

<sup>127</sup> Citamos por la edición de Barcelona, Seix Barral, 1972.

pleto del poema albertiniano “Menesteo, fundador y adivino” contenido en su *Ora marítima*, ya comentado por nosotros en su momento. Esto es, si la *Ora marítima* se abría con una dedicatoria por parte de Rafael a Cádiz, en su trimilenario, M<sup>a</sup> Teresa lo hace con una dedicatoria a Rafael, y si Rafael encabezaba cada uno de sus doce poemas con un texto introductorio, en su inmensa mayoría de autores clásicos, entre ellos Estrabón y Homero, M<sup>a</sup> Teresa lo hace también. Y si en Rafael tenemos doce poemas, en María Teresa tenemos esencialmente doce secuencias, doce como los trabajos de Heracles, en las que Menesteo, el héroe ateniense en Troya, arriba a las costas de Tartesos y tras diversas peripecias, en peregrinaje de amor como antes en pos de Eneas, muere en el lugar en el que se eleva su fundación, Puerto de Menesteo, hoy día Puerto de Santa María, la tierra natal de su querido Rafael, al que conoció y se unió tras un precoz matrimonio fracasado y con dos hijos ya en el mundo.

Las doce secuencias de Menesteo se organizan a partir de una primera, la más breve de toda la novela<sup>128</sup>, de esta biografía imaginaria, en la que nuestro héroe hace suya, recién llegado, en la playa, a una hermosa virgen de cuya realidad al final “únicamente quedaba una cinta, dunas y sol”<sup>129</sup>, una imagen de Venus Afrodita, y en pos de la cual recorrerá nuestra tierra, llevándole incluso su peregrinaje, como Orfeo, hasta el Hades, siendo ayudado en sus andanzas de amor, en lo que coincide con la novela griega, por diversos personajes, desde el bello joven homosexual al viejo fenicio Pephasmenos, hasta morir en lo que será su fundación, Puerto Menesteo, Puerto de Santa María, tierra natal de Rafael Alberti.

Este Menesteo de M<sup>a</sup> Teresa que llega a nuestras costas, como decíamos, es un Menesteo exiliado, cansado, nostálgico de su tierra y de su gente, hastiado de la guerra, de una guerra, la de Troya, que se la habían pintado como de amor, pero que en el fondo estuvo motivada por turbias cuestiones económicas, y que siente la tentación del olvido, que se le ofrece, representado por su bajada al Hades, pero que él rechaza, porque el olvido es sinónimo de la nada más absoluta, más aterradora. Del Hades, del olvido, escapará de la mano de la mujer-niña, la propia infancia en la Hélade, a la que, como en la relación Orfeo-Eurídice en su salida del Hades, afecta un tabú visual, no podrá mirarla de frente. Menesteo renuncia al olvido, la gran amenaza, desde el punto de vista de María Teresa, de todo exiliado. Porque el olvido era perder las raíces, perder la identidad, ser tragados por los muertos anónimos, que viven y yacen en tierra ajena. Menesteo es símbolo de todo exiliado, de María Teresa y Rafael, que llevaban en la fecha de publicación de la novela ya veintiséis años fuera, que habían sufrido una guerra, una durísima guerra en la que se habían implicado profundamente, y que, como Menesteo, estaban cansados, añorantes, aunque no estaban dispuestos a olvidar, indudablemente lo más tentador, lo más fácil, esto es, beber de las aguas del Leteo, sino que querían mantener su identidad, sus raíces, y por ello se unen ambos íntimamente a su patria, en la lejanía, a través del mito, los mitos clásicos ligados a su tierra, que les hacen retornar a los orígenes. Para María Teresa los exiliados tenían un compromiso del que eran depositarios y no había lugar para la resignación

---

<sup>128</sup> Pp. 13-14.

<sup>129</sup> P. 14.

y el olvido, el gran enemigo agazapado en nuestro cerebro que puede vaciarnos totalmente. Había que luchar bravamente por la memoria. Como Menesteo, no quedarse en el Hades, en el olvido, sino volver a la luz, a la memoria. Menesteo se niega a olvidar, aunque ello le suponga dolor, porque el dolor es consustancial al ser humano.

María Teresa, pues, voluntariamente se convierte en la estela del cometa, *Menesteos, marinero de abril* sigue la senda de la *Ora marítima*, como ya había sucedido años atrás con otros textos de M<sup>a</sup> Teresa León, que son fruto de la convivencia e interdependencia entre el genial poeta y su amante compañera. Menesteo, pues, se lo debe M<sup>a</sup> Teresa a su compañero sentimental, a su mundo mítico de los orígenes, ya que a ella, natural de Logroño y criada entre Madrid, Barcelona y Burgos, le atraía más, como dijimos, figuras de su entorno vital como el Cid y Doña Jimena, otros dos desterrados, como Rafael y ella, que quedan reflejados en su *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador y Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*. Menesteo está ligado a su compañero sentimental, a Rafael Alberti, por él lo pone en primera línea de sus quehaceres literarios, como paradigma del exiliado.

Como se ve el objeto de la novela mitológica de María Teresa León trasciende los objetivos que suelen marcarse usualmente las novelas mitológicas al uso. En Menesteo identifica a todo exiliado, que debe negarse a olvidar, pues no puede perder sus raíces. El exilio es dolor, pero el dolor “es el tatuaje común con que nos reconocemos los hombres”<sup>130</sup> y hay que negarse a olvidar<sup>131</sup>, pues “es un fracaso de los dioses quitar la memoria a los muertos”<sup>132</sup>.

El Menesteo de M<sup>a</sup> Teresa salió de Troya en pos de Eneas, tras pasar diez años de lucha frente a sus murallas, con el temor de volver a Atenas y no saber si iban a encontrar lo que había dejado:

“He perdido mi barco, mis compañeros navegan ya sin mí, alguno más fuerte cantará en la proa pintada las canciones mías. Salimos de Troya persiguiendo a Eneas. Nos llevó el temor de volver a casa después de pasar diez años peleando en la llanura troyana. ¿Cuántas veces salieron sobre nuestras cabezas coronadas de cascos el sol y la luna? Sentimos miedo de regresar y que no esperase en la casa ni mujer ni cántaro de vino ni ánfora de aceite...Fuimos cobarde con la vida, los que habíamos desafiado la oscura muerte, y zarpamos detrás de Eneas. No lo alcanzamos, pero habíamos encontrado pretexto para no regresar a Atenas, y a los hombres tenaces no les falta forma de vivir sobre el mar de ilimitados recursos”<sup>133</sup>

Los vientos no le llevan a su patria, pues, a Atenas, sino a nuestra tierra, entrando en el ciclo de los héroes griegos que, según la tradición, en sus viajes de retorno arribaron a nuestras costas. Pero María Teresa, a pesar de los pocos datos que le proporcionan las fuentes antiguas a propósito del ateniense, penetra en él, lo acompaña en su exilio, lo reconstruye en sus anhelos, miedos y temores, y le hace un peregrino de amor, un exiliado que busca una experiencia tan fuertemente vivida que se niega a olvidar, a arrancar sus raíces, el peligro que, a lo

<sup>130</sup> P. 96.

<sup>131</sup> “Me niego a olvidar”, dice Menesteo (p. 97).

<sup>132</sup> P. 97.

<sup>133</sup> P. 91.

largo de todos los tiempos, han tenido todos los que se han visto forzados a vivir fuera de su patria. Había que luchar bravamente por la memoria. Como Menesteo, no quedarse en el Hades, en el olvido, sino volver a la luz, a la memoria.

Lógicamente a lo largo de toda la obra se plasma el ambiente griego e indígena de la tierra a la que llega exiliado Menesteo. Aparecen citados, entre los dioses, héroes y mitos del mundo clásico, Zeus<sup>134</sup>, Hera<sup>135</sup>, Afrodita o Venus<sup>136</sup>, Posidón<sup>137</sup>, Deméter<sup>138</sup>, Ares<sup>139</sup>, Artemisa<sup>140</sup> (sic), Hephaistos<sup>141</sup> (sic), Atenea<sup>142</sup>, Dyónisos<sup>143</sup> (sic), Hades<sup>144</sup>, Perséfone<sup>145</sup> (sic), Deucalión<sup>146</sup>, Gorgona<sup>147</sup>, Heracles<sup>148</sup>, Ío<sup>149</sup>, Europa (perseguidas por “el Tonante”)<sup>150</sup>, Pélope e Hipodamia, Teseo y Perithoos (sic)<sup>151</sup>, Poseidón, Eros, “el que siente misericordia por los corazones malheridos”<sup>152</sup>, etc. Incluso M<sup>a</sup> Teresa trata de utilizar epítetos en plan homérico, como “navíos de redondas proas”<sup>153</sup>, mas vacila al referirse a los aedos, a los cantores creativos épicos del mundo griego: “aedas”<sup>154</sup> / “aedos”<sup>155</sup>. Por arribar a nuestra tierra nos describe a Hesperia con su mitología<sup>156</sup>, nos habla de las Hespérides<sup>157</sup>, del famoso *garum*<sup>158</sup> o de las bailarinas de Gades<sup>159</sup>, de Tartesos<sup>160</sup>, etc. Pero Menesteo es un héroe descreído, ha sufrido tanto, se ha desengañado tanto que llega a afirmar: “los dioses nada saben de lo que el hombre necesita”<sup>161</sup>.

---

<sup>134</sup> Pp. 17, 52, 54.

<sup>135</sup> Pp. 14, 18.

<sup>136</sup> Pp. 16, 130, 85.

<sup>137</sup> P. 95, 117.

<sup>138</sup> Pp. 17, 48, 76, 107.

<sup>139</sup> Pp. 17, 48.

<sup>140</sup> P. 48.

<sup>141</sup> P. 17.

<sup>142</sup> Pp. 28, 29, 33, 61.

<sup>143</sup> P. 48.

<sup>144</sup> P. 33.

<sup>145</sup> P. 38.

<sup>146</sup> P. 33.

<sup>147</sup> P. 34.

<sup>148</sup> P. 34.

<sup>149</sup> P. 51.

<sup>150</sup> P. 51.

<sup>151</sup> P. 85.

<sup>152</sup> P. 111.

<sup>153</sup> P. 15.

<sup>154</sup> P. 24.

<sup>155</sup> P. 56.

<sup>156</sup> Pp. 33-41.

<sup>157</sup> P. 23, 101-103.

<sup>158</sup> P. 15.

<sup>159</sup> P. 20.

<sup>160</sup> Pp. 60, 123.

<sup>161</sup> P. 94.

Por otra parte la visión que nos transmite María Teresa de Grecia a través de su novela, como en el caso de Rafael, es una imagen positiva: “Al marinero”, dice, “casi se le ha olvidado, siguiendo un rastro menor que un silbo o el fulgor de un ademán, que había sido engendrado en una tierra tan hermosa de ver, que algún dios violento la rompió en miles de islas, ruboroso de mirarse en un espejo de tanta competencia”<sup>162</sup>. Grecia dividida en clanes, en reinos, en islas, en ciudades, es una tierra amante de la libertad<sup>163</sup> y hospitalaria<sup>164</sup>.

Su imagen de Troya y de su guerra, como dijimos, es negativa<sup>165</sup>: “Estaban cansados de escuchar siempre las astucias de Ulises, las agudezas de Néstor, los desplantes de Aquiles, las voces de Agamenón, las nostalgias de Menelao”, de luchar por el “seno poco virtuoso”<sup>166</sup> de Helena, o como diría Esquilo por una mujer “de muchos hombres”<sup>167</sup>, pues como le había dicho una mujer a Menesteo:

“¿Qué se nos ha perdido a nosotros en Troya para hacerle la guerra? Allá Menelao con sus cuernos”<sup>168</sup>

Además, estaban combatiendo por una mujer a la que nunca habían visto:

“Cuando Menesteos le confió que él pertenecía a la tercera raza, a la de los héroes, contándole que ante los muros de Troya innumerables guerreros habían muerto por una mujer a la que nunca habían visto”<sup>169</sup>

El fondo real de la guerra de Troya, reconoce nuestro héroe, es económico. Y es que la guerra, las guerras, qué trasfondos oscuros encierran. Cuántos hombres luchan creyendo defender un ideal, cuando en el fondo, quienes les conducen a la guerra, tienen motivos bastardos. Creo que lo lógico es pensar en la amarga experiencia de M<sup>a</sup> Teresa y Rafael en nuestra guerra civil.

Hemos visto, pues, dos novelas muy distintas en la estructura, en la temática y en el nivel de lengua, dos ejemplos poco estudiados de novelas españolas de tema grecorromano del siglo XX, que vienen a corroborar, junto con todas las demás novelas a las que hemos hecho alusión, que en contra de la opinión de Amado Alonso hace años, no se le vislumbra su final a la novela histórica, en este caso grecorromana, sino, como mínimo, su continuidad y adaptaciones a los nuevos tiempos.

---

<sup>162</sup> P. 17.

<sup>163</sup> P. 52

<sup>164</sup> P. 17.

<sup>165</sup> Pp. 18-19.

<sup>166</sup> P. 71.

<sup>167</sup> *Agamenón* 62.

<sup>168</sup> P. 66.

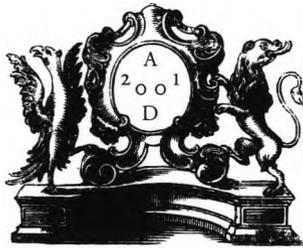
<sup>169</sup> P. 91.

## BIBLIOGRAFÍA

- A. ALONSO, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de Don Ramiro"*, Madrid, 1984.
- B. CIPLIJASKAITÉ, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, 1981.
- A. DUPLÁ & A. IRIARTE (Eds.), *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, 1994.
- R. DE ESPAÑA, *El peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, 1997.
- C. GARCÍA GUAL, *Los Orígenes de la Novela*, Madrid, 1972.
- C. GARCÍA GUAL, *La Antigüedad novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Barcelona, 1995.
- C. GARCÍA GUAL, "Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos", *La novela histórica a finales del siglo XX*, J. ROMERA CASTILLO, F. GUTIÉRREZ CARBAJO & M. GARCÍA PAGE (Eds.), Madrid, 1996, pp. 55-62.
- T. HÄGG, "Callirhoe and Parthenope: the Beginnings of the Historical Novel", *Classical Antiquity* 6.2, 1987, pp. 184-204.
- G. HIGHET, *La tradición clásica*, México, 1978.
- G. KEBBEL, *Geschichtengeneratoren Lektionen zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, 1992.
- F. LILLO, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, 1994.
- F. LILLO, *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, 1997.
- G. LUKÁCS, *La novela histórica*, trad. de J. Reuter, México, 1977.
- C. MATA INDURÁIN, "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", *La Novela Histórica. Teorías y Comentarios*, K. SPANG, I. ARELLANO & C. MATA (Eds.), Universidad de Navarra, 1995, pp.13-63.
- E. MONTERO CARTELLE & M. C. HERRERO INGELMO, *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Madrid, 1994.
- H. MÜLLER, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historischer Roman im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, 1988.
- J. ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, Madrid, 1982.
- J. M. QUEROL SANZ, "Apropiación y modelización de la Antigüedad en la novela histórica contemporánea. Algunas notas sobre el problema de la reconstrucción de modelos y la decadencia de la cultura occidental", *La novela histórica a finales del siglo XX*, J. ROMERA CASTILLO, F. GUTIÉRREZ CARBAJO & M. GARCÍA PAGE (Eds.), Madrid, 1996, pp. 367-374.
- G. SANTANA HENRÍQUEZ, "La novela histórica y su <<boom>> actual", *Tradición clásica y Literatura española*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 201-220.
- J. SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, Londres, 1979.
- K. SPANG, "Apuntes para una definición de la novela histórica", *La Novela Histórica. Teorías y Comentarios*, K. SPANG, I. ARELLANO & C. MATA (Eds.), Universidad de Navarra, 1995, pp. 65-114.
- G. TORRES NEBRERA, *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, 1996.
- M. M. WINKLER (Ed.), *Classics and Cinema*, Londres-Toronto, 1991.







*Este libro se terminó de componer el día 15 de octubre,  
festividad de Santa Teresa de Ávila,  
que escribió con la misma y admirable claridad  
la prosa, el verso y la vida.*





SERVICIO DE  
PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD  
DE CÁDIZ

ISBN 84-7786-944-8



9 788477 869443