

Editoras: M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago,
Margarita Paz y Verónica Enamorado

ESPACIOS MÍTICOS:
HISTORIAS VERDADERAS, HISTORIAS LITERARIAS



El Jardín de la Voz
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

17

Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM

Centro de Estudios Cervantinos

Títulos publicados

1. Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa, *La selva de los bainteny: poesía tradicional de Madagascar* (2009) 149 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
2. Óscar Abenójar, *La Estrella Alce: mitología del pueblo vogul de la Siberia occidental* (2009) 113 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
3. Arsenio Dacosta, *Una mirada a la tradición: la arquitectura popular en Aliste, Tábara y Alba* (2010) 198 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
4. Óscar Abenójar, *Fluye el Danubio: lengua y tradición de las baladas populares en Hungría* (2010) 272 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
5. Bienvenido Morros, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas: de la antigüedad clásica hasta nuestros días* (2010) 747 pp. [Serie “Edad Media y Renacimiento”].
6. Luis Miguel Gómez Garrido, *Juegos tradicionales de las provincias de Ávila y Salamanca* (2010) 157 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
7. Denis Socarrás Estrada, *Los saberes guajiros de mi sabana cubana* (2010) 218 pp. [Serie “Tradiciones de América”].
8. Ángel Hernández Fernández, *Romancero murciano de tradición oral: etnografía y aplicaciones didácticas* (2010) 332 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
9. Rositsa Yósifova Avráмова y José Manuel Pedrosa, *Costumbres y fiestas del pueblo búlgaro* (2009) 140 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
10. Óscar Abenójar (coord.), Nasrine Benabbes, Nadia Boumbar, Khaled Kalache, Nazim Oukaci y Guenouna Safia (trads.), *Los chacales al bosque, y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia* (2010) 270 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].

11. Ana Carmen Bueno Serrano, *Los Amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica: del Decamerón de Boccaccio al drama romántico de Hartzzenbusch* (2012) 391 pp. [Serie “Edad Media y Renacimiento”].
12. José Javier Benítez Prudencio, *Alteridad, pensamiento filosófico e ideología en la Grecia Antigua* (2012) 212 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
13. Ángel Hernández Fernández, *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia* (2013) 359 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
14. Gabriel Medrano de Luna, *Los mundos mágicos de Sshinda: la cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato, México* (2013) 166 pp. [Serie “Tradiciones de América”].
15. Ángel J. Gonzalo Tobajas, *Las escrituras populares escolares: estudio y antología* (2013) 693 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
16. Miguel Ángel Peña Díaz, *Coplas de columpio de la tradición oral de Ubrique (Cádiz)* (2013) 144 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
17. VVAA, *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*, M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago, Margarita Paz y Verónica Enamorado (eds.) (2014), 314 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].

Las páginas de este libro buscan hurgar en las costuras abiertas del mito, seguir el hilo de sus metamorfosis, contemplarlo como sucesión dinámica y conflictiva de espacios míticos. Esa es la razón por la que el lector podrá encontrar aquí artículos atentos a la pre-historia y a la pre-literatura del mito, a sus manifestaciones en el mundo clásico grecolatino, en el arte barroco o en el cine actual, en el santoral cristiano, en las culturas precolombinas o en las literaturas europeas y americanas.

El título que presentamos recorrerá todo tipo de paisajes mitológicos, unas veces desde la oralidad, otras veces desde la tradición escrita. Podremos comprobar así la complejidad y riqueza de las creencias religiosas de los sioux lakota transmitidas de generación en generación (Margarita Paz); la recepción y transformación de los milagros de San Antonio de Padua en la cultura popular (José Manuel Pedrosa); la recreación desde la Grecia clásica hasta nuestros días de los *cocos* con los que se asustaba a los niños (M^a Val Gago); la formación y el trasfondo del famoso mito de Edipo, descifrador de enigmas (M^a Dolores Jiménez López); la forma en la que las *heroidas* míticas de Ovidio se presentan como personajes reales en la *General Estoria* de Alfonso X (Belén Almeida); las tribulaciones de una Medea mulata en la obra del cubano José Triana (María Jaén); el reflejo del inframundo griego en los poetas peninsulares contemporáneos (Marta López Vilar); el empleo de los mitos clásicos en las arquitecturas efímeras del Barroco (Miguel Ángel Hernández Fuentes); y, en fin, la presencia de la *virgo bellatrix* en el cine de hoy (Verónica Enamorado).

Verónica Enamorado Díaz

Máster en Literaturas Hispánicas en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) además de graduada en Estudios Hispánicos por la Universidad de Alcalá (UAH). Su interés por la literatura actual y la difusión cultural se manifiesta en la organización y coordinación de varios eventos en el entorno universitario. Participó en la creación del primer curso online de escritura creativa, *Atrévete a crear* para la Escuela de Escritura de la UAH. Pertenece al consejo editorial de la revista *Puentes de Crítica Literaria y Cultural* y coordina *Contrapunto*, publicación de crítica e información literaria de los alumnos de esta universidad. Su interés investigador se centra sobre todo en el relato corto y en el microrrelato español actual.

María del Val Gago Saldaña

Doctora en Filología por la Universidad de Alcalá además de licenciada en Filología Clásica por la Universidad Complutense. Su tesis sobre el teatro humanístico de Juan Pérez *Petreius*, le valió los Premios de Investigación Histórica del Ayuntamiento de Alcalá de Henares y de la Sociedad de Condueños de los Edificios que fueron Universidad. Imparte su docencia en el Dpto. de Filología, Comunicación y Documentación y en la Universidad de Mayores de la UAH. Sus líneas de investigación van desde la Sintaxis Latina y la Cultura Clásica hasta la Mitología Grecorromana y el Teatro Humanístico. Es creadora y docente del MOOC (Massive Open Online Course) *Mitología para emprendedores*, pionero en España, y codirige las *Primaveras Grecorromanas*, jornadas anuales convocadas por la UAH y el Museo Arqueológico Regional durante las que se realizan diferentes actividades (conferencias, excursiones, cine-fórum) relacionadas con diversos aspectos del mundo clásico.

María Dolores Jiménez López

M^a Dolores Jiménez López, Doctora en Filología Clásica por la Universidad Autónoma de Madrid, es Profesora Titular de Filología Griega en la UAH, donde imparte materias relacionadas con la lengua, la literatura y el pensamiento de la antigua Grecia, o la presencia de helenismos en el español. Además de la publicación de numerosos trabajos en revistas científicas y monografías, y de su participación en diversos Proyectos de Investigación, ha editado la primera Sintaxis Griega en la red, en la biblioteca virtual E-Excellence de Liceus. Su interés por las fuentes y los textos clásicos se manifiesta no solo en sus estudios lingüísticos y filológicos, sino también en sus traducciones (por ejemplo, la del orador Iseo en la Biblioteca Clásica Gredos).

Margarita Paz Torres

Máster en Formación de Profesores de Español como Lengua Extranjera por la UAH además de graduada en Estudios Hispánicos. En la actualidad prepara la edición paleográfica de un manuscrito inquisitorial que se incluirá en el CORDIAM (Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América), proyecto de la Academia Mexicana de la Lengua dirigido por Concepción Company y Virginia Bertolotti. Ha organizado y coordinado diversos eventos de difusión cultural en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAH. Su actividad literaria incluye la participación en diversos recitales poéticos y la creación narrativa. Focaliza su investigación en el entorno conventual femenino y las interrelaciones que enlazan a las monjas visionarias con la tradición literaria medieval.

ESPACIOS MÍTICOS:
HISTORIAS VERDADERAS, HISTORIAS LITERARIAS

**Editoras: M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago,
Margarita Paz y Verónica Enamorado**



El Jardín de la Voz
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

Serie "Literatura, Etnografía, Antropología"

17

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

EL JARDÍN DE LA VOZ
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

**Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá**
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

Directores

Óscar Abenójar, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa

Series

Culturas del Mundo (dirigida por Óscar Abenójar)
Edad Media y Renacimiento (dirigida por Elena González-Blanco)
Literatura, Etnografía, Antropología (dirigida por José Manuel Pedrosa)
Tradiciones de América (dirigida por Santiago Cortés y Mariana Masera)

Consejo de Redacción

José Luis Agúndez (Fundación Machado, Sevilla) § Ana Carmen Bueno (Universidad de Zaragoza) § Caterina Camastra (UNAM, México) § Javier Cardeña (Universidad de Alcalá) § Claudia Carranza (Universidad Intercultural de Pátzcuaro, México) § Cruz Carrascosa (Università di Pescara) § Eva Belén Carro Carbajal (Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora) § Ignacio Ceballos (Universidad Complutense, Madrid) § Sara Galán (Universidad de Alcalá) § José Luis Garrosa (Universidad Complutense, Madrid) § Luis Miguel Gómez Garrido (Universidad de Salamanca) § Raúl Eduardo González (Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México) § Berenice Granados (UNAM, México) § Ángel Hernández Fernández (Universidad de Murcia) § Carmen Herrera (Universidad de Alcalá) § Charlotte Huet (Casa de Velázquez, Madrid) § Mar Jiménez (Universidad de Alcalá) § Anastasia Krutsiskaya (UNAM, México) § Cecilia López (UNAM, México) § Josemi Lorenzo (Fundación Duques de Soria) § José Manuel de Prada-Samper (Universidad de Alcalá) § Elías Rubio § Raúl Sánchez Espinosa (Universidad de Alcalá) § Marina Sanfilippo (UNED, Madrid) § Antonella Sardelli (Universidad Complutense, Madrid) § Bernadett Schmid (ELTE, Budapest) § Ángel Gonzalo Tobajas (Universidad de Alcalá) § Chet Van Duzer § María Jesús Zamora Calvo (Universidad Autónoma, Madrid)

Consejo Editorial

Ana Acuña (Universidad de Vigo) § Yolanda Aixelà (CSIC, Barcelona) § Antonio Alvar (Universidad de Alcalá) § Carlos Alvar (Universidad de Alcalá) § Samuel G. Armistead (University of California, Davis) § Cristina Azuela (UNAM, México) § Xaverio Ballester (Universidad de Valencia) § Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza) § Rafael Beltrán (Universidad de Valencia) § Martha Blache (Universidad de Buenos Aires) § Tatiana Bubnova (UNAM, México) § Juan Manuel Cacho Blecua (Universidad de Zaragoza) § Alberto del Campo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla) § Araceli Campos Moreno (UNAM, México) § Isabel Cardigos (Universidade do Algarve) § Eulalia Castellote (Universidad de Alcalá) § Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén) § Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca) § Jacint Creus (Universidad de Barcelona) § François Delpech (CNRS, París) § Alan Deyermont (University of London) § Jose Joaquim Dias Marques (Universidade do Algarve) § Joaquín Díaz (Fundación Joaquín Díaz, Uruña) § Paloma Díaz Mas (CSIC, Madrid) § Luis Díaz Viana (CSIC, Madrid) § Enrique Flores (UNAM, México) § Manuel da Costa Fontes (Kent State University) § José Fradejas Lebrero (UNED, Madrid) § Margit Frenk (UNAM, México) § María Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá) § Nieves Gómez (Universidad de Almería) § Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense, Madrid) § Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá) § Aurelio González (Colegio de México) § Mario Hernández (Universidad Autónoma, Madrid) § María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza) § Teresa Jiménez Calvente (Universidad de Alcalá) § Jon Juaristi (Universidad de Alcalá) § José Julián Labrador (Universidad de Cleveland) § José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense, Madrid) § David Mañero (Universidad de Jaén) § Ulrich Marzolph (Enzyklopädie des Märchens, Göttingen) § John Miles Foley (University of Missouri) § Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza) § Carlos Nogueira (Universidade Nova, Lisboa) § Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla) § Carlos Antonio Porro (Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Uruña, Valladolid) § Juan José Prat (Universidad SEK, Segovia) § Salvador Rebés Molina (MUTPIRER-Universitat de Barcelona) § Stephen Reckert (University of London) § Antonio Reigosa (Museo de Lugo) § Elena del Río Parra (Georgia State University) § Fernando Rodríguez de la Flor (Universidad de Salamanca) § Joaquín Rubio Tovar (Universidad de Alcalá) § Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense, Madrid) § Jesús Suárez López (Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, Gijón) § Maximiliano Trapero (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

ESPACIOS MÍTICOS:
HISTORIAS VERDADERAS, HISTORIAS LITERARIAS

Editoras: M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago,
Margarita Paz y Verónica Enamorado



El Jardín de la Voz
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

Serie "Literatura, Etnografía, Antropología"

17

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

© M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago, Margarita Paz y Verónica Enamorado

1^a edición, 2014

Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y del Centro de Estudios Cervantinos

Colección *El Jardín de la Voz: Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular*

Facultad de Filología de la Universidad de Alcalá
C / Trinidad, 5
28801 ALCALÁ DE HENARES
Madrid

Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva s.n.
Ciudad de la Investigación en Humanidades.
Ciudad Universitaria, Zona Cultural.
Delegación Coyoacán
MÉXICO, D. F.
C.P. 04510

Centro de Estudios Cervantinos
C / San Juan, s /n
28801 ALCALÁ DE HENARES
Madrid

ISBN: 84-697-1327-2

ISBN 13: 978-84-697-1327-3

ESPACIOS MÍTICOS: HISTORIAS VERDADERAS, HISTORIAS LITERARIAS

EDITORAS: M^A DOLORES JIMÉNEZ, M^A VAL GAGO,
MARGARITA PAZ, VERÓNICA ENAMORADO



ÍNDICE

Prefacio.....	14
<i>Amor, abandono, celos, venganza: algunas heroínas ovidianas en la General Estoria de Alfonso X el Sabio</i> , Belén Almeida.....	18
<i>De Pentesilea a Beatrix Kiddo: la mujer guerrera a través del tiempo</i> , Verónica Enamorado.....	48
<i>¡Que viene el coco! Monstruos infantiles del mundo clásico</i> , M ^a Val Gago Saldaña.....	77
<i>Mitología en las arquitecturas efímeras del barroco</i> , Miguel Ángel Hernández Fuentes.....	97
<i>María, la Medea cubana de José Triana</i> , María Jaén Castaño.....	131
<i>Edipo: el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo</i> , M ^a Dolores Jiménez López.....	152
<i>En el confín del océano profundo: imágenes y motivos del más allá griego en la poesía peninsular contemporánea</i> , Marta López Vilar.....	188
<i>La tradición de los sioux lakota: sociedad y mitología</i> , Margarita Paz Torres.....	222
<i>Los milagros de San Antonio de Padua: mitos, rito, folclore</i> , José Manuel Pedrosa.....	252

PREFACIO

¿Son los mitos una ficción, o son una parte indisociable del ser social y de la identidad cultural del ser humano? Difícil resolver este enigma, y demasiada la responsabilidad de responder a esta pregunta. Como mencionaba Eliade, los pawnee, uno de los pueblos originarios de las praderas norteamericanas, distinguían entre las *historias falsas* y las *historias verdaderas*: estas últimas hacían referencia a su cosmogonía, es decir, a su manera de entender el origen del mundo. Aquellas narraciones daban cuenta de la creación, de las peripecias de los héroes fundadores y culturales, y del carisma de los hombres-medicina o chamanes. Frente a ellas, las historias falsas eran aquellos relatos que podrían ser identificados como cuentos. Es decir, que los mitos (las historias verdaderas) pertenecerían al ámbito de lo divino, y los cuentos (las historias falsas) al de lo terrenal. ¿Podría ser este el hilo conductor del viaje por *lo mítico* que iniciamos en estas páginas?

Si el mito era *lo verdadero*, lo que los hombres de las culturas de antaño sentían y entendían como sagrado era una energía vital, trascendente, que desde el pasado se proyectaba hacia el presente, organizándolo y sosteniéndolo.

Los mitos son, en todas las culturas y en todos los tiempos, los cimientos que sostienen universos creados por y para los dioses y los héroes; pero después los heredamos los hombres. Son, entonces, el eje que estructura la vida y la manera de entender el mundo de los diferentes pueblos, la *arquitectura* que conforma y construye lo que está por encima del hombre, lo pasado, lo inalcanzable, lo mágico-religioso. Y también lo propiamente humano, lo presente, lo vivido, lo profano. Porque la vida sigue siendo, gracias a los ritos iniciáticos, a las conmemoraciones festivas, a los cultos sagrados, parte inalienable del mito.

Pero los mitos están hechos también de sueño, de misterio, de incertidumbre, de esperanza, y por eso en ellos está cifrada la idea de que el hombre no es más que un juguete en manos de los dioses, cuya voluntad maneja los destinos de los mortales. Los mitos intentan explicar (a las comunidades que creen en ellos y los transmiten) pero no resuelven el problema de la vida del hombre en el mundo. Y no pueden hacerlo porque ellos mismos se transforman y renuevan constantemente, emigran, se contagian, crecen o se extinguen. Los humanos pretenden que los mitos son sobrehumanos. Pero son humanos, demasiado humanos.

Las páginas de este libro buscan hurgar en las costuras abiertas del mito, seguir el hilo de sus metamorfosis, contemplarlo como sucesión dinámica y conflictiva de *espacios míticos*. Esa es la razón por la que el lector podrá encontrar aquí artículos atentos a la pre-historia y la pre-literatura del mito, a sus manifestaciones en el mundo clásico grecolatino, en el arte barroco o en el cine actual, en

el santoral cristiano, en las culturas precolombinas, o en las literaturas europeas y americanas.

El título que presentamos recorrerá todo tipo de paisajes mitológicos, unas veces desde la oralidad, otras desde la tradición escrita. Podremos comprobar así la complejidad y riqueza de las creencias religiosas de los sioux lakota transmitidas de generación en generación (Margarita Paz); la recepción y transformación de los milagros de San Antonio de Padua en la cultura popular (José Manuel Pedrosa); la recreación desde la Grecia clásica hasta nuestros días de los *cocos* con los que se asustaba a los niños (M^a Val Gago); la formación y el trasfondo del famoso mito de Edipo, descifrador de enigmas (M^a Dolores Jiménez López); la forma en la que las *heroidas* míticas de Ovidio se presentan como personajes reales en la *General Estoria* de Alfonso X (Belén Almeida); las tribulaciones de una Medea mulata en la obra del cubano José Triana (María Jaén); el reflejo del inframundo griego en los poetas peninsulares contemporáneos (Marta López Vilar); el empleo de los mitos clásicos en las arquitecturas efímeras del Barroco (Miguel Ángel Hernández Fuentes); y, en fin, la presencia de la *virgo bellatrix* en el cine de hoy (Verónica Enamorado).

Este libro surgió a raíz del I Encuentro Internacional de Mitología de la Universidad de Alcalá (UAH), que llevó el título de *Espacios míticos: arquitectura del caos*, y se celebró entre los días 11 y 14 de marzo de 2013. Fue organizado desde las Áreas de Filología Griega y Filología Latina del Departamento de Filología, Documentación y Comunicación Audiovisual de la Facultad de Filosofía

y Letras de la UAH. Y lo hicieron posible los esfuerzos sumados, desinteresados y solidarios de muchos profesores y alumnos de nuestra Facultad. Las editoras de esta obra agradecemos por ello, a todos los que participaron directa o indirectamente en él, el esfuerzo, el interés y la ilusión con que afrontaron aquel reto. Por último, queremos agradecer a nuestros editores, Mariana Masera, Oscar Abenójar y, en particular y muy especialmente a José Manuel Pedrosa, la oportunidad que nos han brindado para sacar a la luz estos trabajos.

Desde las páginas con que nos obsequian los autores, esperamos que la lectura sea grata.

Verónica Enamorado
M^a Val Gago
M^a Dolores Jiménez López
Margarita Paz

AMOR, ABANDONO, CELOS, VENGANZA: ALGUNAS HEROÍNAS OVIDIANAS EN LA *GENERAL ESTORIA* DE ALFONSO X EL SABIO

Belén Almeida
Universidad de Alcalá

INTRODUCCIÓN

La *General Estoria*, escrita aproximadamente de 1270 a 1284, se concibió como una historia mundial desde el principio de los tiempos hasta el reinado de Alfonso X, su promotor. Un empeño tan amplio no pudo llevarse a término: solo se compuso hasta el nacimiento de Cristo. A la muerte de Alfonso X, los equipos que habían estado trabajando en la redacción debieron de disgregarse, ante la falta de interés por la obra del sucesor de Alfonso, su hijo Sancho IV.

Para la preparación de la obra, numerosas obras latinas, árabes y francesas fueron traducidas al castellano para que sirvieran de canteras de datos históricos en la fase posterior de redacción; muchas de estas obras no habían sido traducidas nunca antes. Estas obras no son todas historiográficas en el sentido que hoy le damos a esta palabra; también se incluyeron obras literarias de tema mitológico,

como las *Metamorfosis* de Ovidio, y textos puramente poéticos o sapienciales, como muchos libros de la Biblia. Incluso algunas fuentes de los alfonsíes que reflejan sucesos reales no son bajo nuestro punto de vista historiográficas, debido a su subjetividad y a su forma, que las sitúan (p. ej. en el caso de *Farsalia* de Lucano) en la épica o en otros géneros. Pero para los alfonsíes todas las fuentes que usan contienen material histórico aprovechable, aunque no todas son igualmente fidedignas y aunque algunas presentan problemas para la conversión de sus historias a la Historia, entendida como verdad histórica. Por ejemplo, la *Farsalia*, aunque un texto de apariencia muy realista en los sucesos que narra, presenta una forma poética: personificaciones, ironía, apóstrofes, comparaciones y otras figuras hacen que una traducción literal hubiera resultado un poco chocante como el texto historiográfico que los alfonsíes querían hacer de ella, además de difícil de entender para los lectores medievales por sus muchas referencias a realidades antiguas. Por ello, aunque no renuncian a traducir todo el texto, los alfonsíes lo acompañan de glosas y aclaraciones.

Otro ejemplo de este modo de proceder son las obras de Ovidio, a las que dedicaremos las próximas páginas. Los alfonsíes conocieron varias de sus obras: se refieren a los *Fasti*, al *Remedia amoris*, pero sobre todo a las *Metamorfosis* (el “Libro mayor”, “Ovidio mayor”) y a las *Heroidas* (o “Libro de las dueñas”). Estas obras presentan dos grandes problemas a los alfonsíes. El primero es que los personajes no son propiamente históricos, sino mitológicos:

dioses, héroes y ninfas pueblan sus páginas. La solución es afirmar que todos son personajes que existieron y que tras su muerte fueron considerados dioses debido a su valor u otras virtudes¹.

El segundo problema que estas obras presentan a los alfonsíes son las metamorfosis. Aceptemos que Júpiter fue un poderoso rey y no un dios, que, según las narraciones de Ovidio y de otros autores, tuvo muchas “amigas” o amantes. Esto es posible y probablemente, piensan los alfonsíes, sucedió así. Pero ¿qué puede significar lo que también dice Ovidio de que se convirtió en cisne y en toro? Aquí, la conversión no es tan fácil: puede haber sucedido que

aquello que cuenta el Ovidio que se mudó Júpiter en toro que non fue ál si non que vino Júpiter de Creta a tierra de Libia por mar por amor de Europa por levarla ende o forçada o robada o a cualquier manera que pudiesse, *e que la nave en que él venié que avié d'estas dos cosas ell una o amas: la una que estava en ella un toro pintado, o que avié la nave este mismo nombre Toro, como veemos agora munchas naves que an sos nombres que les ponen* (GE2, I, 79)².

¹ Esta explicación de los mitos se denomina *evemerismo*. El mitógrafo Evémero (s. IV-III a. C.) fue el primero que propuso esta interpretación racionalista de los mitos griegos.

² Se toma para las citas la edición completa de la *General Estoria* (2009). GE2, I, 79 significa que la cita se toma de la Segunda Parte, tomo I (cada parte comprende dos tomos en la edición), página 79. Se marcan con cursiva los fragmentos que queremos destacar.

Es decir: la narración que conocemos no puede corresponder a los hechos reales, pero no sabemos cuáles fueron verdaderamente los hechos que han sido, mediante *fabliellas*, mediante una narración metafórica, ocultados o velados. Sin embargo, sí podemos hacer suposiciones, pero sin asegurar que sean correctas.

¿Por qué necesitan los alfonsíes considerar histórico este contenido? La principal razón puede ser que precisan informaciones sobre el mundo clásico en la época arcaica y no disponen de otras fuentes con información “realmente histórica” que pudieran sustituir este material o proporcionar datos que hicieran dudoso el contenido mitológico. En esta convicción no son, naturalmente, los únicos. Cualquier historiador medieval, incluso muchos que (al contrario que los alfonsíes) consideran el mundo antiguo malvado por haber sido pagano, habría considerado históricos (con reservas de detalle) muchos relatos de la mitología y de la literatura clásica. Por eso, una vez superados los problemas mencionados, Ovidio se convierte en una fuente principal —junto con la Biblia—, sobre todo de la Primera, Segunda y Tercera partes de la obra alfonsí, las que narran la historia desde la creación del mundo hasta el año 590 a. C. Aproximadamente la mitad del texto de las *Metamorfosis* es incluido en la *General Estoria*, acompañado (en capítulos aparte) de las interpretaciones de las que hemos hablado; de las *Heroidas*, obra compuesta por cartas de diversas heroínas mitológicas (y algunos héroes) a sus amantes, se incluyen diez epístolas en la *General Estoria* y una en la *Estoria de*

*España*³, y solo cuatro no están recogidas⁴. La consideración de los alfonsíes por estas obras es grande. Comparan las *Metamorfosis* con la Biblia, y la llaman “la Biblia de los gentiles”:

Los autores de los gentiles fueron muy sabios omnes e fablaron de grandes cosas, e en muchos logares en figura e en semejança d’uno por ál, como lo fazen oy las escripturas de la nuestra Santa Egleſia; e sobre todos los otros autores Ouidio en el so Libro mayor, e esto tira a la su teología de los gentiles más que otras razones que ellos ayan. E el Ouidio mayor non es ál entr’ellos si non la teología e la biblia d’ello entre los gentiles (GE1, I, 315).

Era muy necesario dotar a las obras de Ovidio del rango de fuentes utilizables, reconciliando los datos que ofrecen con la verdad histórica mediante el evemerismo y la explicación lógica de las metamorfosis, pues, como dijimos arriba, ofrecen informaciones que los alfonsíes reconocen necesitar para contar su historia, y que solo aquí encuentran con el grado de detalle que desean:

E agora nombraremos aquí *las estorias que son menester a mostrar estos fechos de Troya*: la estoria de los infantes Frixo e Elle su hermana, la estoria de Jasón e de Medea, la estoria de la

³ En este orden: Hipermestra a Linceo, Ariadna a Teseo, Fedra a Hipólito, Deyanira a Hércules, Hipsípila a Jasón, Medea a Jasón, Enone a Paris, Filis a Demofonte, Hermione a Orestes y Penélope a Ulises. Las primeras ocho están en la Segunda parte y las dos últimas en la Tercera; en la *Estoria de España* se incluye la de Dido a Eneas.

⁴ Las de Briseida a Aquiles, Cánace a Macareo, Laodamía a Protesilao y Safo (única protagonista no mitológica) a Faón.

infante Isífile, e estas estorias son aquí menester para mostrar el segundo quebranto de Troya, ca el primero contado lo avemos ya aquí así como avemos dicho, e para el destruimiento d'ella *son otrosí menester estas estorias*, la del nacimiento del infante Paris e la del nacimiento de la reina Elena, e la del combite del rey Tántalo e el juizio de Paris a las tres deesas e la de la dueña Oenone e la de Achilles e la de Hulixes e de Áyax e la del rey Menalao e la del rey Agamenón su hermano, que es el fecho principal del destruimiento de Troya (GE2, II, 135-136).

Las razones para incluir las obras de Ovidio como fuentes de la *General Estoria* van, sin embargo, probablemente más allá del deseo de obtener datos sobre la Antigüedad y sus figuras. Los alfonsíes disfrutaron del relato ovidiano, y quisieron recrear en su propio relato la belleza que apreciaban en él. La cuidadosa traducción, las amplificaciones expresivas (apóstrofes, episodios de llanto...), la inserción de discurso directo, muestran el deseo de lograr un texto bello y conmovedor que según algunos especialistas fue clave en el desarrollo de la prosa sentimental⁵.

Los alfonsíes van incluyendo en la *Estoria* los datos tomados de Ovidio cuando consideran que sucedieron los hechos narrados. Para saber en qué momento del devenir histórico ocurrieron estos hechos, a los que Ovidio no asigna, por supuesto, año, los redactores recurren a los *Cánones Crónicos*, obra de Eusebio de Cesarea y san Jerónimo que enfrenta en listas los principales sucesos de cada

⁵ Olga Tudorica Impey, "Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations of the Heroides and the beginnings of Spanish sentimental prose", *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 283-297.

civilización que ocurrieron en el mismo período de tiempo. Así, los alfonsíes pueden decir que

a esto dezimos que de lo de Europa que non es assí, ca de comoquier que los sabios andan trebejando en tiempos demudados con el robo de la reína Europa, cierta cosa es que ella fue robada dieziséis andados del señorío de Josué (GE2, I, 445).

Para presentar algunas heroínas ovidianas tal como las encontramos en la *General Estoria*, primero daré algunos datos generales sobre la traducción y adaptación de las *Heroidas* y *Metamorfosis* en el texto alfonsí, tomando fragmentos que hablan sobre personajes femeninos, y luego me fijaré en algunas de las mujeres a las que la *Estoria* dedica más espacio.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA ADAPTACIÓN DE LOS CONTENIDOS OVIDIANOS A LA *GENERAL ESTORIA*

El interés de la crítica por la utilización de la obra de Ovidio en la redacción de la *General Estoria* ha sido grande y ha originado una amplia bibliografía⁶. Uno de los aspectos más interesantes es la discusión sobre la fidelidad de las versiones alfonsíes. ¿Podemos hablar de traducciones o se trata más bien de interpretaciones o adaptaciones? ¿Qué alcance tienen los cambios y de qué tipo son? Solo contestando estas preguntas seremos capaces de valorar con justicia la labor

⁶ Véanse, por ejemplo, las obras de Impey, Brancaforte y Salvo.

alfonsí. Mucho más difícil será llegar a saber a qué obedecen los cambios: aquí no podemos alcanzar seguridades, sino solo formular hipótesis.

En general, hay que decir que las traducciones de Ovidio contenidas en la *General Estoria* son bastante fieles. Los contenidos ovidianos están presentes en el texto alfonsí; muy pocas veces se abrevia algún episodio. A esta fidelidad al contenido ayuda el hecho de que la comprensión por los romanceadores alfonsíes del texto latino es muy buena, al contrario de lo que sucede con textos más difíciles.

Pero aunque casi todo lo que Ovidio dice está en la traducción, la traducción incluye con frecuencia más elementos. La amplificación es uno de los procedimientos retóricos más habituales de la *General Estoria*, como ha sido reconocido por muchos estudiosos. Los procedimientos de amplificación son muy variados, y probablemente también lo es su significado, las razones por que estos segmentos fueron insertados en la narración ovidiana. Vamos a distinguir tres grandes tipos de amplificación, según su contenido.

Por una parte, tenemos una amplificación que busca la claridad y la lógica del texto final, que motiva cambios como la introducción de aclaraciones, de elementos que “faltan” en la fuente, de datos sobre quién habla y a quién se dirige el discurso y de otros elementos. También podría deberse a este deseo de claridad lo que algunos autores han llamado la “depoetización” de los textos, que muchas veces consiste en introducir en el texto elementos que se encuentran en forma de llamada o nota en los manuscritos

latinos de Ovidio y de otros autores⁷. P. ej. el texto alfonsí siempre indica expresamente cuándo el locutor se dirige a sí mismo:

dix estas palabras contra mí misma cuemo razonándome
con otra persona (GE2, I, 193).

La citada “depoetización” de los textos se refiere al marcado de muchas figuras literarias. No se eliminan las comparaciones (*semejanças*), por ejemplo, pero se anuncia cuándo hay una; lo mismo pasa con los contenidos sentenciosos del autor o con las personificaciones, como puede advertirse en los segmentos destacados de los siguientes ejemplos:

Aquí pone agora el autor una semejança en razón d'aquella reína [Altea] e diz que en tal angostura estava como la nave que llieva irada el viento, e viene la vaga por tollérgela e llevarla otra part, e ella á de ir ó mas estas fuerças la lievan, e en aquel estado diz que era la reína (GE2, II, 24).

Aquí dizę Ovidio sobr'esta razón: “Oh dios, ¡quénta es la ceguedat que en los sentidos de los omnes yaze!” (GE2, I, 347)

⁷ P. ej. mediante la interjección “O” escrita sobre los vocativos, u “O” más vocativo cuando este no existe en el texto. Esta inserción de la interjección y de vocativos, así como de otras marcas, puede observarse en las Glosas emilianenses (Micaela Carrera de la Red, “De nuevo sobre las Glosas Emilianenses”, en Manuel Ariza Viguera (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Madrid: Pabellón de España, 1992, pp. 579-596).

En cuanto a las interrogativas retóricas, es frecuente que se resuelvan, como se puede ver a continuación comparando el texto alfonsí con el original ovidiano:

e tollieron los tus ojos la mi lumbr e tú, desleal,
sentístelo, ca lo non encubría, e *¿cuál enamorado encubre bien
el amor? (fascas ninguno)*, que la llama del amor por sus señas
parece (GE2, II, 180).

abstulerant oculi lumina nostra tui. / perfide, sensisti!
quis enim bene celat amorem? / eminet indicio prodita flamma
suo (Ov. *epist.* 12,36-38)⁸.

Los alfonsíes hacen esto para lograr un texto más claro y explícito; se sirven para ello de las técnicas de la *enarratio* (lectura, explicación y comentario de los *auctores*), como ha explicado Francisco Rico⁹, muchas veces guiados por notas y marcas presentes en los manuscritos latinos que manejaron.

En segundo lugar, tenemos un tipo de amplificación que añade elementos no necesarios para la comprensión del texto, y da la impresión de buscar otro fin. A este segundo tipo adscribimos la creación de discurso directo, y la descripción de sentimientos, situaciones, personas u objetos de manera más detallada de la que se encuentra en la fuente. ¿Para qué se amplificó la fuente de este modo?

⁸ Citamos el texto latino por la edición de Henri Bornecque en *Les belles lettres* (v. Bibliografía).

⁹ Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la "General Estoria"*, Barcelona: Ariel, 1984, pp. 178-187.

Creo que se hizo por razones literarias: para obtener un texto más bello y emocionante. Ofrecemos un ejemplo de creación de diálogo; en primer lugar se presentan los versos latinos de Ovidio y su traducción al castellano moderno y a continuación el texto de la GE:

cum rex Pandione natam / in stabula alta trahit, silvis
obscura vetustis, / atque ibi pallentem trepidamque et cuncta
timentem / et iam cum lacrimis, ubi sit germana, rogantem /
includit fassusque nefas (Ov. *met.* 6,520-524) (“cuando el rey
a la hija de Pandión arrastra a un establo apartado, oculto en
antiguos bosques, y allí a ella, que palidecía y temblaba y temía
todas las cosas, y preguntaba ya entre lágrimas dónde estaba
su hermana, la encerró, le confesó su crimen...”)¹⁰.

Pero cató Tereo contra adelant e vio estar una choça
d'uno que criava vacas en aquel mont e decendió él allí antes
que ella llegasse, e travó de Filomena pora decenderla otrossí.
Ella cuando aquello vio entendió el mal que querié seer e dixo
assí: “Cuñado, ¿qué es esto? ¿En qué tierra somos?, que non
veo a ninguno de nuestras compañías nin rastro d'ellas, si non
montes muy desiertos e yermos e guisados pora seer llenos
de bestias salvajes e de mucho periglo”. Dixol él assí: “Amiga,
nuestras compañías non vienen por aquí, nin es ésta la nuestra
carrera; e yo vos tornaré allá, mas aduré vos agora aquí en
apartado por hablar convusco. E por que non nos detengamos
más en ello, dígovos que quiero fazer convusco como faze
varón con mugier; e vós por seer bien aconsejada queret esso
mismo conmigo, ca vos faré yo después quanto vós quisiéredes
e mandáredes” (GE2, I, 350).

¹⁰ La traducción al español moderno que adjuntamos a los pasajes de Ovidio es de la autora.

Este segundo tipo de amplificación, al contrario que el primero, no tiene su base en glosas latinas. En contraposición, en los fragmentos creados mediante este tipo de *amplificatio*, sí encontramos ocasionalmente elementos que nos recuerdan otros tipos o géneros textuales. No sería raro que en su deseo de recrear un motivo determinado los alfonsíes se hubieran inspirado en textos que conocían. Así, la descripción de Júpiter como “grand e fermoso, e muy bueno en sus costumbres, e amador de todas las cosas guisadas, e muy sabio, e muy manso, muy mesurado, muy franco e cobdiciador de toda apostura e muy doñeador” (GE1) recuerda, según Impey¹¹, las *vidas* o breves biografías compuestas sobre los trovadores.

Un tipo de textos que sirvió de base a algunos fragmentos amplificatorios es, curiosamente, el documental. A veces, los redactores, buscando un tono apropiado para la expresión de distintos contenidos, se inspiraron en fórmulas frecuentes en los documentos contemporáneos. Un ejemplo es el fragmento siguiente, donde Enone, abandonada por Paris, le escribe una carta (*Heroida* 5) en que aduce su superioridad sobre Helena. Entre otras cosas, le explica que esta tuvo relaciones sexuales con Teseo cuando fue raptada por este antes de casarse con Menelao. El segmento añadido por los alfonsíes —marcado aquí con cursiva— sugiere que Helena ha dicho o hecho correr la

¹¹ Olga Impey, “La *fin'amors* y sus términos en la prosa histórica de Alfonso X: un caso de reflexión y refracción”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9/3 (1985), pp. 369-383.

voz de que esto no es así, e incluye una fórmula tomada del lenguaje documental (*ella o otrie por ella*)¹²:

E, Paris, maguer que diga ella o otrie por ella que virgen tornó de allá, ¿cómo pudo ser creído que de mancebo e cobdicioso que la tovo en su poder que virgen tornó ella? (GE2, II, 249)

Un tercer tipo de amplificación, en el que también es muy relevante la voluntad del autor, es aquel en que apreciamos el deseo de revalorizar las figuras presentadas por Ovidio. Es propio de esta *Estoria* alfonsí un tratamiento muy respetuoso de las “figuras positivas” de la historia o la mitología. La dualidad moral de los personajes les resulta difícilmente aceptable, como puede advertirse en este ejemplo, referido a Níobe:

e acabados sus sacrificios tornó todo el pueblo luego a fazer duelo por su rey e su compañía, ca amavan todos a la reina Niobe e avién grand duelo del su avenimiento, e *fizieron grand duelo por ella e por el rey e por sus fijos*, e fue en ello aquel infante Pelopes (GE2, II, 218).

vulgas (...) extinctum cum stirpe Amphiona luget;
/ *mater in invidia est*: hanc tunc quoque dicitur unus / flesse Pelops (Ov. *met* 6,402-5) (“la gente llora la destrucción de Anfión con su stirpe. Sobre la madre cae el odio; aunque dicen que hubo uno que sí la lloró: [su hermano] Pélope”).

¹² Fórmulas como “a mí nin a otri por mí”, “por vós ni otri por vós” se usan para renunciar a iniciar un proceso de impugnación del documento, en persona o por medio de intermediarios.

El duro juicio sobre Níobe que aparece en los versos de Ovidio (*mater in invidia est*) está justificado por su comportamiento: se burla de Leto, madre de Apolo y Ártemis, y los hijos de la diosa atraviesan con sus flechas a los hijos de Níobe; sin embargo, parece demasiado duro a los alfonsíes, que lo hacen desaparecer en la *General Estoria*, tal como se ha destacado en el texto.

Igualmente la *amplificatio* sobre las quejas y sufrimientos de Ariadna, Hipsípila, Dido o Hipermestra, que hemos considerado ornamental, puede tener un propósito moral o político (*sensu lato*) en cuanto que otorga una dignidad suplementaria a estas mujeres que son modelos positivos. Este deseo de crear una atmósfera de respeto en torno a ciertas figuras se aprecia también en el sutil cambio que sufre la presentación de muchas heroínas ovidianas, que de aparecer como bellas, jóvenes e inocentes pasan a estar siempre revestidas en la *Estoria* de su rango social. Así, en la carta de Hipsípila a Jasón se añaden con respecto al original latino los segmentos que marcamos con cursiva:

E primeramente de quando te yo vi cierta fui e firmado lo tove en mi corazón de non catar por ti, mas los míos fados me troxieron, ca yo por postura muy cierta lo ove de echarvos de mi tierra e alongarvos d'ella, *ca lo pudiera muy bien fazer maguer que vós érades varones e yo muger, e de algunas reinas e de algunas mugeres oímos ya dezir que fizieron grandes fechos en armas, e si yo lo mejor oviera a fazer así fiziera*, ca las mugeres de Lepnes muy bien saben usar de armas e vencer a los fuertes, e con tan fuerte cavallería como es la mía fuera yo defender la mi vida e mio regno e arredrar dende a vós e a los otros tales como vós (GE2, II, 164).

El texto alfonsí insiste una y otra vez en el hecho de que estas mujeres apasionadas son reinas o princesas, y también resalta en bastantes casos que la relación que une a las heroínas con sus amantes es matrimonial (“tu mugier linda”, firma Hipsípila su carta a Jasón). No creo que esto se deba a un motivo de moralidad, como se ha aducido a veces, sino más bien que tiende a elevar la consideración de las heroínas.

A lo largo de las páginas precedentes, hemos pretendido dar una visión panorámica del tratamiento de los textos de Ovidio desde su traducción hasta su inserción definitiva en la obra. La investigación sobre las fuentes, la aparición de nuevos manuscritos de diversas partes y la publicación de la obra completa han contribuido y contribuirán en los próximos años a un conocimiento más preciso de los complejos procesos por los que durante décadas diversos equipos de *sabios* crearon el asombroso entramado textual que constituye la *General Estoria*.

HEROÍNAS OVIDIANAS

Presentamos a continuación varias figuras de mujer que aparecen en las obras de Ovidio, y el modo en que la traducción alfonsí destaca algunos aspectos y oculta o disminuye la importancia otros.

La esposa fiel: Hipermestra

Hipermestra¹³ es la única de las cincuenta hijas de Dánao que se niega a obedecer la orden paterna de matar a su marido. La intervención de los redactores alfonsíes sobre el texto ovidiano se aprecia en añadidos muy sencillos, derivados probablemente de glosas, como el de que la ciudad de Juno (*urbe sua*) es Argos, pero también en la aclaración, que busca la lógica, de que la reacción de Juno precede a los asesinatos de los yernos de Dánao porque ella, como diosa, sabe lo que va a suceder:

ipsa Iovis coniunx cessit ab urbe sua (Ov. epist. 14,28).

E deessa Juno otrossí, deessa de los casamientos, que devíe allí seer, fuxo estonces d'aquella su cibdat de Argos ante aquel mal, cal sabié cuemo era deessa (GE2, I, 192).

Hipermestra cuenta a su marido cómo la primera noche, acostada junto a él, se debatía entre obedecer o no a su padre, que le había ordenado, como a sus hermanas, matar a su marido. Los añadidos alfonsíes a este pasaje ovidiano son muchos y muy variados, como puede verse abajo: suponer y completar que la princesa, antes de poder romper sus vestidos de púrpura, tiene que levantarse y vestirse; apuntar que no la frenó a la hora de romperlos (para expresar su duelo) el alto precio de los vestidos; añadir el dato, muy expresivo, de que cuando se tira de los cabellos “todas las manos sacava llenas d’ellos”; explicitar (dato procedente,

¹³ También Penélope, autora de otra *Heroída* incluida en la *General Estoria*, debe considerarse un modelo de mujer fiel.

como hemos visto, de la *enarratio*) a quién se dirige en cada momento, y por fin, por lo que parece, modificar el contenido *femina sum et virgo* en “doncella aún e cuemo virgen”, y que quizá se debe a que los alfonsíes consideren inadecuado aplicar el término de *virgen* a Hipermestra, recién casada, pero sobre la que no se ha hecho mención que haga suponer que sigue siendo virgen:

Purpureos laniata sinus, laniata capillos / exiguo dixi
talia verba sono: / “Saevus, Hypermestra, pater est tibi; iussa
parentis / effice; germanis sit comes iste suis! / Femina sum
et virgo, natura mitis et annis; / non faciunt molles ad fera tela
manus” (Ov. *epist.* 14,52-56).

*e levantéme luego e vestíme e eché las mis manos en mis
vestidos, que lo non dubdé maguer que eran de pórpola e paños de
peso, e rompílos todos de los pechos fasta en el seno e fizles
pieças, e messéme muy derrezio los cabellos que todas las manos
sacava llenas d’ellos, e esto muy quediello; e mi voz muy baxa dix
estas palabras contra mí misma cuemo razonándome con otra persona:
“Ipermestra, bravo padre as e cruel omne es a demás to padre.
Cumple los mandados de to padre, e este to marido vaya por
compañero de sos hermanos.” E desí torné e razonéme por mí
misma otrossí e dix assí: “Fembra só e doncella aún e cuemo virgen, e
segunt esto mansa por natura e por edat, e las manos d’aquella
que es aún cuemo virgen e niña, mansas e blandas, non pertenecen
pora cruels fechos” (GE2, I, 193).*

La abandonada: Ariadna y Filis

Muchas heroínas ovidianas, especialmente las protagonistas de las *Heroidas*, son abandonadas por el hombre al que aman.

Sus respuestas son bien diferentes: Ariadna, abandonada por Teseo en la isla de Naxos, manifiesta tiernamente sus miedos y sus quejas; Enone se queja, enumera sus cualidades y ataca a Helena, la nueva amante de Paris; Deyanira, oyendo que su esposo Hércules le es infiel, toma medidas para devolverle a su lado; Dido se queja de su abandono en una carta más intelectual que el dulce escrito de Ariadna, en la que nunca olvida su dignidad real.

La fidelidad del texto alfonsí a Ovidio se advierte en detalles como la conservación de la repetición de la traducción de *nullus erat* (“e non fallé nada”), y el mantenimiento de la expresión “lecho viudo” (*viduo... toro*), que sin embargo, por ser un uso raro, la *Estoria* explica mediante una glosa (“sin marido”):

incertum vigilans ac somno languida movi / Thesea
prensuras semisupina manus: / nullus erat. Referoque
manus iterumque retempto / perque torum moveo bracchia:
nullus erat. / Excussere metus somnum; conterrita surgo /
membraque sunt viduo praecipitata toro (Ov. *epist.* 10,11-16).

e yazía yo a aquella ora (*e esto podrié seer a los primeros gallos*)
que nin velava nin yazía espierta; e atal qual estava soñollienta
moví las manos por el lecho pora ponerlas en ti, Teseo, *e non
fallé nada*; e levé las manos aluén, e desí troxlas a todas partes
por veer si te fallaría, *e non fallé nada*. Allí ove el miedo tan
grant que todo el sueño perdí, e levantéme muy espantada e
derribéme luego del lecho que fallé *bibdo (sin marido)* (GE2, I,
603).

Podemos advertir también en la versión alfonsí la delicadeza con la que se añaden muchas de las glosas, dándoles el

aspecto del texto ovidiano, para no romper el ritmo, el color de Ovidio. Así, la lógica manda explicitar que Teseo (puesto que acababa de abandonar a Ariadna unas horas antes) sabía que había luna esa noche; sin embargo, este contenido se añade como parte del discurso de Ariadna (“e sábeslo tú”):

Protinus adductis sonuerunt pectora palmis / utque erat
e somno turbida, rupta coma est. / Luna fuit; specto siquid
nisi litora cernam (Ov. *epist.* 10,17-19).

E así como fui en tierra eché las manos en los vestidos e rompíme toda e feríme los pechos e messé los cabellos, así como me levantava e los tenía bueltos. E fazié estonces luna, e sábeslo tú, e caté yo a la luz d’ella si vería otra cosa si non las riberas (GE2, I, 603).

Ariadna se asusta de los peligros que Naxos podría encerrar. Aquí la *amplificatio* alfonsí parece (a nuestros ojos actuales) resaltar la ingenuidad de la infanta cuando dice que las focas (que considera peces¹⁴) “comen a los omnes o al menos que los espantan de mala guisa”:

Occurrunt animo pereundi mille figurae, / morsque
minus poenae quam mora mortis habet. / Iam iam venturos
aut hac aut suspicor illac, / qui lanient avido viscera dente
lupos. / Forsitan et fulvos tellus alat ista leones? / Quis scit

¹⁴ En la *General Estoria*, se denomina peces a los animales que viven en las aguas, aunque se explica en varias ocasiones que hay peces (como las focas, ballenas y delfines) que *ensaneldan* (respiran por pulmones), paren a sus crías vivas y las amamantan.

an et saevas tigridas insula habet. Et freta dicuntur magnas
expellere phocas (Ov. *epist.* 10,83-89).

Mill figuras de cómo puedo perecer me vienen al
coraçón, e menor pena me es la muert que non la tardança
d'ella. E non estó ya ál esperando si non cuándo vernán d'una
o d'otra part lobos que me despiecen; e por ventura á otrossí
leones en esta tierra, e quién sabe otrossí si non á y tigres, que
son bestias cruales; e otrossí dizen que echa la mar los grandes
peces que dizen focas *que comen a los omnes o al menos que los
espantan de mala guisa, e en todas estas cosas podria yo periglar e tomar
la muert* (GE2, I, 605-6).

Teseo no regresa a buscar a Ariadna, pero los dioses no la abandonan: Baco la ve en Naxos, y, enamorado, se casa con ella. Este giro positivo en el destino de Ariadna no se debe a un favor subjetivo e irracional de los dioses, sino que se debe, según los alfonsíes, al hecho de que no ha cometido error alguno por el que deba ser castigada; se la opone expresamente a Medea y a Escila, que, por haber tenido un comportamiento criminal, merecen otro destino:

E deñó dios fazer esta merced a aquella infant, que por
ál non que non fizo ella mal ninguno a otre si non a sí misma
en tod el fecho del Minotauro: ca si guisó ella en que moriesse
esse Minotauro non fizo y mal ninguno en que muriesse
aquel bestiglo que nin era servicio de dios nin fazié pro a
los omnes, mas daño. Otrossí en dar vida a Teseo bien fizo,
ca era infant de grant sangre e de grandes fechos e buenos,
assí que en todas las Es de los sos fechos nunca en ningún
yerro le fallamos si non en este solo. Otrossí en seer librados
los de Atenas de tales parias de ombres dar pora matar fazié
ella buen fecho e era bien. Sobr'esso que nin mató padre nin

madre nin hermano nin les tollió tierra cuemo avemos dicho en esta estoria del rey Minos e Medea al so, como avredes adelant en las razones de la estoria de Troya (GE2, I, 608).

El príncipe ateniense Teseo, como hemos visto, deja abandonada a Ariadna en Naxos y se va con Fedra, hermana de Ariadna. Antes ha vencido (con la ayuda de Ariadna) al Minotauro, bestia nacida de las relaciones entre Pasífae, reina de Creta, y un toro. Los alfonsíes, como hemos visto, consideran una buena acción de Ariadna haberle ayudado, pero, a pesar de esta afirmación de que el abandono de Ariadna es el único yerro de Teseo, la propia *Estoria* recoge cómo Teseo raptó a Helena, entonces aún doncella, y no la devolvió a su familia hasta que los hermanos de Helena, Cástor y Pólux, raptaron a la madre de Teseo:

Andados doze años del tiempo de Tola, juiz de Israel, robó Teseo a la infant Elena, segunt cuentan Eusebio e Jerónimo, e era aún estonces Elena donzella por casar. E Teseo pues que la ovo robada fuese en romería; e seyendo éll allá vinieron Castor e Póllux, hermanos d'esta infant Elena, a tierra del rey Teseo e levaron robada a su madre (GE2, I, 610).

Demofonte, hijo de Teseo, abandona a Filis, que, en una carta que escribe al infiel (*Heroida 2*), le acusa de no parecerse en nada a su ilustre padre, salvo en el hecho de abandonar a su enamorada:

E de tanta muchedumbre de cosas e de tantos fechos nobles de tu padre non se te pegó al coraçón si non cómo desamparó él a Adriana en las riberas de la mar, e este pecado

loas tú a tu padre, pero que se escusó él ende; e tú, falso, daste por heredero del engaño de tu padre (GE2, II, 432).

En esta carta, podemos observar de nuevo cómo los añadidos, que buscan reforzar la lógica, quedan totalmente integrados en el texto, exquisitamente redactado:

¡Ay mezquina! Si *quando te emientan de mí si demandas tú “¿quién es esta Filis de quien hablades?”* o “¿dónde?": es Filis la que a ti, Demofón, que andavas errado luengo tiempo avía por agenas tierras, di los mios puertos de Tracia e el mio palacio (GE2, II, 433).

Se atribuye a esta historia de la abandonada Filis un propósito de aviso moral a doncellas y jóvenes:

La entención de Ovidio en esta epístola fue dar enxemplo e castigo a las donzellas de alta guisa e aun a cualesquier otras que su castigo quisieren tomar que non sean ligeras de moverse para creer luego los dichos de los entendedores, por que se non fallen mal d'ello después como fizo esta Fillis que creó a este Demofón e la enartó él e se falló ende muy mal porque se fue e fincó ella desamparada. E entiende otrosí Ovidio en esta epístola travar a los varones en los engaños que <traen> contra las mugeres que los creen e fazen por ellos lo que ellos quieren, e que lo non deven fazer (GE2, II, 435).

La bruja: Medea

Medea es una bruja, pero también una extranjera, una bárbara, que da la espalda a su propio pueblo y a su padre

por el amor del recién llegado Jasón, una actitud que los alfonsíes consideran que contrasta, como vimos, con la de Ariadna, que “nin mató padre nin madre nin hermano nin les tollió tierra cuemo [hizo] Medea al so”. La antigua amante de Jasón, Hipsípila, ataca así a Medea:

E *d'esta bárbara* nin te pagas tú por la su faz nin por merecimientos de buenas costumbres, mas movióte ella a amarla tú con sus espiramentos e sus encantamientos e con las sus crueles yervas que coge ella con la su foz encantada (GE2, II, 166).

más es Medea que madrastra, porque las manos de Medea a toda enemiga son maestras, ca ¿parece que la que por dar a ti el vellocino dorado e el regno *troxo a su padre e mató a su hermano* e esparzió las pieças por la su tierra a las aves, aquella avía de aver mesura de sus alnados, mios fijos? E bien creo que non (GE2, II, 168).

e ésta anda por los luzillos de los muertos *decinta e sin toca, los cabellos esparzidos por las espaldas*, e coge ciertos huesos quales ella á menester de los fuegos que están aún tibios e quemaron los omnes; ella conjura a los que están alueñe e faze imágenes de cera para obrar sobr'ellas contra los que quiere e mete por ellas las agujas delgadas e espétagelas en el mezquino coraçón por que meta en angostura acullá a aquel o aquella sobre que lo obra, e lo que yo non querría saber, *ca mejor tengo que es para mí non lo saber que saberlo*, el amor que se devió ganar por buenas costumbres e fermosura gánase aquí por yervas (GE2, II, 166).

Tanto en la poesía latina como en la *Estoria* se insiste en el detalle de la cabeza descubierta y del pelo suelto y despeinado

como característica de brujas, adivinas y mujeres en estado de locura: así sucede, entre los personajes ovidianos, con la adivina Casandra y también con Filomela:

me dixo ende tu hermana la infante Casandra *echando el velo de la cabeça acullá, e ella descabeñada* e llorando con el pesar e con el duelo que avié del destruimiento de Troya que veyé venir, e contóme ende así sobre que preguntava yo cómo me avía de ir contigo, e si curaríe por el tu amor: “¿Qué fazes, Oenone? ¿Por qué siembras en el arena, e aras las riberas con bueyes sin pro? (GE2, II, 248).

Filomena [...] salió *sin tocas e descabeñada* e corriendo cuemo la hermana la avié castigada, e legó con la cabeça en la mano e diol con ella muy grant ferida en los pechos. E así como cuenta Ovidio, de quando ella naciera fasta estonces non cobdiciara en ningún tiempo poder hablar más que aquella hora (GE2, I, 364).

Jasón no es fiel a Medea, sino que se casa con Creúsa. Medea le escribe una carta (*Heroida* 12) en la que de nuevo encontramos los procedimientos de amplificación de la *enarratio*, la explicación de referencias difíciles y la explicitación de a quién se dirige el discurso, integradas en el texto mediante la utilización de la primera persona (“nuestros abtores”, “agora quiérome razonar contra mios parientes”):

Compressos utinam Symplegades elisissent / nostraque
adhaerent ossibus ossa tuis! / aut nos Scylla rapax canibus
misset edendos! / debuit ingratis Scylla nocere viris (Ov.
epist. 12,121-124).

E agora lo pluguiese a dios, e seríe de mio grado, que los peligros de la mar, que son tempesta que buelue las aguas de la mar muy apoderadamiente e toma quantas cosas alcança e ayúntalas e da con ellas so sí e mátalas y, e ésta oviesen muerto a mí e a ti, e si más non siquier fueran los míos huesos e los tuyos ayuntados en uno por do la mar los levase; o si non el periglo de la mar a que en el latín llaman Cilla, *de quien dizē los nuestros abtores gentiles que trae consigo canes vivos*, aquella allá nos oviese muertos e dados a comer a aquellos sus canes (GE2, II, 183).

vix me continui, quin sic laniata capillos / clamarem
 “meus est!” iniceremque manus. / Laese pater, gaude! Colchi
 gaudete relict! (Ov. *epist.* 12,157-8).

e apenas me tove que así yendo descabeñada e míos cabellos mesados que dixese a grandes bozes: “¡Mío es este!”, e echase las manos en ti. *E agora quiérome razonar contra míos parientes, e digo a ti mio padre, tú que fuese maltrecho de mí: “Gózate del mio mal.” E vós los de Colcos, desamparados de mí, gozadvos otrosí* (GE2, II, 184).

Las perseguidoras: Fedra y Salmacis

Fedra y Salmacis son dos figuras (la primera aparece como autora de una *Heroida*, la segunda como protagonista de un episodio de las *Metamorfosis*) que tienen en común mostrar su amor por un joven que siente por ellas una absoluta indiferencia. Se oponen así a las abandonadas, que en algún momento han disfrutado del amor de los ahora desleales, y presentan, sobre todo Salmacis, curiosas concomitancias con el proceder masculino tan frecuente en las *Metamorfosis*:

la persecución, con fines de procurarse un placer físico, de una persona que evidentemente no desea compartir ese placer.

Fedra, mujer de Teseo, se enamora de su hijastro Hipólito y le escribe una carta de la que ofrecemos algunos fragmentos. Aunque la traducción es bastante fiel, podemos señalar la presencia de una ampliación explicativa en el primer ejemplo y destacar en el segundo cómo el texto añadido por los alfonsíes incluye una frase hecha, tan bien aplicada además que presenta casi un regusto blasfemo.

Inspicit acceptas hostis ab hoste notas (Ov. *epist.* 4,6).

E en tales escriptos como este van las poridades de los omnes por mar e por tierra, e el enemigo recibe la carta dell enemigo e léela: *pues más debes tú recibir esta mia que non somos enemigos* (GE2, II, 28).

Quid iuvat incinctae studia exercere Dianae, / et Veneri numeros eripuisse suos? (Ov. *epist.* 4,87-88).

¿Qué te deleita a ti de seguir el estudio de la casta Diana e toller a Venus sus derechos? (*e es esto como crobir un altar e descrobir otro*) (GE2, II, 30).

Pero donde Fedra escribe, Salmacis actúa. Persigue y espía a un jovencito, hijo de Hermes y Afrodita, y aprovecha el momento en que se baña para, prácticamente, violarlo:

“vicimus et meus est” exclamat nais, et omni / veste procul iacta mediis inmittitur undis, / pugnantemque tenet, luctantiaque oscula carpit, / subiectatque manus, invitaque pectora tangit (Ov. *met.* 4,356).

La dueña cuando aquello vio tanto fue quexada del so amor que se non pudo ya detener de non ir a éll, e desnuyós toda e crubiós de so manto de verano e vino lo más encubiertamiente que ella pudo e lo más apriessa, e llegando a la oriella del lago non la veyendo él aún, ca a otra part estava tornado, echó luego el manto alueñe e dio salto en el llago, e fue lo más aína que ella pudo e legó al moço e echó las manos en él e abraçól, e fue e besólo por fuerça refuyéndola él; e tróxole las manos por los pechos e por los costados, e a las vezes se le apegava al un costado a las vezes all otro, e toda vía refuyéndola él (GE2, I, 300).

Las metáforas de la situación empleadas por Ovidio y reproducidas por los alfonsíes refuerzan esta idea de violencia (se asemejan a las empleadas para describir la situación de Filomela, aunque no resaltan tanto la indefensión de la víctima):

E segunt dize aquí el autor por su semejança que pone dent que assíl tenié cercado todo e preso *como la culuevra los pies del águila* cuando el águila la toma e la lieva alta e viva, e *cuemo la yedra a las cosas a que se apega*, o *cuemo cuando el pulpo puede echar so el agua los sus ramos en el pescador quel quiere pescar* (GE2, I, 300).

La víctima de una violación: Filomela

Hemos hablado ya, en diversos momentos, de la historia de Filomela, una de las más tristes de toda la *General Estoria*. A pesar de que no faltan violaciones, esta es la única que es descrita por Ovidio (y por los alfonsíes) con un acento muy marcado en el crimen que constituye. Calixto, por poner

solo un ejemplo, es también violada por Júpiter, pero su resistencia apenas merece un comentario:

E cuenta otrossí que Calixto que se trabajava de estorvarle e defenderse d'él quanto podié. ¡Mas qué! ¿Cuál donzella o aun cuál varón podrié sobrar a Júpiter? E esto es como que dixiesse ell autor que ninguno (GE1, II, 634).

Parece evidente el deseo de los alfonsíes de reforzar el patetismo de la historia mediante la introducción de discurso directo y otros medios; más arriba (pág. 28) se ofreció un ejemplo muy ilustrativo. Las comparaciones resaltan la indefensión de la joven y la brutalidad de su cuñado:

En este lugar pone Ovidio unas semejanças de la manera a que se paró allí Filomena, e diz que *tremié como la cordera a quien prende el lobo e la llaga*, e le escapa ella después de la boca, e maguer que está segura ya cuemo entre los pastores e los canes que la tollieron al lobo, yl semeja aún a ella que non está segura, e trieme de guisa que a penas se puede tener en las piernas: atal dize Ovidio que se paró Filomena e que atal estava, e aun dize más que *cuemo la paloma a quien prende el águila o el açor* e se le salle ella de las manos e *están remojadas las plumas de la sangre quel salió por las llagas* e non está aún segura ant'el grant miedo (GE2, I, 351).

Las metamorfoseadas: Ío y Calixto

A lo largo de la *General Estoria* hay numerosas metamorfosis, entre ellas las de algunas heroínas ya nombradas (Filomela se convierte en ruiseñor, Níobe en roca). Lo especial de los

casos que presentamos ahora es que los animales en que son cambiadas Ío y Calixto siguen pensando como humanos que lentamente se acostumbran a su nueva forma. Esto da lugar a pasajes muy tiernos:

E a las vegadas por enamorar a su pastor que oviesse merced d'ella e le diesse mejor vida querié alçar braços e tenderlos contra él, e non los movié, e cuandol querié fablar en logar de palabra mudiaval como vaca (GE1, I, 309).

Muchas vezes veyendo a las bestias fieras olvidávase qué cosa era ella [Calixto], e seyendo ella ossa ovo miedo de los osos que veyé en los montes e espeluzrávase toda ant'ellos, e otrossí avié miedo aun de los lobos, maguer que su padre era en ellos (GE1, II, 638).

Con estas metamorfosis acabamos. Aunque se han dejado de mencionar numerosos episodios y muchísimas mujeres de las que aparecen en las páginas de Ovidio y que también encuentran su lugar en las de la *General Estoria*, espero que lo expuesto haya servido para dar una idea de la presencia de Ovidio en la *General Estoria* y quizá (ojalá) haya animado a los lectores a visitar o revisitar las obras de Ovidio y sus admiradores medievales. Con esto me daría por satisfecha.

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO X, *General Estoria*, Partes Primera, Segunda, Tercera, Cuarta, Quinta y Sexta, Pedro Sánchez-Prieto (coord.), Madrid: Fundación Castro, 2009.

BRANCAFORTE, Benito (ed.), *Las Metamorfosis y las Heroïdas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

CARRERA DE LA RED, Micaela, “De nuevo sobre las Glosas Emilianenses”, en Manuel Ariza Viguera (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Pabellón de España, 1992, t. II, pp. 579-596.

IMPEY, Olga Tudorica, “Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations of the Heroides and the beginnings of Spanish sentimental prose”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 283-297.

----, “La *fin’amors* y sus términos en la prosa histórica de Alfonso X: un caso de reflexión y refracción”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9/3 (1985), pp. 369-383.

OVIDIUS, *Heroïdes*, ed. Henri Bornecque y trad. de Marcel Prévost, París: Les belles lettres, 1991 [1928¹].

RICO, Francisco, *Alfonso el Sabio y la “General Estoria”*, Barcelona: Ariel, 1984 [1972¹].

SALVO GARCÍA, Irene, *Ovidio en la General Estoria de Alfonso X*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid / École Normale Supérieure de Lyon, 2012.

DE PENTESILEA A BEATRIX KIDDO: LA MUJER GUERRERA A TRAVÉS DEL TIEMPO

Verónica Enamorado Díaz

Hoy en día no es extraño acudir al cine y encontrar un personaje femenino en una película de acción; es más, en ocasiones son imprescindibles. Pero estos personajes no son una creación hollywoodiense de la industria cinematográfica del siglo XX, sino que tienen sus raíces en la antigüedad. Desde las Amazonas de los mitos de la antigua Grecia, pasando por leyendas de diferentes tradiciones europeas, hasta la Edad Media y el Renacimiento, con las influencias caballerescas, que se reflejan en el cómic y los videojuegos de hoy.

LAS AMAZONAS Y SU INFLUENCIA EN EL MUNDO ANTIGUO

Las Amazonas eran un pueblo de guerreras que descendía de Ares, dios de la guerra, y de la ninfa Harmonía. Haciendo honor a su padre, el gusto de las Amazonas por la guerra era innato en ellas. Vivían de la caza, se gobernaban por sí mismas sin intervención de ningún hombre, y a su cabeza

tenían una reina. Sólo toleraban la presencia de hombres a título de criados, para los trabajos serviles, y siempre hombres con cualidades débiles. Según algunas versiones del mito, en ciertas épocas se unían con extranjeros para perpetuar la raza, pero sólo conservaban a las niñas que daban a luz. Estas mujeres estaban tan comprometidas con el combate que se cortaban un seno cuando aún eran niñas (normalmente el derecho) para que no les estorbase en la práctica del arco o el manejo de la lanza¹. La etimología de su nombre aludiría a esta circunstancia: ἄ-μαζόνες, “privada de un seno” (a partir de ἄ-μαζός, jón. para μαστός)².

Según lo expuesto hasta ahora, no es una sorpresa que la diosa a quien adoraban principalmente las amazonas fuera Ártemis, cuya leyenda ofrece muchos puntos comunes con la de estas mujeres, guerreras y cazadoras³. Esta relación con la diosa virgen Ártemis choca sin embargo con la diosa Afrodita⁴; aunque las amazonas no eran contrarias al amor, sus tácticas amorosas, por la vía de la mano armada, eran opuestas a las de la diosa del amor, por lo que no les concede sus favores. Amazonas célebres, como Hipólita, Antíope o Penthesilea fracasan en sus relaciones amorosas y, como se irá observando a lo largo de este texto, sus sucesoras literarias muchas veces renuncian de antemano al amor, que para algunas significa una sumisión al hombre.

¹ Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona: Labor, 1966, s.v.

² *Dizionario Etimologico della Mitologia Greca*, <http://demgol.units.it/lemma.do?id=166>, s.v.

³ Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, s.v.

⁴ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Gredos, 1980, p. 15.

El reino de las amazonas se ubicaba, dependiendo de la versión del mito, en las laderas del Cáucaso, en Tracia o en la Escitia meridional (en las llanuras de la margen izquierda del Danubio)⁵, pero, contrastando con esta específica situación espacial, el origen de este reino era incierto. ¿Habían huido las primeras amazonas de sus maridos? ¿Los habían exterminado, como hicieron las mujeres de Lemnos en su isla? Para Heródoto⁶, el Estado de las amazonas entra en la serie de las utopías. Así, en el arte figurativo, las luchas de las amazonas corren parejas con las luchas de centauros y gigantes. Sin embargo, en la representación plástica de estas mujeres aparecen mezclados el ideal de gracia junto a la rigidez, dando testimonio del respeto que se las profesó. Tanto es así que en muchas tradiciones locales aparecen como fundadoras de ciudades y cultos⁷.

Ya que la mujer era para los griegos la encarnación de fuerzas instintivas, para subyugar a las amazonas se recurre en los textos a héroes creadores de orden moral⁸ como Belerofonte que, cumpliendo una orden de Yóbates, derrota en el combate a las amazonas. O Heracles, que recibió de parte de Euristeo la misión de ir a las márgenes del Termodonte, en Capadocia, a robar el cinturón de Hipólita, reina de las amazonas. Hipólita, por amor al héroe, consintió en entregar la prenda pero Hera, enemiga de Heracles, provocó una rebelión entre las amazonas, y el héroe tuvo que retirarse luchando, matando a la reina.

⁵ Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, s.v.

⁶ Heródoto, *Historias*, IV, 110-116.

⁷ Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 15.

⁸ Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 14

Otro héroe creador de orden acompañaba a Heracles en esta misión: Teseo, que secuestró a la amazona Antíope durante la expedición. Para vengar el rapto, las Amazonas se dirigieron a Atenas y presentaron batalla en la misma ciudad. Acamparon en la colina que después recibió el nombre de Areópago, colina de Ares, ya que eran las hijas del dios. Pero fueron vencidas por los atenienses, acaudillados por Teseo⁹.

Lo que dio al mito de las Amazonas mayor difusión e incluso consolidación fue el hecho de que desde Diodoro se había incluido en la biografía de Alejandro Magno un encuentro con las Amazonas en el que la reina, Talestris, quiere engendrar un hijo del héroe más grande, con el objetivo de conseguir una heredera al trono¹⁰. Pero el mito amazónico ya aparece en la *Iliada* (III, v. 189)¹¹, donde las Amazonas intervienen a favor de los troyanos. Justamente es en el ciclo troyano donde aparece la figura de una de las más célebres Amazonas, Penthesilea. A la muerte de Héctor, la reina Penthesilea acudió en auxilio del rey Príamo al frente de un contingente de doce Amazonas. Según las *Posthoméricas* de Quinto Esmirna, Penthesilea se distinguió en Troya por su valor, y se vanagloriaba de ser más valerosa que los hombres, lo que la llevó a enfrentarse a Aquiles y morir en la lucha¹²:

⁹ Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, s.v.

¹⁰ Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 15.

¹¹ Homero, *Iliada*, Madrid: Gredos, 2006, p. 55.

¹² J. María Nieto Ibáñez, “El agón y la maternidad: mujeres guerreras, cazadoras y atletas de la mitología griega”, en Calderón Dorda, Esteban Antonio; Morales Ortiz, Alicia, *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*, Madrid: Signifer, 2007, p. 29.

Mi origen procede de Ares y no me engendró ningún mortal, sino el mismo Ares que no se sacia del grito de guerra, por eso mi ardor es mucho más fuerte que el de los hombres¹³.

Pero Aquiles la hirió de muerte en el seno derecho, y debido a la fuerza del impacto, se le desprendió el casco y Aquiles, al verla tan hermosa, se enamoró de su víctima. El mal ya estaba hecho, así que el héroe sólo pudo sostener a la bella agonizante mientras esta moría en sus brazos. De nuevo aparece la maldición de Afrodita: las amazonas, al no seguir la expresión tradicional de la doncella enamorada, no pueden disfrutar del amor. El destino de Penthesilea también fue cantado en la *Etiópida*, poema perdido del ciclo troyano¹⁴. J. María Nieto¹⁵ afirma que Penthesilea muere por hacer algo que no es propio de mujeres, realmente por *hybris*¹⁶, como expresa Aquiles:

Fueron las tenebrosas Keres y tu mente las que te incitaron a que dejases los trabajos femeninos y a dirigirte a la guerra que temen incluso los hombres¹⁷.

¹³ Quinto de Esmirna, *Posthoméricas*, I, Madrid : Ediciones Clásicas, 1991, p. 213.

¹⁴ Puede consultarse la traducción de los fragmentos conservados de la *Etiópida*, con una introducción previa en el libro de Alberto Bernabé Pajares, *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1979, pp. 138-154.

¹⁵ Nieto Ibáñez, “El agón y la maternidad: mujeres guerreras, cazadoras y atletas de la mitología griega”, pp. 29-30

¹⁶ La *hybris* es un concepto que aludía a la falta de control sobre los impulsos. Era un sentimiento desmesurado y violento inspirado por las pasiones exageradas (<http://www.theoi.com/Daimon/Hybris.html>).

¹⁷ Quinto de Esmirna, *Posthoméricas*, I, p. 216.

La historia de esta amazona no se ha hecho tan famosa como otros mitos, lo que puede ser debido a su escasa difusión. No fue incorporado a la tradición moderna hasta el año 1808 en que el escritor alemán Heinrich von Kleist escribe el drama *Penthesilea*. En esta obra la pasión entre el héroe y la amazona es mutua, pero por burlas recibidas por los griegos, Penthesilea pierde la seguridad en sus sentimientos y mata a Aquiles, matándose después a sí misma por un sentimiento aniquilador también parecido a la *hybris*.

Hay otros relatos en la tradición griega que también muestran la historia de mujeres que se rebelaron contra lo masculino, como las mujeres de Lemnos, que mataron a sus maridos; o la historia de las Danaides, hijas del rey Dánao, que se exilió de Egipto por una disputa con su hermano, hallando refugio en Argos. Al cabo del tiempo, y para lograr la paz entre los dos hermanos, Egipto envía a sus cincuenta hijos para que se casen con sus primas, las cincuenta danaides. Pero su padre les encarga la misión de llevar una daga y asesinar a sus maridos en la noche de bodas. La única que no cumple el encargo es Hipermnestra, que no ejecuta a su esposo Linceo en agradecimiento por haberla respetado durante la noche de bodas. El comportamiento de las danaides es una muestra de resistencia virginal al contacto del hombre, la única que no necesita usar la fuerza es Hipermnestra, ya que permanece virgen.

También encontramos en la tradición romana un personaje con muchos paralelismos con las Amazonas: la Camila de la *Eneida* virgiliana. Huérfana de madre, es

hija de Métabo, rey de los volscos, tirano de la ciudad de Priverno, que fue expulsado por sus súbditos a causa de sus excesos. Para contrastar esa aparente ferocidad del padre, Virgilio lo presenta con su hija pequeña en brazos como única compañera de destierro. Su huida hacia los montes es detenida por el río Amaseno y, a fin de salvar a la niña, ideó atarla a una pica que llevaba, para poder lanzarla a la orilla opuesta, e hizo voto de consagrarla a Diana si se salvaba. Diana escuchó su ruego, la niña alcanzó la otra orilla, él cruzó el río a nado y los dos se instalaron en la soledad de los bosques, donde Camila se crió con leche de animales y se educó en la caza y en las armas. Pasado el tiempo, desdeñó todo matrimonio y mantuvo su virginidad, fiel a su consagración a la diosa. Participó en la lucha de los nativos de Italia contra Eneas y llevó a cabo una gran matanza cuando acudió en auxilio de las tropas rútilas, pero muere a traición por una lanzada de Arrunte, que a su vez es muerto, en venganza, por la ninfa Opis del cortejo de Diana. Camila se presenta en la batalla de una forma muy similar a la que asumieron las Amazonas en las puertas de Troya; y de hecho Virgilio se refiere a ella de la siguiente forma:

Al encuentro
de Turno, sale al frente de los Volscos
veloz Camila, y en las mismas puertas
salta de su bridón; sus Amazonas,
imitando a la reina, en tierra luego
saltan ágiles todas, y ella: “Oh Turno
si es justo —dice— que el valiente fie
en su propio valor, de los Enéadas
yo me ofrezco a afrontar los escuadrones

y a combatir a los Tirrenos sola:
deja que de los riesgos de la lucha
haga la prueba yo primera; el muro
defiende tú con los peones”. Clava
los ojos Turno en la terrible virgen (...) ¹⁸

A pesar de que, como mencionamos, sugiere muchos paralelismos con las Amazonas, especialmente con Penthesilea (consagración a la diosa Diana, y su consiguiente virginidad, gusto por la caza y la guerra, alianza con el bando de los perdedores, muerte trágica en medio de la contienda...), Virgilio pudo construir el personaje de Camila basándose en otros míticos o ficticios, como Harpálice¹⁹, hija de Harpálico, rey tracio de los Amimneos. Quedó pronto huérfana de madre y tuvo que ser criada con leche de vaca y de yegua a instancias de su padre, y educada en las armas por él. Asesinado el padre por Neoptólemo, Harpálice ahuyentó al enemigo y, encolerizada por aquella muerte, se retiró a los bosques desde donde hacía incursiones contra establos y rediles hasta que finalmente murió a manos de unos pastores. La joven era extraordinariamente veloz, hasta el punto de que escapó corriendo de los jinetes que la perseguían. Encontramos entonces varios rasgos de Harpálice en Camila²⁰: orfandad de madre, especial relación

¹⁸ Virgilio, *Eneida*, XI, 715-728, Madrid: Cátedra Letras Universales, 2006, p. 569.

¹⁹ Higino, *Fábulas*, CXCIII, <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabelae4.html#193>

²⁰ Vicente Cristóbal López, “Camila. Génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, en *Estudios clásicos*, 94 (1988), pp. 45-46.

con el padre, vida en el campo al margen de la civilización, educación en la caza y en las armas, extraordinaria velocidad y, por último, crianza con leche de animales, un tópico que con frecuencia se aplica a los héroes.

Otro ejemplo que pudo usar Virgilio en la construcción de este personaje es el de Atalanta, personaje de leyenda griega²¹. Una cazadora criada en su niñez por una osa, que participó en la captura del jabalí de Calidón y que a la hora de elegir marido, dada su rapidez en la carrera, afirmó que sólo se casaría con aquel que la venciera corriendo. Estos tres rasgos: afición por la caza, crianza salvaje y velocidad extraordinaria los encontramos también en Camila.

REFLEJOS DEL MITO DE LAS AMAZONAS EN OTRAS TRADICIONES CULTURALES

Pero la leyenda de las amazonas no es el único ejemplo de mujer guerrera que podemos encontrar en el corpus de narrativa mitológica universal. Los pueblos del espacio mediterráneo y del norte europeo recurrían a sus propias tradiciones. En la escatología musulmana y en *Las mil y una noches* aparecen mujeres guerreras; los mitos germánicos tienen a sus jóvenes guerreras y valquirias, y la literatura irlandesa antigua y las *bylinas* rusas, sus doncellas heroínas.

²¹ Cristóbal López, “Camila. Génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, p. 47.

En algunas de las doncellas de la tradición germánica se une el elemento guerrero con la androfobia²². Por ejemplo en la *Historia Dánica*, de Saxo Grammaticus (1150-1220). La joven guerrera Laghbertha ayuda en el combate a Regner casándose más tarde con él, pero cuando éste vuelve a casa tras la batalla, ella lo apuñala con la punta de una flecha que tenía escondida en el vestido y toma en su lugar el gobierno del reino, ya que no quiere compartir la soberanía con el esposo. O la reina Olof de la *Leyenda de Hrolf-Kraki*, que es muy hermosa pero no quiere casarse, va siempre armada y vive como un general del ejército. También en la *bylina* rusa *Dobrinja y Dunaj* está encarnando el tipo de joven guerrera en Nastasia, hija del rey lituano. A ésta le gusta la vida militar y ataca al héroe Dunaj cuando viene a solicitar para su señor la mano de su hermana. Dunaj vence a Nastasia, pero en la competición de tiro con arco, que se celebra con motivo de las bodas, ella se muestra superior y da en la diana, mientras que él falla el tiro y alcanza a Nastasia en el pecho; al final queda la duda de si lo que sucedió fue un accidente o un acto deliberado, motivado por la sensación de amenaza que podía emanar de ella. Es significativo aquí el motivo de las flechas, arma predilecta de las Amazonas, o el del pecho, ya que una de las versiones del mito de Penthesilea dice que Aquiles la hirió en el seno derecho.

Junto a este tipo de guerreras andrófobas existe otro que no es enemigo del amor ni de los hombres y no lucha contra los pretendientes si no es para protegerse a sí misma, al pueblo y sobre todo al amado. A este *tipo amante*,

²² Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 16.

conforme al título que le puso Frenzel, pertenecen por ejemplo Swawa-Sigrun, personaje de los *Helgilieder* de las *Edda*, que cabalga con sus hermanas por las nubes y aparece ante el héroe al que protege y reconoce como compañero suyo, Hervor, la hija de Heidrel, sacada del *Cantar de la batalla de los Hunos*; la Gudrun de la *Atlamá*; y, ya en época cristiana, la princesa Brida, de la epopeya legendaria *Orendel* (hacia 1196), doncella luchadora de fuerza extraordinaria, que reconoce en el disfrazado Orendel a su amado, le ayuda en la batalla y más tarde se muestra firme tanto en el sufrimiento de su encarcelamiento como en una prueba de fidelidad conyugal. La autora franco-alemana Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, entre 1430 and 1437, tradujo al alemán y reescribió cuatro cantares de gesta franceses, y dos de ellos incluyen personajes que son doncellas guerreras del tipo amante: en *Herpin*, una duquesa separada de su marido por una desgracia y que vive disfrazada como mozo de cocina en la corte de Toledo, mata secretamente a un gigante que asediaba la ciudad y defiende su victoria contra un impostor que presume de la acción. En *Lober und Maller*, una princesa conduce un ejército de infieles y se enamora del héroe que combate en el bando cristiano (tópico muy común en cantares de gesta medievales).

EL MOTIVO NARRATIVO DE LA DONCELLA GUERRERA O VIRGO BELLATRIX

En las tradiciones culturales que apartan a la mujer del desempeño bélico, el mito de las amazonas y el arquetipo

de la doncella guerrera han sido estrategias muy eficaces para imaginar cómo podría ser la implicación positiva de la mujer en un reducto tradicional de lo masculino. A estos dos tópicos habría que añadir el motivo épico de las “mujeres asediadas” que, en ausencia o escasez de hombres y, por lo común sin utilizar las armas, asumen con inteligencia y éxito la defensa de su ciudad o fortaleza.

El mito de las Amazonas y el motivo de la doncella guerrera, pese a las interferencias que han experimentado a lo largo del tiempo, presentan entre sí importantes diferencias. Las Amazonas encarnaron un tipo de mujer belicosa y andrófoba, guerrera por naturaleza y educación. Eran mujeres dominadoras que no tenían necesidad de hombres para sobrevivir, y que desautorizaban el matrimonio y la heterosexualidad como fórmulas obligadas pero circunstanciales de convivencia, pues sólo mantenían con los hombres los imprescindibles encuentros puntuales destinados a la procreación²³.

El arquetipo de la doncella guerrera, en cambio, aporta matices muy distintos. Representa, en bastantes de sus avatares, a la joven que, forzada por las circunstancias, viste el uniforme de caballero practicante de la guerra o de la caballería. Ese perfil toma forma dentro de un itinerario que tiene principio y fin, en el que el disfraz de varón, que oculta la identidad sexual, actúa como elemento estructurador de la acción. La *virgo bellatrix* no niega el orden social patriarcal.

²³ Ángela Muñoz Fernández, “La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco”, en Nash, Mary y Tavera García, Susana (coords.), *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 2003, pp. 116.

La joven es emanación del padre al cual sustituye en la guerra, en ausencia de hermanos varones; y, después de haber cumplido con éxito su misión, regresa a él de nuevo. Es también en el desenlace cuando desvela su identidad sexual clandestina al capitán o príncipe que ha conocido en el campo de batalla, con el cual ha mantenido una relación de atracción mutua entorpecida por su disfraz, y se casa con él. La joven guerrera renuncia sólo transitoriamente a su identidad femenina. Sin embargo, ha de cumplir con la formalidad del disfraz de varón, con una masculinización que le da acceso a la guerra, campo exclusivo de los varones. El recorrido de la doncella guerrera es un recorrido ritual frustrado, porque no transforma el orden: parte al comienzo de su itinerario de la familia patriarcal y a ella se reincorpora con el matrimonio que cierra la historia²⁴.

En el Antiguo Régimen, las jóvenes doncellas sólo tenían dos opciones para estar presentes en la sociedad patriarcal. La primera era mantener la virginidad y abrazar la vida religiosa (que la Iglesia consideraba moralmente superior). La segunda opción consistía en aceptar las reglas del sistema tradicional: consentir un matrimonio establecido según los intereses de la familia, obedecer al marido impuesto y cumplir con la obligación reproductora para asegurar la progenie. En cualquier caso, el papel de la mujer con respecto a la guerra no era absolutamente nulo: ella quedaba al mando de la casa cuando se iba el marido guerrero, y podía jugar papeles en los avituallamientos,

²⁴ Muñoz Fernández, “La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco”, pp. 123-124.

logística, comunicaciones... y en el apoyo espiritual y religioso, que en la época se consideraba absolutamente decisivo.

LA DONCELLA DE ORLEÁNS

El tópico tradicional de la *virgo bellatrix* arrojó la irrupción de la joven Juana de Arco cuando entró en la escena bélica de su tiempo. Pese a que se trata de un personaje histórico, su leyenda llegó mucho más allá que su biografía.

Juana de Arco (1412-1431), hija de un rico labrador de Domrémy, siguió a los dieciséis años las “voces” que desde los trece le ordenaban salvar a su patria. Ella dio un giro decisivo a la guerra, ya casi perdida, contra Inglaterra. Después de haberse ganado la confianza del delfín Carlos en Chinon, levantó con su ejército el sitio de Orleáns, y no descansó hasta que no logró la coronación de Carlos en Reims. A pesar del establecimiento de negociaciones de paz, la guerra continuó dentro de su propio campo; fue hecha prisionera en 1430 en Compiègne y quemada en 1431 en la hoguera de Ruán, como hereje reincidente, por un tribunal presidido por el obispo de Beauvais. En 1456 fue rehabilitada en un nuevo proceso, pero hubo que esperar hasta 1909 para que fuera beatificada y finalmente canonizada en 1920.

La inspiración divina legitimó su acción dentro de un conflicto armado en el que tomó una opción política definida. Su entrada en los hechos de armas fue respaldada,

según creyeron ella y otros, por agentes sobrenaturales, los cuales eran absolutamente necesarios para avalar su palabra y acción como mujer.

Gracias a ello pudo ubicarse en un espacio autónomo, libre de las ataduras políticas y religiosas patriarcalistas. Ella misma afirmó en su proceso que el hábito de hombre lo había tomado por mandato de Dios, que no lo había tomado ella por decisión propia ni por designio humano. En sus visiones adolescentes le había sido revelado su destino guerrero, y ella había comprometido a su vez su virginidad. Llevaba los cabellos cortados como un hombre, y el Delfín le había proporcionado la armadura propia de un caballero, además de escuderos y escolta. Pese a tener el aspecto de un caballero, cuando Juana entraba en combate portaba un estandarte que representaba un mundo bordeado por dos ángeles, San Gabriel y San Miguel, con la inscripción de los nombres Jesús y María. Juana llevaba el estandarte cuando atacaba a los adversarios para evitar matar a ningún prójimo, y varias veces dijo que jamás había matado a persona alguna: “cuarenta veces prefiero el estandarte a la espada”²⁵.

Juana de Arco no se acomodaba del todo al prototipo de la doncella guerrera en varios aspectos: entró en la acción de guerra vestida de varón pero a cara descubierta; nunca ocultó su identidad sexual, sino que la utilizó como prueba de su legitimidad, y se negó a desprenderse de sus ropas de varón. El itinerario de Juana de Arco no acaba en matrimonio, y se mantiene virgen, lo que quizá le acerca

²⁵ Muñoz Fernández, “La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco”, p. 116.

más a la figura de la amazona que se rige por una ley que no es la de los hombres, que a la de la *virgo bellatrix*.

La historia de Juana de Arco causó un gran impacto en la Europa de la época, y uno de los países fascinados por la doncella guerrera fue España, que veía en Isabel la Católica a su propia Juana. De la historia, o más bien de la leyenda de la heroína francesa se hacen eco, entre otras obras, las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar, la *Crónica de don Álvaro de Luna*, una *Miscelánea histórico-geográfica*, la *Historia de Inglaterra llamada fruto de los tiempos* de Rodrigo de Cuero y *La Poncella de Francia*²⁶; el último título es una exaltación monográfica del personaje.

LAS MUJERES GUERRERAS DE LAS FICCIONES CABALLERESCAS

En las ficciones caballerescas de finales de la Edad Media y de los inicios de la Moderna el tópico de la doncella guerrera siguió muy presente. La epopeya de Boiardo, *Orlando innamorato* (1483-95), presenta a los personajes de Bradamante y Marfisa, que son prototipos de la mujer guerrera que sucumbe al amor y el de la acérrima enemiga de los hombres. El héroe Ruggero, educado en el paganismo, acude en ayuda de un caballero de identidad oculta, que en realidad es Bradamante, y se enamora de ella. Aunque él se hace bautizar, la resistencia de los padres de Bradamante a la boda no cede hasta que la hija urde un engaño. Previendo

²⁶ Victoria Campo y Víctor Infantes (eds.), *La Poncella de Francia: la "historia" castellana de Juana de Arco*, Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 15.

el triunfo de Ruggero, finge querer reconocer como marido sólo a aquél a quien ella no sea capaz de vencer en el combate durante todo el día. Por el contrario, Marfisa, que está en el bando moro, nunca se despoja de su armadura y con su ardor belicoso desafía con cualquier pretexto a los hombres, descubriéndose finalmente como hermana de Ruggero. Mientras Bradamante se quita la armadura y se une con Ruggero, Marfisa se mantiene fiel a su inclinación varonil²⁷.

En las *Sergas de Esplandián*, asoma una escena que está basada en el episodio de Penthesilea ante Troya, y que narra la intervención de la reina de las amazonas a favor de los turcos en la lucha sostenida por defender Constantinopla, que estaba cercada por los cristianos. La reina desafía en duelo a Amadís y a su hijo Esplandián, y es vencida tanto por la destreza de Amadís como por la belleza de Esplandián, de quien se enamora, pero acepta a otro hombre del bando enemigo y se hace cristiana. Es curioso, sin embargo, que Rodríguez de Montalvo use a las amazonas en este relato, cuando no era algo precisamente típico en la tradición española. El autor presenta a estas mujeres rodeadas de un aura sobrenatural:

Quiero agora que sepáys vna cosa, la más estraña que nunca por escritura ni en memoria de gente en ningún caso hallar se pudo, por donde el día siguiente fue la ciudad en punto de ser perdida, & cómo de allí dsssonde le vino el peligro, le vino la salud (...). Sabed que a la diestra mano de las yndias ouo vna ysla llamada California, mucho llegada a

²⁷ Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 16.

la parte del parayso terrenal, la qual fíe poblada de mugeres negras sin que algún varón entre ellas ouiesse, que casi como las amazonas era su estilo de biuir²⁸.

Emilio José Sales ha afirmado²⁹ que es posible que Rodríguez de Montalvo decidiera rescatar la leyenda de las amazonas bajo la impresión de los viajes colombinos. Podría haber llegado a sus oídos que Colón había declarado que había amazonas en algunas de las islas recién descubiertas. Con fecha de 16 de Enero de 1493 se lee, en efecto, en su *Diario*:

Dixéronle los indios que por aquella vía hallaría la isla de Matinino, que diz que era poblada de mugeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera por llevar diz que a los Reyes cinco o seis d'ellas. Pero dudava que los indios supiesen bien la derrota, y él no se podía detener por el peligro del agua que cogían las caravelas, mas diz que era cierto que las avía y que cierto tiempo del año venían los hombres a ellas de la dicha isla de Carib, que diz qu'estava d'ellas diez o doze leguas, y si parían niño enbiávanlo a la isla de los hombres, y si niña, dexávanla consigo³⁰.

En la epopeya culta *La Gerusalemme liberata* de 1575, Tasso desliza de nuevo los dos tipos de doncella guerrera en la figura de la delicada y amorosa Erminia y de la virgen

²⁸ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid: Castalia, 2003, p. 740.

²⁹ Emilio José Sales Dasí, "California, las amazonas y la tradición troyana", en *Revista de literatura medieval*, 10 (1998), pp. 147-168.

³⁰ Cristóbal Colón, *Diario del primer viaje de Colón*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995, p. 119.

“de sentimientos viriles” Clorinda. Clorinda, al igual que la Camila de Virgilio, está familiarizada desde la niñez con las armas y el combate. Ama al jefe cristiano Tancredo, por quien es correspondida, pero oculta ese amor disfrazándolo de odio. La armadura acentúa su belleza, y los caballeros cristianos se sienten cautivados por ella. Tancredo sigue a la figura que se oculta tras esa extraña armadura y, tras un duro combate, le hunde la espada en el pecho. Al igual que en el trágico mito de Penthesilea, el yelmo cae y deja al descubierto la belleza de la agonizante, y Tancredo corre a la fuente más próxima a por agua para bautizar a su amada antes de que muera³¹.

Lope de Vega introdujo a la doncella guerrera en la escena española bajo la identidad de Doña María en *El valiente Céspedes* (1618), una mujer que se viste de hombre, rivaliza en lucha con su hermano y trata de demostrar que la naturaleza se ha equivocado con ella. También lo hizo Calderón, por ejemplo en *La hija del aire* (1664), en la que Semíramis, a la muerte de su marido, encarcela a su hijo y gobierna en su lugar, vestida de hombre.

AMAZONAS EN EL SIGLO XX

Daremos un arriesgado salto temporal, desde la doncella guerrera de la Edad Media y del Renacimiento hasta los avatares de la mujer guerrera del siglo XX. Uno de sus personajes más significativos es *Wonder Woman*, la Mujer

³¹ Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 16.

Maravilla. Se trata de un personaje de cómic que nace en Estados Unidos, de la mano del Dr. William Moulton Marston, en 1941. Su primera aparición es en *All Star Comics*, como miembro del *All Star Squadron*. Esta es la descripción que se hace en el cómic de la figura de Wonder Woman:

Diana, princesa de Themiscira, más conocida como Wonder Woman, es una atractiva joven de unos 20 años, de larga melena negra y ojos azules, 1,80 metros de estatura y 60 kilos de peso. Su madre es Hipólita, reina de las Amazonas y su tía es Antíope. Aunque reside en Isla Paraíso alterna su estancia aquí con la vida en Boston, Massachussets, donde reside con Julia Kapatelis, profesora de Historia griega en la universidad, y la hija de ésta, Vanesa³².

No es de extrañar la aparición de este tópico en el género del cómic, si tenemos en cuenta las circunstancias: la América de los años 40, en la que las mujeres salían de sus hogares para cubrir los puestos de trabajo de los hombres que habían marchado a la guerra; labor que habían de compatibilizar con la de madres y amas de casa. Wonder Woman es una guerrera, pero una guerrera *pin-up*. Diana no es andrógina, sino muy femenina. El mensaje era claro: la mujer tenía que ser femenina aunque trabajara de soldadora, como *Rosie the Riveter*.

Existen similitudes evidentes entre las Amazonas grecolatinas y las del cómic. Ambas son expertas guerreras que manejan con habilidad el arco y las flechas, montan a

³² Eva María Sanjuán Iglesias, “Amazonas en el siglo XX. Wonder Woman, actualización de un mito”, en *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 12 (2004), p. 28.

caballo y se desenvuelven con soltura en el combate cuerpo a cuerpo. Otro rasgo común es su asociación a Atenea y Ártemis, las diosas vírgenes. Las principales diferencias son su origen y, por supuesto, su apariencia e indumentaria. Las Amazonas míticas deben su origen a Ares, el dios de la guerra; pero en el cómic la procedencia de esta raza de guerreras viene de un conjunto de divinidades femeninas, encabezadas por Ártemis. Ares no sólo no es el padre de estas nuevas Amazonas, sino que se convierte en su enemigo acérrimo. La representación estereotipada de las Amazonas en el mundo clásico estaba muy apartada de la feminidad. El seno amputado y el repudio del matrimonio era, para los griegos, negación de su condición femenina³³. Pero su carácter andrógino se esfuma en buena medida en la modernidad, que muchas veces las ha convertido en mujeres de gran belleza y atractivo, muy próximas al ideal y a las fantasías eróticas de los varones.³⁴

PRESENCIA DE LAS AMAZONAS EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE CIENCIA FICCIÓN

En el último cuarto del siglo XX encontramos en el cine personajes femeninos muy interesantes cuyas raíces se hallan sin duda en los estereotipos narrativos y figurativos de las Amazonas y doncellas guerreras: el perfil de algunas

³³ Sanjuán Iglesias, "Amazonas en el siglo XX. Wonder Woman, actualización de un mito", p. 31.

³⁴ Sanjuán Iglesias, "Amazonas en el siglo XX. Wonder Woman, actualización de un mito", p. 36.

de las grandes heroínas del cine fantástico y de ciencia ficción estuvo influido sin duda por ellas. Inolvidables personajes como la Sarah Connor (Linda Hamilton), de las dos primeras entregas del *Terminator* de James Cameron (1984 y 1991), o las cibernéticas Trinity (Carrie Ann Moss) y Níobe (Jada Pinkett Smith) de la saga *Matrix*. También hay otros personajes de sesgo más cómico, como por ejemplo, la versión más reciente de *Los ángeles de Charlie*; y otros personajes femeninos convertidos en máquinas de matar, como las protagonistas de los dos volúmenes de *Kill Bill* de Tarantino, o guerreras como Michele Yeoh (Yu Shu Lien) y Zhing Ziyi (Jen Yu en la versión mandarina y Jiao Long en la europea) de *Tigre y Dragón* de Ang Lee.

Una de las primeras, y puede que la más interesante de todas ellas, es la teniente Ellen Ripley de la saga *Alien*, interpretada por Sigourney Weaver. Entre la primera y la cuarta película transcurren dieciocho años, así que la evolución del personaje va más allá de la simple exhibición de heroísmo³⁵. Además de sufrir una evidente transformación física (en algunas escenas de *Alien 3* la teniente Ripley casi llega a confundirse con los personajes masculinos), también asistimos a una notable evolución psicológica del personaje, que pasa por una maternidad incompleta y frustrada, por su sacrificio y muerte, y llega hasta su devolución a la vida en la cuarta entrega, gracias a la clonación.

³⁵ Noemí González González, “La imagen virtual hecha carne: Alice en *Resident Evil*”, en Arriaga Flórez, Mercedes, *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla: Arcibel, 2006, p. 351.

Esta película de finales de los 70 marcó un hito muy importante en el ciclo de las historias futuristas y desarrolladas en realidades paralelas. El cine encontró entonces otras fuentes de inspiración, como la que venía del cómic, según se aprecia, por ejemplo, en *Catwoman*, *X-Men* o *Elektra*. No obstante, las más originales heroínas cinematográficas no proceden del cómic, sino de los videojuegos.

En 2001 se estrenó la película que supondría la más exitosa en beneficios de taquilla de un videojuego llevado al cine: *Tomb Raider*, con Angelina Jolie encarnando al personaje principal, Lara Croft. Ese mismo año 2001 se estrena *Final Fantasy: The Spirits Within*, con personajes virtuales. Y al año siguiente se estrena la primera película de la saga *Resident Evil* (2002). Se han hecho otras muchas adaptaciones, pero es sorprendente que estas producciones, las más exitosas y llamativas del arranque del género, tengan un claro protagonismo femenino. Las heroínas Lara Croft (*Tomb Raider*), Aki Ross (*Final Fantasy*) y Alice (*Resident Evil*) consuman la renovación del estereotipo femenino y, aunque guardan obvios rasgos en común, no dejan de tener identidades bastante diferentes, como diferentes son sus itinerarios narrativos³⁶. Lara Croft, de buena familia y educación, es arqueóloga, fotógrafa de prensa y aventurera. Alice es miembro de la unidad militar encargada de eliminar a los zombis residentes en unas instalaciones químicas; y, finalmente, Aki Ross es una bióloga que debe salvar al mundo, que había sido destruido en el año 2056.

³⁶ González González, “La imagen virtual hecha carne: Alice en *Resident Evil*”, p. 357.

Otras heroínas que ha dado el siglo XX fuera del género de los videojuegos son, por ejemplo, Éowyn, personaje de *El Señor de los Anillos*, sobrina de un rey que se disfraza de hombre para poder combatir; *Xena, la princesa guerrera* que, aunque personaje de una serie de calidad dudosa, ofrecía una imagen muy apegada al estereotipo de amazona de su protagonista (de hecho, el pueblo de las Amazonas aparecía en ocasiones); Brienne de Tarth, de *Juego de Tronos*, una guerrera que destaca por su lealtad, y que no se disfraza de hombre en ningún momento; o Mulan, de *La balada de Hua Mulan*, un poema narrativo chino del siglo VI que la compañía Disney trasladó al cine. La versión animada de Mulan cumple a rajatabla todos los requisitos que desde la Edad Media debía cumplir la doncella guerrera: su padre anciano es llamado al frente, y ella lo sustituye disfrazándose de varón. En el frente realiza muchas hazañas y sale victoriosa de la batalla que había acudido a librar. Se enamora de su capitán, quien descubre su condición femenina, y abandona su indumentaria de guerrera para volver al lado de su padre; se casa al final con el capitán, con lo que se completa el itinerario de la mujer guerrera más tópico.

También podríamos considerar en este apartado de modernas guerreras a Lisbeth Salander, la heroína de la trilogía *Millenium*, de Stieg Larsson, que no es una guerrera al uso, sino una guerrera de la posmodernidad o de la hipermodernidad, ya que es una especie de pirata informático; o a Jane Smith en *Sr. y Sra. Smith* (de nuevo Angelina Jolie encarnando a una mujer guerrera), una espía casada, sin saberlo, con otro espía. En cuanto a la ciencia

ficción más reciente, hay que mencionar el personaje de Neytiri, de la exitosa *Avatar* de James Cameron (2009), una princesa alienígena que introduce al protagonista de la película en su clan, le enseña a cazar y da muestra de la libertad e igualdad de que gozan las mujeres en el planeta Pandora.

Dentro de este prolífico género no podemos dejar de mencionar a Katniss Everdeen, la heroína de los *Juegos del Hambre* de Suzanne Collins, que está siendo llevada al cine en la actualidad. El perfil de Katniss es más de superviviente que de guerrera, debido las circunstancias, pero su perfil muestra varios paralelismos con el de las Amazonas: viene de un ambiente completamente femenino, dominado por las figuras de su madre y su hermana; vive en un distrito pobre, así que caza para sobrevivir; los hombres la temen, pero también es deseada por ellos; es independiente e incluso es ella la mayoría de las veces la que salva a los personajes masculinos. Puede que no sea casual que el arma predilecta de Katniss Everdeen sea el arco.

Pero la mujer vengadora más impactante que ha dado el cine en los últimos años es, sin lugar a dudas, Beatrix Kiddo (Uma Thurman): la protagonista de las dos entregas de *Kill Bill* (2003 y 2004) de Quentin Tarantino. Una joven que antes había sido una peligrosamente asesina a sueldo, pero que decide dejar su pasado atrás y convertirse en madre. Sus antiguos compañeros de crímenes cometen una masacre terrible en su boda, y ella, muy malherida, pasa cuatro años en coma. En su cama hospitalaria alumbra, sin saberlo, a su bebé, y en cuanto recobra la consciencia se pone

a ejecutar su venganza. No descansará hasta exterminar a su antigua banda y llegar a su antiguo maestro, Bill, a quien vence épicamente.

Por un lado se trata de un personaje que posee las características de sus contrapartes masculinas: es dura, no teme a nada, es agresiva y temible en la batalla. En el *Volumen I* su identidad se reduce a “la novia” que busca venganza por la muerte de su prometido, su familia y su hijo no nacido. En el *Volumen II* se la identifica como “madre”, papel que, en ocasiones, se sobrepone al de guerrera. Estas cualidades la encasillan en la clasificación de la femineidad y la maternidad, lo que atenúa la crudeza de su perfil guerrero. Aunque todo se queda en una nube bastante ambigua, pues la novia-madre, Beatrix Kiddo, había sido amante y discípula de Bill, y algo de la personalidad de él vive en ella.³⁷ Cuando ella le localiza y acude a matarlo, encuentra con él a la hija de ambos. Tras liquidar a Bill huye con su hija y abandona para siempre su función guerrera.

Se trata de un final bastante convencional, decepcionante para muchos, porque insiste sobre el camino trillado del retorno a la identidad femenina, reforzada en este caso por la maternidad. Los atavíos épicos de la femineidad se quedan, otra vez, en la provisionalidad. Quizás en el uso de los estereotipos de género y función social no estemos tan evolucionados como pensábamos... Habrá que seguir dando guerra.

³⁷ Blog de Pablo Raúl Bonorino Ramírez, *Beatrix Kiddo como marioneta patriarcal* [03/09/2013]. Disponible en: <http://pabloonorino.blogspot.com.es/2010/10/beatrix-kiddo-como-marioneta-patriarcal.html>

BIBLIOGRAFÍA

CAMPO, Victoria e INFANTES, Víctor (eds.), *La Poncella de Francia: la "historia" castellana de Juana de Arco*, Madrid: Iberoamericana, 2006

COLÓN, Cristóbal, *Diario del primer viaje de Colón*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, "Camila. Génesis, función y tradición de un personaje virgiliano", en *Estudios clásicos*, 94 (1988), pp. 43-64.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Noemí, "La imagen virtual hecha carne: Alice en *Resident Evil*", en Arriaga Flórez, Mercedes, *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla: Arcibel, 2006, pp. 350-363.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona: Labor, 1966.

FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, traducción de Carmen Schad de Caneda, Madrid: Gredos, 1976.

----- *Diccionario de motivos de la literatura universal*, traducción de Manuel Albella Martín, Madrid: Gredos, 1980.

HOMERO, *Iliada*, Madrid: Gredos, 2006.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, "La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco (la subjetivación femenina de un tópico, ¿androcentrico?)", en Nash, Mary; Tavera García, Susanna (coords.), *Las mujeres y las guerras*:

el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea, Barcelona: Icaria, 2003, pp. 110-131.

NIETO IBÁÑEZ, J. María, “El agón y la maternidad: mujeres guerreras, cazadoras y atletas de la mitología griega”, en Calderón Dorda, Esteban Antonio; Morales Ortiz, Alicia, *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*, Madrid: Signifer, 2007, pp. 25-42.

QUINTO DE ESMIRNA, *Posthoméricas*, I, Madrid: Ediciones Clásicas, 1991.

RAMOS QUINONES, José María, “Juana de Arco, la espada de Dios”, en *Clio: History and History Teaching*, 38 (2012) [25/08/2013]. Disponible en: http://clio.rediris.es/n38/articulos/Juana_de_Arco.pdf

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Sergas de Esplandián*, Madrid: Castalia, 2003.

SANJUÁN IGLESIAS, Eva María, “Amazonas en el siglo XX. Wonder Woman, actualización de un mito”, en *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 12 (2004), pp. 25-40.

SALES DASÍ, Emilio José, “California, las amazonas y la tradición troyana”, en *Revista de literatura medieval*, 10 (1998), pp. 147-168.

VIRGILIO, *Eneida*, Madrid: Cátedra Letras Universales, 2006 (1º edición 1990).

WAITES, Kate, “Babes in boots: Hollywood’s oxymoronic warrior Woman”, en Ferris, Suzanne; Young, Mallory (eds.), *Chick flicks. Contemporary women at the movies*, New York/London: Routledge, 2008, pp. 204-220.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Blog de Pablo Raúl Bonorino Ramírez, *Beatrix Kiddo como marioneta patriarcal* [03/09/2013]. Disponible en: <http://pabloonorino.blogspot.com.es/2010/10/beatrix-kiddo-como-marioneta-patriarcal.html>

----- *Beatrix Kiddo como heroína edípica* [03/09/2013]. Disponible en: http://pabloonorino.blogspot.com.es/2010/10/beatrix-kiddo-como-heroína-edípica_21.html

----- *La mujer guerrera en el cine* [03/09/2013]. Disponible en: <http://pabloonorino.blogspot.com.es/2010/09/la-mujer-guerrera-en-el-cine.html>

Dizionario Etimologico della Mitologia Greca. Disponible en: <http://demgol.units.it/index.do> [10/02/2014]

HERÓDOTO, *Historias*, IV, CX-CXVI [10/02/2014]. Disponible en: http://www.enxarxa.com/biblioteca/HERODOTO%20Historia%20_Pou_.pdf, edición de elaleph.com.

HIGINO, *Fábulas*, CXCIII [10/02/2014]. Disponible en: <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>

¡QUE VIENE EL COCO! MONSTRUOS INFANTILES DEL MUNDO CLÁSICO

M^a Val Gago Saldaña
Universidad de Alcalá

Son muchas las generaciones de niños –afortunadamente, cada vez menos– a las que se les ha ensombrecido el semblante ante la advertencia “¡que viene el coco!”. Junto a otros personajes como el Hombre del Saco o el Sacamantecas, el Coco es un personaje del folclore caracterizado como un asusta-niños, con cuya presencia se amenaza, sobre todo, a los que no quieren dormir. En países angloparlantes, el equivalente del Coco es el *Bogeyman* (“Sacomán” entre los niños hispanos, en *español*), de donde proviene el término ‘bogifobia’, esto es, el miedo irracional al hombre del saco, y que muchos pequeños desarrollan ante la costumbre generalizada de asustarles diciéndoles que aparecerá algún ser extraño que se los llevará en caso de no portarse bien, no querer irse a la cama o dejarse la comida en el plato. La figura imaginaria del Hombre del Saco tiene su correlato real en numerosos criminales tristemente famosos por secuestrar y matar niños. En algunos de ellos se ha querido ver el origen del personaje; es el caso de Guilles de Rais,

noble bretón del siglo XV que raptó, torturó atrocemente y asesinó a centenares de niños¹. O, ya en nuestro país, el del “sacamantecas” Manuel Blanco Romasanta, autor de múltiples asesinatos, no sólo de niños, sino también de mujeres, en la Galicia del siglo XIX. Este Romasanta es, por cierto, el único caso documentado de licantropía clínica en España; cuando en el juicio se le acusó de atraer con mentiras y engaños a mujeres y niños para matarlos y sacarles el sebo con el fin de venderlo posteriormente, él declaró ser víctima del maleficio de una bruja que le hacía transformarse en lobo durante las noches de luna llena². La creencia en los licántropos ha sido, por otra parte, motivo de terror general tanto para niños como para adultos de muchos pueblos del hemisferio norte —hábitat del lobo— desde época prehistórica hasta nuestros días³.

¹ Vid. Elisabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona: Anagrama, 2009, pp. 38-46.

² En palabras del propio Manuel Blanco: “La primera vez que me transformé fue en la montaña de Couso. Me encontré con dos lobos grandes con aspecto feroz. De pronto, me caí al suelo, comencé a sentir convulsiones, me revolqué tres veces sin control y a los pocos segundos yo mismo era un lobo. Estuve cinco días merodeando con los otros dos, hasta que volví a recuperar mi cuerpo. El que usted ve ahora, señor juez. Los otros dos lobos que venían conmigo, que yo creía que también eran lobos, se cambiaron a forma humana. Eran dos valencianos. Uno se llamaba Antonio y el otro don Genaro. Y también sufrían una maldición como la mía. Durante mucho tiempo salí como lobo con Antonio y don Genaro. Atacamos y nos comimos a varias personas porque teníamos hambre” [*Causa n° 1778: Causa contra hombre lobo. Juzgados de Allariz (Orense)*].

³ Vid. José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid: Medusa, 2002, pp. 157-164.

Sobre el origen del término, la RAE⁴ remite al portugués *côco*, definido como “fantasma que lleva una calabaza vacía a modo de cabeza”.

En efecto, una de las referencias más antiguas que describe cómo el nombre del Coco se originó en la tradición portuguesa aparece en las *Décadas da Ásia* de João de Barros (1563):

[...]por razão da qual figura, sem ser figura, os nossos lhe chamaram coco, nome imposto pelas mulheres a qualquer cousa, com que querem fazer medo às crianças, o qual nome assi lhe ficou[...]⁵.

Por otro lado, la referencia a la calabaza que recoge la definición del DRAE vuelve a aparecer en otras tradiciones, algunas tan recónditas como la de los pueblos africanos *djerma-songay*, a cuyos niños llorones se asusta con el *gutú*; el *gutú* es un ruido que simula el grito de algún monstruo que viene a llevárselos si no se callan, y que se produce rascando un bejuco fino sobre una calabaza a la que se ha dado la vuelta⁶.

En cualquier caso, el vocablo ‘coco’ parece tratarse de una voz expresiva que se creó en diferentes lenguas

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2011, s.v. *coco*².

⁵ João de Barros, *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto: dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento dos mares e terras do Oriente*. Década Terceira, Lisboa: Na Régia Officina Typografica, 1777-1788 [Biblioteca Nacional Digital].

⁶ Safiatou Amadou y José Manuel Pedrosa, *Cuentos maravillosos de las orillas del río Níger*, Madrid: Miraguano, 2005, p. 241.

con el sentido general de “objeto esférico”. Así, en griego antiguo existe ya la palabra *kókeos* con el significado de “grano, pepita”; incluso en euskera también existe *keko* para referirse a los insectos negros y redondos.



Coco de Sofía (11 años)



Coco de Violeta (7 años)

El reconocido pensador y experto en Psicohistoria Lloyd deMause subraya en su *The evolution of childhood* cómo a lo largo de la historia los adultos han recurrido a un buen número de figuras fantasmales para asustar a los niños de todos los tiempos. Los antiguos tenían a Lamia y las Éstriges, quienes, al igual que su prototipo hebreo Lilith, se comían

a los niños crudos y que, junto con Mormo, Empusa y Efaltes, fueron inventados para que los pequeños resultaran menos imprudentes e ingobernables. DeMause recuerda también cómo el orador de la época Dión Crisóstomo admitía que “mediante imágenes aterradoras se disuade a los niños cuando quieren comer o jugar o cualquier otra cosa inoportunamente”. Los antiguos estaban de acuerdo en que era muy conveniente mantener siempre presentes las figuras de estos monstruos ante los niños para hacerles sentir el terror de que por la noche acudieran para raptarlos, devorarlos, despedazarlos y chuparles la sangre. En la Edad Media pasaron a primer plano las brujas y los demonios, y después de la Reforma, el propio Dios fue la principal figura utilizada como fantasma para atemorizar a los niños, y se escribieron opúsculos en lenguaje infantil en los que se describían las torturas que Dios les deparaba en el infierno: “El niño está en ese horno al rojo. Escucha cómo grita queriendo salir... Patalea con sus piecitos en el suelo”. Cuando la religión dejó de ser el foco de atracción de la campaña de terror, se utilizaron figuras más populares: “el hombre lobo te tragará, el coco te comerá o el deshollinador te llevará por la noche”⁷.

Pero volvamos a los monstruos que asustaban a los niños griegos y romanos. El historiador griego Estrabón establece una nómina sucinta de los “cocos” de su tiempo:

⁷ Lloyd deMause, *La evolución de la infancia*, tomado de http://www.psicodinamicajlc.com/articulos/evolucion_infancia.html [31/04/2014].

Pues, en efecto, a los niños les presentamos los mitos agradables como incentivo y los temibles como motivo de rechazo (la Lamia, la Gorgo⁸, Efialtes y Mormólice)⁹.

Los poderes de estos monstruos sobre los pequeños abarcaban el susto, la pesadilla nocturna, el rapto e incluso el asesinato truculento. De todos, sólo Efialtes es un personaje masculino, en tanto que los demás son femeninos¹⁰; nótese la diferencia con nuestros *asustaniños* como el ogro o los ya citados coco, sacamantecas y hombre del saco que, salvo las brujas, son todos varones. Se comenzará por esta “excepción” masculina en la siguiente presentación, para continuar con las Lamias y sus paralelos en la tradición hebrea (Lilith) y romana (Éstriges), Empusa y Mormo, y acabar con otras terroríficas criaturas fantasmales de un ámbito más estrictamente romano (Lémures y Larvas).

EFIALTES

Recibieron este nombre varios personajes históricos, como Efialtes de Tesalia, el detestable pastor griego que traicionó al rey Leónidas durante la batalla que libraron en las

⁸ La *Gorgo* a la que se refiere Estrabón no es otra que la Gorgona por antonomasia, Medusa, de horrible aspecto: manos de bronce, alas de oro, colmillos de jabalí, serpientes por cabellos, mirada petrificante... Se trata de un personaje de abundante mitología asociada, por lo que no será tratada en el presente trabajo como mera *asustaniños*.

⁹ Estrabón, *Geografía* I 2, 8.

¹⁰ Si bien el comediógrafo Aristófanes se refiere a Lamia como hermafrodita en *Avispas* 1035 y en *Paξ* 758.

Termópilas sus trescientos espartanos contra los persas en el 480 a.C., así como varios personajes de la mitología griega. De entre estos, destaca el hijo de Poseidón y de Ifimedía, el temible gigante Efialtes, que junto con su hermano gemelo Oto participó en la Gigantomaquia y colocó el monte Pelión sobre el Osa para llegar hasta el cielo y atacar a los dioses Olímpicos.

Pero *ephiáltēs* es también un nombre común que significa “pesadilla”¹¹ y cuya etimología remite al verbo *efállomai*, “saltar sobre alguien”. Efialtes sería entonces considerado como un *daímōn* o espíritu de las pesadillas que se correspondería con los íncubos y súcubos latinos, demonios que adoptaban la forma de hombres o mujeres, respectivamente, para tenderse sobre o bajo los humanos y atormentarlos introduciéndose en sus sueños.

LAMIAS Y OTRAS “MUJERES FATALES”

Las Lamias (“glotonas”) eran temibles para los niños¹², si bien su carácter de monstruo tiene su origen en un castigo divino: Lamia era una reina de Libia muy bella; Zeus tuvo relaciones con ella y Hera, celosa de esta nueva amante de su esposo, hizo que todos sus hijos murieran. A causa de su tristeza, Lamia se fue volviendo un ser deforme y perverso que, envidiando que vivieran los hijos de otras mujeres, se los arrebatava, para matarlos después de chuparles la sangre.

¹¹ Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1968, s.v. Ἐφιάλης.

¹² Cf. Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos* XV, X, p. 633.

Hera la condenó además al insomnio perpetuo, de modo que estuviera constantemente obsesionada con la imagen de sus hijos muertos, pero Zeus, compadecido, le concedió la gracia de poder sacarse los ojos para conciliar el sueño (los dejaba en una escudilla¹³) y volver a ponérselos luego. Entonces era inofensiva, pero cuando no dormía erraba día y noche espiando a los niños para llevárselos. Las madres griegas y romanas amenazaban frecuentemente a sus hijos traviosos con este personaje que, por otro lado, constituye un antecedente claro de la figura de la vampiresa moderna, ligada tradicionalmente al folclore eslavo¹⁴.

En la cultura hebraica se encuentra también un personaje que supone una fusión entre las lamias y los súcubos antes mencionados¹⁵; se trata de Lilith, una diablesa de origen mesopotámico que durante la noche seducía y atacaba a los hombres mientras estaban dormidos o raptaba a los niños para matarlos, con preferencia por los varones no circuncidados. Según un primitivo concepto judío de la creación, Lilith fue la primera compañera de Adán, anterior a Eva; pero la pareja nunca halló armonía, pues cuando Adán deseaba unirse carnalmente a ella, Lilith se sentía

¹³ Sobre este detalle tan singular, vid. Heráclito, *Refutación o enmienda de relatos míticos antinaturales*, XXXIV, en *Mitógrafos griegos*, Madrid, 2002, p. 280.

¹⁴ Vid. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 2010, pp. 285ss. o Rosario Cebrián, “Vampirismo en la historia”, *Memoria IX* (2008), pp. 78ss.

¹⁵ Esta identificación es patente en la propia *Vulgata*, donde San Jerónimo traduce el nombre hebreo de Lilith por Lamia (cf. Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, Madrid: Alianza, 2003, pp. 83-84).

ofendida por la postura pasiva que él le exigía: “¿Por qué he de acostarme debajo de ti –preguntaba–: yo también fui hecha con polvo y por lo tanto soy tu igual”; como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilith lo abandonó a él y el Edén y se instaló junto al mar Rojo, uniéndose allí con una multitud de demonios y engendrando una estirpe de diablos, los *lilim*. Dios castigó a Lilith haciendo morir cada día a un centenar de *lilim*, y ella comenzó a volverse con rencor contra los recién nacidos¹⁶.

Al mismo tiempo, en las creencias populares romanas existen también las Éstriges, demonios femeninos alados, provistos de garras parecidas a las de las aves de presa, que se nutren de la sangre y las entrañas de los niños. Un relato escalofriante sobre estas criaturas nos lo ofrece Petronio por boca de su creación más notable, el nuevo rico Trimalción, que intenta amenizar de esta manera el famoso banquete minuciosamente descrito en el *Satiricón*:

Cuando todavía llevaba el pelo largo –yo de pequeño llevé una vida muy sibarita–, se murió el favorito de mi amo, una perla, ¡válgame el cielo!, una monada, muy completo. Así que, como su pobrecilla madre lo estuviera llorando y nosotros fuésemos muchos en el velatorio, de repente las Éstriges empezaron a lanzar gritos estridentes. Daba la sensación de un perro persiguiendo a una liebre. Teníamos entonces a un Capadocio, alto, muy valiente y con mucha fuerza: podía levantar en vilo un buey furioso. Éste, desenvainando la espada con energía, salió corriendo por la puerta –con la mano izquierda cuidadosamente recubierta– y atravesó por la mitad a una de las brujas, tal que como aquí –lagarto, lagarto–. Escuchamos un gemido y, juro que no miento, ya no

¹⁶ Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, pp. 79-80.

las vimos. Nuestro grandullón, metiéndose dentro de la casa, se dejó caer sobre la cama; tenía todo el cuerpo amoratado como si le hubieran dado de latigazos, porque era clarísimo que lo había tocado una mala mano. Nosotros, tras cerrar la puerta, nos volvimos al trabajo, pero la madre, cuando intenta abrazar el cuerpo de su hijo, lo toca y ve que es un saco de paja. No tenía corazón, ni intestinos ni nada; es evidente que las Éstriges habían robado al niño y habían colocado en su lugar un monigote de paja. Por favor, debéis creerme, hay mujeres muy sabihondas: brujas nocturnas; lo que está boca arriba lo vuelven hacia abajo. Por lo demás, aquel grandullón, después de este suceso, nunca recuperó el color; mejor dicho, al cabo de pocos días murió loco¹⁷.

EMPUSA

Empusa es una aparición sobrenatural enviada por la divinidad del inframundo Hécate —pues pertenece a su cortejo— que adoptaba formas diversas: buey, mulo, perro, mujer hermosa, etc.; todas estas aparecen en el siguiente diálogo de *Las Ranas* de Aristófanes (vv. 290-296):

Jantias.— Horrible. Y toma toda clase de formas. Antes era un buey, hace un momento, un mulo, y ahora es una mujer guapísima.

Dioniso.— ¿Dónde está? Voy hacia ella.

Jantias.— Ya no es una mujer, ahora es un perro.

Dioniso.— Evidentemente es Empusa.

Jantias.— Por lo menos, todo su rostro resplandece de fuego.

Dioniso.— ¿Y tiene una pata de bronce?

Jantias.— Sí, por Posidón, y la otra de boñiga de vaca, entérate.

¹⁷ Petronio, *Satiricón* LXIII, pp. 147-148.

Y, en efecto, se la podía reconocer porque pasaba por tener un pie de bronce¹⁸. Acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes, porque la sangre de estos era pura. Para espantarla, había que insultarla; así la aparición se daba a la fuga chillando y llorando¹⁹.

MORMO O MORMÓLICE

Este genio femenino con el que los griegos amenazaban a los niños mordía a los que se portaban mal y los dejaba cojos²⁰. Por eso los críos la temían especialmente, como refleja el historiador Jenofonte en el siguiente símil:

Y muchos de los mantineos murieron en la huida, de modo que los lacedemonios incluso se atrevían a burlarse de que los aliados temieran a los peltastas, como los niños a Mormo²¹.

Asimismo, Mormólíce pasaba por ser la nodriza de Aqueronte, el río infernal por el que Caronte navegaba acompañando las almas de los recién difuntos hacia el Hades; esto indica que en las creencias populares Mormo guardaba relación con el mundo de los muertos.

¹⁸ Una tipología monstruosa que destaca José Manuel Pedrosa en su *Bestiario* es la del híbrido humano con patas de animal (pp. 153-157).

¹⁹ Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana* II, 4.

²⁰ Resulta curioso constatar cómo esta tipología tan concreta se recoge también en nuestra Cúcara mala, empeñada en llevarse los *andaores*, esto es, los pies de los niños que no paran quietos (Alberto Álvarez Peña, *Mitología asturiana*, Gijón: Picu Urriellu, 2003, s.v.).

²¹ Jenofonte, *Helénicas* IV 4,17.



Amor de madre, Javier Moreno (2013)

Del mundo de los muertos provienen precisamente los seres que más aterrorizaban a los antiguos romanos. En efecto, en Roma era habitual asustar a los niños con historias de hombres-lobo²², aparecidos, lémures y larvas. Una de estas historias, por ejemplo, puede leerse en una carta de Plinio, que cuenta cómo el filósofo Atenodoro se atrevió a alquilar una casa donde habitaban fantasmas que hacían oír sus cadenas:

Había en Atenas una casa grande y provista de muchas comodidades, pero mal afamada y funesta para los que vivían en ella. En medio del silencio de la noche se oía un sonido metálico que, cuando se prestaba un poco más de atención, podía identificarse con un ruido de cadenas, primero lejano y luego cada vez más cerca. Seguidamente, aparecía un espectro: un anciano consumido por una extrema delgadez y cubierto de una terrible suciedad, de larga barba y cabellos erizados, que llevaba grilletes en los pies y cadenas en las manos, que agitaba al caminar. Como consecuencia de ello, las noches resultaba angustiosas y siniestras para sus habitantes, y a causa del miedo que padecían no podían dormir. La falta de sueño provocaba que cayesen enfermos y finalmente, dado que el temor crecía de día en día, que muriesen. Y es que, en efecto, incluso en pleno día, aunque el espectro ya se había retirado, el recuerdo del mismo permanecía presente en los ojos de todos, y así el temor persistía más allá de las causas que lo originaban. Debido a ello, la casa quedó deshabitada y condenada a la soledad, abandonada por entero a aquel extraño ser. No obstante, se puso en ella un cartel anunciando que estaba libre, por ver si alguien que desconociese su terrible historia

²² Como la de Licaón, que recoge Ovidio en *Metamorfosis* I, vv. 209-243, o la que relata Petronio en *Satiricón* LXII.

se decidía a comprarla o alquilarla. En eso que llega a Atenas el filósofo Atenodoro, lee el anuncio y, al conocer el precio al que la casa se ofrece, dado que éste es tan bajo que le resulta sospechoso, pregunta por ella. Una vez informado de todo, no sólo no renuncia a vivir en ella, al contrario, se muestra aún más interesado en alquilarla. Cuando comienza a anochecer, ordena que se le prepare un lecho de trabajo en la parte delantera de la casa y solicita que se le traigan unas tablillas, un punzón y una lámpara. Envía a todos sus sirvientes a las habitaciones interiores y él, por su parte, se aplica con el mayor celo a escribir, manteniendo en todo momento ocupados su pensamiento, sus ojos y sus manos para evitar que si su mente permanece ociosa, su imaginación pueda hacerle creer que ve el espectro del que ha oído hablar y causarle absurdos temores. Al principio, igual que en el resto de la ciudad, nada perturba el silencio de la noche. Pero luego, comienza a oírse el golpeteo de un objeto de hierro y un arrastrar de cadenas. Él no levanta los ojos, no deja a un lado el punzón, por el contrario, intenta concentrarse en el trabajo y servirse de él como de una barrera frente a las impresiones que le llegan a través de sus oídos. Pero el ruido crece, se aproxima, y ya se oye en la puerta de su habitación, ya se oye dentro de ella. Vuelve la cabeza, mira y reconoce el espectro que le han descrito. Éste estaba de pie frente a él y le hacía señas con un dedo, como queriéndole decir que lo siguiese. Atenodoro, sin embargo, le indica también con la mano que espere un poco y retoma las tablillas enceradas y el punzón. Y mientras escribía, el espectro hacía sonar las cadenas sobre él, por encima de su cabeza. Se vuelve Atenodoro a mirarlo de nuevo y ve que lo señala como antes con el dedo. Entonces, sin mayor demora, coge la lámpara y sigue al anciano. Éste caminaba lentamente, como si las cadenas le resultasen muy pesadas. Y una vez que llega al patio de la casa, de repente desaparece y deja allí solo a su acompañante. Tras quedarse solo, Atenodoro corta unas cuantas hierbas y algunas hojas y marca con ellas el lugar

exacto donde se ha desvanecido el espectro. Al día siguiente acude ante los magistrados y los convence para que ordenen que se excave en aquel lugar. Se descubren allí unos huesos metidos dentro de unas cadenas y rodeados de ellas por todas partes. La carne se había descompuesto por el paso del tiempo y el efecto que había producido la tierra sobre ella, y había dejado los huesos desnudos y ya muy gastados entre los hierros que todavía los ataban.²³

LÉMURES

El espectro al que se refiere este relato de Plinio es un lémur.

En las culturas etrusca y romana los Lémures son los espíritus errantes de los muertos, que podían regresar de la ultratumba para aparecerse ante los vivos que permanecían en las casas que habitaron y reclamarles algo —el culto debido, generalmente—. Según detalla Ovidio en el libro de sus *Fastos* dedicado al mes de mayo, se les conjuraba en una festividad muy señalada, la *Lemuria*:

Quando Véspero haya asomado tres veces su hermosa faz, y las estrellas vencidas cedan tres veces su puesto a Febo, será el ceremonial de un rito antiguo, la *Lemuria* nocturna, la que traerá las ofrendas para los manes²⁴ silenciosos. El año era

²³ Plinio el Joven, *Epistolario* VII, 27.

²⁴ Los *Manes* son propiamente las almas de los familiares difuntos, ni buenos ni malos en principio, pero que deben ser venerados, especialmente el noveno día después de la muerte con ofrendas de comidas y flores. En su honor se celebraban las fiestas *Ferialia* a finales del mes de febrero. Cf. Giuseppina Sechi Mestica, *Diccionario de mitología universal*, Madrid: Akal, 1993 (s.v.)

más corto y todavía no se conocían los ritos de expiación, y no existías aún tú, Jano biforme, cabeza de los meses. Pero, sin embargo, se ofrecían los dones de las cenizas extintas, y el nieto purificaba la tumba en que estaba enterrado su abuelo. Era el mes de mayo, así llamado por el nombre de los antepasados (*maiores*), que todavía ahora conserva parte de la costumbre antigua. Cuando está mediada la noche y brinda silencio al sueño, y han callado los perros y los diferentes pájaros, el oferente, que se acuerda del viejo rito y es reverencioso con los dioses, se levanta –sus pies no llevan atadura alguna– y hace una señal con el dedo pulgar en medio de los dedos cerrados, para que en su silencio no le salga al encuentro una sombra ligera. Y cuando ha lavado sus manos puras con agua de una fuente, se da la vuelta, y antes coge habas negras y las arroja a sus espaldas; pero al arrojarlas dice: “yo arrojó estas habas, con ellas me salvo yo y los míos”. Esto lo dice nueve veces y no vuelve la vista. Se estima que la sombra las recoge y está a nuestras espaldas sin que la vean. De nuevo toca el agua y hace sonar bronces temeseos y ruega que salga la sombra de su casa, al haber dicho nueve veces: “Salid, manes de mis padres”. Vuelve la vista y entiende que ha realizado el ceremonial con pureza²⁵.

Por cierto, los primates endémicos de Madagascar conocidos con el nombre de lémures fueron llamados así por el naturalista Linneo en su *Systema naturae* (1758, 10^a ed.); es evidente que Linneo asoció con los Lémures latinos los gritos que emiten por la noche, los grandes ojos reflectantes y los hábitos nocturnos de estos primates.

²⁵ Ovidio, *Fastos* V, 419-445.

LARVAS

Las *Larvae* son las almas de aquellos que en este mundo llevaron una vida desgraciada y que, saliendo amargados de ella, quieren vengarse de los hombres en general y en particular de los que les hicieron sufrir más, hostigándolos y martirizándolos con sus apariciones. Su acción, por consiguiente, es malvada y perjudicial; en esto se distinguen de los lémures. El propio Ovidio se hace eco de una ocasión en la que los muertos salieron de sus tumbas y aterrorizaron con sus gemidos a los romanos, que, enfrascados en largas guerras, olvidaron rendir culto a sus difuntos²⁶.

Las nodrizas amedrentaban a menudo a los niños con Larva, cuya visión –en forma de esqueleto– podía dejarles *larvati* (es decir, medio locos, poseídos). El filósofo Séneca se hace eco de estos temores infantiles:

nadie es tan niño que tema a Cerbero y a las tinieblas y al vestido de las Larvas compuesto de huesos desnudos²⁷.

La imagen de las Larvas como esqueletos es sumamente simbólica, pues representa lo que queda en última instancia de un cadáver humano; y así, esa iconografía se retomará en la Edad Media y hasta nuestros días para representar a la propia muerte²⁸.

²⁶ Ovidio, *Fastos* II, 547-557.

²⁷ *Nemo tam puer est ut Cerberum timeat et tenebras et larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium* (Séneca, *Epístolas* III, 24,18).

²⁸ Alejandra Guzmán Almagro, “Demonios, fantasmas y máscaras en la Antigüedad: consideraciones sobre el término *larva* y sus significados”, *Emerita* LXXXI 1 (2013), pp. 194ss.



Larva comvivalis, mosaico de la Villa de los Quintili (Roma)

BIBLIOGRAFÍA

I. ESTUDIOS

ÁLVAREZ PEÑA, Alberto, *Mitología asturiana*, Gijón: Picu Urriellu, 2003 (2^a ed.).

AMADOU, Safiatou y PEDROSA, José Manuel, *Cuentos maravillosos de las orillas del río Níger*, Madrid: Miraguano, 2005.

ASMA, Stephen, *On Monsters: an unnatural history of our worst fears*, Nueva York: Oxford University Press, 2010.

BORNAY, Erika., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 2010 (7ª ed.).

CEBRIÁN, Rosario, “Vampirismo en la historia”, *Memoria IX* (2008), pp. 77- 83.

CUADRADO RAMOS, Elena *et al.*, *El reino de la noche en la Antigüedad*, Madrid: Alianza, 2008.

DEMAUSE, Lloyd, *The evolution of childhood I*, Nueva York: The Psychohistory Press, 1974, disponible en http://www.psicodinamicajlc.com/articulos/evolucion_infancia.html

GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, *Los mitos hebreos*, Madrid: Alianza, 2003.

GUZMÁN ALMAGRO, Alejandra, “Demonios, fantasmas y máscaras en la Antigüedad: consideraciones sobre el término *larva* y sus significados”, *Emerita* LXXXI 1 (2013), pp. 183-202.

MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio (coord), *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval*, León: Universidad de León, 2000.

PEDROSA, José Manuel, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid: Medusa, 2002.

ROSE, Carol, *Giants, Monsters & Dragons: an encyclopedia of folklore, legend & myth*, Nueva York: W.W. Norton & Company, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona: Anagrama, 2009.

II. FUENTES

ARISTÓFANES, *Comedias II: Las nubes. Las avispas. Las tesmoforias. Las ranas*, edición de Luis Miguel Macía Aparicio, Madrid: Ediciones Clásicas, 1993.

BOCCACCIO, Giovanni, *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, edición de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007.

ESTRABÓN, *Geografía*, edición de José García Blanco y José Luis García Ramón, Madrid: Gredos, 1991.

FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana*, edición de Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos, 1979.

JENOFONTE, *Helénicas*, edición de Orlando Guntiñas Muñón, Madrid: Gredos, 1977.

Mitógrafos griegos: Eratóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, edición de Manuel Sanz Morales, Madrid: Akal, 2002.

OVIDIO, *Fastos*, edición de Bartolomé Segura Ramos, Madrid: Gredos, 2011.

---- *Metamorfosis*, edición de Antonio Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 2002.

PETRONIO, *Satiricón*, edición de Carmen Codoñer Merino, Madrid: Akal, 1996.

PLINIO EL JOVEN, *Epistolario (Libros I-X)*, edición de José Carlos Martín, Madrid: Cátedra, 2007.

MITOLOGÍA EN LAS ARQUITECTURAS EFÍMERAS DEL BARROCO

Miguel Ángel Hernández Fuentes

INTRODUCCIÓN

El ser humano recurre al mito ya desde el mundo antiguo para entender el mundo hostil que le rodea. A través de la racionalización de manifestaciones naturales, reinterpreta conforme a su condición mortal y trasciende lo inexplicable a un plano superior más allá de lo comprensible como origen de todo. Desde esta perspectiva el mito sirve de vínculo, bien como manifestación tangible de esa fuerza superior, o bien como elemento narrativo de identificación de la misma con las propias referencias del individuo: lo divino se transforma en humano al pasar por el intelecto del hombre sin perder el lugar superior que este le ha otorgado.

Partiendo de esta premisa tan simple y a la vez tan ambiciosa, en este trabajo planteamos una concreción del mito con un uso espurio de toda la cultura previa del mundo clásico, pasado por el tamiz de la religión católica, y en un momento político y social particular del Barroco español. Cuando hablamos de ese uso casi fraudulento del mito

nos referimos al empleo que de él hacen los estamentos de poder, principalmente la monarquía y la Iglesia, para afianzar su hegemonía y cuyo ejercicio inmediato se da en las manifestaciones de arquitectura efímera.

Se considera arquitectura efímera a aquellas construcciones erigidas con un planteamiento de temporalidad breve, que no requiere una durabilidad de materiales a largo plazo, y cuyo objetivo principal es servir de marco a la escenografía de un evento público. Es este factor “público” el que la convierte en un instrumento al servicio de la ideología convocante. El papel del mito en este tipo de construcciones efímeras implica un uso de la iconografía oficial, o asimilada, para transmitir un mensaje intencionado, y ajustado a la celebración del evento público, que necesita de forma inmediata inculcar esa ideología acordada. Con el agravante de que usa el ocio y la fiesta del pueblo para inyectar de forma fluida los valores premeditados en un receptor condescendiente.

El presente trabajo pretende ser una reflexión sobre la utilización del mito, con la posterior transformación en alegoría, como un elemento visual que sirve de herramienta para transmitir una ideología.

LA CELEBRACIÓN PÚBLICA

La celebración pública imbricada con el entorno de la Fiesta Popular se convierte en un fenómeno complejo, donde confluyen distintos intereses y planteamientos según el

análisis social de los sujetos que participan, así como de la intencionalidad de los promotores de las mismas.

La iconografía se pone al servicio del mensaje como un instrumento útil para la identificación y asimilación de los valores que se quieren transmitir, siendo especialmente significativa la impronta que dejan las manifestaciones visuales del Barroco, tanto por su complejidad como por su profusión.

Los diversos estamentos de poder generaban “una variada gama de fiestas, con funciones de ostentación, propaganda y exhibición, encaminadas a promocionar fidelidades”¹. Es durante el Barroco cuando cobra mayor relevancia esta intencionalidad ya que, partiendo de una ideología en la que confluyen los valores religiosos junto con los monárquicos, se recurre a planteamientos iconográficos vinculados, principalmente, con la mitología clásica, bien por una transformación de las divinidades en referentes de la tradición católica, bien como una representación personificada de los mismos en las figuras de los monarcas, y todo ello encauzado por el recurso de la alegoría que aúna de manera tajante el mito, los valores, la ideología y la iconografía heredada del mundo grecorromano y proyectada en la Iglesia Católica.

Estos monarcas que encarnan valores mitológicos usarán la fiesta para afianzar estos nuevos roles con la excusa de diversidad de eventos sociales que afectan a su función regente. Para las celebraciones se convocan arquitectos,

¹ José María Díez Borque, *Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco Español*, Madrid: ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.

escultores, pintores y literatos que, con el pretexto de la fiesta, aprovechan para osadías creativas que en el entorno cotidiano no eran bien acogidas. Esta complejidad de participantes y sus frutos artísticos suponían una suma de elementos de gran contenido iconográfico que ejercía un fuerte influjo en la colectividad popular.

Burckhardt², en su estudio sobre la cultura del Renacimiento italiano, establece que son dos las formas principales de representación en las fiestas: por un lado el misterio; es decir, la dramatización de la historia o leyenda sagrada y por otro la procesión, el cortejo pomposo con ocasión de alguna fecha de significación religiosa.

Las ciudades se convierten en grandes escenarios teatrales donde la exuberancia del Barroco se pone de manifiesto en su más amplio desarrollo.

EL BARROCO

Tradicionalmente, se denomina “Barroco” al período que transcurre desde 1600 a 1750. Políticamente es un período marcado por las monarquías absolutistas en toda Europa, salvo Inglaterra y Holanda. El monarca ejerce de manera despótica el poder, especialmente el ejecutivo y el legislativo, pero necesita del beneplácito del poder divino, representado por la Iglesia y sus estamentos jerárquicos. Si en principio puede parecer un planteamiento trascendental, no es más

² Jacob Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1944, p. 327.

que una forma de avalar su hegemonía frente al pueblo de arraigadas creencias religiosas.

Uno de los papeles más relevantes que jugó el arte barroco fue su instrumentalización en los conflictos religiosos de este periodo. Oponiéndose a la tendencia protestante de erigir sus templos de una manera sobria, austera y sin decoración, la Iglesia Católica usará para sus fines litúrgicos la grandiosidad y la profusión de elementos decorativos barrocos. En este sentido, se puede afirmar que el Barroco es la expresión estética de la Contrarreforma.

No debemos pasar por alto que el Barroco, quizás más que otro periodo cronológico-estilístico, es fruto de una sociedad concreta, en un ámbito de cambio religioso, conflictos políticos y económicos, lo que dará origen a su base ideológica e iconográfica. En numerosas ocasiones la interpretación de Barroco se asimila a “conflicto”, y los poderes terrenales no dudan en enmascararlo, en promover el disimulo a través de unos lenguajes cuya función es propagandística, y que se extiende a todos los estamentos sociales. Cada uno de los individuos coetáneos del Barroco participa del engaño, de la apariencia. Cuanto mayor es el conflicto que hay que ocultar mayor es el disimulo, ampliándose el abismo entre lo representado y la realidad. En este sentido Maraval añade:

el Barroco no es sino un conjunto de medios culturales de muy variada clase, articulados para operar adecuadamente con los hombres a fin de acertar a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social³.

³ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975, p. 55.

El empeño del Barroco de lograr la espectacularidad en lo decorativo le obliga al abandono de las ceñidas reglas de la estética clásica, el objetivo es el predominio de la fantasía sobre la fiel representación. Aunque esto pueda parecer contradictorio, el predominio artístico del naturalismo y el realismo se plantea con un uso desmedido, con fines pedagógicos: su única función es hacerlo tangible; una vez que el espectador ha reconocido en las imágenes la realidad que le circunda, que se ha establecido el contacto con sus referencias personales, esta se exagerará para transmitir el mensaje.

Tal y como vimos antes, si la Fiesta era un perfecto elemento de persuasión en manos del poder, un instrumento de ostentación y propaganda, la cultura barroca, fundamentalmente visual, sirve de manera precisa a esos objetivos.

ENTORNOS PARA LAS ARQUITECTURAS EFÍMERAS

Entendida la arquitectura efímera como aquella construcción erigida con motivo de una celebración o fiesta, que tras el evento se desmonta y desaparece, encontramos cuatro grandes grupos para catalogar las arquitecturas efímeras en base a los eventos principales del Barroco; nos detendremos principalmente en las relacionadas con la monarquía ya que es esta la que más recurre a elementos mitológicos para la transmisión de su ideología.

La religión

La crisis religiosa del siglo XVI obligó a un nuevo replanteamiento de la tradición espiritual previa, supone un retorno a las fuentes del Cristianismo, relegando a un segundo plano a la jerarquía de la Iglesia. La Contrarreforma busca también ese origen primigenio del Cristianismo, pero a través de la exaltación de la Eucaristía y la Pasión; la figura de la Virgen cobra una supremacía en su papel de intermediaria, y se potencia el “utilitarismo” de la intervención de los Santos.

La Iglesia encontró en la fiesta un poderoso modo de propaganda y pedagogía contrarreformista en la realización de sus celebraciones religiosas. La importancia se plasmaba con un complejo cortejo de decoraciones fastuosas tanto en el interior de las iglesias como en el ámbito callejero. Ejemplos de los derroches religiosos en eventos efímeros fueron los de la beatificación de San Fernando (1671), en Sevilla, en la que participaron Herrera el Mozo y Valdés Leal, o la de San Juan de Dios en Madrid (1690), cuyo complicado aparato trazó el valenciano José Caudí.

Estas manifestaciones religiosas festivas provocan a los fieles la manifestación de su alegría interior mediante gestos y actos jubilosos, en definitiva un espíritu triunfal que emana de la iconografía y fastuosidad plasmada en las arquitecturas efímeras para tales eventos.

La Monarquía

Una gran diversidad de tipos arquitectónicos envolvió y revistió la ciudad, el templo y el palacio durante los espectáculos y ceremonias reales. Las manifestaciones lujosas ahondan en el prestigio del monarca, son un fiel reflejo de su boato. El objetivo de deslumbrar recurre a todos los elementos visuales disponibles heredados del mundo clásico, tomado este como referente que afianza la preeminencia del monarca elegido por la divinidad para ejercer el poder terrenal. Para ello se recurre a discursos visuales oportunistas y aduladores hacia la figura del rey. Será en este ámbito en el que centraremos posteriormente los paralelismos mitológicos.

Los arcos, pirámides, perspectivas y fachadas tuvieron su expresión más nítida en las entradas triunfales a las ciudades y a las proclamaciones de los soberanos. Además de los arcos triunfales y templetes, destacaron aquellas estructuras que funcionaban como pantallas, que disfrazaban la arquitectura real y delimitaban el trayecto regio. Se trata de tribunas, gradas y galerías de arcos o *loggias* que revisten plazas y calles, acotan espacios festivos del recorrido y soportan el programa figurativo de la exaltación, un programa que cada vez resulta más comprensible, por la incorporación de imágenes alegóricas en detrimento de los intrincados emblemas de la centuria anterior.

Todo es una vuelta de tuerca al concepto del disfraz del Barroco: se oculta la inamovilidad de los edificios, las arquitecturas permanentes se transforman con estos

elementos en nuevos espacios abiertos, ya nada es lo que era pues la ciudad ha cambiado su configuración, se vuelve abierta, efímera, gentil.

Colgaduras, carrozas y efectos de representación escénica estuvieron presentes en las celebraciones regias y religiosas, aunque en estas últimas primó la instalación de altares provisionales. Tramoyas y diversiones de todo tipo, como danzas, máscaras y saraos, tuvieron como escenario el palacio y los jardines. Se recrean espacios abiertos que recurren visualmente a la festividad mitológica. La literatura se reinterpreta desde la perspectiva clásica, y aporta nuevos elementos al servicio de los mensajes visuales.

El entorno funerario: Catafalcos

Este tipo de arquitectura efímera, vinculada al apartado anterior de las monarquías, sin abandonar el boato, pero con una exuberancia contenida, se manifiesta con un programa iconográfico premeditado a la hora de afrontar las decoraciones funerarias con motivo de exequias reales.

Principalmente se celebraban en todas las ciudades relevantes del país. Aunque los grandes catafalcos son sobre todo obras de arquitectura de madera y cartón, implican también la participación de pintores, en ocasiones también tracistas de retablos. Dentro de las figuras más destacadas de este período cabe destacar a Vicente Carducho y Eugenio Canjés como autores del túmulo de Felipe III, en la Encarnación de Madrid en 1621, o Sebastián de Herrera

Barnuevo en el de Felipe IV también en el mismo convento real.

La teatralidad barroca se plasma en los “capelardente” (de origen francés *chappelle ardente* que alude a la gran cantidad de luces que alumbraban a la estructura de madera en forma de baldaquino sobre la que descansaba el difunto), con unas características formales que suponen la integración de arquitectura y decoración fundamentalmente simbólica. Se configuran con gran contenido ideológico y cargados de jeroglíficos y epigramas siempre al servicio de la exaltación de la monarquía, al igual que el resto de estructuras efímeras para otros festejos.

Se recurre a la Alegoría para personificar y conformar visualmente esas loas y virtudes del difunto. No hay que olvidar que las monarquías son hereditarias, por lo que la intencionalidad no es sólo alabar al difunto, sino que además marca la continuidad de esos valores, reconocibles en la arquitectura efímera, para el sucesor de la corona.

El baldaquino era el elemento más vistoso de las exequias: se construía de madera, lienzo y, en general de materiales poco consistentes, pero enriquecidos con pinturas que simulaban materiales ricos como podían ser el mármol, el jaspero, la plata o el oro, completándose con esculturas y pinturas que aludían a las virtudes y a los éxitos del difunto, todo ello recubierto de ricas colgaduras negras e iluminado con multitud de cirios. En definitiva, la esencia del Barroco: el disimulo y la apariencia de materiales lujosos a través del disfraz de materiales más toscos, el ilusionismo.

Teatro

Entendidas las diversas arquitecturas efímeras como una escenografía medida y controlada al servicio de la pedagogía oficial, no se puede pasar por alto el teatro como un medio y un fin donde las escenografías efímeras no buscan solo el dinamismo del Barroco, sino que además están supeditadas a un texto, donde el engaño y la confusión se sustentan perfectamente en las arquitecturas del decorado para integrarse en la literatura de este siglo con los mismos objetivos y los mismos desarrollos. En palabras de Virginia Tovar⁴, el desbordante mundo festivo del Siglo de Oro fue siempre ostentación escénica, teatro y liturgia, acción escénica y regocijo lúdico, ritual, alegoría y disfraz. El vestido, las banderas o estandartes, las colgaduras, pirámides o arcos triunfales, los baldaquinos... todo da lugar a trucos o complejos escénicos.

MITO Y ALEGORÍA

*La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es
y está toda su elegancia
en que salga parecida*

⁴ Virginia Tovar Martín, “Espacios de Devoción en el Barroco Español, Arquitecturas de finalidad «persuasiva» en Debates sobre Arte”. Fundación Argentaria, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Visor DIS, 1999, p.167.

*tanto la copia a la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo entreambas...*⁵

Asimilado ya el Renacimiento como un retorno al mundo clásico, sería simplificar demasiado pensar que solo supuso un resurgir de las ideologías del mismo; más apropiado sería entender este período como una modificación de las actitudes y formas de entender al hombre y su entorno. Este se convierte en el centro de referencia, incluso en el planteamiento religioso, donde se da la asimilación de que, en definitiva, está creado a imagen y semejanza de su Creador. Se caracteriza por ser un período que intenta aunar el pensamiento racional pagano con el espíritu cristiano, base del neoplatonismo que tendrá un mayor desarrollo durante el Barroco con sus oportunos planteamientos contrarreformistas.

En el Renacimiento la visión alegórica, tanto de la mitología como de otros ámbitos culturales, se convirtió en una fórmula de pensamiento muy común entre los humanistas y eruditos. Toda imagen, toda idea, aludía a otra más profunda, y buena parte del cometido del hombre sabio era descubrir, “desvelar”, como se decía por entonces, esas “verdades ocultas” tras formas aparentemente anodinas o simplemente decorativas⁶.

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan*. Edición crítica de Fausta Antonucci, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra - Reichenberfer, 2005, p. 160.

⁶ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y Mito. Manual de Iconografía clásica*, Madrid: Sílex, 2008, p. 337.

Los planteamientos iconográficos buscan legitimar principalmente la figura del monarca, por lo que se recurre a un lenguaje visual que mezcla elementos bíblicos, mitológicos a través de los libros de emblemas y jeroglíficos, que tratan de aunar las referencias visuales de ambos mundos y que dará origen a la representación alegórica, intelectualmente justificada por el neoplatonismo antes mencionado. Las fuentes más relevantes para esta asimilación iconográfica serán los trabajos de *Iconología* de Cesare Ripa y la *Hieroglyphica* de Ionannis Pierri Valeriani.

El uso de las imágenes alegóricas tiene su génesis en la concepción de un mundo paralelo, cercano al esoterismo, que con sus características mistericas y simbólicas sirve como lenguaje para establecer nuevos códigos. Estas acepciones conceptuales se trasladan al mundo de las artes: las imágenes son un espejo de esa significación a la que solo los iniciados tienen acceso.

Uno de los instrumentos más relevantes es la Emblemática. El emblema nace de varias fuentes: aparte de los jeroglíficos y la literatura alegórica medieval, cuentan las monedas romanas y los epigramas griegos, con su carácter breve e incisivo. El creador del género fue Andrea Alciato, quien publicó la primera edición latina de sus “Emblemas” en Milán. Suponen la yuxtaposición de una imagen o representación visual, considerada el “cuerpo” por los tratadistas del Renacimiento, y unos versos explicativos, que constituían el “alma”. El diálogo de estas dos partes tiene un elemento de misterio ingenioso que resolver.

Desde estas premisas, como sostiene Blanca García-Vega⁷, surgirán representaciones alegóricas de todo tipo: personificaciones de virtudes y vicios, del amor y la muerte, los triunfos, las cualidades morales, el lenguaje de los astros, etc. Todo ello tenía su justificación en los propósitos doctrinales de “enseñar deleitando” a una sociedad estamental regida por la monarquía absoluta en lo temporal y por la iglesia en lo espiritual, sobre todo la iglesia contrarreformista. En definitiva, un uso de la imagen con intención moralizante e instructiva.

Con la llegada del racionalismo, después del siglo XVIII, esta visión decayó. Los símbolos no constituyen más la revelación de la insondable sabiduría, sino que son meras metáforas ilustradas. Se convierten en una forma visual amable, cercana al cuento, a la historia ya conocida, en definitiva a la ilusión del espectador.

Quizás una de las referencias visuales más claras en las que se entremezclan la simbología críptica con la reinterpretación mitológica clásica, llevada a la integración de la tradición judeo-cristiana, sea el cuadro anónimo del s. XVIII que se conserva en la Iglesia del Carmen de Antequera (Málaga), donde aparece una cosmología mística de corte neoplatónico. La pintura expone la visión ortodoxa del mundo en el siglo XVII en el ámbito de la mística católica: un mundo terreno con los cuatro elementos, el sistema

⁷ Blanca García-Vega, *Mito y Alegoría. Estampas del siglo XVI en el Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid: Din Impresores, 2007, pp. 7-8 [01/2014]. Disponible en: http://www.fnmt.es/content/files/museo/Folleto_MitoyAlegoria.pdf.

planetario geocéntrico, el primer motor y el mundo celeste con la contemplación de un Dios Trino. Iconográficamente aparecen mezcladas materias científicas como la física y la astronomía, junto con la religión, recuperando de forma visual los planteamientos renacentistas vistos anteriormente. La metáfora de la escala implica un movimiento ascendente, desde un nivel terrenal el espíritu se eleva, superando las trabas y complejidades necesarias para merecer el ascenso hacia la meta última: el paraíso celestial.

En la información sobre el cuadro se habla de la Escala de Jacob o del salmo XXIII de David como referencias de la composición: en definitiva una forma de buscar en la Biblia una interpretación de algo que tiene mucho de pagano.

En el centro de los jardines de la Granja, en una de las fuentes, Mercurio rapta a Psique y la conduce al Olimpo ante la mirada atenta de los dioses. En el techo de la habitación principal del mismo palacio, sobre la fachada del jardín, una pintura al fresco vuelve a narrar este mismo acontecimiento, como otro ejemplo, de esa mixtura entre mitología clásica y mundo cristiano, que afianza la evolución visual y conceptual de la alegoría. San Fulgencio (s. VI d.C.), representante de la latinidad tardía y continuador de San Agustín de Hipona, en su obra *Mitologías*, resume el mito de Psique y Cupido como una alegoría del alma que, olvidándose de su destino, se deja llevar por los sentidos y aparta sus ojos del amor divino; tras haber purgado sus culpas con ayuda de la gracia, acaba por subir al cielo a gozar eternamente de la presencia de Dios. Esta reinterpretación,

bastante acomodada y subjetiva del texto de Apuleyo, es la que comúnmente adoptaron los mitógrafos sobre el cuento de Psique y Cupido.

No es en vano el planteamiento iconográfico del *Palacio de la Granja* que hace Felipe V: es una acción medida y controlada para afianzar su hegemonía sobre la corona de España. A lo largo del texto nos acercaremos más a la figura de este monarca, ya que confluirán en él varios de los mitos tradicionales de la ideología hispana, usados estos junto con las alegorías del momento con la intencionalidad ya marcada.

Las obras efímeras irán abandonando de forma paulatina el uso de los jeroglíficos para dar paso a la representación alegórica, más cercana visualmente al referente inmediato que el carácter simbólico de los códigos, no siempre entendidos. El espectador social del renacimiento e inicio del barroco, más por lo repetitivo y lo intencional que por el conocimiento intelectual, era capaz de “leer” los emblemas y jeroglíficos que decoraban los ornatos. En el encargo al padre Sarmiento, en 1743, de decorar el Nuevo Palacio Real, ya apunta:

sólo se admiran hoy porque no se entienden y se admiraban al principio aunque no todos lo entendían [...] ni las representaciones deben ser enigmáticas ni se deben reducir a geroglíficos sus adornos. Esto no sería reparable en un edificio transitorio, pero sí en una obra que se edifica para la eternidad. Adornos que pocos entenderán de presente todos

se ocultarán, sin duda, a las inteligencias de todos los que vinieron después de algunos millares de años⁸.

El futuro, pues, ya está marcado por un nuevo uso de las alegorías y los símbolos.

UN CRONISTA DE FELIPE V: DON ANTONIO CRISTÓBAL DE UBILLA Y MEDINA

La aparición de un cronógrafo, entre tantos otros, es obligada en este momento de la reflexión, ya que, gracias a su crónica de viajes de Felipe V, podemos desarrollar un discurso más o menos ordenado de algunos de los mitos recurrentes en la monarquía española. El primer Borbón en España recupera todos los planteamientos previos en cuanto a la funcionalidad del mito en los eventos públicos y a la vez da una visión nueva desde el planteamiento de la ilustración, que ya trata las alegorías como definitivos panfletos.

Antonio Cristóbal de Ubilla y Medina nace en Madrid el 28 de noviembre de 1643. Su temprana vocación política y su interés por los asuntos de estado vienen

⁸ Fray Martín Sarmiento, *Sistema de los Adornos de Escultura del Nuevo Palacio Real de Madrid 1743-1747*, Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII, publicados en facsímil o transcritos con notas preliminares por Fr. J. Sánchez Cantón, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos III, 1956, pp. 200-201, *apud* Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco Español*, Akal, 1990, p. 18.

marcados por la actividad de su padre, Antonio de Ubilla, como secretario de Felipe IV.

En 1663 tomó el hábito de Santiago. En la orden de Alcántara tuvo varias encomiendas. Fue diputado por el Reino de Valencia, oficial de la Secretaría de Estado, Secretario de los Reales Descargos y Secretario de Cámara del Consejo de Indias, por el Perú. Carlos II le nombró secretario de Estado de la Negociación de Italia, después de Despacho Universal y Notario Mayor en 1698 y miembro del consejo de Indias. Por recomendación del cardenal Portocarrero al Rey Felipe V, continuó en los mismos puestos y empleos en la Corte. Acompañó al Rey en su viaje por Cataluña e Italia. Fue secretario de Estado, Justicia, Guerra y Hacienda, hasta 1705. Fue también primer marqués de Rivas del Jarama y señor de Velilla. Muere en el 16 de octubre de 1726.

Su crónica *Succession de el rey D. Phelipe V, nuestro Señor en la corona de España: diario de sus viages desde Versalles a Madrid, el que executó para su feliz casamiento, jornada a Napoles, a Milan, y a su exercito, successos de la campaña, y su buelta a Madrid*, publicada en Madrid en 1704⁹, nos sirve para detallar de forma gráfica la revisión de los mitos asociados a la monarquía, especialmente el recurso iconográfico para aunar los nuevos planteamientos de los Borbones a su llegada a España, haciendo particular hincapié en los

⁹ *Succession de el rey D. Phelipe V. nuestro Señor en la corona de España: diario de sns viages desde Versalles a Madrid...* Ubilla y Medina, Antonio, marqués de Ribas, Edición: Iván García Infanzon, Madrid, 1704 [01/2014]. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=22677>; y en: <http://archive.org/details/successiondeelre00ubil>.

desfiles y decoraciones a las que se sometió la ciudad de Madrid en su recepción oficial.

ALGUNOS MITOS EN ARQUITECTURAS EFÍMERAS HISPANAS

Existe una serie de referentes iconográficos que son constantes en las construcciones efímeras, ya que se ajustan a un programa ideológico siempre asociado con la intención de mostrar una vinculación entre la monarquía, la Iglesia y la hegemonía que quieren avalar.

Durante el barroco español se recurre generalmente a algunos de los mitos que vemos a continuación.

El Rey Apolo

Uno de los recursos iconográficos que mejor se ajusta a la nueva figura del monarca es la de Apolo. De origen solar, se desenvuelve de forma ambivalente entre el mundo viril de la caza y la guerra así como en el entorno poético que produce su sensibilidad musical. Perdido en los albores de la cultura clásica el origen de Apolo, como un dios fruto de los amores de Zeus hacia Leto, en la costa de Asia menor, se unifica a otro dios primitivo solar, denominado Helios. Iconográficamente se empiezan a fusionar en cerámicas itálicas del siglo III a.C. Durante la Roma Imperial se mantienen devocionalmente separados pero algunas representaciones de ambos comienzan a

mezclar sus atributos, no en vano Augusto diferencia a Apolo vinculándolo con su genealogía, pero al que se hace referencia como “Febo” el brillante. Ovidio, en sus *Metamorfosis*, no establece ya diferencia entre estos dioses y cuando alude a Febo lo identifica doblemente con las figuras de Apolo y Helios, como si siempre hubieran sido el mismo dios. En la Edad Media se vincula además la simbología del sol ascendiente, triunfante, con la figura de Cristo como vencedor sobre la muerte.

A partir de este momento es cuando se asimila este nuevo Apolo con la figura del monarca y como tal se representa en las arquitecturas efímeras; en ocasiones por medio de un Apolo idealizado, rodeado de alegorías de la patria y las virtudes asimilables al monarca, y en otras representando directamente al monarca rodeado de los atributos que le identifican con esos valores de Apolo (en este caso, incluso se acompaña con cartelas explicativas para que el pueblo “comprenda” plenamente el recurso visual). Por ello, nos encontramos construcciones efímeras donde aparece como un referente de actitudes civilizadoras y defensoras del orden, el inspirador de las artes, y en ocasiones colérico y vengativo con sus enemigos.

La iconografía oficial que se presenta en los eventos públicos es la de una imagen triple: la sabiduría del príncipe, su valor militar y su dominio de los vicios y las pasiones. El laurel es símbolo de triunfo militar, pero también lo es la sabiduría, el grupo de la Fama, que en ocasiones le acompaña, representa una victoria militar, pero supone al mismo tiempo unas claras connotaciones morales de defensa

de la religión; y, además, en las mismas representaciones de Apolo se producen interferencias, combinando las dos connotaciones del dios luchador, invicto y virtuoso, y el dios de la sabiduría y parangón de las Musas. El vencedor de la Pitón con la lira en la mano, o el arco y las flechas¹⁰.

Otra de las fuentes que adorna el Palacio de La Granja de Jean Thierri, vuelve a servirnos como ejemplo del proyecto ideológico de Felipe V: sobre un gran peñasco nos encontramos a Apolo y Minerva. Apolo con la lira entre las manos y a sus pies la serpiente Pitón vencida, mientras dos niños alados, representando el Arte y la Guerra, le ofrecen una corona de laurel y las flechas de su carcaj, respectivamente. Minerva, diosa de la sabiduría, apoyada en su escudo con la inscripción *Nec sorte nec fato*, ‘ni por la suerte ni por el destino’, reduce a la Envidia y la Discordia puestas a sus pies y tiende a Apolo un ramo de olivo como símbolo de paz. La representación alude al papel de Felipe V como triunfador sobre la rebeldía, la envidia y la discordia y protector de las Artes.

Tomando como referencia algunos textos de la crónica de Antonio Ubilla, donde las cartelas de algunas arquitecturas efímeras nos identifican al monarca con alegorías concretas a modo de oda, nos dice:

En los Baluartes, por la fachada, que miraba al Retiro, y por la mano derecha, estaba la Paz sobre el pedestal de afuera, con dos ramos, uno de Laurel, y otro de Oliva y esta letra:

PAZ

¹⁰ Miguel Morán. *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, S.A., 1990, p. 66.

*Con esta Augusta unión fiel,
Que en dos Imperios estriva,
La que es la Paz Oliva,
Es en Phelipe Laurel*¹¹.

El Monte Parnaso

En lo alto de una de las ventanas de las estancias vaticanas en Roma aparece *El Parnaso*, obra de Rafael de 1511, donde figura Apolo rodeado por las nueve Musas. A sus pies brota la sagrada fuente de Helicón. A ambos lados se sitúa el grupo de poetas antiguos y modernos, que recibe la divina inspiración y discurre en armónica conversación. Apolo toca la *lira da braccio*. Era frecuente interpretar la figura del pontífice como un Apolo mediador entre el Cielo y la Tierra, entre el orden divino que es música y el desorden terrestre del pecado y las pasiones, imagen que se hace extensible a la monarquía.

Uno de los eventos regios testimoniales de arquitecturas efímeras que nos remite al uso iconográfico de Apolo en el entorno idílico del Parnaso es la llegada de Mariana de Austria a Madrid. Procedente de El Escorial, en compañía del rey Felipe IV y de su hija la infanta María Teresa, la reina hizo su entrada oficial en la capital el 15 de noviembre de 1649. Desde meses antes se venía preparando todo al respecto, bajo la supervisión de don Lorenzo Ramírez de Prado, mentor de todo el programa de esta Entrada, nombrado superintendente y protector

¹¹ Ubilla, *Sucession de el rey D. Phelipe V...*, p. 155.

de todos sus aparatos, que pensó, discurrió y dispuso sus ejecuciones:

Para suplir la falta de una portada noble en el recinto del Buen Retiro, se decide construir una efímera sobre pedestales de piedra berroqueña; se situaba algo más al Norte de la fuente del Olivo en el Prado Viejo de San Jerónimo, haciendo frente aproximadamente a la actual Carrera de San Jerónimo.

Atravesando la portada descrita, el regio cortejo hallaba inmediatamente en su recorrido el Monte Parnaso, primera de las estructuras efímeras levantadas para esta Entrada.

Desde la anterior estructura como base, se elevaban las dos míticas cumbres del Monte Parnaso, con riscos coloridos y planteados en perspectiva, con variedad de hierbas flores, supliendo con las imitadas las que el tiempo no concedía naturales. En la segunda cumbre un Pegaso, dos veces mayor que el natural, hacía brotar, a golpe de pezuña, la mítica fuente Hipocrene, que se desataba como un arroyo fingido que, por las quiebras de los riscos, bajaba a unirse con la fuente del Olivo, y vertiendo finalmente en un estanque labrado a lo mosaico, chineado de colores, con diversos lazos y fajas de pequeñas conchas¹².

Salvo el Hércules-Sol, que retomaremos en seguida, el planteamiento hasta aquí descrito nos evoca la portada del Parnaso español de Francisco de Quevedo, editado en Madrid en 1648, que es un grabado de Juan de Noort sobre un dibujo de Alonso Cano.

En el grabado señalado se nos presenta, en un paisaje al pie de las cumbres del Parnaso, a Quevedo que,

¹² Diego Suárez Quevedo, “Alonso Cano y el arte efímero, Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, n° 11 (2001), pp. 231-267.

rindiendo pleitesía a las nueve musas, es coronado por Apolo; en un nivel más bajo, el retrato del poeta madrileño, según el modelo velazqueño, en un medallón que sostiene un sátiro.

Pero ya tenemos antecedentes en las arquitecturas efímeras elevadas en honor a Felipe II en su entrada a Sevilla en 1570. Juan de Mal-Lara nos informa de la distribución de una escenografía que recrea el monte Parnaso:

En lo alto del arco desde torre a torre, passava un bosque fresco de árboles, y puestas a mano muchas caxas de yerbas, que parecían aver nascido allí encima, representando un huerto prensil... Era éste el monte Parnaso de Boecia, tan celebrado de los poetas, y tenía al pie una fuente... Más adelante avía una silla alta, cavada en la peña adonde estava sentado el dios de las Musas y poetas, Apolo, vestido de una ropa de borcatel labrado de blanco, y con dos cinturas de tafetanes azules y sus borceguís labrados como los coturnos antiguos, y su guirnalda sobre el cabello rubio. Tenía un harpa en la mano. Estavan más abaxo asentadas las nueve Musas, que las cinco dellas eran doncellas, de extrema boz y manos de tañer harpas y vihuelas de arco y violines¹³.

Si nos remitimos de nuevo al texto de Ubilla, volviendo al Barroco, en la crónica de la entrada de Felipe V en Madrid se narra que al paso del real cortejo se establece una escenografía compuesta por personajes que actuaban como musas y a coro cantaban las estrofas a ellas asignadas de cada uno de sus correspondientes poetas, con

¹³ Juan de Mal-Lara, *Recibimiento que hizo la ciudad de Sevilla al Rey don Phelipe II (1570)*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1878, edición facsimilar pp. 57r^a – 58r^a.

acompañamiento de los instrumentos musicales que nos indica la tradición clásica:

En la Carrera de San Gerónimo, delante del Convento de San Antonio, se puso otro vistoso Arco, en que se figuró con primorosas estatuas el Parnaso con sus nueve Ninfas, el Cavallo, y la Fuente, a los lados seis Ninfas, avia seis imitadas Estatuas de los celebrados, Lope de Vega Carpio, Don Luis de Góngora, Don Francisco de Quevedo, Cavallero del Orden de Santiago, Argensola, Don Francisco de Zarate, y Don pedro Calderón de la Barca, Cavallero de la misma Orden, que fue Capellan de Honor de su Magestad; y el friso de este Arco avia dos Targetas bien guarnecidas, y la que estaba al lado derecho tenia este mote:

*A su Monarca celebra
El Pindo, pues la Poesia
Es culto, y es armonía.*

Y en el correspondiente avia esta letra:

*Musa cantad, que en el Pindo
Logra el Parnaso Español
Otro influxo, y otro Sol¹⁴.*

Todo ello estaba presidido por un Apolo que, entre las dos montañas, descansaba sobre el plectro, con su corona de siete rayos, en clara alusión a la inspiración poética y su irradiación, y vestido de cambiantes de nácar y oro. Vuelve, pues, a situarnos en la clara asimilación del dios Apolo con el dios Helio, ya plenamente integrados iconográficamente.

El testimonio visual del grabado *Monte Parnaso*, de entre 1700-1701 de la Biblioteca Nacional de Madrid,

¹⁴ Ubilla, *Succession de el rey D. Phelipe V...*, pp. 157-158.

atribuido a Teodoro de Ardemans, nos confirma la complejidad de estas escenografías barrocas que nos muestran todo lo hasta aquí mencionado. Aparece un gran arco a modo de monte con un Apolo en la cúspide tañendo su instrumento, y rodeado del coro de musas que desde la base ascienden hacia la divinidad. Sostienen cartelas y emblemas que informan de lo que ya Ubilla nos ha detallado.

Hércules

En España la identificación de Hércules con el monarca español aparece como referente desde Carlos V como una constante reiteración. Uno de sus famosos trabajos, el de los Bueyes de Gerión, ocurre en la Península Ibérica y durante el desarrollo de la gesta el héroe va fundando diversas ciudades hispanas, siendo Sevilla una de las más importantes.

Hércules sitúa en Cádiz las conocidas Columnas que llevan su nombre y que se ubican a ambos lados del Estrecho: una sería el propio Peñón y la otra el Monte Hacho en Ceuta. Columnas que indicarían el fin del mundo conocido o, lo que es lo mismo, el *non plus ultra* de los romanos, es decir que no había nada más allá de ese punto. Como curiosidad, cabe indicar que tras el descubrimiento de América las Columnas serían integradas en el escudo de España, pero esta vez con el lema “Plus Ultra”, indicando que había algo al otro lado y dejando claro quién lo había descubierto.

Muchos han sido los monarcas que han querido ser vistos como nuevos Hércules. Al Hércules hispano hay que añadir, en el caso de Felipe V, el Hércules gálico y la identificación de este último con Apolo, tan tónica en el caso del gran rey Luis XIV (el rey Sol), abuelo del monarca español. Ya en 1561 cuando se hizo el recibimiento de Isabel de Valois, en la redacción de sus fiestas se lee: “Hércules el vencedor de las ciudades enseñó que los españoles y los franceses habían de ser domados más por persuasión que por fuerza”¹⁵.

Hércules sería, por lo tanto, también motivo de una nueva iconografía real bajo los Borbones que, identificando doblemente a lo español y a lo francés, legitimaban su poder sobre la corona hispana.

Desde siempre, Hércules había sido de los personajes más utilizados por la iconografía oficial. Bajo su imagen se alegorizaba el origen mítico de la monarquía, la fortaleza del Estado y de su rey, y también la figura moral del soberano, pues a través de su comparación con el héroe de Tebas se quería caracterizar la felicidad de una nación que, bajo el gobierno de un príncipe virtuoso y prudente, vence los obstáculos, los monstruos que aparecen en su camino.

Hércules era un héroe victorioso, pero la suya era ante todo una victoria interior. En el tratado de *Iconología* del italiano Cesare Ripa (Roma, 1593) Hércules encarna la *Virtú Heroica* y le atribuye tres cualidades principales:

¹⁵ Julia de la Torre Fazio, *El gran recibimiento de Isabel de Valois en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 2012.

moderación en la ira, contención en la avaricia y desprecio de las delicias y placeres del mundo cuando la razón ha relegado a segundo plano los efectos de los sentidos, para señalar a continuación cómo la auténtica virtud reside en el bien realizado bajo el gobierno de la razón. En definitiva, el estandarte ideal de propaganda política.

El título del cuadro de Henry A. Favanne, de 1704, en el Palacio de Versalles, no puede ser más elocuente: *España ofrece su corona a Felipe de Francia, duque de Anjou, en presencia del Cardenal Portocarrero*. La obra aglutina de forma determinante todo lo que hasta aquí hemos hablado. Aparece una representación del dios Apolo-Helios, luminoso y triunfal con la figura del monarca rodeado por dos alegorías que representan las naciones y al fondo el héroe en actitud de lucha. Hércules se representa con la maza en alto, pisotea los monstruos de los vicios y las bajas pasiones. Supone una emisión del mensaje del monarca vencedor, que obtiene la corona de España sobre las pretensiones de los austriacos.

Esta iconografía se reutiliza en la obra del mismo autor y datación: *Los Reinos de Valencia y Aragón se rinden a Felipe V, Rey de España*, donde ya nos encontramos al rey entronizado y rodeado de multitud de recursos alegóricos y mitológicos con Heracles como vencedor de nuevo.

En uno de los dibujos de Teodoro Ardemnas, en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece un Arco de triunfo para conmemoración de la entrada de Felipe V en Madrid. Se presenta con una estructura de doble arco superpuesto más clasicista, colocando en la cúspide a un Hércules triunfante, sentado sobre la bola del mundo, símbolo de la monarquía

hispanica, con la clava en una mano y la piel del león de Nemea en la otra. Aquí la clava simboliza el sometimiento de las pasiones bajo el imperio de la razón y sus nudos las dificultades que acechan en la búsqueda de la virtud. En otras representaciones aparece el caduceo como símbolo de la justicia guardada por la prudencia (imbricándose con el mito de Mercurio), también entendido como símbolo de concordia, paz y bienestar, tan necesario en España tras el declive de los Austrias. Enmarcando la composición del Arco triunfal nos encontramos con la Victoria tocando sus trompetas y los templos de la Fama y de la Paz, hacia los que se dirige Hércules. En la base dos representaciones de Minerva y Marte aún confusos en su significado, pero claros referentes al triunfo militar.

CONCLUSIÓN: UNA FIESTA, UN PROGRAMA IDEOLÓGICO

Uno de los testimonios más significativos, y que afortunadamente aparece detallado en la obra del pintor sevillano Domingo Martínez, hacia 1748-50, son sus ocho lienzos en los que nos muestra la crónica visual de la entrada de Fernando VI en Sevilla en 1747, heredera de la escenografía de la llegada de Felipe V a la misma ciudad en Sevilla en 1727. Esta referencia veinte años antes supuso uno de los festejos más complejos y relevantes de carácter monárquico.

Felipe V entró en una Sevilla adornada con gran boato, y entre los dispendios que la caracterizaron

destacaron una compleja iluminación en la Giralda; se cubrieron los paramentos del recorrido con revestimientos de tapices, colgaduras y pinturas en las fachadas con motivos mitológicos; se adornaron las calles con grandes elementos arquitectónicos y escultóricos como pirámides de cartón, efigies de héroes, incluso unas columnas de Hércules en una composición que presentaba un león arrojando agua de sus fauces, así como un impresionante arco de triunfo sobre el que se erigía un Coloso de Rodas, entre cuyas jambas se deslizaba un navío; y se construyeron castillos de fuegos artificiales para deleite de la población.

En la celebración para Fernando VI, veinte años después, y según el testimonio visual de Domingo Martínez, la distribución del desfile no puede ser más protocolaria, pues se guarda un riguroso orden jerárquico que otorga el primer lugar a los patrocinadores del evento, la Real Fábrica de Tabacos: abría la marcha un séquito con el director y los funcionarios de la misma. El primer paso es el carro de la Común Alegría, donde encontramos escenas báquicas y danzas pastoriles, que se mueven alrededor del carro y a la vez se intercalan entre el público asistente, integrando al mismo dentro de la festividad. Se convierte en sujeto activo del evento, en definitiva, la mejor manera de integrarlos con el mensaje.

A continuación vienen los carros correspondientes a los Cuatro Elementos: el del Fuego estaba pintado con llamas, a las que se sumaban unas cartelas con emblemas alusivos al fuego y al amor, la fidelidad y la lealtad de Sevilla a la Monarquía y los beneficios que ésta le producía a la ciudad;

Eolo para el del Aire, decorado con aves y representaciones de distintos vientos, personificados en figuras infantiles; Neptuno en la Carroza de Agua con pinturas de marinas; Ceres, en la dedicada a la Tierra, con representaciones pictóricas de paisajes, cacerías, ganadería y agricultura; y en penúltimo lugar, el Carro de Apolo, remitiéndose de nuevo a la asimilación de la figura del monarca con la divinidad y lo que representa según lo ya visto.

Dentro de la diversidad de opciones iconográficas para representar al dios-sol se vuelve a recurrir al Monte Parnaso, donde aparece el dios rodeado de las musas y con la recurrente representación de Pegaso. Al igual que el resto de carros, aparece profusamente decorado con escudos, flores y guirnaldas, máscaras alusivas a las funciones del monarca...

El desfile terminaba con la Carroza de los Reyes y con los retratos de los nuevos soberanos sobre trono y bajo dosel carmesí, cuya entrega finalizaba el acto, testimoniado en uno de los lienzos.

En definitiva, la función del mito transformado en alegoría, ambos al servicio de una ideología, no sólo hay que analizarla en los revestimientos de maderas y sus símbolos, ya que cada conmemoración tuvo su marco especial en el que confluyeron además diversos géneros artísticos; suponía la participación de otras muchas manifestaciones culturales, en los eventos: se recurre a la literatura, la música y el baile, que también beben de las fuentes clásicas del mito, y que acabarían convirtiendo la fiesta barroca en un complejo engranaje cultural.

Otra cuestión inherente a la revitalización de la fiesta es su relación con la aparición de las cortes estables y los comienzos de la capitalidad urbana. Esta adquiere entonces la función del escenario festivo sufriendo una mutación, una transformación con toda una gama de falsas arquitecturas que ofrecen una imagen ideal de la ciudad, que no es otra más que un referente a menor escala de la configuración del reino.

El recurso del mito y la alegoría es el vehículo ideal para la transmisión del mensaje oficial, en estrecha vinculación con la ideología religiosa contrarreformista y, a la vez, con el objetivo claro de avalar la hegemonía monárquica sobre un pueblo expectante al que el festejo distrae de sus cotidianas angustias.

BIBLIOGRAFÍA

BONET CORREA, Antonio, “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *Norba-Arte, Revista de arte, geografía e historia*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 13 (1993), pp. 23-70.

-----, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid: Ediciones Akal, 1990.

BURCKHARDT, Jacob, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Arte y Espectáculo. Barroco en Andalucía*, tomo I, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1984.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento*, en el Catálogo de la exposición *Madrid en el Renacimiento*, Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1986. DÍEZ BORQUE, José María, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid: Ediciones del Serbal, 1986.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y Mito. Manual de Iconografía clásica*, Madrid: Sílex, 2008.

FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535 - 1622). Estudio y documentos*, Valencia: UNED – Univ. de Sevilla – Univ. de Valencia, 1993.

GARCÍA-VEGA, Blanca, *Mito y Alegoría. Estampas del siglo XVI en el Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid: Din Impresores, 2007, [15/05/2013], disponible en: http://www.fnmt.es/content/files/museo/Folleto_MitoyAlegoria.pdf. Consultado

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975.

MORÁN, Miguel, *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, “La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 105-139.

REQUENA FRAILE, Ángel, “Una escala astronómica mística en Antequera”, *Turismo matemático. Recreando la belleza* [05-2013], disponible en: <http://mateturismo.wordpress.com/2012/01/12/una-escala-astronomica-mistica-en-antequera>

RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín, *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación del siglo XVIII*, Catálogo de la exposición,

Biblioteca Nacional, 2009 [05/2013], disponible en: <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/index.html>

SOTO CABA, Victoria. *Los catafalcos reales del Barroco español, un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: Aula Abierta, 1991.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), pp. 231-267.

TORRE FAZIO, Julia de la, *El gran recibimiento de Isabel de Valois en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 2012.

TOVAR MARTÍN, Virginia, “Espacios de Devoción en el Barroco Español. Arquitecturas de finalidad persuasiva”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria & Visor, 1999, pp. 143-168.

UBILLA Y MEDINA, Antonio, *Succession de el rey D. Phelipe V. nuestro Señor en la corona de España: diario de sus viages desde Versailles a Madrid*, Madrid: Iván García Infanzón, 1704 [15/05/2013], disponible en: <http://archive.org/details/successiondeelre00ubil>

MARÍA, LA MEDEA CUBANA DE JOSÉ TRIANA

María Jaén Castaño

José Triana, nacido en 1931 en Sibanicú, pertenece a la generación de dramaturgos cubanos que se dieron a conocer con la recién llegada Revolución.

Su obra dramática, al igual que la de otros autores hispanoamericanos, muestra la influencia europea de la estética del absurdo y el teatro ceremonial, pero encontramos en ella el latir propio de la isla en la fuerte presencia de las religiones afrocubanas, de las creencias espiritistas y, por supuesto, en el uso de la lengua del pueblo, debido, entre otras cosas, a la enorme influencia que en él operó la obra de Valle-Inclán.

En su obra están presentes los grandes temas existenciales como la muerte, el poder y la libertad, pero siempre tratados desde la cotidianeidad. Triana quiere plasmar fundamentalmente la realidad del pueblo cubano y su expresión escénica, o sea, “el teatro bufo”; por ello muestra un gran interés por las capas más marginales de la sociedad, centrándose sobre todo en el conflicto entre los opresores y los oprimidos, que le permite ofrecer su interpretación de la vida política cubana.

Todo su teatro, según señala Magdalena Pérez, es “una exploración histórica, cultural y existencial de la Cuba que él conoció”, aunque transfigurada en cada una de sus piezas¹.

En cuanto a su trayectoria literaria, muchos críticos consideran que existen dos periodos en su obra: uno anterior a *La noche de los asesinos*, y otro posterior a la que está considerada como su obra cumbre.

EL MITO DE MEDEA COMO RETRATO DE LA SOCIEDAD CUBANA

El mito de Medea ha tenido una presencia importante en el teatro hispanoamericano desde los años cincuenta del siglo XX. Con respecto a la significación de las nuevas versiones de Medea en las sociedades hispanoamericanas, resultan sugestivas las apreciaciones de Luisa Campuzano:

Y es que tanto el carácter permanentemente traumático de la forzada conformación multirracial y pluriétnica de la región, con los corolarios culturales que de ella se deducen, como la condición degradada de la mujer en sociedades tan patriarcales como las latinoamericanas, propician un fecundo diálogo intertextual con los autores antiguos que diseñaron en la maga e infanticida Medea a un antimodelo de mujer que es, además, símbolo de la pasión desenfrenada y, por su

¹ Magdalena Pérez Asensio, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*. cap. V. “Estudio de Medea en el espejo”, Tesis doctoral, Murcia: Universidad de Murcia, 2009, p. 216.

condición de extranjera marginal, encarnación de una otredad despreciable².

Medea en el espejo, de José Triana, es uno de los muchos ejemplos de la utilización del mito como instrumento para retratar y denunciar las diferentes realidades de la sociedad latinoamericana.

Hay que señalar que Triana había leído las Medeas de autores como Séneca, Unamuno, Eurípides y muchísimas de las versiones literarias a las que pudo tener acceso. También conocía muy bien la *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, en la que el autor retomaba el mito para expresar las circunstancias personales que estaba viviendo³.

Medea en el espejo (1960) es una pieza dramática en tres actos que evoca la tragedia de Eurípides. José Triana se apoya en el mito trágico para reforzar todos aquellos elementos de la sociedad cubana que quiere poner de relieve, interesándose “por la búsqueda de la verdadera identidad de quienes debido a su raza, sexo o situación social, asumían los patrones consagrados socialmente”⁴.

El asunto mítico se elabora dentro de las coordenadas de las creencias afrocubanas. Aunque el título de la obra hace referencia a la leyenda griega, el argumento

² Luisa Campuzano, “Medea en el metro de Nueva York”, en José Vicente Bañuls, Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición universal*, Bari: Levante Editori, 2007, p. 406.

³ Pérez, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, p. 225.

⁴ Elina Miranda Cancela, “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *La ventana*, 22 (2005), p. 74.

guarda también relación con la tradición del teatro bufo y, principalmente, con su variante, la zarzuela cubana, ya que la pieza retoma un conflicto muy frecuente de este género: el asunto de la mulata traicionada por su amante blanco⁵.

Todos los personajes principales de *Medea en el espejo* cuentan con su referente en la obra de Eurípides, aunque Triana añade dos personajes que desempeñan un papel fundamental: los dos santeros.

Aquí Medea es una mujer mulata, y Jasón, su amante blanco, con el que ha tenido dos hijos. Nodriz es Erundina, una criada negra, y Creonte es Perico Piedra Fina, un cacique dueño del solar en el que vive María.

María, al descubrir que su amado va a casarse con otra mujer, emprende un complejo proceso de autoconocimiento y decide borrar todos los vínculos de su unión con Julián, que le impiden ser una nueva mujer.

LA ESTRUCTURA Y EL MARCO ESPACIO-TEMPORAL DE LA OBRA

La obra de Triana respeta la estructura dramática de su hipotexto griego, que sigue las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción.

La acción acontece en un solar de la Habana. En cuanto a la unidad de tiempo, hay que distinguir entre el tiempo de la acción y el tiempo de la historia. El tiempo de la acción abarca menos de veinticuatro horas; en cambio,

⁵ José A. Escarpanter, "Introducción", en José Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Madrid: Editorial Verbum, 1991, p. 10.

como indica Carolina Ramos Fernández⁶, el tiempo de la historia no se concreta tanto, pues la referencia que tenemos es vaga: “Hace algunos años...”⁷. Por último, también se respeta la unidad de acción, pues toda la materia narrativa gira en torno a una acción principal y única: la situación y el conflicto de María.

Respecto al hipotexto, hay que señalar otro aspecto formal relevante relacionado con la estructura: el prólogo. Eurípides estructuraba sus prólogos a través de un monólogo expositivo y a continuación ofrecía un diálogo para terminar de presentar la situación. Así, en *Medea* encontramos el monólogo inicial de Nodriza, que habla sobre la situación desgraciada de Medea, y el posterior diálogo entre ésta y Pedagogo, que añade la noticia de su destierro. El comienzo de *Medea en el espejo* también toma esta estructura, pues al principio aparece el monólogo de María, que presenta el conflicto, y después el diálogo con Erundina, que termina de dar a conocer el problema.

En cuanto al marco espacio-temporal de la obra, encontramos una transposición diegética que afecta al tiempo y al espacio. El tratamiento del mito pasa de la Grecia antigua a la Cuba de los años anteriores a la Revolución. Esta transposición diegética obviamente lleva aparejada toda una serie de modificaciones en la parte extratextual de la representación: nueva distribución, nueva puesta en escena, nueva música y decorados, trajes y escenarios modernos.

⁶ Carolina Ramos Fernández, “Redescubriendo a los mitos griegos”, en *Iberoamérica global*, 1/2, (2009), p. 128.

⁷ José Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Madrid: Editorial Verbum, 1991, 14.

Por otra parte, una consecuencia inevitable de esta estrategia es la transposición pragmática o modificación del curso mismo de la acción, pues, como señala Genette, la transposición diegética del marco no puede hacerse sin algunas modificaciones de la acción en sí misma⁸.

La acción de *Medea en el espejo* se ambienta en el marco religioso afrocubano, hecho que explica la presencia de manifestaciones rituales en las que la combinación de música, danza, canto y poesía insufla teatralidad a la obra⁹. Así, “tanto para entender la obra como para caracterizar a María, es esencial insistir en el contexto religioso donde está inserta la obra de Triana, cuyo propio título, y la alusión al espejo, tiene connotaciones religiosas”¹⁰. El espejo, según el antropólogo Fernando Ortiz, en algunas religiones cubanas es un objeto empleado “para averiguar el paradero de una persona ausente”¹¹. María en un principio quiere consultar el espejo para indagar dónde se encuentra su amante y, posteriormente, para encontrarse a sí misma¹².

EL PERSONAJE DE MARÍA

Al igual que la Medea de Eurípides, María es la protagonista de la obra, pues la acción gira en torno a ella. Ambas

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. esp. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, p. 378.

⁹ Pérez, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, p.215.

¹⁰ Pérez, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, p. 258.

¹¹ Fernando Ortiz, *Los negros brujos (Apuntes para el estudio de etnología criminal)*, La Habana: Ciencias Sociales, 1995, p. 113.

¹² Escarpanter, “Introducción”, p. 10.

protagonistas son los personajes mejor caracterizados, pues a Triana y a Eurípides les interesa mostrar el conflicto interior de estas mujeres, sobre todo a través de los monólogos, que tienen un mayor peso en la tragedia griega.

A pesar de los cambios en la estructura diegética relacionados con la nacionalidad y la pertenencia familiar, ambas protagonistas presentan rasgos compartidos. María, al igual que su referente clásico, tiene las condiciones de marginada múltiple en la sociedad de su época: María es mujer, mulata y pobre; por su parte, Medea es mujer, extranjera y hechicera. Sin embargo, Medea tiene un carisma más alto, pues es hija de Eetes, rey de la Cólquide, y de Idía, nieta de Helio, y por lo tanto pertenece a una estirpe real y divina. Por su parte, María trata de comportarse como una mujer de la alta sociedad, aunque quienes la rodean saben que sus aires de grandeza son solamente los aires que se da una mujer casada con un blanco¹³.

Respecto a su situación marginal, es interesante señalar que ambas son conscientes de las limitaciones de las mujeres y de la desigualdad respecto al hombre. Medea señala:

De todos los seres animados y dotados de pensamiento las mujeres somos el más desdichado. Pues, en primer lugar, tenemos que comprar un marido con excesivo gasto de dinero y conseguir un dueño de nuestro cuerpo, pues esta es una desgracia más dolorosa aún [...]. Cuando una ha arribado a nuevas costumbres y leyes, menester es que sea adivina, sin haberlo aprendido en casa, de cómo tratará mejor a su

¹³ Ramos, “Redescubriendo a los mitos griegos”, p. 130.

compañero de lecho. Y si logramos cumplir eso bien y nuestro marido habita con nosotras sin imponernos el yugo con la fuerza, envidiable es nuestra vida. Pero, si no, menester es morir. Un hombre, en cambio, cuando se hastía de convivir con los de dentro, yéndose fuera calma el fastidio de su corazón, tras dirigirse a casa de un amigo o de uno de su edad. Para nosotras al contrario, es forzoso dirigir la mirada a un solo hombre (E. *Med.* 230-248)¹⁴.

Por su parte, María se lamenta de que la mujer no puede decidir por sí misma:

[...] Los demás deciden la conducta de una mujer... (Otro tono.) Desde que yo era así de chiquitica... (*Señala como medida la punta de un dedo.*) La vieja Erundina solía hacerme estas observaciones [...]. (*Medea en el espejo*, p. 20).

Respecto a la relación que mantienen con los hombres a los que aman, una diferencia fundamental entre los dos personajes teatrales es que Medea es considerada en la obra de Eurípides la esposa de Jasón. En cambio, en *Medea en el espejo* no encontramos ninguna referencia a que María y Julián estén casados. En la tragedia de Eurípides el término *pósis* sirve para designar a Jasón como esposo de Medea y como esposo de la joven corintia. Los términos *méter* ('madre') o *gyné* ('mujer') sirven para designar a Medea, pero sobre todo resulta significativa la frecuente alusión a su *léchos*, es decir, al lecho matrimonial que, además de ser el

¹⁴ Para las citas de Eurípides seguimos la traducción de Juan Antonio López Férrez, *Tragedias I*, Madrid: Cátedra, 2000.

lugar del alumbramiento, se identifica como símbolo de la legitimidad de una unión entre hombre y mujer¹⁵.

Centrándonos ahora en la personalidad de las protagonistas, podemos hablar de la dependencia. Ambas no pueden vivir sin el amor de sus hombres, y aunque el tipo de engaños que han sufrido son distintos, las dos han llevado a cabo traiciones movidas por su pasión.

Medea ayudó a Jasón en su empresa, traicionó a su padre y a su patria, y consiguió que Pelias, que no quiso entregar su reino a Jasón, fuera asesinado por sus propias hijas. María también traiciona a su familia a causa de Julián: su hermano fue acusado de un robo que cometió ella para salvar a Julián y fue a la cárcel, hecho por el que su padre enfermó. En este caso encontramos una transposición pragmática, ya que cambian las traiciones que las protagonistas han llevado a cabo.

Pero podemos encontrar una diferencia fundamental respecto a la personalidad de las protagonistas: el fuerte carácter de Medea contrasta con la inseguridad de María y su enfermiza dependencia con respecto a Julián. Mientras que Medea desde un principio es capaz de dar como finalizada su relación y tramar la venganza, a María le es imposible concebir la vida sin Julián y no quiere creer que la ha traicionado:

[...] Me paso la vida repitiendo tu nombre. Erundina me lo reprocha. Ella es vieja y no entiende. Yo le digo: Julián

¹⁵ Ana Iriarte, “Las «Razones» de Medea”, en Andrés Pociña y Aurora López (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada: Universidad de Granada, 2002, p. 159.

me ama. Julián es mi marido. Julián es el padre de mis hijos. Mi destino es Julián. (*Sonriéndose.*) Ella no recuerda lo que es el amor. (*Como si fuera a abrazarlo.*) ¿Qué me importa lo que soy yo y lo que era, qué me importa la libertad, si soy la dueña de tus brazos? [...] (*Medea en el espejo*, p. 32)

La inseguridad de María también se refleja en su preocupación por las habladurías de la gente:

MARÍA.— Pues bien, alguien ha organizado tremendo show con el objeto de destruirme.

SEÑORITA.— ¿Destruirla?

MARÍA.— Como lo oye.

ERUNDINA.— ¿Destruirte?

MARÍA.— Sí. Empleando la táctica del sun-sun, del comentario, se consiguen resultados espléndidos. María es esto aquí. María hace lo otro allá. [...]

MARÍA.— (*se mueve dando largos resoplidos.*) ¡Ay, ay! Todo me demuestra que soy una mujer que anda como un trapo en la lengua del vecindario (*Medea en el espejo*, pp. 21-22).

Aunque hay que señalar que para Medea la fama también es muy importante, y siempre tiene presente lo que opinarán o dirán sus enemigos de ella:

MEDEA.— [...] Después de arruinar toda la casta de Jasón me iré del país, huyendo del asesinato de mis queridísimos hijos, tras atreverme a la acción más impía, pues no es soportable, amigas, ser la irrisión de mis enemigos (E. *Med.*, 794-797).

MEDEA.— [...] Mas, ¿qué me sucede? ¿quiero servir de irrisión al dejar sin castigo a mis enemigos? (E. *Med.*, 1050-1051).

De hecho, Medea reconoce que en muchas ocasiones su fama le ha traído consecuencias negativas:

MEDEA.— ¡Ay, ay! No es ahora la primera vez, sino que en muchas ocasiones, Creonte, me perjudicó mi fama y me ha causado grandes daños (E. *Med.*, 294-296).

Pero la fuerte personalidad de Medea se plasma en los diálogos con Jasón. Ella no se deja embaucar por sus palabras y sabe defenderse en todo momento y reprocharle su traición. Medea siempre hace referencia al juramento o a la promesa de Jasón. Así, habla del apretón de manos, pues el apretón de la mano derecha era garantía absoluta de cumplir lo pactado.

En cambio, en *Medea en el espejo* no hay *agón* como en la pieza clásica, pues Julián y María nunca llegan a enfrentarse. Como indica Magdalena Pérez Asensio¹⁶, “si la Medea clásica estaba por encima de su interlocutor, María no se encuentra en disposición de discutir sobre el hecho de la traición” con Julián, pues no lo acepta y su único deseo es recuperar a su amado. De modo que podríamos hablar de lo que Genette denomina como desvalorización del personaje¹⁷, ya que María presenta un carácter más débil que Medea.

En cuanto al conocimiento de la traición, una diferencia importante entre los dos dramas es que desde el comienzo de la obra Medea ya sabe que Jasón se va a casar

¹⁶ Pérez, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, pp. 246-247.

¹⁷ Sobre el concepto de desvalorización, véase Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 444-446.

con otra mujer; en cambio, María no conoce el paradero de Julián y es la señorita Amparo quien le comunica la noticia de la boda entre Julián y Esperancita. Además, en el caso de María se hace referencia a que su situación se debe a que ha sido víctima de un chino, de una maldición, motivo que no aparece en la obra clásica, pues es propio del ámbito mágico afrocubano en el que se desarrolla la trama contemporánea.

María se distancia, sobre todo al principio, de su referente clásico. Medea desde el comienzo comprende que la venganza es la única salida a su sufrimiento; en cambio, María tiene como único objetivo la vuelta del amado. Así, mientras que la anagnórisis de Medea ocurre en la primera parte de la obra, la de María sucede al final, de manera que al comienzo podríamos hablar de una transmotivación¹⁸.

Medea y María para llevar a cabo su venganza harán uso de la reflexión y la inteligencia, pero una vez que en María se ha producido la *autoanagnórisis*, la venganza se desencadena rápidamente. En cambio, en la obra clásica el proceso es más complejo. Medea se debate entre la pasión y la razón, por lo que en ocasiones vacila y duda, sobre todo al tomar la decisión de asesinar a sus hijos:

MEDEA.— [...] ¡Ay, ay! ¿Por qué me observáis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué me dirigís vuestra última sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué debo hacer? Pues me falla el corazón, mujeres, en cuanto he visto la brillante mirada de mis hijos. ¡Adiós a mis proyectos anteriores! (E. *Med.*, 1040-1044).

¹⁸ Sobre el concepto de transmotivación, véase Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 409.

En cuanto a la acción homicida, Medea, al igual que María, mata al suegro de su amante, a la hija de este y a sus propios hijos. Pero el envenenamiento en la obra de Triana es distinto, por lo que volvemos a detectar otra transposición pragmática. Aún así, vemos que María mantiene de su referente clásico la habilidad de preparar pociones.

Medea manda a sus hijos con regalos envenenados para la recién casada (un fino peplo y una corona de oro laminado). Glauce se pone los regalos y muere cruelmente; su padre al intentar auxiliar a su hija, toca los regalos y también muere.

Ana Iriarte considera un hecho significativo que Medea recurra a un tejido para ejecutar su venganza, pues en la división del trabajo entre los sexos por los griegos, la labor de tejer queda identificada como la tarea femenina por excelencia.

El tejido cobra en ocasiones un valor metafórico para expresar las relaciones de la mujer con su entorno, y especialmente, los lazos familiares. De ahí que, a menudo, regalar una prenda de vestir se asocie en la práctica social a las mujeres, o que en la tradición literaria los vestidos sean un signo de pertenencia a una determinada familia.

De estas consideraciones Ana Iriarte deduce:

De ahí, que inversamente cuando una mujer establece una relación negativa con su entorno, el tejido que simboliza dicha relación pase a ser un objeto maléfico. Así, Medea se incluye en la categoría de “mujer fatal”, mujer que empleando la labor femenina provoca un desenlace fatal, oponiéndose a la tejedora ideal. Pero, en efecto, el regalo que Medea ofrece a

la mujer de Jasón, no asocia a la maga al ámbito del telar, pues se tratan de objetos que heredó de su familia¹⁹.

En *Medea en el espejo* el envenenamiento se lleva a cabo mediante una botella de vino que María entrega a Perico Piedra Fina, y va dirigido al suegro de su amante, y no a la mujer de Jasón, como en la *Medea* de Eurípides. Pero de cualquier forma, mueren en las dos versiones tanto el padre como la hija.

Otra diferencia es que la Medea clásica no piensa primero en cometer un asesinato y después otro con diferentes objetivos, sino en llevar a cabo todos los asesinatos a la vez. En cambio, en la homicida contemporánea subyacen deseos e inquietudes diferentes. Medea planea todos los asesinatos para vengarse de Jasón. María, sin embargo, en el primer asesinato solo busca que su amante vuelva con ella, por lo que de nuevo encontramos una transmotivación.

Asesinando a sus hijos Medea busca dejar a Jasón sin su preciada descendencia; en cambio, María necesita matar a sus hijos, porque para ella son el propio Julián:

MARÍA.— [...] Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... Ellos también necesitan de Julián. El destino es Julián (*Medea en el espejo*, p. 53).

Para poder encontrarse a sí misma, María tiene que romper con su pasado y volver a empezar; por ello matará a sus hijos:

¹⁹ Iriarte, "Las «Razones» de Medea", pp. 161-162.

Mi vida comienza, hijos míos: María se ha encontrado [...] Silencio..., y es tanta la sangre. La sangre... (*Con un repentino temor*.) ¡Ay, que me ahogo en la sangre... que me ahogo en un patio de sangre! (*Medea en el espejo*, p. 58).

Pero en la obra clásica, Medea, al dar muerte a sus hijos, mata también a una parte de ella misma: la madre, la esposa, para después volver a asumir su condición de diosa solar:

MEDEA.— ¿Por qué remueves y violentas estas puertas, buscando los cadáveres y a mí, que cometí la acción? Cesa en tu esfuerzo. Si tienes necesidad de mí, di lo que quieres, pero nunca me rozarás con tu mano. Tal carruaje nos ha dado el Sol, padre de mi padre, como amparo frente al brazo enemigo (*E. Med.*, 1318-1323).

En el proceso de reconocimiento de María encontramos un objeto que no está presente en la tragedia de Eurípides y que se debe encuadrar en el plano religioso afrocubano: el espejo.

El espejo es uno de los símbolos más importantes y con mayor capacidad de significación en la obra. Así, sirve para forzar a que María se reconozca como mujer mulata al mirarse en él. Como destaca Ramos Fernández:

El espejo es un instrumento complejo, que se materializa en numerosas imágenes, generalmente relacionadas con los espejismos derivados de la pérdida de cordura en María; o que aparecen como resultado de la magia, que se va apoderando de la acción dramática²⁰.

²⁰ Ramos, “Redescubriendo a los mitos griegos”, p.137.

María recurre al espejo como único vehículo para constatar que los rumores son falsos; que Julián le ama y que todo cuanto se está diciendo en el solar es una estratagema para hundirla. Pero, sobre todo, para reconocerse a sí misma. De hecho, resulta especialmente significativa la frase:

Yo soy la otra, la que está en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que estaba sola; sola, aunque no lo quisiera, aunque creyera que no podía soportar la soledad (*Medea en el espejo*, pp. 57-58).

La catoptromancia o arte adivinatoria de los espejos ha sido conocida y practicada desde la Antigüedad y dado lugar a no pocos mitos y tramas literarias, que en ocasiones se han mezclado de manera muy sugestiva con la realidad. Recuérdense, por ejemplo, al dios azteca Tezcatlipoca, el “Señor del espejo humeante”, que utilizaba su espejo para adivinar, pero también para burlar, enredar, defraudar, y que desempeñó un papel importante en la conquista de México por los españoles²¹. O recuérdese, también, la *Farmaceutria* o *Égloga III* de Lope de Vega, que presenta el caso de un pastor enamorado y engañado por un mago mediante imágenes falsas de su amada formadas en un espejo.

La cuestión es compleja y de raíces muy viejas, y no podemos dedicarle aquí atención específica.

Pasando ya a analizar el final de la obra, en la

²¹ Véase Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca: burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Este libro despliega una bibliografía muy nutrida acerca de los espejos mágicos y sus proyecciones históricas y literarias.

tragedia de Eurípides se nos muestra el saber profético que se le atribuía a Medea, pues desde las alturas profetiza que Jasón morirá de modo infame herido en la cabeza por un fragmento de la nave Argo. En la obra de Triana, María no aparece investida de este poder.

El conflicto de la obra cubana se resuelve de manera diferente que en su referente clásico, aunque encontramos algún aspecto similar.

Eurípides usa el *Deus ex machina*, o sea, la figura divina o similar que aparece al final de la pieza suspendida sobre la escena para desenredar la trama y resolver el orden. Este recurso también se manifiesta de forma simbólica al final de la obra de Triana, cuando María grita que es Dios y el coro, tras derrotarla, la levanta en brazos:

(Los personajes del coro entablan una lucha desesperada con MARÍA, que se defiende. Los personajes, uno a uno, tratan de vencerla. MARÍA lucha frenéticamente.)

MARÍA.— *(Tensa, jadeando. En un grito salvaje.)* Soy Dios.

(Los personajes del CORO la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego horrorizados, la levantan como un trofeo) (Medea en el espejo, p. 62).

Pero Eurípides finaliza su tragedia con estas palabras puestas en boca del corifeo:

Zeus en el Olimpo es administrador de muchos sucesos, y muchas cosas, inesperadamente, cumplen los dioses. Lo esperado no se realiza y de lo inesperado un dios encuentra solución. Tal resultó esta obra (*E. Med.*, 1415-1419).

Como vemos, en la tragedia griega el final es totalmente distinto: los dioses perdonan a Medea, que

escapa sin castigo. En cambio, en *Medea en el espejo*, el coro, que había aceptado y celebrado en un principio la venganza, es incapaz de perdonar aquello que va contra natura: dar muerte a los propios hijos²².

CONCLUSIONES

La obra de Triana sigue muy de cerca la trama de la *Medea* clásica, además de respetar la estructura dramática del hipotexto. Asimismo, mantiene el conflicto dentro de lo trágico, pues la desgracia se anuncia desde el principio.

Al hablar de las transformaciones es esencial tener en cuenta las transposiciones diegéticas que afectan tanto a la parte extratextual como al curso de la acción. Este tipo de transformaciones responden a la necesidad del autor de plantear los problemas que afectan a la sociedad en la que vive y que le preocupan.

Eurípides también se apoyaba en los mitos para tratar aspectos de la sociedad de su época, pero en Triana se hace más patente este deseo de acercar el mito a la cotidianidad. En su obra no encontramos el tono solemne y grandilocuente, ni los grandes personajes (héroes, reyes...) de la tragedia de Eurípides, sino la influencia del modelo griego trasvasado al medio cultural de la Cuba más popular. Así, Triana hace uso de la lengua del pueblo y presenta una

²² M^a J. Soler Arteaga, "Medea: Mito y Arquetipo. Entretejiendo Saberes.", *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Seminario Internacional AUDEM: Entretejiendo Saberes*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, p. 7.

serie de personajes característicos de la sociedad cubana, sacados la mayoría del mundo de la marginalidad.

Toma de la obra de Eurípides los aspectos más universales del mito, los conflictos intemporales, para mostrar a sus conciudadanos la necesidad de un cambio en la sociedad cubana.

Sobre todo, cabe destacar el nuevo tratamiento que Triana ofrece del personaje de Medea. Se mantienen sus rasgos esenciales como la astucia, la reflexión, la pasión, y el deseo de venganza, pero se potencia una lectura que ya podíamos ver en Eurípides, y en la que la simbología del espejo cobra un valor esencial. María es el símbolo de la mujer oprimida por una sociedad que impone unos valores en los que ella no se reconoce.

Con este personaje Triana nos muestra que la mujer necesita tomar ella el espejo, romper con su pasado y ser la dueña de su mirada para poder reconocer y reivindicar su verdadera identidad.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPUZANO, Luisa, “Medea en el metro de Nueva York”, en J. V. Bañuls, F. de Martino y C. Morenilla (eds.), *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición universal*, Bari: Levante Editori, 2007, pp. 405, 417.

EURÍPIDES, *Tragedias I*, trad. esp. de Juan Antonio López Férez, Madrid: Cátedra, 2000.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. esp. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.

IRIARTE, Ana, “Las «Razones» de Medea”, en Andrés Pociña y Aurora López (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada: Universidad de Granada, 2002, pp. 157-169.

MIRANDA CANCELA, Elina, “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *La Ventana*, 22 (2005), pp. 69-90.

OLIVIER, Guilhem, *Tezcatlipoca: burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ORTIZ, Fernando, *Los negros brujos (Apuntes para el estudio de etnología criminal)*, La Habana: Ciencias Sociales, 1995.

PÉREZ ASENSIO, Magdalena, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, cap. V. “Estudio de Medea en el espejo”, Tesis doctoral, Murcia: Universidad de Murcia, 2009 [23-10-2013], disponible en: http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/el_mito_en_el_teatro_cubano_contemporaneo/%28ver%29/1.

RAMOS FERNÁNDEZ, Carolina, “Redescubriendo a los mitos griegos”, en *Iberoamérica global*, 1/2 (2009), pp. 126-141.

SOLER ARTEAGA, M^a J., “Medea: Mito y Arquetipo. Entretejiendo Saberes.”, *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*,

Seminario Internacional AUDEM: Entretejiendo Saberes, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, pp. 1-8.

TRIANA, José, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras Comunes*, Madrid: Verbum, 1991.

EDIPO: EL QUE SOLUCIONÓ LOS FAMOSOS ENIGMAS Y FUE HOMBRE PODEROSÍSIMO

M^a Dolores Jiménez López
Universidad de Alcalá

La Antigüedad clásica provee a la cultura occidental de gran parte de sus mitos: dioses y héroes del imaginario griego y romano permanecen vivos y actualizados en el nuestro. Y si hay un mito de la Antigüedad que hayamos interiorizado y reinterpretado, ese es, sin duda, el de Edipo, un mito que, desde sus orígenes más profundos hasta su relectura freudiana, impregna toda la cultura occidental¹. Quizá porque los avatares de Edipo no suceden en un mundo superior y ficticio, de dioses imaginados y personajes fantásticos, sino porque percibimos que sus protagonistas son de carne y hueso, hombres y mujeres como nosotros. Quizá, también, porque es un mito complejo, con numerosas aristas, con muchos hilos de los que tirar, con personajes secundarios que reclaman un primer plano, un mito inagotable que

¹ Una visión concisa y valiosa en la que puede seguirse el curso del mito a lo largo del tiempo es la de Lowell Edmunds, *Oedipus*, Londres-Nueva York: Routledge, 2006. Véase también el reciente y completo estudio de Carlos García Gual, *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

alimenta las pasiones trágicas del temor y la piedad (Arist., *Poética* 1449b).

LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO: GÉNESIS Y FUENTES

Para reconstruir el mito de Edipo las fuentes más antiguas son, naturalmente, los testimonios literarios²: los versos de Homero y de otros poetas y, muy especialmente, de los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. De todas estas fuentes antiguas, la versión sentida como canónica es, sin duda, la que cuenta Sófocles en su tragedia *Edipo Rey*, representada en Atenas poco antes del 425 a.C.

Cuenta el mito que Layo y Yocasta, reyes de Tebas, se abstendían del lecho porque un oráculo de Apolo había advertido al rey que, si tenía un hijo, este lo mataría y sería la ruina de Tebas³. Sin embargo, una noche en que había bebido demasiado, Layo forzó a su esposa y esta concibió a Edipo, con lo que desencadenó un terrible castigo que recayó sobre el rey, su descendencia y su ciudad.

² Sabemos, además, de la existencia de toda una tradición oral reflejada fundamentalmente en las representaciones de la cerámica. Cf. Jean Marc Moret, *Oedipe, la sphinx et les thébains. Essai de mythologie iconographique*, I-II, Ginebra: Institute Suisse de Rome, 1984; Ingrid Krauskopf, *Lexicon Iconographicum mythologiae Classicae*, VII: Oidipous-Theseus, Zúrich-Múnich: Artemis, 1994 [International Foundation for the LIMC, disponible en: <http://www.limcnet.org/>].

³ Cf. Argumento III de Esquilo, *Siete contra Tebas*; Argumento de las *Fenicias* de Eurípides; escolio a Píndaro, *Olimpica* I, 144; Apolodoro, *Biblioteca* III,48,1; Higino, *Fábulas* 85.

Cuando el niño nació, Layo le agujereó los pies y dio orden de matarlo abandonándolo en el monte Citerón. Pero el pastor Forbo (o Euforbo), que recogió al bebé, no tuvo valor para dejarlo a su suerte en el monte y lo entregó a un servidor de los reyes de Corinto, que no podían tener hijos. El niño, que recibió el nombre de Edipo por la hinchazón de sus pies, fue criado como hijo de los reyes, Pólipo y Mérope (o Peribeia). Un día un invitado ebrio espetó al joven Edipo que no era hijo de quien él creía.

Edipo decidió consultar el oráculo de Delfos que le advirtió de su trágico destino: matar a su padre y unirse incestuosamente con su madre. Para evitarlo, decidió no regresar a Corinto. En el camino se topó con una comitiva presidida por un personaje importante. Se produjo entonces un enfrentamiento y Edipo acabó matando a todo el grupo salvo a uno de los sirvientes que escapó.

En su camino llegó a Tebas donde se encontró con un monstruo que tenía aterrorizada a la ciudad: la Esfinge mataba a todo aquel que no acertara el enigma que le proponía. Cuando Edipo dio la respuesta correcta, la Esfinge se despeñó y, así, Tebas se liberó de su azote. Como recompensa, recibió en matrimonio a la reina Yocasta y con ello Edipo se convirtió en rey.

Transcurridos unos años en los que Edipo y Yocasta tuvieron cuatro hijos, la próspera ciudad de Tebas comenzó a sufrir una epidemia de peste que dieztaba su población. El pueblo acudió a su rey y Edipo mandó a su cuñado Creonte a consultar el oráculo de Delfos. La respuesta de Apolo no pudo ser más inquietante: el asesino del antiguo

rey Layo estaba en Tebas y la peste no cesaría hasta que fuera castigado. Edipo se comprometió entonces a investigar y castigar con el destierro a los culpables. Su investigación, sin embargo, le condujo a la terrible verdad de su propia identidad: fue él quien, sin saberlo, había matado años antes al antiguo rey de Tebas, Layo, que resultó ser su padre y Yocasta, por tanto, a la vez su madre y su esposa. Yocasta, al saberlo, se suicidó y Edipo, horrorizado, se arrancó los ojos y se marchó desterrado de la ciudad.

La grandeza de Sófocles radica en que en su *Edipo Rey*, en lugar de contar linealmente la historia, Edipo aparece en escena como el rey sabio y todopoderoso de Tebas que, en su afán por ayudar a su pueblo y hacer justicia, acaba descubriendo su triste destino. Es un héroe trágico que, desde lo más alto, ha caído al abismo más profundo, tal como reflejan los últimos versos de la tragedia (vv. 1525-1531)⁴:

¡He aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz... hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso.

Como en otros casos, Sófocles no hizo sino recoger un mito que le llegaba desde el lejano pasado. Tan lejano en el tiempo que algunos estudiosos lo sitúan en época

⁴ Todas las traducciones de este trabajo proceden de las obras correspondientes en la Biblioteca Clásica Gredos.

micénica, en el segundo milenio a.C., con el argumento, entre otros, de que ya en las tablillas micénicas aparece el nombre de Yocasta, un nombre parlante coherente con el mito: “la que es famosa por su hijo”⁵.

Sea como fuere, de lo que sí tenemos certeza absoluta es de la existencia del mito en época homérica. Es en el canto XI de la *Odisea*, vv. 271-280, cuando Ulises baja a los infiernos y ve las sombras de diversas mujeres, “hijas y esposas de insignes varones”:

Vino luego la madre de Edipo, la bella Epicasta,
que una gran impiedad cometió sin saberlo ella misma,
pues casó con Edipo, su hijo. Tomóla él de esposa
tras haber dado muerte a su padre y los dioses lo hicieron
a las gentes saber. Él en Tebas, rigiendo a los cadmios,
en dolores penó por infaustos designios divinos
y ella fuese a las casas de Hades de sólidos cierres,
que, rendida de angustia, se ahorcó suspendiendo una cuerda
de la más alta viga. Al morir le dejó nuevos duelos,
cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas.

De estos versos se desprenden algunos datos interesantes sobre la génesis y evolución del mito. En

⁵ Véase Martín S. Ruipérez, *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*, Madrid: Alianza Editorial, 2006, esp. pp. 52 y 72-77: el nombre *Iokáste* contendría un segundo elemento de nombres femeninos en *-káste* atestiguado en micénico y en Homero con el significado de “distinguida, que destaca” y un primer elemento *ío-* que sería el nombre micénico del “hijo”.

primer lugar, el nombre de la madre de Edipo es Epicasta⁶ y no Yocasta, dando lugar a un doblete nada extraño en la literatura griega (la propia madre adoptiva de Edipo se llama Mérope o Peribea; por no citar los casos conocidos de Paris-Alejandro, Ifigenia-Ifigenia-Ifimede, etc.). Además, en Homero se confirma el suicidio de Yocasta, pero nada se dice de que Edipo y su esposa-madre tuvieran hijos en común, o de que Edipo se arrancara los ojos. Más bien al contrario: en *Ilíada* XXIII 677-680 se menciona que Edipo murió en combate y que en su ciudad de Tebas se le rindieron juegos fúnebres dignos de un monarca⁷. Así pues, el Edipo de Homero, en el I milenio a.C., no era un ciego desterrado, sino un rey poderoso que sufrió las furias vengadoras de su madre-esposa.

LA AMPLIACIÓN DEL MITO: ASCENDIENTES Y DESCENDIENTES DE EDIPO

El pasaje de Homero permite hacernos una idea aproximada de lo que pudo ser el embrión del mito. Pero dada la tendencia de los griegos a contar las historias en forma de grandes ciclos, es fácil suponer que el mito fue completándose por arriba y por abajo, incorporando las

⁶ Ruipérez, *El mito de Edipo*, p. 72, explica este nombre porque los aedos homéricos, al no entender el elemento micénico *io-* 'hijo', lo sustituyeron por el prefijo *epi-*, de la misma métrica y que no alteraba el significado: "la famosa, la que destaca".

⁷ Esta información coincide con el fragmento 192 de Hesíodo.

historias de los progenitores y de los descendientes de Edipo, en forma de saga familiar.

La familia de Edipo se presenta así como un linaje maldito, un ejemplo perfecto del concepto trágico de “culpa hereditaria”, una sucesión de maldiciones y castigos que pasan de generación en generación como una enfermedad congénita, como una suerte de “pecado original”: los hijos expían los pecados cometidos por sus padres.

Los ascendientes

Empezando, pues, por los ascendientes, el abuelo de Edipo es Lábdaco (“el Cojo”⁸), rey de Tebas que da nombre a toda la dinastía tebana, conocida como los Labdácidas. Pues bien, según cuenta Apolodoro (*Biblioteca* III 40), Lábdaco se opuso a realizar ritos en honor del dios Dioniso, una oposición que pagó con la muerte y la maldición de toda su familia: Lábdaco murió cuando su único hijo Layo apenas contaba un año, lo que desató una guerra familiar por hacerse con el trono de Tebas.

Layo acabó exiliado en el Peloponeso como huésped de Pélope, rey de Pisa, una estancia que va a dar pie a una variante interesante del mito. En efecto, en la versión de Sófocles Layo consulta el oráculo délfico, que le conmina

⁸ Si el nombre de *Lábdaco* alude a la cojera del rey por tener una pierna más larga que otra, como la letra griega *lábda* o *lámabda*, el nombre de este personaje no pudo insertarse en el mito hasta que los griegos crearon su alfabeto, no antes del 800 a.C. En el mito de Cipselo, su madre se llama Labda en referencia también a su cojera.

a no tener descendencia, pues su hijo acabará matándolo; de este modo, la maldición que recae sobre Layo y su prole se justifica por haber desobedecido a Apolo al engendrar un vástago. Sin embargo, Eurípides, en su tragedia perdida *Crisipo*, transmite otra versión —conocida también por representaciones de los vasos—, según la cual Layo, en su estancia en la corte de Pélope, se encaprichó de Crisipo, el hijo de su anfitrión y, con la excusa de enseñarle a conducir un carro, lo secuestró y violó. Crisipo, avergonzado, se suicidó y su padre Pélope lanzó sobre Layo la maldición de que un hijo acabaría con él y sus descendientes se matarían entre sí. En esta versión, pues, la culpa hereditaria tiene como primer punto de partida un delito cometido por Layo y no su desobediencia al oráculo de Delfos. Con ello, de acuerdo con el espíritu racionalista que impregna la obra de Eurípides, se busca un motivo de responsabilidad en los actos humanos que justifique el castigo que han de pagar.

Los descendientes

La saga familiar se completa también hacia abajo, con los descendientes de Edipo. Al terminar la historia de Edipo, comienza la de sus hijos, Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona, que se ven envueltos también en la maldición.

En el pasaje ya citado de la *Odisea* nada se dice de que Edipo y Yocasta tuvieran hijos. De hecho, cuando en la *Ilíada* IV 370-400 se menciona a los hermanos Eteocles y Polinices, que se enfrentan entre sí por el trono de Tebas,

no se los vincula en absoluto con Edipo. Más aún, en el poema épico la *Edipodia*⁹ se decía que los cuatro hijos de Edipo nacieron de un segundo matrimonio con Eurigania.

La versión canónica según la cual Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona son hijos del matrimonio entre Edipo y Yocasta, se ha considerado procedente de Esquilo¹⁰, el primero en componer una trilogía de tragedias de temática tebana (*Layo*, *Edipo* y *Los Siete contra Tebas*)¹¹ de la que solo se nos ha conservado la última pieza: en ella, con Edipo ya muerto, asistimos al enfrentamiento entre Eteocles y Polinices por la herencia paterna: el trono de Tebas.

A este respecto hay explicaciones diferentes. Dos de ellas coinciden en que, bien porque los hermanos

⁹ Varios poemas épicos de época arcaica (ss. VIII-VII a.C.), que constituyen el denominado Ciclo Tebano, narraban hechos relacionados con el personaje de Edipo y sus descendientes: la *Edipodia* (centrada en Edipo), la *Tebaida* (sobre el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices) y los *Epígonos* (sobre el hijo de Polinices). Conservados para nosotros muy fragmentariamente, sirvieron de base a los autores trágicos para componer sus distintas versiones del mito. Véase Alberto Bernabé Pajares, *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1979.

¹⁰ Sin embargo, en 1974 se descubrió el llamado *Papiro de Lille* (J. Bollack, P. Judet y H. Wismann, *Cahiers de Philologie*, 2, 1977), que contenía un fragmento atribuido al poeta lírico Estesíroco de Hímera con la versión —casi un siglo antes que Esquilo— de los hijos comunes entre Edipo y Yocasta, y con una nueva variante: Yocasta no se suicida, sino que aparece con vida intentando evitar, en vano, el enfrentamiento de sus hijos. Es la misma versión que ofrece Eurípides en *Las Fenicias* (única pieza conservada de la trilogía *Enómao*, *Crisipo* y *Las Fenicias*), en la que Yocasta vive para ver la muerte de Eteocles y Polinices.

¹¹ Esquilo obtuvo con ellas el primer premio en el año 467 a.C., es decir, unos 40 años antes de que Sófocles representara su *Edipo Rey*.

llegaran a un acuerdo¹², bien porque lo echaran a suertes¹³, el trono recayó sobre Eteocles y los tesoros familiares sobre Polinices, pero este último no se conformó e intentó hacerse con el poder por la fuerza. En ambas versiones, Polinices se presenta como el traidor a su familia y a Tebas, en consonancia con el significado de su nombre: *Polyneikes*, de *polys* “mucho” y *neikos* “disputa”, significaría “el de muchas disputas, el pendenciero”. Esta es la razón por la que luego el rey Creonte negará a Antígona que entierre el cadáver de este hermano. Pero hay otra versión, que conocemos por Eurípides en las *Fenicias* (vv. 69-80) —y que perduró también en la tradición posterior (Apolodoro, *Biblioteca* III 57)—, en la que los dos hermanos acuerdan reinar alternativamente un año cada uno. Eteocles, sin embargo, no quiso ceder el trono al cabo de su primer mandato y desterró a Polinices¹⁴.

Este busca asilo en Argos, cuyo rey Adrastro promete ayudarle a reconquistar su reino y le concede a una de sus hijas en matrimonio. Polinices comanda entonces un ejército de guerreros argivos y sitúa un caudillo ante cada una de las siete puertas de la ciudad. La maldición es ya inevitable: los dos hermanos se enfrentan entre sí y se dan

¹² Según Helánico de Lesbos (s. V a.C.) (4F98), Eteocles permitió a su hermano elegir ser rey de Tebas o quedarse con los tesoros familiares (el collar y el traje de Harmonía); Polinices eligió las joyas, pero luego se arrepintió e intentó hacerse con el trono.

¹³ Según Estesícoro (Estes. 222b. *Pap. Lille* 76), Yocasta propuso a sus hijos resolver la disputa mediante un sorteo: el trono le tocó a Eteocles, pero Polinices no se conformó con su suerte.

¹⁴ Sófocles, *Edipo en Colono* 1354-1357, difiere de la tradición general al hacer subir a Polinices al trono de Tebas antes que a su hermano.

muerte, con lo que la stirpe de Edipo se extingue para siempre¹⁵.

Sea como fuere, en el fondo de estas rivalidades entre hermanos estarían las maldiciones que Edipo lanzó sobre sus hijos. Una vez, según el fr. 2 de la *Tebaida*, irritado porque interpreta que le están echando en cara su parricidio al servirle un banquete con unos objetos —una mesa de plata y una copa de oro— que habían pertenecido a su padre Layo:

Pero cuando éste reconoció, puestos ante él, los preciosos presentes de honor de su propio padre, una gran aflicción se apoderó de su ánimo, y al punto en presencia de sus hijos los maldijo con terribles imprecaciones (y no se le ocultó a la Erinis de los dioses): ¡Que no se distribuyeran el patrimonio en amigable hermandad, sino que por siempre entre ambos hubiera guerras y combates!

Otra vez, porque Edipo entiende como señal de desprecio el que Eteocles y Polinices, después de un sacrificio, le lleven una pieza insignificante de carne (*Tebaida* fr. 3; Esquilo, *Los siete contra Tebas* 785 ss.).

En conclusión, en algún momento de la formación del mito de Edipo, se unió su historia con la de Eteocles y

¹⁵ En realidad, de Polinices sobrevivió un hijo, llamado Tersandro, que, junto con los descendientes de los otros seis caudillos, volvió a atacar Tebas. Son los *Epígonos*, título del poema épico que completa la saga tebana. Esta vez la expedición argiva vence a Tebas y Tersandro se convierte en rey, restituyendo así en el trono de la ciudad a un descendiente de Edipo. Se refiere también a esta descendencia Píndaro en la *Olímpica* II.

Polinices (esta última sustentada sobre la base histórica del enfrentamiento de dos reinos micénicos: Argos y Tebas¹⁶), encadenándolas como si una fuera continuación de la otra. Esto repercutía en el mito de dos formas diferentes: por un lado, se sitúa así en el espacio y el tiempo: la Tebas micénica de ca. 1.300 a.C. Por otro lado, además, permitía que las culpas de Edipo encontraran también expiación en la siguiente generación, alimentando con ello el tema de la culpa heredada¹⁷, como explica Esquilo en *Los Siete contra Tebas* 743-749:

Quiero decir que la transgresión antaño nacida, castigada rápidamente, permanece no obstante hasta la tercera generación, cuando Layo violentó la orden de Apolo, aunque éste le dijo tres veces en el pítico oráculo del ombligo del mundo que salvara nuestra ciudad muriendo sin descendencia. Vencido por su propia irreflexión, llegó a engendrar su propia muerte, al parricida Edipo, que sembró el puro campo materno donde él se crió, con lo que osó hacer brotar una raíz llena de sangre. ¡Locura destructora de almas unió a los esposos! Sí, ya está llegando a su cumplimiento la abrumadora liquidación de las maldiciones antaño imprecadas.

¹⁶ En efecto, las excavaciones arqueológicas indican que la ciudad de Tebas, situada en el sur de Beocia, fue destruida por una invasión argiva poco antes de la destrucción de Troya, lo que casa bien con la referencia de *Iliada* IV 370-400, en la que Agamenón recuerda a Diomedes las hazañas de su padre Tideo cuando “penetró en Micenas sin luchar, sino como huésped, con Polinices, comparable a un dios, cuando reclutaba tropa. Preparaban una expedición contra los sacros muros de Tebas”.

¹⁷ Cf. Ruipérez, *El mito de Edipo*, pp. 50-51; 85-87.

Hay, pues, en la familia, tres generaciones de hombres malditos: Layo, Edipo y sus hijos Eteocles y Polinices. Pero la maldición alcanza también a las hijas Ismene y Antígona¹⁸. La historia de Antígona es narrada por Sófocles en la tragedia que lleva su nombre, escrita como continuación de los *Siete contra Tebas* de Esquilo y antes de sus dos *Edipos*: Antígona muere como castigo por haber intentado enterrar el cuerpo de su hermano Polinices. Su nombre habla, quizá, de la función que desempeña en el mito: *Antigóné* (de *antí*, “en lugar de”, y *gónos* “hijo”) significa “la hija que sustituye al hijo”. Cobran sentido así las palabras que el propio Edipo, poco antes de morir, dirige a su hijo Polinices en *Edipo en Colono* 1364-1369:

Por tu culpa soy vagabundo y pido a los demás mi sustento de cada día. Y si no hubiera engendrado a estas hijas que me alimentan, ciertamente que, por lo que a ti atañe, ya no existiría. Actualmente a ellas debo mi vida, ellas son mi sustento, ellas son hombres —no mujeres— para participar en mis fatigas.

El final de Edipo

Para terminar nuestro recorrido por el mito, ha llegado el momento de preguntarnos por el final de Edipo. La

¹⁸ Stefano Chiodi, y Claudio Franzoni, "Iconografía", en Maurizio Bettini, y Giulio Guidorizzi, *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid: Akal, 2004, p. 226, llaman la atención sobre el hecho de que en el arte antiguo no tuviera relevancia la relación de Edipo con sus hijas, mientras que es un tema que ha interesado mucho a los artistas contemporáneos.

versión más extendida es la que recrea Sófocles en *Edipo en Colono*, tragedia compuesta al final de sus días y que ni siquiera vio representada: Edipo, ciego, vagabundo y ya anciano, llega acompañado de sus hijas a Colono Hipio (un demo ateniense donde, por cierto, había nacido el propio Sófocles), para cumplir un oráculo que decía que habría de morir allí¹⁹. Su cuñado Creonte, enviado de Tebas, y Teseo, el rey de Atenas, se pelean para que el anciano Edipo muera en su territorio, porque un oráculo había anunciado que el lugar que acogiera los huesos de Edipo gozaría de su protección salvadora. Finalmente Edipo muere en Colono, en una milagrosa “desaparición”, visible solo para Teseo: la tumba, cuyo lugar se guardará en secreto, protegerá a Atenas. Con este final, aprovechando una leyenda anterior y la existencia de un cierto culto heroico en Colono Hipio (Pausanias, *Descripción de Grecia* I 30,4), Sófocles ha moldeado el mito para establecer un nexo con su realidad contemporánea: Atenas, inmersa en una larga y devastadora guerra en la que se enfrenta a Tebas, siente así la protección benéfica de Edipo y la esperanza que representa su promesa de mantener a salvo su ciudad (*Edipo en Colono*, 1764-1769):

TESEO.— Y me dijo que, si cumplía rectamente estas cosas, tendría un país siempre libre de penas. Y esta promesa la oyó la divinidad y el que todo lo conoce, el Juramento, hijo de Zeus.

¹⁹ Ya se ha visto que *Ilíada* XXIII 679-680 menciona sus funerales en la propia Tebas. Además, un escolio a Sófocles, *Edipo en Colono* 91, sitúa su tumba en la ciudad beocia de Eteono, en las laderas del monte Citerón, donde históricamente hubo una tumba en la que Edipo recibía honores en un recinto sagrado dedicado a Deméter.

LA COMPOSICIÓN DEL MITO DE EDIPO: LOS MOTIVOS

Ya desde los años 20 del siglo pasado se puso de manifiesto el carácter de cuento popular del mito de Edipo²⁰. Como en los cuentos (*Blanca Nieves, Caperucita Roja, la Bella Durmiente, Pulgarcito...*), también en la historia de Edipo sus protagonistas tienen nombres parlantes que describen sus rasgos físicos, psíquicos o su función: ya hemos mencionado algunos. Pero, además, los motivos que configuran el mito son fácilmente identificables por su recurrencia en el folklore de otros pueblos y épocas.

Así, Vladimir Propp²¹, puso de manifiesto que en el mito de Edipo existían coincidencias con diversos géneros de pueblos europeos, africanos (zulúes) y mongoles, y definió hasta cuatro tipos en los que encajaría casi todo el material europeo²². Por mencionar sólo un ejemplo, en una de las obras más leídas en la Edad Media, la *Leyenda aurea* o *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine (s. XIII), se incluye la vida novelada del apóstol maldito Judas: abandonado en un cesto al nacer y echado al mar (por culpa de un mal sueño

²⁰ Cf., por ejemplo, Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley: University of California Press, 1932 (1972), pp. 40 ss.; *Historia de la religión griega*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 68 ss. (Múnich, 1941¹, 1976⁴).

²¹ *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural)*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1980, pp. 87-140 (original ruso, 1944).

²² Sobre el folklore y Edipo hay que mencionar diversos trabajos de Lowell Edmunds, en particular, su *Oedipus. The ancient legend and its later analogues*, Baltimore-Londres: John Hopkins, 1985; además, Alan Dundes, y Lowell Edmunds (eds.), *Oedipus. A Folklore Casebook*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1995.

de su madre), recogido y criado por una reina, Judas acabó matando a su hermano adoptivo y tuvo que huir a Jerusalén, donde se puso al servicio de Pilatos. Para complacer a este, Judas se dispuso a robar los frutos de un jardín privado y, al ser descubierto por su dueño, lo mató. Pilatos le otorgó los bienes del muerto, incluida su esposa, con la que Judas se casó. Un día la mujer le contó cómo tuvo que abandonar a su hijo y así Judas descubrió que había matado a su padre y se había casado con su madre. Para expiar su culpa, se unió a los discípulos de Cristo.

Pues bien, para entender mejor nuestro mito vamos a comentar brevemente sus motivos principales.

La exposición del niño

Todas las versiones del mito coinciden en que, al nacer Edipo, su padre lo abandonó. Yocasta lo recuerda así en *Edipo Rey* 717-9:

No habían pasado tres días desde el nacimiento del niño cuando Layo, después de atarle juntas las articulaciones de los pies, lo arrojó, por la acción de otros, a un monte infranqueable.

Desde la perspectiva del mundo griego, el abandono de un recién nacido (*ékthesis*) no constituía un delito, sino un derecho de los padres, que tenían hasta siete días para decidir si reconocían al niño y lo integraban en su familia y en su grupo social (en la ceremonia familiar llamada

amphidrómia) o, por el contrario, lo abandonaban a su suerte. La exposición del niño era habitual cuando la paternidad era dudosa o por motivos sociales o económicos y casi obligada si el recién nacido traía una malformación o —como quizá se justificaba Layo— suponía un peligro para la comunidad. Como bien señala Guidorizzi²³, la verdadera culpa de Layo no está en haber abandonado a su hijo, sino en haberlo engendrado contra la voluntad de Apolo.

El abandono del hijo es un motivo mítico coincidente en otros muchos relatos. En la tradición griega basta citar los nombres de Perseo, Paris o Jasón, pero es inevitable pensar también en Moisés o en Rómulo y Remo. Se trata de una ordalía que deja en manos de los dioses la salvación del niño, el elegido que acabará convirtiéndose en caudillo o rey.

Esta prueba suele darse de dos formas diferentes, suficientemente conocidas: el abandono en un monte o en el agua. En el caso de nuestro mito la versión que acaba triunfando es la del monte Citerón, pero es interesante constatar que los escolios a las *Fenicias* de Eurípides (vv. 26 y 28) refieren dos versiones en las que Edipo fue encerrado en un arca y dejado a su suerte en el agua.

Si en muchos cuentos es frecuente depositar junto al bebé abandonado un objeto que permita su posterior identificación, Layo, en cambio, no manifiesta ningún gesto que encubra el deseo inconsciente de salvar o recuperar a su hijo recién nacido. Antes al contrario, le agujerea los tobillos.

²³ En Bettini, y Guidorizzi, *El mito de Edipo*, p. 37.

La marca del héroe

Otro motivo recurrente en los cuentos es que al héroe, al elegido por el destino, se le caracterice con una marca física reconocible que, en el caso de Edipo, sería la de sus tobillos. Ya Sófocles (*Edipo Rey* 717-719) y Eurípides (*Fenicias* 25 y ss.) ponían en relación el nombre de Edipo con la herida que su padre le hizo en los tobillos, una etimología confirmada por la lingüística: *Edipo* es un compuesto de *oidí-pous* y significa “el de pie hinchado”.

Pero, a diferencia de otros cuentos, la mutilación de los pies parece desempeñar una función secundaria en nuestro relato: Edipo no se muestra cojo en ninguna de las versiones literarias conocidas o en la iconografía antigua, en la que, por cierto, tampoco se representa el episodio de la mutilación misma²⁴; no es tampoco un elemento que funcione luego como contraseña (*symbola*) para un eventual reconocimiento, ni, desde luego, puede justificarse por temor a que un recién nacido pudiera escaparse. Parece más bien un daño sobreañadido de crueldad gratuita por parte de su padre en la exposición del bebé.

Quizá por eso este episodio ha despertado el interés de los estudiosos, que sugieren múltiples interpretaciones sobre su posible significado.

²⁴ La primera figuración es de una miniatura del s. XIII en el *Livre des Anciennes Estoires*, que representa el momento en que el rey Pólipo encuentra al recién nacido, sujeto por los pies a un árbol. Esta misma imagen la representa Jean-François Millet a mediados del s. XIX: cf. Chiodi, y Franzoni, en Bettini, y Guidorizzi, *El mito de Edipo*, p. 207 ss.

Una de las vías de aproximación más sugerentes que conozco es la que presenta Ruipérez²⁵, que ha puesto el acento, precisamente, en el nombre de Edipo (*Oidípous*). El autor llama la atención sobre las coincidencias entre Edipo y otros dos personajes de leyendas heroicas cuyos nombres están también compuestos con la raíz *pod-* “pie”: Podalirio y Melampo. La etimología de Podalirio (*Podaleírios*), curandero homérico, indica que tendría un pie de color extraño. Melampo (*Melámpous*), adivino y curandero también, significa “el que tiene un pie negro”. No es casualidad la conexión entre Edipo, Podalirio y Melampo. En primer lugar, si estos dos últimos son curanderos, también Edipo liberó a Tebas de la “plaga” de la Esfinge y fue requerido después para curar a la ciudad de la peste que la azotaba.

Pero además, tanto Melampo como Edipo habían sido abandonados al nacer. En este sentido, los estudios etnológicos comparados han llamado la atención sobre los niños que nacen de pies: en algunas culturas (en África, pero también en Esparta, donde se despeñaba a los niños con taras físicas) se les consideraba portadores de un signo maléfico y se procedía por ello a su eliminación, para evitar el contacto con el grupo social. En otros pueblos se entendía que estos niños tenían virtudes curativas y ejercían como curanderos.

Por todo ello, Ruipérez plantea la posibilidad de que, en la fase más antigua del núcleo del mito, el hecho de que a Edipo se le llame “el de pie hinchado”, junto con los rasgos de “curandero” y su exposición, podrían interpretarse como

²⁵ *El mito de Edipo*, pp. 57-69.

consecuencia de su nacimiento de pies. De ser así, y una vez olvidado este significado originario, se habría incorporado al mito, pero con posterioridad, la explicación de que Layo había perforado los pies de su hijo para justificar, de alguna forma, el nombre de Edipo.

No faltan, por supuesto, otras explicaciones que tratan de desentrañar el valor simbólico de la cojera²⁶. Así, en Grecia se asociaba con una mente astuta y con una capacidad casi mágica para comprender o para actuar²⁷, que es coherente con la inteligencia de Edipo para resolver el enigma de la Esfinge. Pero además, en el imaginario de los griegos, se vincula a veces esta malformación con una anomalía sexual, por una identificación metafórica entre pie y falo²⁸, lo que conecta nuestro mito con su interpretación en el moderno psicoanálisis. En los estudios sobre folklore se ha identificado también como tema recurrente el del

²⁶ Véase “El tirano cojo: de Edipo a Periandro”, en Jean Pierre Vernant, y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, Barcelona: Paidós Ibérica, 2002, pp. 47-81. En este estudio, partiendo del detalle de la cojera, se pone de manifiesto una evidente conexión entre el mito de Edipo y el de la saga familiar de los tiranos de Corinto Cipsele y Pisandro, para concluir que “en el imaginario griego la figura del tirano [...] toma los rasgos del héroe legendario, privilegiado y maldito a la vez” (p. 71). Puede encontrarse asimismo una excelente revisión en Bettini, y Guidorizzi, *El mito de Edipo*, p. 104 ss.

²⁷ Por ejemplo, Hefesto, dios del fuego, de los herreros o de los escultores, es cojo; lo mismo que Esopo, el inventor de la fábula y poseedor de una aguda sabiduría. Aristóteles dice en su *Historia de los animales* (494a) que los de pies planos “son unos malvados”.

²⁸ Según Aristóteles, *Physiognomica* 810a 31, los pájaros cojos son “lascivos”.

“vengador cojo”, que pondría en relación a Edipo con figuras como Orestes y Jasón.

Llegados a este punto, se podrían citar no pocos héroes griegos con alguna deformidad, afección o marca en los pies: Filoctetes, Télefo, Hefesto, Ulises, etc. Pero es sugestiva la relación que establece Guidorizzi²⁹ con el pasaje de la *Iliada* (XXII 395-403) en el que Aquiles, después de matar a Héctor, le agujerea los tobillos y hace pasar las bridas por ellos para arrastrar el cadáver con su caballo por la llanura de Troya. Con este acto de mutilación el vencedor no solo muestra su poder sobre el muerto, sino que, además, impide la venganza futura de su fantasma. En el mito de Edipo, pues, la mutilación —cruel e innecesaria— de Layo podría ser un acto de magia apotropaica para alejar el mal que Layo preveía. Sería, en fin, una marca de infamia, una forma de profanar el cadáver antes incluso de que el niño hubiera muerto.

La profecía

En los cuentos populares la profecía suele tener siempre la misma estructura: el anuncio del nacimiento de un niño maléfico, el intento de evitarlo, su cumplimiento inexorable. Así sucede en tantos mitos griegos como el de Jasón, Paris, Pélope, Perseo o Télefo.

En la versión canónica del mito de Edipo los acontecimientos se desencadenan cuando tanto Layo como

²⁹ Bettini & Guidorizzi, *El mito de Edipo*, p. 98-100.

Edipo acuden a consultar el oráculo de Apolo en Delfos. Este oráculo no acentúa su prestigio en Grecia hasta del s. VI a.C., por lo que es más que probable que esta referencia se incorporara al mito por los autores trágicos del s. V a.C. como un elemento contemporáneo a ellos. De ser así, en la fase más antigua, la profecía tal vez llegara por un sueño o por las palabras de un adivino como Tiresias³⁰, cuyo nombre mismo alude a los portentos (*téras*) enviados por los dioses como señal: “si me coges en mentira —dice Tiresias a Edipo— di que yo ya no tengo razón en el arte adivinatoria” (*Edipo Rey* 461-2).

En la tragedia sofoclea, en consonancia con el ambiente racionalista que se vive en la Atenas del s. V a.C., se contraponen la inteligencia y el pensamiento lógico de Edipo a la sabiduría de los dioses y el pensamiento religioso de Tiresias. Edipo no tiene miedo al conocimiento, quiere saber, pero no es capaz de entender las palabras de Apolo y de Tiresias porque la voluntad de los dioses no se puede comprender con la inteligencia humana. Los dioses a menudo engañan y confunden a los hombres con sus palabras ambiguas, a sabiendas de que, al intentar evitar su destino, inexorablemente caerán en su red. Cuanto más se esfuerza Edipo por apartarse de su destino (“iba huyendo... —dice— adonde nunca viera cumplirse las atrocidades de mis funestos oráculos”, *Edipo Rey* 798), más se acerca a él. En verdad, el drama de Edipo no es —o no es solo— sobre la libertad y el destino del hombre, sino sobre la limitación del conocimiento humano.

³⁰ Ruipérez, *El mito de Edipo*, pp. 53-54; Edmunds, *Oedipus*, pp. 25-6.

La prueba: la Esfinge

La prueba de carácter iniciático que tiene que pasar el protagonista para casarse con la princesa y acceder al trono es otro motivo narrativo universalmente conocido. En el mito de Edipo esta función la cumple, sin duda, el episodio de la Esfinge.

Edipo se alinea así con otros héroes protectores griegos, vencedores gracias a su fuerza física de toda clase de monstruos, como Heracles, Teseo o Perseo. No faltan testimonios antiguos de Edipo venciendo a otros monstruos como la Zorra de Teumeso³¹ o representaciones figurativas en las que se enfrenta a la Esfinge con armas en la mano. Sin embargo, en la memoria colectiva permanece por siempre la victoria de Edipo sobre el monstruo gracias a su inteligencia: el duelo no es cuerpo a cuerpo, sino que se sitúa en el plano del pensamiento.

La cuestión del acertijo es un motivo de claro aroma popular. Es probablemente Sófocles el primer autor que afirma inequívocamente que la Esfinge planteaba un enigma a sus víctimas y mataba a los que no lo sabían. No obstante, el testimonio más antiguo podría ser el de una inscripción de un vaso fragmentario de *ca.* 520-510 a.C. o, con más certeza, una famosa copa ática de figuras rojas de *ca.* 470 a.C. que indicaría que el enigma era bien conocido

³¹ Así, un fragmento de la poeta beocia Corina (s. VI-V a.C.), fr. 19 Page (*Poetae Melici Graeci*, 672). En el fragmento 2 de los *Epígonos* se relaciona esta criatura con el ciclo tebano y Pausanias, *Descripción de Grecia* IX, 19,1 la sitúa en Tebas y le asigna un papel similar al de la Esfinge.

en la época³². El texto completo del acertijo lo conocemos por Ateneo, del s. II (*El banquete de los eruditos* 456B), que cita, a su vez, como fuente al historiador Asclepiades de Trágilo del s. IV a.C.:

Hay un ser en el mundo cuya voz es una sola, que tiene dos patas y cuatro y tres, y es el único que cambia su naturaleza entre cuantos animales nacen sobre la tierra, en el aire y bajo el mar. Pero cuando avanza apoyado sobre más patas, es cuando más débilmente lo impulsa la velocidad de sus miembros.

Como es característico en los monstruos locales, la Esfinge, presente en el imaginario griego desde antiguo³³, aparece en el mito sin una explicación previa de por qué se estableció en Tebas. Para algunos mitógrafos fue Hera la que envió la Esfinge a asediar Tebas como venganza contra Layo por haber violado al joven Crisipo³⁴. De ahí que sus

³² Cf. Moret, *Oedipe, la Sphinx, et les Thébains*; Edmunds, *Oedipus*, 2006, pp. 18-19.

³³ Este monstruo, representado como una criatura alada con cuerpo de león y cabeza de mujer, llegó a los griegos a través de modelos orientales más antiguos (quizá egipcios) y aparece ya en una figuración micénica al final de la edad del Bronce, lo que situaría este episodio en la fase más antigua del mito. Cf. J.M. Moret, *Oedipe, la sphinx et les thébains*, 1984; Lowell Edmunds, *The Sphinx in the Oedipus Legend*, Beiträge zur klassischen Philologie, 127, Königstein: Hain, 1981. El testimonio más antiguo del nombre de la Esfinge procede de Hesíodo (*Teogonía* 326) que la llama *Phix*. La forma *Sphinx* que prevalece parece un cruce con el verbo *sphingein* “apretar circularmente, ahogar”.

³⁴ Pisandro (FGrHist, 16 f 10); Apolodoro, *Biblioteca* III 52 .

víctimas preferidas sean los niños, con los que se ensañaba especialmente³⁵.

De todos los episodios del mito, el duelo entre Edipo y la Esfinge es la imagen más socorrida por la iconografía de época clásica (y también por el arte moderno), tal vez porque otros episodios son difíciles de traducir en imágenes³⁶.

El parricidio

Otro motivo cuya función narrativa es esencial en el mito es el parricidio, que Edipo (*Edipo Rey* 800-813) describe así, cuando todavía ignora la identidad de su víctima:

Cuando en mi viaje estaba cerca de ese triple camino, un heraldo y un hombre, cual tú describes, montado sobre un carro tirado por potros, me salieron al encuentro. El conductor y el mismo anciano me arrojaron violentamente fuera del camino. Yo, al que me había apartado, al conductor del carro, le golpeé movido por la cólera. Cuando el anciano ve desde el carro que me aproximo, apuntándome en medio de la cabeza, me golpea con la pica de doble punta. Y él no pagó por igual, sino que, inmediatamente, fue golpeado con el bastón por esta mano y, al punto, cae redondo de espaldas desde el carro. Maté a todos.

³⁵ Cf. Pausanias, *Descripción de Grecia* V 11,2; Apolodoro, *Biblioteca* II 58.

³⁶ Véase el excelente capítulo de Stefano Chiodi y Claudio Franzoni sobre la iconografía del mito, en Bettini, y Guidorizzi, *El mito de Edipo*, 2008, pp. 207-228.

Más allá de la localización³⁷ y de detalles puntuales de la escena³⁸, la pregunta verdaderamente importante es por qué se produjo este enfrentamiento mortal. Ya desde la Antigüedad, tanto Eurípides (*Fenicias* 42) como siglos después Higino (*Fábulas* 67) cuentan que el caballo o una rueda del carro de Layo aplastó el pie de Edipo hiriéndolo —por segunda vez— en el pie. Se trata, en fin, de encontrar una razón que justifique la violenta reacción de Edipo y el resultado trágico del encontronazo. No ha dejado de escribirse sobre ello.

Una vía de interpretación toma su punto de partida en el significado del nombre de Layo (*Láios*). Aunque desde el s. XIX se quiso relacionar el nombre con *laós* (“pueblo”), razones lingüísticas y culturales hacen más verosímil su relación con el adjetivo *laiós* “zurdo”. Desde este punto de vista, la línea de argumentación de la antropología

³⁷ Se han propuesto distintas ubicaciones en puntos en los que convergían los caminos que llevaban a Delfos desde Dáulide y Tebas. De hecho, Pausanias (*Descripción de Grecia* X 5,3-4) describe el lugar como real en su época, en el s. II a.C: “avanzando desde allí por el camino, llegas al llamado Esquiste [“encrucijada”]. En este camino cometió Edipo el asesinato de su padre [...] los sepulcros de Layo y del criado que lo acompañaba están todavía allí justo en el centro de la encrucijada, y sobre ellos han sido amontonadas piedras escogidas. Dicen que Damasítrato, rey de Platea, se encontró con los cadáveres que estaban tendidos y los enterró”. Cf. también Eurípides, *Fenicias* 35-38; Apolodoro, *Biblioteca* III 5,51-52.

³⁸ Dentro de la lógica de la mentalidad antigua se entiende que todo sucediera en un cruce de tres caminos (*triódos*), ya que estas encrucijadas se sentían como lugares especialmente amenazadores.

estructural iniciada por Claude Lévi-Strauss³⁹ entiende que los tres hombres de la saga familiar compartirían una tara física: Lábdaco el cojo, Layo el zurdo y Edipo el de pie hinchado. Todos tendrían, por tanto, una dificultad para andar derechos, lo que, metafóricamente, aludiría a sus vidas “torcidas”. Lejos de este sentido simbólico, Ruipérez⁴⁰, a partir de un exhaustivo análisis lingüístico del nombre, desarrolla la idea de que, al ser zurdo Layo, cuando se encontró en el camino con Edipo que venía de frente, pretendía pasar por su izquierda, que era la derecha de Edipo, invadiendo así la dirección buena de su hijo y generando mal agüero, lo que provocó la respuesta visceral de Edipo.

Sea como fuere, no es difícil imaginar la violencia de la escena. De hecho, para los partidarios de una teoría ritualista el significado primario del mito de Edipo habría que buscarlo en ciertas prácticas y creencias rituales que reproducen la lucha por el poder entre generaciones: el combate, en las sociedades primitivas, que permite al rey joven suceder al rey viejo⁴¹.

³⁹ *Anthropologie structurale*, París, 1958 (*Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba, 1984^o). Véase también Jean Pierre Vernant, y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2., p. 49 ss.

⁴⁰ *El mito de Edipo*, p. 77 ss.

⁴¹ A partir, sobre todo de Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Lieja-París, 1944 (París: Les Belles Lettres, 1981), en la línea de la antropología social de George Frazer, *La rama dorada: magia y religión*, México: Fondo de cultura económica, 1951² (Londres: Macmillan 1915).

La interpretación antropológica se da la mano con la psicoanalítica, que ve en el enfrentamiento de Layo y Edipo la lucha del padre y el hijo por el afecto materno. Para Sigmund Freud el mito de Edipo —como la mitología, en general— refleja los deseos reprimidos de la niñez y el llamado *complejo de Edipo* es un fenómeno de carácter universal:

Su destino nos conmueve únicamente porque podría haber sido el nuestro, porque antes de que nació el oráculo fulminó sobre nosotros esa misma maldición. Quizás a todos nos estuvo deparado dirigir la primera moción sexual hacia la madre y el primer odio y deseo violento hacia el padre⁴².

Hace ya un siglo que Freud abrió esta vía de interpretación y todavía se sigue indagando en ella. Sin embargo, se ha dicho muchas veces que si hoy en día un psicoanalista evaluara a Edipo, no le diagnosticaría

⁴² Sigmund Freud, *Obras completas*. Vol. IV. *La interpretación de los sueños (primera parte)*: (1900), Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 271 (*Die Traumdeutung*, Viena: Franz Deuticke 1900). La lectura simbólica del mito por parte del psicoanálisis va más allá, pues Freud interpreta la Esfinge como un monstruo que simboliza al padre, de forma que habría una repetición del parricidio porque es la muerte de la Esfinge la que permite a Edipo casarse con su madre; el sacarse los ojos de Edipo es un símbolo de castración, pena merecida por su pecado; o el pie hinchado que da nombre a Edipo es un símbolo sexual o fálico; Antígona y la relación con su hermano Polinices se interpreta como un desplazamiento de la pasión por su padre. Cf. “Edipo sin complejo”, en Jean-Pierre Vernant, y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I, pp. 77-100.

el complejo que lleva su propio nombre: Edipo no mata a Layo porque lo considere un rival en la relación con su madre, ni se casa con Yocasta por deseo inconsciente hacia su madre, ya que, cuando comete esos actos, desconoce absolutamente quiénes son el uno y la otra. No anda desencaminado Guidorizzi⁴³ cuando describe el conflicto en términos opuestos a la interpretación psicoanalítica tradicional:

De un modo u otro, se diría que Layo no quiere compartir su propio espacio con su hijo, no acepta coexistir con él y reconocerle el derecho de caminar a lo largo del camino de la vida [...] la dirección del odio y de la rivalidad no fluye del hijo hacia el padre, sino en dirección contraria, y es justo el deseo de eliminar al más joven lo que conduce al anciano a la ruina.

Lecturas aparte, está claro que Layo se presenta en el mito como un hombre violento, incapaz de controlar sus pasiones y su ira. Pero Edipo no le va a la zaga: matar a alguien a bastonazos es una forma de matar primitiva, brutal. Por eso Edipo no se ufana de haber matado a aquel hombre cuya identidad desconoce y no cuenta el episodio hasta muchos años después, cuando comienza su investigación. Es, además, un rey irascible, que ve complots a su alrededor y que, lleno de rencor, maldice a sus hijos una y otra vez. Así se lo reprocha Creonte en *Edipo en Colono* 852-855:

Con el tiempo, lo sé, te darás cuenta de que ni tú obras bien para contigo mismo ni antes lo hiciste cuando, en contra de los tuyos, cediste a la cólera que siempre te perjudica.

⁴³ En Bettini, y Guidorizzi, *El mito de Edipo*, p. 123; cf. también, pp. 45-46.

El incesto

En los cuentos populares el protagonista, después de un peligroso trabajo, recibe, en recompensa, la mano de la princesa: Edipo, tras su victoria sobre la Esfinge, se casa con la reina viuda Yocasta y sube al trono de Tebas.

En este matrimonio no pocas cuestiones debían de resultar llamativas para un griego del siglo V a.C., como lo anómalo de una boda con un extranjero o la diferencia de edad, detalle obvio que no dejó escapar Aristófanes para mofarse de Edipo considerándolo un desgraciado por muchas razones y entre ellas porque, “aunque él era joven, desposó a una mujer vieja” (*Las Ranas* 1190-1195).

Es evidente, no obstante, que el aspecto trascendental e inquietante de esta relación es el incesto entre madre e hijo, algo prohibido en cualquier cultura. Aunque conocido para los griegos en el ámbito de los dioses (recuérdese el caso de Urano con su madre Gea o parejas de hermanos como Crono y Rea, Zeus y Deméter y Hera) y no infrecuentes en la vida real los matrimonios entre primos hermanos o entre sobrinas y tíos, no hay duda de que a todos resultaba aberrante la relación entre Edipo y Yocasta.

Se entiende, pues, que en esta parte del mito casi todos los focos se hayan puesto sobre la unión incestuosa, a menudo con un enfoque oblicuo, centrado en una sexualidad enfermiza⁴⁴. Sin embargo, en el texto de Sófocles o en cualquier otro de la literatura griega no hay asomo de

⁴⁴ Es el caso de la película de Pier Paolo Pasolini, *Edipo Re*, Italia-Marruecos, 1967.

pasión, ni se recrea la relación amorosa entre ellos⁴⁵: es tan sólo un matrimonio de reyes, basado en el respeto y el cumplimiento de sus funciones.

No obstante, ya resulta imposible para todos separar este personaje de la lectura freudiana del mito:

Tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues son muchos los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños. Aquel para quien esto nada supone más fácilmente lleva su vida.

Estas palabras de Yocasta (*Edipo Rey* 980-984), tratando de disuadir a Edipo en sus indagaciones y tranquilizarlo sobre su temor al incesto, entraron a formar parte de la base teórica del psicoanálisis y con ello han marcado la historia del hombre del siglo XX. En el mito, sin embargo, Yocasta no es el objeto de deseo de Edipo y el incesto no es buscado ni consciente, puesto que ambos ignoran su origen: Yocasta es la recompensa de Edipo, el instrumento que le da el poder.

En efecto, el incesto de Edipo y Yocasta ofrece una lectura diferente si se analiza desde un punto de vista antropológico. Desde esta perspectiva, lo interesante del mito es que la transmisión del poder en Tebas se ha hecho por vía de la mujer: es Yocasta la que, con su matrimonio, convierte en rey a Edipo. El mito se interpretaría como muestra residual de una antiquísima sociedad matriarcal

⁴⁵ Tan solo en un esolio a Eurípides *Fenicias*, 26, se cuenta que en los funerales de Layo, arrebatados por la pasión, Edipo y Yocasta tuvieron un encuentro sexual y engendraron a Eteocles y Polinices.

en la que el poder se transmitía por línea femenina, ya que sólo por vía materna hay seguridad sobre la filiación de los descendientes. La implantación de un nuevo orden social de carácter patriarcal, que probablemente trajeron consigo los pueblos indoeuropeos, terminó con la vía matrilineal, pero es lógico que pervivan recuerdos del antiguo sistema en los relatos mitológicos: “el eje del mito no es el amor incestuoso entre madre e hijo, sino la rebelión del hijo contra la autoridad del padre en la familia patriarcal”⁴⁶.

Si triste es el destino de Edipo en esta historia, no menos triste es el de Yocasta que asiste al sacrificio de su hijo recién nacido, a la muerte violenta de su esposo y al descubrimiento más nefando de todos: ha engendrado hijos-nietos con su propio hijo. Tanto Homero —y, por lo tanto, las fases más antiguas del mito— como Sófocles ponen el límite de su sufrimiento en este descubrimiento, haciendo que se ahorque al conocer la noticia. En cambio Eurípides, en *Las Fenicias*, prolonga su sufrimiento, en una vuelta de tuerca más en esta cadena de maldición y castigo, hasta el momento terrible de ver la muerte fratricida de sus hijos Eteocles y Polinices (vv. 1455-1459)⁴⁷:

Su madre, al presenciar esta desdicha, abrumada por el sufrimiento, arrebató de entre los cadáveres una espada e hizo algo espantoso. Se hundió la hoja en medio de la garganta y

⁴⁶ Ruij Pérez, *El mito de Edipo*, p. 46.

⁴⁷ Esta variante parece estar presente en el mencionado poema de Estesícoro (*Papiro de Lille*) (cf. n. 10). Curiosamente, un escolio a Eurípides, *Fenicias* 26, explica que fue asesinada por Edipo al descubrir el incesto.

entre sus dos seres más queridos yace muerta rodeándolos a ambos con sus brazos.

La ceguera de Edipo

La ceguera de Edipo es el último elemento clave del mito que me gustaría comentar.

En la épica homérica —lo hemos visto— no parece haber castigo para Edipo sino que, después del suicidio de Yocasta, sigue gobernando su ciudad. En la tragedia de época clásica la percepción de las faltas de Edipo ha cambiado. Al homicidio cometido, correspondía en principio, según los códigos legales de la Atenas clásica, la pena del exilio. Pero no es un homicidio cualquiera, sino un parricidio, lo que, junto con el incesto, convierte a Edipo en un *ágos*, una mancha viviente que contamina a los que le rodean.

Edipo no tiene suficiente con el exilio. Así describe Sófocles (*Edipo Rey* 1265-1275), por boca de un mensajero, la reacción de Edipo al ver a su esposa y madre colgada:

Cuando él la ve, el infeliz, lanzando un espantoso alarido, afloja el nudo corredizo que la sostenía. Una vez que estuvo tendida, la infortunada, en tierra, fue terrible de ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como éstas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estarían en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba.

El castigo que Edipo se inflige a sí mismo⁴⁸ adquiere un valor simbólico, es una especie de suicidio figurado: sumido en la oscuridad, separado de su familia, de su ciudad, Edipo ni siquiera se permite el descanso del Hades. Con el castigo que él mismo se impone, se sumerge en un infierno de sufrimiento superior a la propia muerte (*Edipo Rey* 1371-1375):

No sé con qué ojos, si tuviera vista, hubiera podido mirar a mi padre al llegar al Hades, ni tampoco a mi desventurada madre, porque para con ambos he cometido acciones que merecen algo peor que la horca. Pero, además, ¿acaso hubiera sido deseable para mí contemplar el espectáculo que me ofrecen mis hijos, nacidos como nacieron? No por cierto, al menos con mis ojos.

En el mundo griego, al igual que la cojera, también la ceguera otorga una capacidad especial de sabiduría (basta recordar a Tiresias, al aedo Demódoco o a Homero). Edipo, en los últimos días de su vida, aparece, según relata Sófocles en *Edipo en Colono*, en posesión de secretos divinos y portador de oráculos que nadie más conoce. Así pues, la ceguera de Edipo no sólo es un castigo, sino que adquiere un valor simbólico: su mutilación le permite “ver” cosas inaccesibles a los ojos humanos. La ceguera se transforma así en un camino de purificación, de forma que el contaminado, el

⁴⁸ El episodio en que Edipo se saca los ojos no aparece en la iconografía antigua. En los escasos fragmentos conservados de un *Edipo* de Eurípides son los sirvientes de Layo los que, al descubrirse el crimen de Edipo, le dejan ciego, una versión que coincide con la representación de una urna etrusca de Volterra del s. II a.C.

portador del miasma, acaba por convertirse en un ser casi sagrado, un héroe benefactor, cuyo cuerpo se disputan, en la hora de su muerte, Tebas y Atenas.

Solo cuando se deja de “ver con los ojos” se alcanza el auténtico conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

BETTINI, Maurizio, y GUIDORIZZI, Giulio, *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid: Akal, 2004.

BERNABÉ PAJARES, Alberto, *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1979.

DELCOURT, Marie, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Lieja-París, 1944 (París: Les Belles Lettres, 1981).

DUNDES, Alan, y EDMUNDS, Lowell (eds.), *Oedipus. A Folklore Casebook*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1995.

EDMUNDS, Lowell, *The Sphinx in the Oedipus Legend*, Beiträge zur klassischen Philologie, 127, Königstein: Hain, 1981.

----- *Oedipus. The ancient legend and its later analogues*, Baltimore-Londres: John Hopkins, 1985.

----- *Oedipus*, Londres-Nueva York: Routledge, 2006.

FRAZER, George, *La rama dorada: magia y religión*, México: Fondo de cultura económica, 1951² (Londres: Macmillan 1915).

FREUD, Sigmund, *Obras completas*. Vol. IV. *La interpretación de los sueños (primera parte)*: (1900), Buenos Aires, Amorrortu, 1979 (Viena: Franz Deuticke 1900).

GARCÍA GUAL, Carlos, *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

KRAUSKOPF, Ingrid, *Lexicon Iconographicum mythologiae Classicae*, VII: Oidipous-Theseus, Zúrich-Múnich: Artemis, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba, 1984⁹ (París, 1958).

MORET, Jean Marc, *Oedipe, la sphinx et les thébains. Essai de mythologie iconographique*, I-II, Ginebra: Institute Suisse de Rome, 1984.

NILSSON, Martin P., *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley: University of California Press, 1932 (1972).

----- *Historia de la religiosidad griega*, Madrid: Gredos, 1953 (Múnich, 1941¹, 1976⁴).

PROPP, Vladimir, *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural)*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1980 (1944).

RUIPÉREZ, Martín S., *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

VERNANT, Jean Pierre, y VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, 2 vols., Barcelona: Paidós Ibérica, 2002 (París, 1972-1986).

**EN EL CONFÍN DEL OCÉANO PROFUNDO:
IMÁGENES Y MOTIVOS DEL MÁS ALLÁ
GRIEGO EN LA POESÍA PENINSULAR
CONTEMPORÁNEA**

Marta López Vilar

ORFEO EL OSCURO

Orfeo es, sin duda, una de las mayores encarnaciones de la poesía y también una de las figuras más oscuras¹ e indeterminadas. Son muchos los datos que han llegado a nuestros días y, algunos de ellos, están enlazados de manera inevitable a la figura mítica y la figura religiosa que fue capaz de fundar un movimiento de cariz místico, introducido en la Grecia arcaica, y cuyo dios principal fue

¹ Ya desde su propia etimología, el nombre de Orfeo resulta opaco. Algunas de las suposiciones al respecto son: ὄρη ‘montes’, ὀρνέων ‘dulce canto de los pájaros’, ὀρφανός ‘lo que está relacionado con la oscuridad’. Para Alberto Bernabé, es posible que sea un nombre de origen prehelénico. *Vid.* Alberto Bernabé, “Orfeo, una «biografía» compleja”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. 1, Madrid: Akal, 2008, pp. 15-32.

Dioniso-Zagreo². Los antiguos, asimismo, le atribuyeron diversas composiciones poéticas –lo catalogan de poeta arcaico, anterior incluso a Homero o Hesíodo–. Por otro lado, otros testimonios nos dicen que Orfeo no nació en Grecia, sino que se le considera tracio, alguien afincado en Grecia³ –aunque otras tradiciones lo sitúan en Macedonia–. Sea como fuere, los testimonios de la época atribuyen siempre a los magos como Orfeo –capaz de encantar a las fieras, los árboles o las piedras⁴– un origen extranjero. Del mismo modo, su poder encantatorio hacia la naturaleza –y en la naturaleza incluyo el mundo de los muertos– provenía de esa misma naturaleza. Se trata, pues, de magia imitativa o simpática, es decir, de aquella magia que actúa hacia lo

² A pesar de que esta idea ha sido ampliamente debatida. El culto a Dioniso está íntimamente ligado al orfismo. Aunque la vieja escuela filológica hacía una clara diferencia entre Orfeo y Dioniso, indican lo contrario los hallazgos de las laminillas de oro órficas o las inscripciones de Olbia, como lo muestra W. Burkert en su libro *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona: Acontilado, 2002. Otros estudios han apoyado esta teoría: *vid.* Alberto Bernabé y Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, *Instrucciones para el más allá*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

³ *Vid.* Bernabé, “Viajes de Orfeo”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. 1, Madrid: Akal, 2008, pp. 59-74, esp. p. 61.

⁴ Como aparece en el libro XI de las *Metamorfosis* ovidianas: “Mientras con tal canto el vate de Tracia sirve de guía a los bosques, a los ánimos de las fieras y a las rocas que lo siguen, he aquí que las mujeres de los Cícones, cubiertos sus delirantes pechos con pieles de fieras, contemplan desde la cumbre de una colina a Orfeo, que acompasa su canto a las cuerdas tañidas”. En Ovidio, *Metamorfosis*, trad. Consuelo Álvarez, y Rosa M^a Iglesias, Madrid: Cátedra, 2004. p. 591.

semejante⁵. Participó en la expedición de los Argonautas⁶, descendió a los infiernos para recuperar a su difunta esposa⁷, Eurídice⁸, encantando a los dioses y las almas de los muertos. Finalmente, murió a manos de mujeres⁹, descuartizado, y con sus miembros esparcidos por el monte y el mar¹⁰. Sin

⁵ Vid. Raquel Martín Hernández, “Rasgos mágicos en Orfeo”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. 1, Madrid: Akal, 2008, pp. 75-90.

⁶ Como se recoge en las *Argonáuticas Órficas* o en la *Pítica* IV de Píndaro.

⁷ El tema del viaje al otro mundo está muy desarrollado en diferentes culturas. En las literaturas orientales, no obviaré el hermoso *Poema del Gilgamesh*. En la cultura griega, mencionaré los viajes de Odiseo, Teseo, Pirítoos o Heracles.

⁸ Sobre el intento de recuperar a Eurídice, Platón en el *Banquete* 179d escribe que, en realidad, los dioses ofrecieron a Orfeo una simple ilusión de la imagen de Eurídice como castigo por su falta de hombría: “En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor, como Alceste, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades”. En Platón, *Banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, Barcelona: RBA Libros, 2007. pp. 74-75.

⁹ Según la mayoría de las tradiciones apuntan a que estas mujeres eran tracias. Uno de los primeros testimonios al respecto es el de Menecmo. Posteriormente lo recogieron Ovidio o Virgilio. Pocos son los testimonios que apuntan a las ménades como artífices del desmembramiento de Orfeo, tan sólo Esquilo —una de las fuentes más antiguas— en su tragedia perdida titulada *Las basárides*.

¹⁰ En el lenguaje ritual y mítico entrar en contacto con el mar indica el recomienzo, la vuelta de la esperanza. Estos rituales casi siempre eran llevados a cabo en la playa. El leve contacto entre la orilla y el mar indica el lugar donde lo humano sale al encuentro con lo divino.

embargo, su cabeza y su lira viajan por el río Hebro¹¹ hasta la isla de Lesbos¹² –lugar mítico para la poesía.

Asimismo, los motivos de su muerte también son variables, según los estudios. Algunos apuntan al desprecio amoroso de Orfeo hacia estas mujeres –y el resto del género humano– por una eterna fidelidad a Eurídice, otros porque prefería los encuentros con muchachos. Como vemos, nada es claro en esta figura. Orfeo se convirtió en el iniciador de un movimiento místico que reformó el pensamiento religioso griego –tan heterogéneo–, como dije anteriormente. No es mi cometido descender hasta las simas del pensamiento órfico sino ver cómo esa tradición ha llegado hasta nosotros a través de la poesía.

¹¹ El motivo del encuentro del objeto sagrado –como la cabeza de Orfeo– se localiza en múltiples ocasiones. De la misma isla fue extraída del mar una imagen de madera de olivo de Dioniso Faleno; en Tracia, del mismo modo, una de Hermes. Las consecuencias míticas y religiosas de estos encuentros hacen pensar –como muy bien desarrolló Fritz Graf– en la constante relación entre el regreso al mar y la naturaleza misteriosa y benéfica del objeto encontrado. *Vid.* Richard Buxton, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid: Cambridge University Press, 2000. Por otro lado, no hay que olvidar que en ciudades como Antisa y Metimna (ambas en Lesbos) existen varias leyendas en las que ubican la llegada de personajes u objetos sagrados que habrían sido transportados por animales marinos o por el propio mar.

¹² Lesbos era considerada la cima de la monodia –subgénero de la lírica griega–. De ese mismo lugar surgieron personajes como Terpandro, además de Safo o Alceo.

LA ESCRITURA PERDIDA DE ORFEO

Orfeo es el origen de la escritura. Y esto lo explica muy bien Marcel Detienne en su libro *La escritura de Orfeo*, dándonos a conocer que los órficos fueron los primeros en dotar a la escritura de una existencia sagrada. En un papiro encontrado en Derveni, entre los restos de una pira funeraria, puede leerse lo siguiente:

La gente se equivoca al decir que Orfeo no compuso un himno que expresa palabras sanas y legítimas, pues lleva a cabo con el poema una acción religiosa y no es posible hallar la solución del sentido de los nombres, aunque se pronuncien. Y es que la poesía es algo extraño y como un acertijo para la gente. Pero Orfeo no quería decir acertijos para discutir, sino grandes cosas por medio de acertijos. Es más, pronuncia un discurso sacro en toda su extensión, desde la primera hasta la última palabra¹³.

Esas *grandes cosas* por medio de acertijos es pura metapoética. Hace de la palabra la herencia de la creación, una *poésis* al modo romántico de Coleridge —entre otros— que comprendía la palabra y cualquier articulación lingüística como esencialmente creativa¹⁴. Escritura que es, a su vez, génesis del canto. La enajenación de lo irracional que tiene la escritura cantada de Orfeo, ese contacto con lo que no se explica —un poema no se explica, implica, como diría la poeta portuguesa Sophia de Mello— y la belleza de

¹³ Alberto Bernabé (ed.), *Hieros Logos*, Madrid: Akal, 2003, p.35.

¹⁴ George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

lo armónico conforman su figura. En términos religiosos, Orfeo engendraba en sí mismo el misticismo de lo poético y musical de Apolo y la irracionalidad dionisiaca —recordemos la identificación entre Dioniso-Zagreos¹⁵ y Orfeo—. Es más, durante la época prehomérica Orfeo, además, es el paradigma de aquel que fue capaz de superar la muerte para condenarse, sin embargo, a la más triste pérdida. Orfeo parte de la pérdida originaria de Eurídice para llegar a la pérdida definitiva de ella¹⁶. Eurídice se convierte, de este modo, en la propia poesía o, incluso, en la propia escritura. Se sacraliza el vacío dejado por su muerte. Eso ocurre, por ejemplo en la poeta portuguesa Sophia de Mello (O Porto, 1919- Lisboa, 2004). Para ella, Eurídice es el motivo para descender al mundo oculto que le permita reencontrarse y unirse con las cosas perdidas, con el centro del mundo. La alianza perdida con la naturaleza —entendida como morada de lo divino, acercándose de este modo a cierto idealismo trascendental— debe reconstituirse a través del canto poético. La poesía es, como el canto de Orfeo, lo único capaz de armonizar lo desunido, de superar la muerte. Veamos el hermoso poema de su libro *No tempo dividido* titulado “Eurydice”:

¹⁵ Hijo de Perséfone y con el mismo poder para renacer de la naturaleza después de la muerte. Recordemos que algunas tablillas órficas recogían el mensaje de vida-muerte-vida.

¹⁶ Por falta de espacio, no puedo desarrollar la importancia que este hecho tiene en la poesía del poeta rosellonés Josep Sebastià Pons, más concretamente, en su hermoso libro *Cambra d’hivern*, cuya segunda parte se titula “Faula d’Orfeu” y es un canto a la pérdida de su esposa Elena Soler, en 1937. El mito, como puede verse, trasciende sus límites para convertirse en su vida. *Vid.* Josep Sebastià Pons, *Obra poètica*, Barcelona: Edicions 62, 1976.

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado
[e perdido]

Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema —engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte¹⁷.

La poeta busca la abolición de la muerte a través de los trazos de su propia escritura. Recuerdo ahora a Maurice Blanchot cuando dijo: “Escribir empieza con la mirada de Orfeo”, en su libro *El espacio literario*. Orfeo, al mirar, pierde para siempre. El poeta, al escribir —que es una manera de mirar—, es consciente del engaño y pierde la verdadera escritura, la razón del mundo que se quiebra a cada instante. La tinta, por ello, marca el cuerpo ausente de Eurídice con un canto de amor. La poesía es, pues, el resultado de la unión entre el amor y el lenguaje. El poema es, sin embargo, un engaño, el mismo engaño al que fue sometido Orfeo cuando creyó recuperar a Eurídice. Aún no sabemos, como explicó Platón, si esa Eurídice que creía tras él no era más que una imagen falsa. ¿Qué quiero decir con esto? Algo terrible: la poesía, como Eurídice, siempre queda sumergida y tan sólo nos puede acompañar su vago fantasma, el fantasma de la escritura —Jacques Derrida ya habló de ello respecto a la ontología inexistente de lo fantasmagórico, *hantologie*, que aparece y no está en ningún lugar—. Sophia de Mello encuentra en ese engaño un motivo-certeza para

¹⁷ Sophia de Mello, *Obra poética II*, Lisboa: Caminho, 1999, p.12.

abolir la muerte, un objeto para su propia salvación y ser un eterno presagio. Y recordemos que el presagio es aquello que nunca muere. El futuro es lo único que siempre se supera a sí mismo, que siempre nos sobrevive. La poesía, de este modo, será lo único que podrá hacer que la vida exclame su presencia y se una con la tierra. Es la manera con la que esa misma vida adquiere un valor originario en el que lo humano se alía con lo divino, recupera su orden natural para la poeta portuguesa. Recordemos una bellísima carta que Sophia de Mello le escribió al también poeta Jorge de Sena. En ella relataba su viaje a Grecia:

Na Grécia tudo é construído como religação do homem à natureza. Em Veneza e Florença a natureza pouco seria sem o que os homens construíram: o que há de cidade. Mas os templos gregos só são compreensíveis situados no mundo que os rodeia. A ligação entre a arquitectura e o ar, a luz, o mar, os promontórios, os espaços é total. E essa ligação é simultaneamente racional e misteriosa, profundamente íntima.

[...]

De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia “o primeiro dia inteiro e puro —banhando os horizontes de louvor”, encontrei um mundo em que eu já não ousava acreditar. Agora tenho o espanto de o saber real e não imaginado. O que eu sabia da Grécia adivinhei— o através de pedras, pinhas, resinas, água e luz. Mas apenas como fragmentos dispersos que a minha imaginação reuniu. Ali encontrei as coisas todas inteiras e presentes na sua unidade. Não estou a falar só de coisas, mas da ligação do homem com as coisas¹⁸.

¹⁸ Sophia de Mello Breyner & Jorge de Sena, *Correspondência 1959-1978*, Lisboa: Guerra & Paz, 2006, p. 70.

Sophia intuye una unidad primigenia que ha sido quebrada y es a través de Grecia donde el hombre encuentra su raíz, su verdadero sentido natural, indemne. Y considera que la poesía es lo único que puede acercarse a esa Eurídice perdida, además de mostrar que la poesía es una experiencia de lo sagrado. Para ello, fijémonos en ese cuarto verso: “para que escutando sejas minha”. Los procesos auditivos están muy ligados a los canales de sacralización¹⁹. La fractura de los límites entre la vida y la muerte se convierte en una explosión musical. La poeta se transforma en un tipo de Orfeo que no cesa en su empeño de acceder a la revelación a través de su canto²⁰ y su elusión –con lo que su etimología contiene y a la que Sophia hace referencia con esos primeros versos en los que Eurídice será suya cuando la pueda trazar en sus contornos–. Sin embargo, con respecto a este tema, debo mencionar el caso del poeta portugués Miguel Torga (São Martinho de Anta, 1907 - Coímbra, 1995). En su libro *Orfeu rebelde*, ese canto que quiebra las fronteras de la vida y la muerte se transforma en un silencio

¹⁹ Pienso ahora en Rilke, *vid. El testamento* o en la tradición judía, donde en la Torá la revelación es un suceso acústico, no visual. Cito un fragmento de la Torá (Dt, 4, 12): “No habéis visto ninguna imagen, sólo una voz”. Del mismo modo, el sufismo atribuye a la danza y la música un sentido sagrado –recordemos a los derviches, por ejemplo–. Y por último, para Nietzsche el poeta lírico era el músico, como explica en su libro *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*.

²⁰ Para los antiguos, el sonido y la palabra estaban íntimamente relacionados. La palabra, al ser una manifestación sonora, pertenecía al ámbito de la música. *Vid.* Francisco Molina Moreno, “La música de Orfeo”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. 1, Madrid: Akal, 2008, pp. 33-58, esp. p. 35.

oscuro que no perfora la muerte, como si Orfeo hubiera sido desterrado de su condición natural de hipnotizar a esa misma muerte. El poeta desciende en sí mismo –gran motivo de conocimiento délfico– y se mantiene mudo de terror ante la presencia heladora de la muerte. Veamos el poema titulado “Descida aos infernos”:

Desço aos infernos, a descer em mim.
Mas agora o meu canto não perfura
o coração da morte,
à procura
da sombra
dum amor perdido.
Agora
é o repetido
aceno
do próprio abismo
que me seduz.
É ele, embriaguez nocturna da vontade,
que me obriga a sair da claridade
e a caminhar sem luz.
Ergo a voz e mergulho
dentro do poço,
neste moço
heroísmo
dos poetas,
que enfrentam confiantes
o interdito
guardado por gigantes
-cães vigilantes
aos portões do mito.

E entro finalmente
no reino tenebroso
das minhas trevas.

Quebra-se a lira,
cessa a melodia;
e um medo triste, de vergonha e assombro,
gela-me o sangue, rio sem nascente,
onde o céu, lá do alto, se reflecte,
inútil como a paz que me promete²¹.

La presencia del canto –constante en la temática órfica– aparece de manera continuada en el poeta valenciano Miguel Veyrat (Valencia, 1938). De gran hondura lúcida y lírica, la poesía de Veyrat persigue ese canto extraviado como razón del ser, donde las palabras nada significan ni son, tan sólo en aquello que nace del silencio, en los espacios blancos que hay entre palabra y palabra, recordando a Mallarmé. Hay siempre algo oculto en el lenguaje, algo que me lleva a relacionarlo con María Zambrano:

La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre –ser escondido– anhela salir de sí y lo teme²².

Del mismo modo, Zambrano ya apunta su teoría del lenguaje poético en su libro *Claros del bosque*. En él, la escritura –que es un medio de conocimiento– forma parte de un mecanismo de ocultación que se alimenta en esa no-apariencia. La ocultación siempre implica un descenso para llegar al encuentro o, mejor dicho, al intento de encuentro.

²¹ Miguel Torga, *Orfeu rebelde*, Coimbra: Coimbra, 1992, pp. 16-17.

²² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, p. 113.

Desde ahí se teje un discurso poético en el que cabe la imaginación del más allá griego. Recordemos, por ejemplo, el poema VII del libro de Veyrat *Instrucciones para amanecer* donde se intuye la *nekýia* odiseica:

Arranca entrañas
sus rosados
dedos:
la sucia semilla seca
rompe el tímpano
y huye —ave
sin rostro.

¡No te tardes
canto! Que viene
—ya cansado
polvo de espigas,
marea de simas ojos
motor enloquecido
y gira sin descanso

al retamar maldito.
... Tan de cerca
se siguen los pasos
el día
y la noche
al licor de Circe amargo...
¡Nadie jamás

llegó hasta el Hades
con su negro navío
confiado al fiero cierzo!²³

²³ Miguel Veyrat, *Instrucciones para amanecer*, Palma de Mallorca: Calima, 2007, p. 43.

El canto se busca incesantemente en las entrañas del submundo. De la misma manera que se busca a Eurídice, el canto simboliza la eclosión de vida que es la poesía, la unión con la naturaleza. Así ocurre en el poema VIII del mismo libro de Veyrat. Reproduzco aquí la parte final del poema:

[...] Ni siquiera el río
de las Llamas puede sumergirte
en el olor a ciénaga del Erebo
ansioso de muertos —velozmente,
donde tampoco el canto
estaba: Toda una vida usada
para cruzar tu llama —sólo el vibrar
de una nota, al romper el día²⁴.

Más allá del simbolismo del canto, en este poema vemos algunos términos relacionados con el más allá. Aparece el Erebo, que formaba parte del Hades y es por donde toda alma debía pasar después de morir. Es el lugar híbrido entre la vida y la muerte. En ese hueco que queda tampoco está el canto, la vibración de una nota que articule el canto verdadero para poder escribir. Ahora sabemos, pues, que escribir es un descenso, un lugar encerrado hecho de silencio que engendra a la palabra, como ocurre en su poema IX:

En tu entraña una mente
se encierra indomable
hasta Perséfone impidiendo
acercarse a los muertos

²⁴ Veyrat, *Instrucciones para amanecer*, p. 44.

[...]

Tampoco está
tras la puerta que cruzan
antes de ser las palabras —El canto
que pide robarte a la muerte²⁵.

Recordemos, por otro lado, el poema de Veyrat
titulado “Resistencia al desastre” de *Instrucciones para amanecer*:

Escribir es hacer el amor
a un nombre. Un nombre escondido
cuyas resonancias
alumbra los poemas —a intensas
oleadas, que nos llevan
a la ruptura y a la muerte.
¿El lenguaje mata? Guarda
la culpa en el secreto
de su origen. Pero el canto
es existencia: Y el poema
una travesía de la muerte
del poeta —sólo el lenguaje sobrevive,
recipiente de lágrimas o cadena
significante: Donde respira a veces
la tragedia o el esplendor del sentido.

El poema es el camino hacia esa muerte purificadora.
De esa tragedia sólo queda el lenguaje, extraña presencia
que guarda sus secretos para que el poeta nunca conozca,
si no es extinguiéndose en su propia voz, su verdadero
rostro, la Palabra con mayúsculas. Pero para la poesía de

²⁵ Veyrat, *Instrucciones para amanecer*, p. 45.

Veyrat, esa muerte o extinción no es más que el principio²⁶ –recordemos los ciclos órficos del vida-muerte-vida²⁷–. En su poema “Parlamento de la cabeza de Orfeo”, de su libro *Razón del mirlo*, más allá de la muerte del tracio se mantiene una dolorosa existencia: la de la voz que sobrevive ante la ausencia de Eurídice. En este hermoso poema, la voz de Orfeo se mantiene entregada al dolor del vacío y a los dones de Apolo²⁸:

PARLAMENTO DE LA CABEZA DE ORFEO

Iré a beber de tu río, limpio
ya de aquella muerte que alumbró a mi amada
la sombra del olvido; ambos volveremos
a la vida para beber ya de frente
–río del Hades, tus hexámetros sinuosos
y limpiar de arena la sangre seca

²⁶ Como apoya la catedrática de literatura española de la Universidad de Orléans Françoise Morcillo en su libro: *La poesía española contemporánea leída como un diálogo entre culturas*, Palma de Mallorca: La Lucerna, 2009, pp. 77-78.

²⁷ Tal y como recoge una laminilla de Olbia del siglo V a.C.: *Bíos-Thánatos-Bíos*. Atiéndase que el término empleado es *bíos*, es decir, la vida que es intrínseca al hombre y no *physis*, que estaría asociada a los ritmos de la naturaleza.

²⁸ Son muchas las explicaciones que se encuentran para explicar la animadversión de Dioniso hacia Orfeo. Según Esquilo, la conversión de Orfeo de los cultos dionisiacos a los apolíneos podría deberse a que durante la estancia de Orfeo en el submundo echaría en falta la luz del sol –identificada con Apolo–. Otras de las explicaciones que se han dado es que se trató de una manera de discrepar de los fieles dionisiacos tradicionales ante las innovaciones de los órficos, que cada vez se asemejaban más a la figura apolínea.

de mi cabeza enloquecida
de luz y de tristeza. Y porque resuene
en el mundo –contra el terror silencio
de lo real, seguiré alabando al dios
Apolo con mi canción decapitada
que navega desde las olas
donde nuestras hijas las musas se encarnan
en adelfas venenosas– al fundirse
Lete con Mnemósina, para cumplir la condena:
sobrevivir al amor será el único castigo
–y la salvación, ignorarlo todo de uno mismo²⁹.

Se parte del silencio profundo de la muerte –ese
“terror silencio de lo real”– para transformarse en canto
que sobrepasa el vacío y muestra su condena. Salvarse, esta
vez, es ignorarse, diluirse.

Algo similar nos encontramos en el poeta leonés
Antonio Colinas (La Bañeza, 1946). En su libro *Jardín de
Orfeo*, el silencio es el primer paso iniciático hacia esa
aniquilación de la voz que busca su origen. Escribe en su
poema “Otoñal”:

[...] Silencio, sólo un negro silencio
tras el pánico, inhumano,
canto de la lechuza.
Arrastrado por el curso de los astros,
en una sucesión infinita de noches,
inmenso es el silencio,
el vacío del mundo.

En el fondo del bosque, el canto de la lechuza
es el hilo invisible

²⁹ Miguel Veyrat, *Razón del mirlo*, Sevilla: Renacimiento, 2009, p. 63.

que une lo divino con lo humano,
es la muerte que discurre
por el río de la sabiduría,
es la sabiduría que discurre
por el río de la muerte³⁰.

El río de la muerte es el río que lleva el silencio necesario para transformar la voz en poesía. Dice Colinas en su poema VII de *Jardín de Orfeo*:

Aquí los dioses se encarnaron en hombres.
Aquí los hombres se transformaron
en seres divinos.
Aquí los humanos
fueron sol y luna,
piedra y carne,
sangre y música
del más allá³¹.

En el fondo, todo convoca a lo mismo: el canto o música que reunifique, que convoque a Eurídice que aparece velada, siendo fantasma. Canto que traspase la muerte, como ocurre en el primer poema del libro *Noche más allá de la noche*³² de Colinas. Sus primeros versos dicen: “Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar / tu solemne sonido que despierta a los muertos”. Sobrepasar la muerte

³⁰ Antonio Colinas, *Obra poética completa*, Madrid: Siruela, 2011, p. 459.

³¹ Colinas, *Obra poética completa*, p. 498.

³² Título, por cierto, muy ribiano, ya que está extraído del último verso, “nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit!”, de la elegía V de las *Elegies de Bierville* de Carles Riba (*Obres Completes 1. Poesia*, Barcelona: Edicions 62, 1988).

es regresar al origen. En eso, además, consiste la escritura. Del mismo modo ocurre en el poeta catalán Carles Riba (Barcelona, 1893-1959), en la elegía X de su libro *Elegies de Bierville* el canto transforma y devuelve a las cosas su presencia originaria. El propio Riba reconocía lo siguiente:

La poesia és per ser realitzada en la veu; senzillament, com el cant, la poesia no es perfà fins que una veu la diu. Fins en les nostres lectures íntimes, interiorment la veu diu aquella poesia. Els intents d'una poesia purament gràfica han estat això, intents, que han fallit, han servit només per demostrar que no podia ser. La poesia no és gràfica, la poesia és per la veu humana³³.

La poesía sólo existe en el timbre de la voz, es en esa parte aérea del cuerpo en la que sólo puede realizarse. Son los mismos preceptos de Orfeo, que cantaba incluso después de muerto. Pero procedamos a leer el comienzo de esta elegía X (que no podré reproducir completamente por problemas de espacio)³⁴:

He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'Ombra.
Una absència d'espill ha devorat els meus ulls
ebris encar de mirar-se en el maig turbulent de les
[coses,
plens d'abocar sobre el cel tantes aurores del cor.
Fou això: de sobte morir al present de puixança
i redreçar-me enllà (oh immensament!) dels adéus,

³³ En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 124.

³⁴ Para ello, remito a Carles Riba, *Elegies de Bierville*, en *Obres Completes*.

pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella
que la desperta i per on tota reviu en l'obscur³⁵.

No puedo detenerme todo lo que quisiera en los motivos órficos de esta elegía. Para ello, remito a mi tesis doctoral titulada *Las Elegies de Bierville de Carles Riba: una interpretació simbólico-mística*, en la que desarrollo en profundidad el orfismo en esta elegía. De manera superficial, este poema traza el camino hacia el conocimiento del misterio y el enigma. El problema central de esta Elegía radica en ver cómo Riba realiza un traslado del mito al logos y lo inserta en el acto de escritura poética. No es el rescate de Eurídice lo más importante, sino recrear y servirse de los mecanismos de los misterios y la religión órfica para plasmar su particular iniciación tras una muerte metafísica —producida durante su terrible exilio en 1939 a Francia—. Riba retoma la imaginería de la religión órfica para verter en el poema esa experiencia. Sueña con Orfeo, aunque le cambiaré la premisa por la de sueña a Orfeo, lo reconstruye desde esa otra realidad proveniente de lo sagrado —lo divino para el hombre— que es el sueño. Desde ese sueño a Orfeo el poeta alcanza el saber necesario. Hemos encontrado, pues, un concepto determinante: el saber. El viaje iniciático de la poesía ribiana busca siempre un conocimiento, que es su manera de saber el mundo. Ese conocimiento está muy entroncado con los saberes de los gnósticos, donde ese mismo conocimiento estaba ligado a la salvación del alma —recordemos a Sophia de Mello, por ejemplo, que comparte esto—. La salvación era el mejor síntoma de unión.

³⁵ Riba, *Elegies de Bierville*, en *Obres Completes*, p. 231.

De este modo, en el poema de Sophia de Mello titulado “Eurydice” de su libro *Dual* nos muestra una Eurídice limítrofe entre la vida y la muerte donde la voz poética celebra la unión:

O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
No gesto branco das tuas mãos de pedra
Ondas erguiam seu quebrar de pulso
Em ti eu celebrei minha união com a terra³⁶.

De nuevo aparece la naturaleza –su mar constante– que quiebra la fría presencia de la muerte de Eurídice –objetivada en esas “manos de piedra”– para sobrepasar lo que late inerte hasta convertirse en unidad plena del mundo. Todo se vuelve uno y ese uno encuentra su verdadero origen divino, eterno –algo que nos recuerda a Plotino, quien bebió de fuentes órficas para elaborar sus tratados místicos–. En estos dos poemas de Sophia de Mello que hemos visto es inevitable sentir una nostalgia –recordemos que la palabra nostalgia significa en griego ‘dolor por el regreso’– por algo perdido. No es de extrañar que fuera Eurídice el mito necesario para trazar en escritura esa pérdida.

LA DONCELLA INEFABLE: PERSÉFONE

He hablado del canto y de su importancia en la religión y el mito órfico, pero no de uno de los personajes

³⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dual*, en *Obra poética III*, Lisboa: Caminho, 1996, p. 104.

innombrables del más allá. Hablo de Perséfone. Se trata de otra de las figuras indescriptibles. Para algunos es la *Kore*, para otros es la horrible³⁷. Pero llegados a este punto, en realidad, Perséfone era la muchacha –*Kore*– que no podía ser nombrada. Escribe uno de los mejores estudiosos de la religión eleusina –religión íntimamente relacionada con Perséfone y su madre Deméter–, como es Karl Kerényi:

El secreto verdadero, el arretón de Eleusis, estaba relacionado con la diosa Perséfone; efectivamente ella, la “arretos Koura”, la “doncella inefable”, la única de todos los seres divinos a la que se da ese epíteto en la tradición, era el secreto³⁸.

En Eleusis, Perséfone era la doncella inefable, la que no podía ser nombrada. Todo en ella era secreto, ocultación. Como la poesía en sí. Pocos poetas han poetizado este motivo –el de Perséfone secreta que no puede nombrarse–, pero sí que lo hace la joven poeta catalana Lola Nieto (Barcelona, 1985). En su libro *Alambres*, en el que Perséfone se pasea por las estancias de un *entrañamiento* a la búsqueda de algo tan básico como su propio nombre, encontramos el siguiente fragmento:

perséfone cajón adentro
cuarteo rastros
come esquina don

³⁷ Como la denomina Homero en el verso 47 del canto XI de la *Odisea*: “[...] al intrépido Hades, la horrible Perséfone” (Homero, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2006, p. 171).

³⁸ Karl Kerényi, *Eleusis*, Madrid: Siruela, 2004, p. 53.

de
dónde
si persiste dónde animal y ternura
para él
oblicua³⁹

Y continúa el descenso de manera gráfica,
rompiendo los límites de la propia lengua, en silencio:

toca
piensa toca es pensar antes
de que hablaras es no
pensar
sino tactísonos
I
I
I
I
toca dice / extiende/
I
aunque *I*
I
*I*⁴⁰

Y ese descenso concluye con un enmudecimiento
que se transforma en la escucha de quien espera su propio
nombre. Escuchar(se) es tocarse –ese adjetivo “tactísonos”
lo indica–, tener realidad de sí misma desde su silencio.
Perséfone, la innombrable, sólo se nombra a sí misma, se
escucha a sí misma:

³⁹ Lola Nieto, *Alambres*, en *Revista Nayagua*, n° 18 (2013), p. 175.

⁴⁰ Nieto, *Alambres*, p. 177.

perséfone invertida
murciélagas sonajas y escuchidos
internos al cajón lugar de
oído
per se foné
persefonando⁴¹

Como (la) *khora* de Derrida, la Perséfone de Lola Nieto sucede, como el nombre. Ella se nombra a sí misma y dice algo más de ese *per se foné* (esa voz hacia sí misma). Como explicó de Derrida:

Khôra nos sucede, como el nombre. Y cuando un nombre llega, dice inmediatamente más que el nombre, lo otro del nombre y lo otro sin más, de lo cual anuncia justamente la irrupción⁴².

LOS RÍOS DEL HADES. EL OLVIDO Y LA MEMORIA

Son múltiples las descripciones que se han hecho del más allá. En la Teogonía de las Rapsodias se encontraron fragmentos que describían el mundo infernal. Pongo aquí un ejemplo:

Los cuatro ríos que se describen corresponden, según la tradición de Orfeo, a los cuatro elementos subterráneos y los cuatro puntos cardinales en dos juegos de opuestos: el Piriflegetonte, al fuego y al este; el Cocito, a la tierra y al oeste;

⁴¹ Nieto, *Alambres*, p. 177.

⁴² Jacques Derrida, *Khôra*, Córdoba (Argentina): Alción Editora, 1995, p. 13.

el Aqueronte, al aire y al sur. Orfeo se limitó a disponerlos de este modo, y es el comentarista el que asocia a Océano con el agua y el norte. // (II) Los cuatro ríos son los cuatro elementos en el Tártaro: el Océano (según el comentarista) es el agua, el Cocito o Éstige, la tierra; el Piriflegetonte, el fuego; el Aqueronte, aire. Opuesto al Piriflegetonte es el Estigio (caliente, frente al río), opuesto a Océano es el Aqueronte (agua frente a aire) Fr. 341 (123+125 K.)⁴³

En este fragmento se menciona el río Piriflegetonte, que significa ‘que arde en llamas’. A ese mismo río se refiere Miguel Veyrat en su poema VIII de *Instrucciones para amanecer*, que ya he mencionado anteriormente. El río de las Llamas es el Piriflegetonte. Recordémoslo:

[...] Ni siquiera el río
de las Llamas puede sumergirte
en el olor a ciénaga del Erebo
ansioso de muertos —velozmente,
donde tampoco el canto
estaba [...].⁴⁴

Por otro lado, es determinante la importancia que tienen en el orfismo los conceptos del Olvido y la Memoria, o lo que es lo mismo: Lete y Mnemósine. Esto está asociado al motivo de la sed de los muertos en el más allá. Esta sed es la que determina el destino de las almas de los difuntos. En el más allá existen dos fuentes. Una innominada y la otra denominada “fuente de Mnemósine”. En las instrucciones

⁴³ Bernabé, *Hieros Logos*, p. 206.

⁴⁴ Veyrat, *Instrucciones para amanecer*, p. 44.

Esa fuente que no se nombra es la fuente de Lete, es decir, la fuente del Olvido, aunque en la época clásica no se reconoce ninguna fuente llamada Lete, sino una llanura de Lete o una casa de Lete. Las almas que beben de esta fuente olvidan todo y vuelven a la tierra. Para los órficos, pues, quien bebe de esta fuente olvida su iniciación en los misterios, por lo que debe regresar a la tierra para reencarnarse. Los que beben de la fuente de la Memoria permanecerán en el Hades, no sin antes ser autorizados por Perséfone. Beber de Mnemósine es beber de la salvación, al fin y al cabo. Mnemósine actuaría como una protectora de las almas que se preocupa de que éstas recuerden las enseñanzas iniciáticas en vida.

En el texto de la laminilla que he reproducido se hace referencia a un blanco ciprés. El ciprés es el árbol del Hades y, en este caso, se especifica que es blanco. Son muchas las interpretaciones que se han dado al respecto. Alberto Bernabé ofrece interesantes explicaciones⁴⁶.

Ese ciprés blanco aparece también en la elegía X de Carles Riba, de su libro *Elegies de Bierville* al escribir: “No m’ha aturat amb el dubte de l’aigua negra l’immòbil / blanc xiprer de l’oblit, meravellós a l’impur”. La voz poética, iniciada en los misterios, no cae en la trampa de la brillante

⁴⁶ Alberto Bernabé & Ana Isabel Jiménez, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001. Bernabé resume que el blanco del ciprés sería por los siguientes motivos: Bien por asociación con la ropa propia de los difuntos; por asociación con la vestimenta de los iniciados; porque el blanco es el color fantasmal, como una aparición en el otro mundo. Finalmente, sería una designación “al contrario”, como si el mundo infernal fuera un mundo al revés.

impureza que la condenaría a una no-salvación segura. Hay siempre una memoria de lo sagrado en la poesía ribiana, una memoria que facilita la reintegración. Jean-Pierre Vernant, uno de los estudiosos más determinantes de religión griega, escribe al respecto:

En contraste, Memoria, aparece como una fuente de inmortalidad, la *ἄθανατος πηγή* de la que hablan algunas inscripciones funerarias y que asegura al difunto su supervivencia, incluso hasta en el más allá. Precisamente porque la muerte se define como el dominio del Olvido, el *Λήθης πεδίων*, quien en el Hades conserva la memoria de las cosas, trasciende la condición de mortal⁴⁷.

El mundo misterioso de los muertos adquiere una nueva dimensión —extremadamente simbólica— en la voz del poeta catalán Salvador Espriu⁴⁸ (Santa Coloma de Farners, 1913- Barcelona, 1985). En uno de sus libros cumbre, *Cementiri de Sinera*, el mundo de los muertos también es subterráneo, aunque representado por la ciudad poetizada de Sinera (en realidad, Arenys de Mar). El libro se abre con los cipreses y dan paso a un viaje —recordemos que para los órficos, morir era un tránsito, así que se *moría hacia*—. Concluye Espriu en su poema III: “viatge al llarg de lents

⁴⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel, 1993, p. 98.

⁴⁸ Para completar información respecto a aspectos que no trato en este artículo —sobre Espriu y, también, sobre Josep-Sebastià Pons—, remito al interesante estudio de M^a Àngels Anglada, *El mirall de Narcís. El mite grec en els poetes catalans*, Sabadell: AUSA, 1988.

crepuscles”⁴⁹. Como Odiseo, llega a la tierra de los muertos a la hora crepuscular⁵⁰, cuando todo declina. Espriu regresa al mundo de los muertos como un “regressus ad uterum” de la Madre Tierra⁵¹ para renacer de ahí. Vemos que ocurre exactamente igual que en Sophia de Mello, Veyrat o Riba. Renacer es un tipo de salvación purificadora. En el libro de Espriu titulado *Les hores*, cuyo tema central es la muerte, tiene importancia una figura determinante: el poeta Bartomeu Roselló-Portel, muerto muy joven de tuberculosis. Esa pérdida hace que la voz poética espriuana se convierta en un Orfeo que baja al mundo de los muertos para encontrarse con su amigo y le desvele su último secreto⁵². El encuentro sería un tipo de auxilio para él. Es más, es un libro de tanta carga emocional que Espriu, como hicieron los griegos con los muertos que no había recibido justa sepultura, identifica el cuerpo de Roselló-Portel con el de un *kolossós*, es decir, una estatua que servía de enlace entre el mundo de los vivos y los muertos, cuando el difunto no había podido recibir las exequias debidas. Para evitar maleficios por parte de esa ánima vagabunda, se construía un *doble* que recibiera las exequias correctamente en lugar del cuerpo del difunto⁵³.

⁴⁹ Salvador Espriu, *Cementiri de Sinera. Les hores*, Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 5.

⁵⁰ “Avanzó a toda vela en las aguas la entera jornada; / se ocultaba ya el sol y extendíase la sombra de las calles / cuando el barco llegaba al confín del océano profundo”, Homero, *Odisea* XI 11-13.

⁵¹ *Vid.* M. Isabel Pijoan i Picas, *Viatge per l'imaginari de l'obra de Salvador Espriu*, Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1995, p. 268.

⁵² Pijoan i Picas, *Viatge per l'imaginari de l'obra de Salvador Espriu*, p. 273.

⁵³ Vernant ha hablado mucho de ello.

Espriu sentía que su amigo no había recibido los auxilios espirituales que la iglesia católica daba a los moribundos, que había sido enterrado lejos de su origen en Mallorca. Por todo ello, imaginaba el alma de su amigo vagando, en eterno tránsito por el mundo de las sombras⁵⁴. Así lo plasma Espriu en su poema “Psyche”:

Nua, vençuda
per l'esplendor del'alba,
la viatgera
plena de crims, inútil
vol vacil·lant, falena⁵⁵.

El tema del doble adquiere una importancia capital en *Les bores*.

Hay una geografía completa del más allá, como hemos visto. La poeta almeriense Aurora Luque (Almería, 1962) escribe en su poema “Al encontrar en Internet un mapa del mundo subterráneo”, del libro *Camaradas de Ícaro* —partes del libro que son en sí un atlas del inframundo⁵⁶:

Morir tiene su guía de viaje.
Caminar a la orilla de un río murmurante
Y olvidar el sonido de la palabra río.
Pisar hierba muy fresca y muy oscura.

⁵⁴ Rosa M. Delor i Muns, *La mort com a intercanvi simbòlic. Bartomeu Rosselló-Porcel i Salvador Espriu: diàleg intertextual (1934-1984)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 160-161.

⁵⁵ Espriu, *Cementiri de Sinera. Les bores*, p. 67.

⁵⁶ Dichas partes son: “El Leteo está contaminado”, “Pies mojados en el campo de asfódelos”, “Los dientes de Cerbero”, “La hierba del Elíseo”.

Estrenar traje negro: ser sólo un traje negro.
Vivir la vida fue tantalizar,
Poseer tanta fruta que no saciaba nunca.
No intentes consolarme de la muerte,
Consuélame tal vez de los andamios
Quebrados de la vida.

Tenuidad de la sombra,
Deudas con el barquero.
—No pagaré a Caronte de mi propio bolsillo⁵⁷.

Aurora Luque plasma en este hermoso poema todos los motivos de la geografía del más allá griego. La “guía particular” ejerce la misma función que esas laminillas órficas que indicaban al alma del difunto lo que debía hacer para acceder a la morada de Perséfone y, finalmente, alcanzar el camino al Eliseo o la Isla de los Bienaventurados gracias a la vía sacra o *ιερά ὁδός* —*hierá bodós*—. Muchos intentaron reconocer en ella lugares reales de la geografía griega como Eleusis o Delfos, aunque la *ιερά ὁδός* de Hiponion demostrara que es la vía que lleva a la eterna felicidad. Todo el libro de Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, es un itinerario por el submundo. Puedo decir que en este libro traspasa el mito para crearse su propia mirada. Para ello, concluiré con un poema de Aurora Luque de este libro, uno de los que más me emocionaron de su notable obra, titulado “Noches Áticas” —indudable guiño a Aulo Gelio— y en el que se recuperan, de nuevo, los motivos del barquero Caronte cruzando el río de la muerte, la granada que condenó a Perséfone a no poder regresar para siempre

⁵⁷ Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, Madrid: Visor, 2003, p. 11.

al mundo de los vivos. Todo ello, como canto a la evocación y la memoria:

Aguanieve en las calles
vivaces, en Eleusis,
en los entumecidos laureles del invierno
que oscilan en tu altar.
Acaparar los víveres supremos.
Saber qué horas rituales te fueron concedidas.
La noche, esa granada
que cruje y se derrama cuando le hundes los dedos.
Los banquetes del Tiempo, sus copas fragilísimas.
El tiempo que se sacia de sí mismo,
de líquidos futuros, de pretéritos áridos.
Volverás, noche amada,
en la fúnebre barca tapizada de negro
de la heroica memoria,
con sus mojados remos penetrando
las viscosas mareas de la muerte⁵⁸.

BIBLIOGRAFÍA

BERNABÉ, Alberto, “Orfeo, una «biografía» compleja”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), 2008, pp. 15-32.

-----, “Viajes de Orfeo”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), pp. 59-74.

BERNABÉ, Alberto (ed.), *Hieros Logos*, Madrid: Akal, 2003.

⁵⁸ Luque, *Camaradas de Ícaro*, p. 41.

BERNABÉ, Alberto, y CASADESÚS, Francesc (eds.), *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, vol. 1, Madrid: Akal, 2008.

BERNABÉ, Alberto, y JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel (eds.), *Instrucciones para el más allá*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

BURKERT, Walter, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona: Acontilado, 2002.

BUXTON, Richard, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.

COLINAS, Antonio, *Obra poética completa*, Madrid: Siruela, 2011.

DELOR I MUNS, Rosa M., *La mort com a intercanvi simbòlic. Bartomeu Rosselló-Porcel i Salvador Espriu: diàleg intertextual (1934-1984)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Córdoba (Argentina): Alción Editora, 1995.

ESPRIU, Salvador, *Cementiri de Sinera. Les Hores*, Barcelona: Edicions 62, 1999.

HOMERO, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2006.

KERÉNYI, Karl, *Eleusis*, Madrid: Siruela, 2004.

LUQUE, Aurora, *Camaradas de Ícaro*, Madrid: Visor, 2003.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel, “Rasgos mágicos en Orfeo”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), 2008, pp. 75-90.

MEDINA, Jaume, *La plenitud poética de Carles Riba. El período de las Elegías de Bierville*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

MELLO BREYNER, Sophia de, *Obra poética III*, Lisboa: Caminho, 1996.

-----, *Obra poética II*, Lisboa: Caminho, 1999.

MELLO BREYNER, Sophia de, y SENA, Jorge de, *Correspondência 1959-1978*, Lisboa: Guerra & Paz, 2006.

MOLINA MORENO, Francisco, “La música de Orfeo”, en Alberto Bernabé, y Francesc Casadesús (eds.), 2008, pp. 33-58.

MORCILLO, Françoise, *La poesía española contemporánea leída como un diálogo entre culturas*, Palma de Mallorca: La Lucerna, 2009.

NIETO, Lola *Alambres*, en *Nayagua*, nº 18 (2013), p. 175-177.

OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. Consuelo Álvarez, y Rosa M^a Iglesias, Madrid: Cátedra, 2004.

PLATÓN, *Banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, Barcelona: RBA Libros, 2007.

RIBA, Carles, *Obres Completes 1. Poesia*, Barcelona: Edicions 62, 1988.

STEINER, George, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

TORGA, Miguel, *Orfeu rebelde*, Coimbra: Coimbra, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel, 1993.

En el confín del océano profundo: *imágenes y motivos
del más allá griego en la poesía peninsular contemporánea*

VEYRAT, Miguel, *Instrucciones para amanecer*, Palma
de Mallorca: Calima, 2007.

-----, *Razón del mirlo*, Sevilla: Renacimiento, 2009.

ZAMBRANO, María, *Obras Completas III*,
Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

LA TRADICIÓN DE LOS SIOUX LAKOTA: SOCIEDAD Y MITOLOGÍA

Margarita Paz Torres

ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO

¿Quiénes eran los sioux? ¿Se los conoce lo suficiente? ¿Siguen manteniendo su identidad? Estas son algunas de las preguntas que podrían formularse en torno a este maltratado pueblo. De las diferentes etnias indígenas de Norteamérica, tal vez sea esta una de las más mitificadas por el cine, que se ha encargado de popularizarla –a menudo desde perspectivas poco amables–. El sioux ha constituido frecuentemente, en los *westerns hollywoodienses* de la primera mitad del siglo XX, el enemigo a batir, el “salvaje”, el asesino, en resumen, *el malo de la película*. Paulatinamente, el séptimo arte hará ciertas “concesiones” a la figura del indio: esta se irá suavizando, “civilizando” y humanizando hasta presentar al espectador una imagen tierna de la vida cotidiana de los pueblos de las llanuras y, en ocasiones, incluso reivindicativa. Películas como *Un hombre llamado Caballo* (*A man called Horse*, 1970), con Richard Harris, o *Bailando con Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990), de Kevin Costner, presentan al indio desde otra perspectiva. Sigue vigente el cliché de la supremacía

blanca que solo concede al indio un papel secundario y busca entre el hombre blanco al protagonista de este tipo de *films*. Sin embargo, hay que destacar el intento de revisar la figura del indio, ofreciendo otra visión; no carece de importancia que el cine nos presente un modelo distante de los anteriores, el del hombre que vive en comunión con la naturaleza, poseedor de una sabiduría ancestral que los blancos han perdido. Cine y literatura son productos de una determinada época y reflejan el punto de vista de la sociedad del momento. Queda, sin duda, mucho camino por recorrer hacia un pleno reconocimiento de estos pueblos y sus derechos. Pero algo ha cambiado desde que se estrenara *La diligencia* (*Stagecoach*) en 1939, con su épica francamente violenta contra los indios.

Actualmente, los sioux se asientan en un amplio territorio que va desde el sur de Canadá a los Estados de Minnesota, Nebraska, Wyoming, Dakota del Norte y del Sur, en EEUU, donde hoy día se ubica la reserva de Pine Ridge. Con el Tratado de 1868 se crea la Gran Reserva Sioux; dentro de los límites de esta, se establece la reserva de Pine Ridge en 1889.

La palabra *sioux* designa, en realidad, a numerosas tribus hermanadas por una génesis común y unas lenguas emparentadas cuyas variedades provienen de una misma familia. Las naciones sioux se clasifican según su lengua: *assiniboin, crow, dakota, hidatsa, iowa, kansa, mandan, missouri, omaha, osage, oto* y *ponca*¹.

¹ Alce Negro y Joseph Epes Brown, *La Pipa Sagrada. Los Siete Ritos secretos de los indios sioux*, Madrid: Taurus Alfaguara, 1986, p. 13.

Los primeros contactos de los hombres blancos con los sioux se suceden durante el siglo XVI. Por entonces, los dakotas, la tribu sioux más numerosa, habitaban el valle superior del Missisipi. Durante el siglo XVII, las guerras con los chippewas los empujaron a asentarse en las llanuras del oeste del Missouri. Con la llegada de los españoles, en torno a 1760, adoptaron el caballo como medio de caza y locomoción. Este elemento les concedió ventaja frente a otras tribus a la hora de guerrear y se expandieron progresivamente, desplazando a los comanches y convirtiéndose en la tribu más poderosa de las llanuras.

A lo largo de sus migraciones y guerras con las tribus vecinas, los dakotas (los aliados) se dividieron en siete ramas, constituyendo lo que llamamos Siete Fuegos del Consejo (Otchenti Chakowin)².

Yankton, sisseton, mdewakanton, yanktonai, wahpeton, wahpekute y teton (lakotas) son las siete tribus que componen el Consejo de los Siete Fuegos u *Oceti Šakowij* del pueblo dakota. A su vez, los lakotas o teton, probablemente la facción sioux más numerosa, se subdividen en otras ramas: hunkapapa, oglala, etc. Hoy, dakotas, lakotas y nakotas componen los gobiernos tribales de las comunidades localizadas en Minnesota, Norte y Sur de Dakota, Nebraska, y Montana en los Estados Unidos; Manitoba y Saskatchewan en Canadá³.

² Negro y Brown, *La Pipa Sagrada*, p. 13.

³ *The US-Dakota War of 1868*: <http://www.usdakotawar.org>

UNA CULTURA ÁGRAFA

La lengua hablada por los sioux pertenece a la familia amerindia *siu*⁴ que comprende, a su vez, la subfamilia del mismo nombre. La subfamilia *siu* contempla diversos grupos entre los que se puede situar la lengua sioux o *dakota*, como se la denomina genéricamente. Los Grupos Central y del Valle del Mississippi comprenden diversas áreas de EEUU y Canadá donde se sitúa la lengua dakota con sus principales dialectos. Aunque sin pleno acuerdo, algunos lingüistas emparentan la familia *siu* con la cadoana y la iroquesa. Se piensa que el origen de este tipo de lenguas podría situarse en un proto-*siu* que debió comenzar a fragmentarse, creando otras variedades dialectales, hace unos tres mil años⁵.

El *lakota*, la rama dialectal que se ubica en la zona norte de Nebraska, Dakota del Norte y del Sur y noroeste de Montana (Grupo Central, Subgrupo del Valle del Mississippi, Área de Dakota), constaba, según Moreno Cabrera, de 6.000 hablantes en el último tercio del siglo XX⁶. Por otro lado, el *dakota*, variedad hablada en Nebraska oriental, Minnesota meridional, Dakota del Norte y del Sur y Montana nororiental, se calcula que debía tener, también en los años ochenta del siglo XX, unos 16.000 hablantes⁷.

⁴ Juan Carlos Moreno Cabrera, *El universo de las lenguas. Clasificación, denominación, situación, tipología, historia y bibliografía de las lenguas*, Madrid: Castalia, 2005, p. 761.

⁵ Moreno Cabrera, *El universo de las lenguas*, p. 764.

⁶ Moreno Cabrera, *El universo de las lenguas*, p. 762.

⁷ Moreno Cabrera, *El universo de las lenguas*, p. 763.

Rafael del Moral ofrece un dato levemente inferior para la variedad dakota: 15.000 hablantes y un número total de 30.000 hablantes para la totalidad de las lenguas que engloban la familia siu⁸. PROEL (*Promotora Española de Lingüística*) considera los mismos datos que del Moral y denomina a esta familia de lenguas macro-Siouan. Dicha familia acogería varios dialectos: *assiniboine*, *nakota*, *lakota* y *stoney*⁹. También en este aspecto hay discrepancias. Pero en cualquier caso, la mayor parte de las lenguas siu, como el lakota, se hallan en serio peligro de extinción:

De las 13 lenguas siu que quedan, 12 tienen menos de diez mil hablantes, 9 menos de mil y siete menos de cien¹⁰.

La importancia de estos datos no debe pasar inadvertida, ya que forma parte de la tragedia de los pueblos indios de América. Cuando una lengua se extingue, toda una cultura (un sistema de creencias, de costumbres y una manera de entender el mundo) muere con ella. El hecho de que, hoy día, las lenguas amerindias estén en proceso de desaparición revela la realidad: la mayor parte de los sioux han olvidado su lengua. Este es el resultado de la política represiva que se vino aplicando durante años por el gobierno estadounidense: la dispersión y la prohibición expresa de hablar su propia lengua. Desde que al indio se le recluye en la reserva, se le niega la posibilidad de mantener

⁸ Rafael del Moral, *Lenguas del mundo*, Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 405.

⁹ Datos obtenidos de PROEL, <http://www.proel.org>.

¹⁰ Moreno Cabrera, *El universo de las lenguas*, p. 763.

su lengua y su cultura, se le fuerza a aprender otro idioma y otra Historia, la de un pueblo que no es el suyo. Aún así, el hecho de que estas lenguas hayan subsistido hasta hoy prueba la valentía y la constancia de un pueblo deseoso de conservar sus tradiciones y costumbres. Es, por tanto, importantísimo que este saber no se pierda en el olvido.

Tal disyuntiva no afecta únicamente a la lengua sino a la literatura: los mitos, los cuentos y las narraciones de los sioux eran orales. Se trataba de una cultura ágrafa que, como en los albores de los tiempos, trasmitía su sabiduría de generación en generación por medio de la oralidad. Nos situamos, por ende, en un terreno mítico que no distingue con demasiada rigurosidad los límites del tiempo. Por entonces, los sioux se sabían hijos de los búfalos, pues hubo una época en que formaban parte del mismo pueblo. Y esos días no quedaban tan lejanos.

Será a partir del siglo XIX, con la llegada de los misioneros, cuando comience a verse a la escritura esta lengua utilizando para ello el alfabeto latino. El deseo de “civilizar” al salvaje por medio de la evangelización hace necesaria la traducción de la Biblia. En este mismo siglo, los lingüistas comienzan a interesarse por el dakota y pronto surgen las primeras gramáticas: Riggs, *Grammar and dictionary of the Dakota language* (1851), y ya en el siglo XX el excelente trabajo, escrito por Franz Boas —el gran lingüista y antropólogo norteamericano— en colaboración con su antigua alumna sioux Ella Deloria, *Dakota Grammar* (1939).

Curiosamente, y aunque a menudo el cine ha presentado a los sioux como seres malvados, ruines y

proclives a la violencia, la etimología de la palabra *dakota* remite a un significado muy distinto: ‘amigo’ o ‘aliado’.

LAS GUERRAS INDIAS

A lo largo del siglo XVIII, el hombre blanco irá desplazando a los sioux desde el Este. En 1775 se crean los primeros Estados en la costa este de EEUU. En 1783 se realiza la ampliación territorial hasta la orilla este del río Mississippi. En 1803, la compra de los territorios de Luisiana a Francia propiciará la expansión más allá de la ribera oeste del Missouri, hasta las Rocosas. España vende La Florida en 1819; en 1845 se anexiona el territorio mexicano de Texas. La cesión del territorio de Oregón por Gran Bretaña en 1846, que delimitó la frontera con Canadá; la compra de otros territorios de México en 1848 y Alaska en 1867 son algunos de los acontecimientos históricos que irán reduciendo el territorio de los indios y provocando conflictos y escaramuzas entre estos y los colonos blancos.

Durante la década de 1830, la brutal política contra los indios del gobierno federal presidido por Jackson condujo al traslado forzoso de unos 100.000 indios a miles de kilómetros de su lugar de origen¹¹.

Las progresivas oleadas migratorias de colonos y la construcción del ferrocarril en las décadas de 1860-70

¹¹ Willi Paul Adams, *Historia Universal siglo XXI. Los Estados Unidos de América*, vol. 30, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1979, p. 130.

derivarán en las Guerras Indias, cuyo máximo exponente sería la Batalla de Little Big Horn y que concluirían trágicamente en la masacre de Wounded Knee. En 1889 se crearon los Estados de Dakota del Norte y Dakota del Sur. Todo esto unido a una sucesión de epidemias y hambrunas, provocadas por la rápida desaparición de las manadas de bisontes, y la subsiguiente reclusión en las reservas terminará por diezmar la población nativa de las praderas, reduciéndola a cifras alarmantes.

Se desconoce la magnitud de la población india antes de la llegada de los europeos y los cálculos varían mucho de unos a otros. Muchos argumentos inducen a creer que la población era aproximadamente de un millón, pero en la bibliografía etnológica se discute también la posibilidad de que fueran 10 millones o más. Hacia 1860 existían todavía en la zona estatal reclamada por los Estados Unidos unos 300.000 indios, dos tercios de los cuales estaban asentados en el territorio indio de Oklahoma. Su número se redujo hasta bien entrado el siglo XX, cuando empezó a aumentar de nuevo¹².

Tras la Guerra de Secesión; los colonos blancos comenzaron a asentarse en las praderas y se redobló el conflicto por la tierra. Los apaches, bajo el mando de Goyathlay (Jerónimo), Victorio y Nana; los sioux con Tatanka Yotanka (Toro Sentado, jefe de los lakotas hunkpapas), Tashunta Witko (Caballo Loco, jefe de los lakotas oglalas), Mahpiua-Luta (Nube Roja) y Kicking Bear, entre otros, fueron las tribus más combativas. Las Guerras Indias se prolongarían hasta la década de 1890, momento en que los indios, diezmados y

¹² Adams, *Historia Universal siglo XXI*, vol. 30, p. 131.

recluidos en las diferentes reservas, pasarán a ser los parias de una sociedad occidentalizada y “civilizada”, que evita y olvida la tragedia indígena de Norteamérica incluso en muchos libros de Historia.

LITTLE BIG HORN: “HOY ES UN BUEN DÍA PARA MORIR”

La historia de los indios norteamericanos está plagada de desencuentros con el ejército estadounidense. Apaches, comanches, cheyennes y sioux fueron, tal vez, las tribus más difíciles de someter. Pero todas ellas hubieron de recorrer su propio *Camino de las lágrimas*, como llaman los cheroquíes a las largas marchas de la muerte que fueron forzados a emprender cuando se decidió recluirlas en las reservas. La masacre de Sand Creek (1864), donde murieron cientos de cheyennes y cuyo responsable fue el coronel Chivington, así como los conflictos derivados de la búsqueda del oro y la disputa por las Black Hills, el hogar sagrado de los sioux, fueron exacerbando la difícil situación y las hostilidades entre el ejército y los indios.

En 1876, se produjo la última gran victoria india, la batalla de Little Big Horn, donde hallaría la muerte el general Custer. Los principales jefes sioux que lucharon en esta batalla fueron Toro Sentado y Caballo Loco. Muchos de los grandes líderes sioux que tomaron parte en Little Big Horn habían abandonado la Gran Reserva Sioux, creada en 1868, para luchar allí. La reserva, como todas las promesas anteriores del gobierno americano, había resultado ser una

mentira, un lugar donde únicamente había miseria. ¿Qué clase de hombres eran aquellos blancos que nunca cumplían su palabra? La palabra dada exigía un compromiso y era inviolable para el sioux. Pero en la reserva solo encontraron hambre, en lugar de caza, y muerte, en vez de bienestar para sus familias. El sioux, pueblo orgulloso y guerrero, prefería perecer luchando con honor: *Hoy es un buen día para morir* es el proverbio que resumía esta idea, pero para morir peleando, no abocado a la inanición.

Las epidemias y el hambre elevaron exponencialmente la mortalidad infantil, diezmaron la población en las reservas y agriaron aún más el malestar de los sioux. En 1887, el Congreso de EEUU aprobaba la Ley Dawes de Posesión privativa por la que los indios debían practicar la agricultura para “integrarse” en el sistema, dentro de las reservas. La Ley Dawes establecía la disolución forzosa de las tierras tribales. Se privó a los indios de sus propias tierras, incluidas las Black Hills. El desastre no tardaría mucho más en llegar: fue el 29 de diciembre de 1890.

WOUNDED KNEE, EL LUGAR DE LA IGNOMINIA

Durante todos aquellos años desde Little Big Horn, se habían venido sucediendo diversas escaramuzas y batallas entre soldados e indios. Al mismo tiempo, se pone en marcha la “civilización” del *sahaje* y su “reeducción”. El Estado promueve una serie de mecanismos de represión

política y social; las diferentes doctrinas cristianas comienzan su evangelización en tierras norteamericanas; la cultura del indio se reprime, se le imponen otros dioses, otros héroes, otras costumbres que no son las suyas.

La primera Iglesia cristiana fue ya implantada en 1872 por los episcopalianos, seguidos en 1888 por los jesuitas. Hoy en día se han establecido en la reserva de Pine Ridge hasta doce comunidades cristianas. El influjo de los misioneros llevó a que la danza del Sol, principal ceremonia religiosa de los oglalas, fuese oficialmente prohibida en 1881. En las escuelas tanto estatales como misionales se prohibió también el uso de la lengua lakota y, por si esto fuera poco, los agentes del gobierno para los asuntos indios trataron de acabar con el poder e influencia de los jefes tradicionales reemplazándolos por “caciques” amigos de los blancos¹³.

La hostilidad iba en aumento cuando Wovoka, un líder espiritual paiute, comenzó a cobrar importancia. Mientras el gobierno reprimía con dureza cualquier atisbo de rebeldía, Wovoka defendía el derecho de los indios a mantener su identidad y su cultura. La Danza de los Espíritus surge en este contexto como modelo de rebelión pasiva. Por todos los territorios indios se extiende la idea, propiciada por Wovoka, de que los indios deben bailar y rezar a sus dioses para liberarse del hombre blanco. La esencia de esta

¹³ Peter Bolz, “Bajo el signo de la danza del sol. Visión religiosa del mundo y ritualismo de los siux oglalas de Norteamérica”, en *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, vol. III/2, dir. Mircea Eliade, Barcelona: Editorial Herder, 1996, p. 368.

Danza era religiosa aunque pretendía lograr resultados políticos: el indio anhelaba redimirse del blanco y el blanco temía que el indio se sublevara y se volviera incontrolable. En las escasas fotografías que se conservan de Wovoka, aparece ataviado con sombrero de ala ancha y traje negro, occidentalizado y con el cabello corto debido a la influencia que posteriormente absorbió de los cuáqueros.

La Danza de los Espíritus se entendió como una rebelión encubierta y enconada hacia el hombre blanco y se reprimió violentamente, desembocando en los trágicos sucesos de 1890. Nuevamente, el gobierno americano se regía por la vieja máxima: *El único indio bueno es el indio muerto*. El asesinato de Toro Sentado, mientras se le arrestaba, puso la guinda al enconado conflicto. Tales ingredientes conformaron la receta del desastre: una fría mañana del 29 de diciembre de 1890, las tropas estadounidenses al mando del General James W. Forsyth, del 7º Regimiento de Caballería, penetraron en Wounded Knee Creek, dentro de la reserva de Pine Ridge, en Dakota del Sur, y ametrallaron el poblado causando cientos de víctimas. A ocho kilómetros de allí, el día anterior, el General de Brigada Samuel M. Whitside y sus tropas asesinaron al jefe lakota Big Foot, hermanastro de Toro Sentado.

Fue este otro de los tristes episodios del genocidio indio y, aunque las cifras oscilan, se calcula que murieron más de 300 personas (ancianos, mujeres y niños). Desde entonces, los días de gloria de los sioux terminaron. Los sobrecogedores testimonios de la época, así como las

fotografías que se tomaron tres días después de la masacre, se pueden consultar en la *Library of Congress*.¹⁴

Las tierras boscosas de los indios les fueron arrebatadas por especuladores; en 1917, el comisario de asuntos indígenas explicó que “como las tribus indias de todos modos estaban siendo liquidadas, tan sólo era de sentido común liquidar también sus tierras arboladas”. Los fondos tribales, que ascendían a más de 100 millones de dólares, fueron desviados de su uso para costear los gastos de la Oficina de Asuntos Indios, incluyendo el costo de despojar a los indios de sus tierras. Tan sólo con el Nuevo Trato adoptó el gobierno una política más responsable, y aun entonces siguieron cometiéndose crasas injusticias¹⁵.

En 1934, la ley llamada *Indian reorganization act* abolía el sistema de “agentes” y confería una administración autónoma para las Reservas. En los años 50, la valerosa lucha de los negros por conquistar los Derechos Civiles no llega hasta el indio y el fracaso de los sucesivos programas gubernamentales pone en tela de juicio el tratamiento que se le viene dando al *problema indio*. Es precisamente a mediados del siglo XX cuando se exagera la política de dispersión que propicia la disgregación forzosa de los indios para tratar de disminuir las altas tasas de desempleo en las reservas: se trataba del llamado *Relocation program*.

¹⁴ *Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.*
Disponible en: <http://www.loc.gov>

¹⁵ Samuel Eliot Morison; Henry Steele Commager; W. E. Leuchtenburg, *Breve Historia de los Estados Unidos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 492.

Para seguir con la polémica, en 1973 estalla una nueva revuelta, otro Wounded Knee que pone de manifiesto la fragilidad de la convivencia entre indios y blancos. La realidad india se alza orgullosa con el American Indian Movement (AIM). Un grupo de jóvenes, con motivo del cercano centenario de la masacre de Wounded Knee, secuestra a varios blancos y toma por las armas la planicie donde tuvo lugar la matanza. El FBI reprimió con dureza esta insurrección. Es recomendable observar las fotografías de la época (no se incluyen aquí para preservar los derechos de autor)¹⁶. Los rostros de estos lakotas no se diferencian demasiado de los de sus abuelos, los hombres de majestuoso porte que hace ya ciento veinticuatro años vencieron al general Custer en Little Big Horn.

Tampoco fue aquella la última ocasión en que el hacha de guerra volvería a levantarse; los lakotas siguen siendo un pueblo luchador y osado: la *Declaración de Guerra contra los Explotadores de la Espiritualidad Lakota* es un documento del 10 de junio de 1993, presentado en la V Cumbre Lakota de la Reunión Internacional de las Naciones Lakota, Dakota y Nakota de EEUU y Canadá¹⁷. El pueblo lakota, celoso de su espiritualidad, redactó y sacó a la luz esta Declaración de Guerra formal como acto de protesta

¹⁶ Las fotografías de Wounded Knee 1973, así como las reivindicaciones del AIM, se pueden consultar en sus archivos: <http://www.aimovement.org>

¹⁷ La *Declaration of War Against Exploiters of Lakota Spirituality*, presentada en la Lakota Summit V International Gathering (1993), puede leerse íntegra en la *web* de la American Indians Cultural Support, A.I.C.S.: www.aics.org

contra todos aquellos que se dedican a obtener beneficios económicos comerciando con la religiosidad de su pueblo. Los lakotas consideran que únicamente sus chamanes están preparados para ejercer este papel espiritual y que, bajo ningún concepto, es susceptible de comercialización. Tal mercado, para los sioux, representa un sacrilegio, así como los cursos y talleres presenciales o por internet a los que se puede acudir hoy (incluso en España) y donde se *vende* la espiritualidad lakota.

WAKAN TANKA Y LOS HIJOS DE LOS BÚFALOS

La espiritualidad sioux es compleja, rica en matices, extremadamente ritualizada. Decir que se trata de una religión de tipo panteísta y animista, que conceptúa el universo mediante la idea de que las cosas tienen alma (hombres, animales, plantas, piedras o ríos) es demasiado simplista.

En origen, la religión lakota –tomamos esta como referencia ya que es, posiblemente, la familia más amplia de la cultura sioux– no mostraba una personificación plena de los dioses sino una especie de fuerzas que formaban el cosmos religioso. La potencia germinativa o creadora de la vida era *Wakan Tanka*, el Gran Misterio. No se trataba de un ente definido sino de una energía espiritual, una fuerza motora, germinativa, que dio origen al universo y a los elementos naturales. *Wakan Tanka* es también Padre y Abuelo de los lakotas, así como la Tierra se considera *Iná*,

‘Madre’ y *Unchi*, ‘Abuela’¹⁸, cuyo útero alumbró a todos los pueblos de la tierra. Esta concepción de Wakan Tanka como Padre debió influir, posteriormente, tras el contacto de los sioux con el cristianismo, para identificarlo con un dios-creador o Gran Espíritu.

El nombre de esta fuerza que inicia la vida no es casual. Para el lakota, todo lo que es *wakan* es sagrado y, por lo tanto, debe respetarse. Algunos *wakan* son espíritus. Los búfalos son *wakan*. Tatanka es el Búfalo y los lakotas se consideran descendientes suyos: creen que, en el principio de los tiempos, vivían juntos formando parte del mismo pueblo. Las mujeres también son *wakan* pues poseen la capacidad de concebir y dar a luz. Se considera que la niña, llegada la pubertad, es poseída por un poderoso *wakan* que le produce la primera menstruación y le otorga el misterioso poder del secreto de la vida. El útero de la mujer es mágico en este sentido y, como adulta, tiene una seria responsabilidad con Wakan Tanka, pues a través de su vientre se perpetúa su pueblo. Por ello, al sufrir su primera menstruación, las niñas debían realizar el rito *Ishna Ta Awi Cha Lowan* de preparación para los deberes de la mujer. De no ser así, su poder podía tornarse peligroso; incluso podía arrebatar el poder a un *wichascha wakan*, ‘hombre medicina’ o chamán.

Algunas de las informaciones más valiosas que se conservan acerca de los mitos sioux son las que recogió James Walker:

¹⁸ Negro y Brown, *La Pipa Sagrada*, p. 22.

A James Walker, médico de la reserva de Pine Ridge entre 1896 y 1914, debemos el mayor número de informaciones acerca de los oglalas. En 1917 publicó una síntesis que durante mucho tiempo ha constituido la fuente principal de nuestros conocimientos sobre la religión oglala¹⁹.

El narrador que más relatos propocionó a Walker fue George Sword, lakota oglala de la reserva de Pine Ridge que había aprendido a leer y escribir siendo adulto. Walker buscaba paralelismos entre la religión cristiana y la oglala y Sword escribió para él todo cuanto recordaba. Posteriormente, los antropólogos e investigadores que han estudiado sus relatos se preguntaron hasta qué punto lo que narraba Sword era producto de su conocimiento o estaba contaminado por la influencia cristiana.

Ella Deloria, etnóloga especializada en los siux, que se puso a examinar el material de Walker en 1937-1938 por encargo de Franz Boas y analizó en parte los textos de Sword, comprobó que no existía ningún paralelo de los mismos²⁰.

Se han llegado a calificar los mitos narrados por Sword de literarios. Hoy día, empero, deben tomarse en consideración por su valor etnográfico. En cuanto a la naturaleza ficticia de lo que pudiera *recordar* Sword, si lo que contó a Walker eran cuentos o mitos, habría que preguntarse dónde estriba la diferencia sin recurrir a la vieja clasificación de que los mitos son aquellos relatos fundacionales sobre la creación y los cuentos no. En ambos interviene el componente

¹⁹ Bolz, “Bajo el signo de la danza del sol”, p. 369.

²⁰ Bolz, “Bajo el signo de la danza del sol”, p. 370.

de la *ficción* aunque unos sirvan para tratar de explicar los orígenes de un pueblo, fundamentando esta génesis en el *misterio* –en el sentido etimológico de la palabra–, y otros para ejemplificar o entretener.

En su búsqueda de una historia de la creación se le pasó manifiestamente por alto a Walker que el punto central del culto religioso de los oglalas no lo constituye un creador del mundo, sino un objeto: la pipa sagrada. Y precisamente por esto el mito más importante para todos los lakotas es el de la mujer búfala blanca (llamada también mujer cría de búfala blanca), donde no se habla del origen del mundo o de los hombres, sino del origen de la religión lakota²¹.

LILAN WAKAN, LA MUJER BÚFALA BLANCA, Y EL DON DE LA PIPA DE LA CRÍA

En este epígrafe, que se considera introductorio, presentaremos someramente el mito de la Mujer Búfala Blanca, comúnmente llamada la Cría del Búfalo o simplemente la Cría, el mito más importante de la religión lakota. Este tema lo desarrollaremos de manera más amplia en un artículo posterior donde conectaremos esta figura con las diferentes versiones del mito que se dan en otras culturas.

La Mujer Búfala Blanca se engloba entre los mitos que presentan una figura femenina, deífica o de naturaleza feérica, que baja de los cielos o trasciende su *locus* sobrenatural para acercarse a los hombres y ofrecerles una

²¹ Bolz, “Bajo el signo de la danza del sol”, p. 371.

serie de conocimientos necesarios para sobrevivir. Se trata, por tanto, de un personaje principal en la religión sioux: su *héroe cultural*, aquel que entrega a su pueblo la ciencia y tecnología y que aporta sus características identitarias. Se la conoce bajo diversas advocaciones: Whope para los dakotas, Ptesan Win, Lilan (o Lilla) Wakan en la rama de los lakota. No se trata exactamente de un mito fundacional, ya que no explica la creación del mundo ni la génesis del pueblo sioux: la Cría del Búfalo no fue la madre del pueblo lakota pero sí les entregó su religión y los inició en los ritos y ceremonias que debían practicar para ser gratos a los ojos de Tatanka, el Búfalo, y dignos hijos de Wakan Tanka.

El mito se conoce gracias a la versión de Hehaka Sapa, 'Alce Negro' (1863-1950). Basándose en las entrevistas realizadas a Alce Negro, John Neihardt publicará *Black Elk Speaks* (1932). Pero es en 1953 cuando Joseph Epes Brown, de la Universidad de Oklahoma, que convivió durante ocho meses con este chamán lakota, publica *The Sacre Pipe. Black's Account of the Seven Rites of the Oglala Sioux*.

Alce Negro fue una leyenda viva de su pueblo y se le debe la responsabilidad de haber logrado perpetuar estos mitos sin que caigan en el olvido. Primo de Caballo Loco, había sobrevivido a Little Big Horn y a la matanza de Wounded Knee. Fue instruido por el anterior Guardián del Calumet (la Pipa Sagrada), Hehaka Pa, 'Cabeza de Alce'. Tal dato no es baladí si tenemos en cuenta que, hasta el siglo XIX, la tradición sioux era oral y se transmitía de generación en generación. En las paredes de los tipis ceremoniales solían dibujarse leyendas tradicionales del pueblo sioux, pero su cultura era ágrafa. Nos situaríamos, por tanto, en un

terreno preliterario que conecta directamente con el pasado mítico de un pueblo milenario.

El mito de Lilan Wakan atañe a la esencia cultural del pueblo lakota, a sus creencias y su espiritualidad. Con él se expresa la sacralización del Búfalo, Tatanka, y la conexión de los lakotas con el pueblo de los búfalos. Más tarde, Lilan Wakan o Whope sería identificada con la Virgen María, lo cual demuestra una pervivencia increíblemente fuerte de esta diosa sioux que el cristianismo no pudo sofocar del todo. Lilan Wakan no se olvidó, simplemente se transformó. Sigue siendo, hoy día, el mito más trascendente de la religión sioux. Su importancia reside en lo que aporta la Cría al pueblo lakota: ella es la hija de Tatanka y entrega al pueblo lakota sus siete ritos principales.

Muchos inviernos han pasado desde que esto sucedió: dos lakotas habían salido de caza y estaban al acecho sobre una colina; entonces vieron a lo lejos, en el mismo instante en que salía el sol, algo que avanzaba en su dirección de un modo extraño y maravilloso. Cuando se hubo aproximado, vieron que era una mujer muy bella, vestida con blancas pieles de gamo, y que llevaba sobre la espalda una bolsa con flecos²².

Mediante tan hábil y hermoso comienzo, inicia Alce Negro el relato del encuentro con la Cría del Búfalo. El hecho de que se la presente de manera ambigua y vestida de blanco indica que estamos ante un elemento de carácter maravilloso. La Cría es un psicopompo zoomorfo que no desvelará su identidad hasta que concluya su enseñanza. Su naturaleza es, desde luego, *wakan*.

²² Negro y Brown, *La Pipa Sagrada*, p. 45.

Entonces uno de los hombres tuvo pensamientos impuros y se los comunicó a su amigo; pero éste le dijo que no tuviera tales pensamientos, pues seguramente aquélla era una mujer *wakan*, una mujer sagrada²³.

Los motivos del mito de Lilan Wakan son similares a los de muchos cuentos y mitologías: el héroe debe superar una prueba de valor frente al peligro para que redunde en beneficio de la comunidad. El joven de pensamientos lascivos ofende a la Cría. Al tratar de abrazarla, una nube los envuelve a ambos y cuando se disipa, sólo quedan sus huesos como testigo de su osadía. Únicamente el otro cazador, que se ha comportado con respeto y valentía, logrará sobrevivir al encuentro con la diosa.

La mujer le dijo entonces al otro, al hombre bueno:

“¡Considera eso que ves! Voy al encuentro de tu pueblo y deseo hablar a tu jefe *Hehlogbecha Najin*, Cuerno Hueco De Pie. Regresa junto a él y dile que prepare una tienda espaciosa en la que reunirá a todo su pueblo y preparará mi llegada. Quiero decirles algo muy importante”²⁴.

El joven transmitió el mensaje a Cuerno Hueco De Pie. Éste mandó construir una tienda más grande, según las instrucciones de la mujer misteriosa, y ordenó a su pueblo que se vistiera con sus mejores galas para recibirla. Cuando la Cría llegó se sintió honrada y mostró a Cuerno Hueco De Pie lo que guardaba en su bolsa: la Pipa Sagrada.

²³ Negro y Brown, *La Pipa Sagrada*, p. 45.

²⁴ Negro y Brown, *La Pipa Sagrada*, p. 46.

La Mujer Búfala Blanca entregó a los lakotas el Don de la Pipa de la Cría y les explicó cómo debían utilizarla y cuál era su simbolismo: la cazoleta, hecha de barro, representa a la Madre Tierra y el cañón de la pipa a Wakan Tanka porque se eleva hacia el cielo. Tallado en la Pipa está también Tatanka, el Búfalo. Cuando la Pipa se prende y se fuma en ella, el humo se eleva hasta Wakan Tanka y le es grato como ofrenda pues simboliza su unión con la Tierra, de la que nació toda la vida. La Pipa es una metáfora de lo que los lakotas llaman el Camino Rojo, algo similar a lo que para un cristiano pueda ser el *camino recto*, aquello que los hombres honestos, íntegros y consecuentes con sus creencias deben realizar.

La Cría del Búfalo enseñó también a los lakotas el modo en que debían efectuar el primero de los siete ritos, la Custodia del Alma, el rito funerario. El resto de los ritos serían revelados a su debido tiempo, mediante una visión.

Una vez finalizada su enseñanza, la Cría se transformó: primero en bisonte rojo y castaño, luego blanco y por último negro. Ello hizo comprender a los lakotas que se trataba de la esencia sagrada de Tatanka. A finales del siglo XX se seguía custodiando la Pipa de la Cría. La labor de la custodia es importantísima y sólo el Guardián de la Pipa puede ejecutarla:

Todavía hoy se conserva esa pipa en un envoltorio sagrado (*Sacred Pipe Bundle*) no lejos de Green Grass, en la reserva Cheyenne-River de Dakota del Sur. Su actual guardián es Arval Looking Horse, miembro de una de las familias allí residentes²⁵.

²⁵ Bolz, “Bajo el signo de la danza del sol”, p. 371.

LA DANZA DEL SOL, UNO DE LOS SIETE RITOS

Mediante la Pipa Sagrada, objeto cultural y sacrosanto, los lakotas logran comunicarse con lo que es *wakan*, todo aquello que compone el Gran Misterio y forma parte de él. Además, la Cría les mostró los siete ritos: *Nagi Yubapi*, la custodia del alma, es el rito funerario. El *Inipi*, o rito de la purificación por medio de la sudoración, es una sauna fabricada mediante un procedimiento muy elaborado y que sirve para expulsar los malos espíritus o influencias. *Hanblecheyapi* es otro de los ritos más importantes: la búsqueda de una visión; solían realizarla los hombres, al menos una vez en la vida, durante la adolescencia. *Wivanyag wachipi* es tal vez el rito más importante de la religión lakota, la Danza del Sol. *Hunkapi* es la ceremonia del parentesco que incluye el matrimonio. El *Ishna Ta Awi Cha Lowan* es el trascendental rito de pubertad femenino. *Tapa Wanka Yap* es el lanzamiento de la pelota que simboliza el devenir de la vida humana.

El rito más controvertido y que más ha impresionado al hombre blanco por su dureza es la Danza del Sol. Aunque en 1881 se prohibió la práctica de este rito por las presiones de los misioneros cristianos, siguió practicándose clandestinamente. Solía hacerse una vez al año, en los meses de junio o julio durante la luna llena. Alce Negro cuenta los orígenes de este rito, que fue entregado a los lakota por medio de una visión. En aquella primera ocasión, entre los danzantes también había una mujer que quiso ofrecer su sacrificio de carne a Wakan Tanka.

Durante los cuatro días que dura el ritual, el ayuno del bailarín es total: no come ni bebe y permanece bajo el sol o bien en una cabaña fabricada con objeto de efectuar el ritual pero soportando el calor. Se clavaba una vara de madera al pecho del danzarín y las cuerdas le mantenían atado a un tronco. Estos hilos simulan los rayos del sol que unen al lakota con Wakan Tanka y sólo pueden desprenderse cuando se desgarran la carne del bailarín. Todo ello tiene un simbolismo sacrificial.

Se le ha dado mucha importancia a la brutalidad del rito. Incluso, la Danza del Sol trató de explotarse turísticamente en los años 60 del siglo XX. A partir de los años 70, con el auge del AIM, los jóvenes lakotas tratan de rescatar la tradición nuevamente. Pero en los años 80 decaerá su interés. Parece que hoy día se continúa celebrando aunque con menor intensidad.

Alce Negro narra los orígenes del rito, explicando cómo se *capturaba* el álamo que había de servir para la ceremonia. Literalmente, se le acechaba y golpeaba como a un enemigo con la misma vara que se utilizaba en las batallas. Los sioux, contrariamente a lo que ha mostrado siempre el cine, no necesitaban matar para lograr honores en la batalla sino *tocar* al enemigo. Lograr golpear al contrario se consideraba todo un honor y para ello se utilizaba una vara de madera con la que se golpeaba al rival. Así que, se tocaba el álamo con la misma vara utilizada para golpear al enemigo. La génesis del rito también se sitúa en un plano mítico donde Aquel Que Se Extiende, un guerrero lakota, fue el elegido por Wakan Tanka, mostrándole en una visión cómo debía efectuarse el nuevo rito:

Aquel Que Se Extiende llegó el último con su Calumet; sostuvo el cañón dirigido hacia el árbol y habló así:

“Entre los numerosos pueblos que están siempre de pie, tú, oh álamo susurrante, has sido escogido de una manera conforme al misterio [...]. Eres un árbol benévolo y de bella apariencia; los pueblos alados han criado a sus familias sobre ti; en ti, desde la punta de tus ramas altivas hasta tus raíces, los pueblos alados y los cuadrúpedos han hecho sus moradas”²⁶.

LA TRAGEDIA DE UN PUEBLO

El calculado genocidio que se llevó a cabo durante años diezmo la población indígena de Norteamérica. Los sioux, como tantas otras tribus, sufrieron la ignominia y la peor de las muertes: no sólo la muerte física sino la indiferencia de un Estado que, en lugar de velar por su seguridad, cometió uno de los exterminios más sangrantes de la Edad Contemporánea. Aún así, los sioux han sobrevivido y hoy son una de las naciones indias más numerosas del continente americano.

Que el mito más importante de la religión sioux sea el de la Búfala Blanca y su objeto cultural más sagrado la Pipa de la Cría no es casual. El Búfalo, símbolo del pueblo lakota, encierra en sí mismo la esencia de su cultura. El búfalo alimentaba a los sioux con su carne, les proporcionaba abrigo y refugio con su piel; los tipis se construían cosiendo varias pieles de búfalo y el propio animal marcaba los ciclos de la vida de los hombres. Mientras las manadas de búfalos proporcionaron alimento y bienestar, los sioux fueron una

²⁶ Negro y Brown, *La Pipa Sagrada*, p. 117.

nación próspera, fuerte y orgullosa; cuando los bisontes se extinguieron, la desaparición de estos animales marcó un *antes* y un *después* en la historia de los lakotas: el hambre, la enfermedad y la muerte terminaron por reducir la población indígena de las praderas. La construcción del ferrocarril, la búsqueda del oro y los consiguientes conflictos por las Papa Saha, las Black Hills, provocaron las diferentes Guerras Indias que debilitaron aún más a estos pueblos.

En los 30 años transcurridos entre 1860 y 1890, produjeron 1.241.827.032 de oro y 901.160.660 de plata, capacitaron al gobierno a reanudar los pagos en especie y precipitaron la cuestión del dinero, que durante cerca de 20 años fue el principal asunto político del país²⁷.

A partir de Wounded Knee, el gobierno estadounidense tratará de silenciar a los sioux por medio de la represión y la segregación. El resultado es que la mayor parte de ellos perdieron su lengua, un tesoro irrecuperable. Precisamente los lakota, junto con los apaches y otros antaño poderosos pueblos indios, han tratado de conservar intactas sus tradiciones y su identidad. Pero David no siempre puede vencer a Goliat y por el camino han perdido gran parte de

²⁷ Morison; Commager; Leuchtenburg, *Breve Historia de los Estados Unidos*, p. 495. En la edición española aparecen las cantidades indicadas sin medida referencial. Ignoramos si se trata de una omisión causada por una traducción deficiente o de una errata, ya que no nos ha sido posible consultar la obra original en inglés. Dada la ambigüedad de este fragmento, es imposible saber si las unidades aludidas se dan como medida de peso (toneladas) o como referencia monetaria (dólares). Incluimos esta cita, no obstante, ya que en cualquiera de los dos casos nos sirve para ilustrar la enormidad del expolio cometido contra los indios y sus tierras.

sí mismos. Su pasado, no obstante, forma ya parte de la Historia universal. Tashunta Witko (Caballo Loco), Tatanka Yotanka (Toro Sentado), Mahpiua-Luta (Nube Roja), Kicking Bear... y otros tantos grandes jefes sioux que han legado sus nombres a la posteridad ya son leyenda. Su coraje se ha transformado en el símbolo por antonomasia del hombre indomable. Y sus vidas, tanto como su lucha, se han elevado al plano de lo mítico, terreno donde también habita la Búfala Blanca.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Willi Paul, *Historia Universal siglo XXI*, vol. 30, *Los Estados Unidos de América*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1979.

BOLZ, Peter, “Bajo el signo de la danza del sol. Visión religiosa del mundo y ritualismo de los sioux oglalas de Norteamérica”, en *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. III/2, *Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, dir. Mircea Eliade, Barcelona: Editorial Herder, 1996, pp. 367-382.

BONNEFOY, Yves, *Diccionario de las mitologías*, vol. VI, *Las mitologías de África, América y Oceanía*, ed. Jaume Pòrtulas y Maite Solana, trad. Maite Solana, Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

BROWN, Dee, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*, Dos Hermanas (Sevilla): Editorial Bruguera, 1973.

CIUDAD, Andrés, LUCENA SALMORAL, Manuel, MALAMUD, Carlos, *Manual de Historia Universal. Historia de América*, Madrid: Historia 16, 1992.

ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Las Religiones en sus Textos*, vol. IV, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.

FLAGLER, Edward K., *Tambores indios. Conocer a los señores de la Tierra*, colección "Así vivían", Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A., 1998.

MORAL, Rafael del, *Lenguas del mundo*, Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2002.

MORENO CABRERA, Juan Carlos, *El universo de las lenguas. Clasificación, denominación, situación, tipología, historia y bibliografía de las lenguas*, Madrid: Castalia, 2005.

MORISON, Samuel Eliot, COMMAGER, Henry Steele, y LEUCHTENBURG, W. E., *Breve Historia de los Estados Unidos*, trad. Odón Durán d'Odion, Faustino Ballvé y Juan José Utrilla, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

NEGRO, Alce, y BROWN, Joseph Epes, *La Pipa Sagrada. Los Siete Ritos secretos de los indios sioux*, trad. Esteve Serra, Madrid: Taurus Alfaguara, S. A., 1986.

SCHNERB, Robert, *Historia general de las civilizaciones*, vol. VI, *El siglo XIX. El apogeo de la expansión europea (1815-1914)*, dir. Maurice Crouzet, Barcelona: Ediciones Destino, 1977⁵.

UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Parts I-III, ed. The

Folklore Fellows, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki: Staff, 2004.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

AMERICAN INDIANS CULTURAL SUPPORT, A.I.C.S., *Declaration of War Against Exploiters of Lakota Spirituality*, Lakota Summit V International Gathering (1993) [10-02-2013], disponible en: <http://www.aics.org>

AIM, AMERICAN INDIAN MOVEMENT [21-07-2013], disponible en: <http://www.aimovement.org>

CHEROKEE NATION, *The oficial site of Cherokee Nation* [29-12-2012], disponible en: <http://www.cherokee.org/>

CHEYENNE RIVER SIOUX TRIBE, 2008 [29-12-2012], disponible en: <http://www.sioux.org>

INDIAN COUNTRY. *Today Media Network.com* [20-07-2013], disponible en: <http://www.indiancountrytoday.com>.

LIBRARY OF CONGRESS PRINTS AND PHOTOGRAPHS DIVISION WASHINGTON, D.C. [21-07-2013], disponible en: <http://www.loc.gov>

MALAKOTA [29-12-2012], disponible en: http://www.malakota.com/es_index.html

OGLALA LAKOTA NATION [29-12-2012], disponible en: <http://www.oglalalakotanation.org>

PROEL, Promotora Española de Lingüística [10-02-2013], disponible en: <http://www.proel.org>

PUEBLOS ORIGINARIOS DE AMÉRICA [27-12-2012], disponible en: <http://pueblosoriginarios.com>

THE US-DAKOTA WAR OF 1868 [10-07-2013], disponible en: <http://www.usdakotawar.org>

UNPO, Unrepresented Nations and Peoples Organisation [10-07-2013], disponible en: <http://www.unpo.org>

WOUNDED KNEE. THE MUSEUMBLOG [08-01-2013], disponible en: <http://blog.woundedkneemuseum.org/p/museum-fire-rebuilding-effort.html>

WOUNDED KNEE. THE MUSEUM [08-01-2013], disponible en: <http://www.woundedkneemuseum.org>

LOS MILAGROS DE SAN ANTONIO DE PADUA: MITOS, RITOS, FOLCLORE¹

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

El diálogo, los trasvases y sincretismos entre magia y religión, entre literatura oral y literatura escrita, entre cultura del pueblo y cultura de las élites, han sido una de las claves esenciales en la configuración, desde la noche de los tiempos, del imaginario humano, con todas las representaciones y relatos que produce, transmite y percibe. Todo pensamiento religioso es institucionalización y apropiación política del pensamiento mágico, toda cultura escrita es hija más o menos cercana de la oral y está en intercambio permanente con ella, toda literatura o arte popular refleja de algún modo y es a su vez reflejo, en mayor o menor grado, de las artes de las clases dominantes. Si ello enriquece por un lado el repertorio de nuestras representaciones culturales, introduce también todo tipo de vetas y de sentidos cruzados y hace mucho más dificultosa y compleja (además de fascinante) su interpretación.

¹ Agradezco las sugerencias de José Luis Garrosa, que han contribuido a mejorar este artículo.

Dentro de la constelación inmensa y plural de los relatos que circulan en nuestro imaginario, las leyendas mágico-religiosas en general se hallan sin duda entre las más interesantes, porque movilizan (intensificando, transfigurando, asimilando intertextualidades y trasvases) un repertorio muy amplio y rico de ideas (que recorren todo el arco que va desde lo abstractamente sagrado hasta lo social y ritualmente cotidiano) y otro repertorio muy importante de recursos de estilo (que cubren desde lo simbólico-metafórico hasta las figuras de descripción más realista). Todo con varias, muy claras y obsesivas intenciones: hacer de *lo ficticio* no algo meramente *verosímil*, sino *verdadero*; hacer del *símbolo* no algo simplemente *real* o *normal*, sino *normativo*, *prescriptivo*, *legal*; hacer que el *milagro*, sin que deje de ser considerado como un hecho *no natural*, *excepcional*, sea entendido también como el marco general de todo *lo humano*, y aun de *lo natural* y de *lo universal*.

A todas estas obsesivas paradojas le suman las religiones y las teologías mayores y proselitistas (es decir, las más jerarquizadas, clasificadas, politizadas) una más, que es de algún modo la síntesis y culminación de las anteriores: hacer que todo *lo humano*, todo *lo natural* y todo *lo universal* queden bajo el control *moral* y *legal* de una religión única y superior, la propia (y de una autoridad sumamente centralizada dentro de esa religión).

Contemplados desde esos presupuestos, los recursos de ficcionalidad que son utilizados en el diseño del santo católico nos muestran que el santo opera en su ámbito de modo análogo a como opera el mago o

cualquier otro especialista mágico-religioso no católico en otros ámbitos; que el milagro religioso es sinónimo (y así lo demuestra cualquier comparación ideológica y narratológica) del prodigio mágico; y que las angustias, problemas y necesidades del pueblo católico que pide los favores del santo en muy poco se diferencian de las angustias, problemas y necesidades de los pueblos no católicos que reciben los favores de intermediación, de sanación, de sugestión (llámese consuelo, si se prefiere) del mago, del chamán o del santón de otras culturas.

De este marco general hay que partir para alcanzar una comprensión plena de los relatos que en esta ocasión vamos a ir convocando: supuestos milagros de San Antonio de Padua que, por el hecho de hallarse instalados en la dúctil y ambigua frontera que hay entre el discurso religioso oficial y el discurso mágico popular se nos van a mostrar como ejemplos sumamente aleccionadores de los vaivenes y sincretismos que alberga la tradición, y van a permitir que los analicemos en un laboratorio muy eficaz y representativo de los fenómenos y recursos de estilo, de estructura, de simbolismo, que operan en los relatos de tipo mágico-religioso que circulan por doquier.

Como santo católico, San Antonio de Padua es, sin duda, un eslabón más, adaptado a la ideología y a los ritualismos de la tradición romana, de la inmemorial cadena de sujetos taumatúrgicos cuyas supuestas capacidades prodigiosas ha venerado la humanidad desde que se produjo la chispa primera de la cultura y el primer miedo que puede considerarse humano: es decir, desde el momento en que se

intentó que algún peligro fuera conjurado o atenuado por medio de la magia. De hecho, los esquemas argumentales de muchos, o mejor dicho, de todos los milagros que se atribuyen a San Antonio de Padua son similares a los que en muchas otras culturas y religiones tradicionales se asocian a un elenco extraordinariamente amplio, ambiguo y variopinto de magos, brujos, chamanes, druidas, santones y toda suerte de especialistas mágico-religiosos. Bajo la pátina, a veces delgadísima, del cristianismo, no es nada difícil advertir, apenas se desciende a los niveles del detalle y del contraste, un material narrativo común, consuetudinario, folclórico, compartido por magias y por religiones de lo más diverso. Todo él de naturaleza ficticia, por lo tanto, pero con aspiraciones de recibir, en todos los casos y ámbitos, el sello ennoblecedor de lo verdadero.

El carácter fluido y ambiguo de todas estas fronteras es lo que explica que el pueblo al que la Iglesia católica ha adoctrinado durante siglos para que considerase a San Antonio de Padua, no como un actor más del teatro universal de la magia, sino como un sujeto religioso especial y real, carismático, protagonista demiúrgico de *milagros* de verdad (no de *milagros* de ficción, que es lo que delatan sus paralelos literario-folclóricos), no ha dejado de presionar durante siglos (y con éxito más que considerable) para devolver al santo al territorio nebuloso de la magia, a las ideas y los ritos (la adivinación, la conjuración al diablo, la magia erótica, etc. etc. etc.) que la misma Iglesia –impresionante paradoja– lleva siglos denunciando (y persiguiendo durísimamente siempre que ha podido) como un conjunto de prácticas

antirreligiosas, prohibidas, heréticas, recriminables, a veces incriminables.

En tres artículos anteriores he atendido a varias de las dimensiones y de las tradiciones mágico-religiosas (más mágicas que religiosas, la verdad) en las que ha estado operando y sigue operando hoy la figura de San Antonio de Padua. Auxiliar invocadísimo, por ejemplo, en la localización (es decir, en la adivinación, que es una práctica refutada por la ortodoxia eclesial) de objetos y de personas perdidos, según revelan estos dos conjuros populares, manchego y extremeño, respectivamente:

San Antonio bendito,
la lengua te ato;
si no me aparece,
no te la desato.

Se hace un nudo en el pañuelo².

San Antonio bendito,
la picha te ato,
y, si no me aparece,
no te la desato³.

Fórmulas y ritos que ponen a San Antonio de Padua en extraño compadrazgo con otros sujetos taumatúrgicos no

² La informante de este conjuro fue una señora de Ciudad Real que fue entrevistada por mí el 5 de mayo de 2003.

³ Fernando Flores del Manzano, *Cancionero del valle del Jerte* (Cabezuela del Valle: Cultural Valxeritense, 1996) p. 57. Véase otra versión similar en p. 173.

precisamente recomendables, de los que bastará traer ahora a colación solo al que encarnaría mejor que ningún otro –si se mira desde la ortodoxia católica, no desde la ciencia etnográfica, que está bien acostumbrada a vérselas con este tipo de promiscuidades mágico-religiosas– la naturaleza pecaminosa de estas prácticas mánticas populares:

Diablo, diablo,
de los huevos te ato;
hasta el año que viene
no te los desato⁴.

En otro artículo⁵ he analizado algún supuesto *milagro* que presenta a San Antonio de Padua como pastor de animales salvajes (aves sobre todo) a los que es capaz de mantener mágicamente bajo su control dentro de un recinto cerrado, y en él he señalado sus paralelos con determinados *milagros* operados por otros santos nebulosamente cristianos de ascendiente evidentemente folclórico y por ciertos sujetos

⁴ Alfonso Robles Fernández, “Las ligaduras mágicas en el sureste: *atar al diablo* el día de la Encarnación”, *Revista Murciana de Antropología* 1 (1994) pp. 7-19, pp. 10-11. Para una visión general de todos estos ritos adivinatorios véase José Manuel Pedrosa, “Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos: mito y folklore, magia y religión”, en *Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*, edición de Sergio Callau (Zaragoza: Prames, 2007) pp. 12-45.

⁵ Sobre los relatos, desde los hagiográficos a los cuentístico-maravillosos y eróticos, que explotan estos tópicos, véase Pedrosa, “El buen pastor y el pastor descuidado, o la divina virtud frente al amor humano (de la hagiografía medieval al cine)”, *E-Humanista*, 11 (2008) pp. 81-120. Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_11/Articles/4%20Pedrosa.pdf

carismáticos de otras mitologías a los que se atribuyen también milagros de esa especie. Desde el Hércules que fue capaz de evitar la dispersión de los bueyes de Gerión hasta una gran cantidad de héroes de cuentos folclóricos (hay catalogadas hasta versiones chinas) hacedores de los prodigios que han quedado etiquetados de este modo en los índices internacionales de motivos folclóricos:

H1112.1: El círculo mágico mantiene el ganado encerrado.

D1446.5: El círculo mágico mantiene dentro al ganado⁶.

En un tercer artículo⁷ he analizado relatos protagonizados por San Antonio de Padua y por otros santos católicos acerca de hombres escépticos que destruyen o se burlan de las imágenes de tales santos achacándoles que son simples muñecos de madera, y que enseguida son sobrenaturalmente castigados por su iconoclastia; y los he comparado con una gran y variada cantidad de relatos chistosos y burlescos que, nacidos de una ideología rigurosamente inversa, escéptica y carnavalesca, se burlan de las pretendidas capacidades milagrosas de los santos de madera.

⁶ Traduzco de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols. (Bloomington & Indianapolis-Copenhague, IndianaUniversity-Rosnekilde & Bagger, 1995-1958).

⁷ José Manuel Pedrosa, “¿Hacen milagros los santos de madera? Devociones y escepticismos, poder y carnaval”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, III: 6 (2013) pp. 120-145.

En la actualidad preparo un libro, que será presumiblemente muy extenso (porque el material etnográfico es increíblemente abundante y variopinto), acerca de la asociación de San Antonio de Padua a la ideología y a los ritualismos de la magia amorosa, que es otra dimensión de su culto que deriva muchas veces (dentro incluso de los recintos de las iglesias y en el marco de las festividades católicas) hacia los más estrambóticos y paganos excesos, con los que la Iglesia ha aprendido en buena medida a convivir y que ha acabado, en muchos casos, convalidando o legitimando. He aquí, a modo de muestra breve e introductoria, algunos párrafos de ese libro futuro:

Harto sorprendido se hubiera quedado Fernando Martins de Bulhões, el fraile franciscano que pasaría a la posteridad como San Antonio de Padua, a veces también como San Antonio de Lisboa (puesto que nació en Lisboa en torno a 1195 y murió en Padua en 1231), si hubiera tenido noticias de que, siglos después de su apresurado tránsito por esta vida (pues murió a los treinta y seis años de edad), las muchachas solteras de España, de Hispanoamérica, de Portugal, de Brasil, le iban a elegir como su santo patrón, y a rezar, invocar, dedicarle canciones, ofrecerle regalos y hacerle promesas a cambio de que él les concediese el novio de sus ansias o de sus sueños.

Más sorprendido aún se hubiera quedado de saber que tales mozas iban a tener el atrevimiento de tirar del cordón (adorno de obvias connotaciones fálicas) de sus imágenes, de enseñarle las piernas o los tirantes del sujetador, de acariciarle, sobarle y besarle (algunas con procacidad) las piernas, o de restregar su trasero (tres veces) sobre la loseta de enfrente de alguna imagen suya, por si esas operaciones animaban al santo a mostrarse propicio en asuntos de amor.

Estupefacto se hubiera quedado también de haber sabido que muchas de sus devotas aquejadas del mal de la soltería iban a insultarle, a ponerle de espaldas o boca abajo, a tirarle piedras, a “robarle” el Niño Jesús que el santo lleva en los brazos, a pincharle con alfileres, a *atarle* o amarrarle los genitales o a arrojarle sin ninguna contemplación al pozo si no respondía con la premura exigible a sus peticiones de novio. Cuando no a destrozar su imagen a palos, caso que también se ha dado.

Por no hablar de las plegarias e invocaciones con que muchas de estas desenvueltas muchachas se han dirigido tradicionalmente a él: continuadoras clarísimas de conjuros amorosos precristianos, clamorosamente paganos, y sospechosamente similares además a los que, según documentación vieja (de los siglos XV, XVI, XVII...) dirigían mujeres tenidas por *hechiceras* (y condenadas como tales por la Inquisición) a un amplio santoral diabólico al que buscaban involucrar en sus operaciones de magia amorosa.

¡Todo ello oficiado dentro de las iglesias, ermitas o santuarios que la Iglesia católica ha erigido en honor de San Antonio, entre el jolgorio general de los fieles y, no pocas veces, ante las miradas pacientes y acostumbradas de los párrocos!

Más: en la Lisboa natal del santo se celebran, hoy, matrimonios colectivos y multitudinarios, no solo religiosos, sino también ¡civiles!, el día de la celebración y bajo la advocación de San Antonio de Padua.

En Santiago de Chile estalla cada año un delirante “carnaval de San Antonio” exaltador de todos los placeres de la carne e impregnado de religiosidad sincrética afroamericana, que a un hombre de la época y de las ideas de San Antonio le hubiera parecido escapada sin duda de los abismos del infierno.

En Mérida (Yucatán, México) se venera una imagen suya invertida, con los pies arriba y la cabeza abajo y exageradamente

grande, a la que los fieles (la mayoría son mozas casamenteras) se dirigen con el poco favorecedor nombre de “San Antonio cabezón”.

En Brasil, donde San Antonio de Padua fue un santo que estuvo especializado en el fatigoso oficio de perseguir esclavos negros fugados, las mozas deseosas de marido hacen tradicionalmente a sus imágenes expuestas dentro de las iglesias el chantaje de secuestrar el Niño Jesús, que lleva entre los brazos, y de no devolvérselo hasta que él no les encuentre novio.

Como es fácil apreciar, el culto a San Antonio de Padua ha tenido y tiene, para la inmensa mayoría de sus fieles (especialmente para quienes nutren las clases más populares y han tenido menos acceso a la educación formal), una dimensión mucho más mágico-supersticiosa que ortodoxamente católica, por más sellos y escenografías eclesiales con que a veces venga envuelto.

En este nuevo trabajo que dedico ahora al santo de Lisboa prefiero centrarme en ofrecer una visión panorámica, que habrá de ser muy parcial e incompleta (porque las fuentes y materiales etnográficos son, otra vez, de lo más abundante), de los *milagros* que el pueblo que se expresa en español ha seguido atribuyendo, desde el siglo XVIII hasta hoy mismo, a su muy invocado y venerado (aunque sea de esos modos tan excéntricos) San Antonio de Padua.

La compilación de estos relatos no puede resultar más interesante ni oportuna, porque la edad de oro de la literatura hagiográfica es sin duda la que identificamos con la antigüedad, la Edad Media, y los primeros siglos (el XVI y el XVII) de la Edad Moderna. La decadencia del género

quedó fatalmente sentenciada con el advenimiento de la Ilustración y con los primeros desarrollos de las ciencias experimentales en el XVIII, y aunque la Iglesia católica ha seguido produciendo, alentando o consintiendo una muy profusa y heterogénea (a veces estrictamente ortodoxa, otras veces lindante con cierto esoterismo cuasi pagano) literatura hagiográfica, ésta ha ido siendo desplazada desde el centro más canónico y prestigioso del pensamiento general (la hagiografía fue, sin duda, el género literario más prestigioso y representativo de la Edad Media europea) hasta unos márgenes cada vez más apartados y residuales, en los que hoy las vidas de santos funcionan solo como alimento espiritual, sumamente ideologizado, de un reducto muy acotado de fieles católicos.

La reunión de un corpus de milagros sanantonianos registrados de la tradición oral moderna del mundo hispánico no puede dejar de tener, dentro de este contexto, un alto interés comparativo en relación con las tradiciones pretéritas y un gran valor como prueba de que el folclore sigue siendo, hoy, un registro imprescindible para el conocimiento de las tradiciones credenciales, mágico-religiosas, literarias populares en su conjunto.

No vamos a poder, dentro de un artículo que ha de ser forzosamente breve y sintético, profundizar en la cuestión de las fuentes y de los paralelos literarios y folclóricos de cada uno de los *milagros* de San Antonio que han quedado atestiguados en las literaturas orales y populares panhispánicas que vamos a traer a colación. Algunas rapidísimas pinceladas caracterizadoras servirán,

en esta ocasión, para salir del paso, una vez que hemos decidido primar la visión de conjunto sobre el detalle de las partes.

Tampoco vamos a poder reproducir, por limitaciones de espacio, más que una parte muy pequeña de todos los textos que tenemos reunidos. El resto quedará para futuros trabajos. Aspiramos solo a que el ramillete de versos y de prosas que hemos seleccionado alcance a transmitir al lector de este trabajo la idea de que los supuestos milagros de San Antonio siguen vivos, de múltiples maneras, con acentos muy plurales y con desarrollos ficticios desbordantes, que llegan a invadir el ámbito hasta del cuento maravilloso, en el imaginario popular de determinadas clases sociales (de personas que viven en el campo, de personas que no han tenido demasiado acceso a la educación formal y de personas mayores, sobre todo) de España y de América. Partimos de la convicción de que atender a estas tradiciones, por más periféricas, marginales, dispersas que estén (dispersas a nivel incluso de la muy variada e irregular bibliografía en que es preciso espigarlas) puede permitirnos recuperar una parte del mapa de las devociones al santo sin la cual no sería posible entender globalmente su significado profundo ni el papel que en el panorama de la cultura cumplen sus representaciones.

Una advertencia preliminar: en relación con San Antonio de Padua (y con tantos otros santos) pueden distinguirse tres tipos esenciales de tradiciones orales. La primera, más ortodoxa, más oficialista y retórica, está integrada por oraciones y relatos que se hallan más cercanos

a los modelos aprobados por la Iglesia y a los argumentos más vinculados con la *vita* autorizada del santo. Como un ejemplo puede tener el valor de mil palabras, conozcamos esta especie de hagiografía en verso registrada en la tradición oral de Terrinches (Ciudad Real), que se ciñe fielmente al guión de los milagros más oficiales del santo:

Cuando en Padua predicaba
San Antonio esclarecido,
del cielo un ángel bajaba
y estas palabras le dijo:

—Antonio lleno de gloria,
soy aquí enviado yo
que partas para Lisboa,
que es mucha la exaltación,

que a tu padre en este día
lo llevan a ajusticiar,
y el triste no lo debía,
y por eso Dios me envía
que lo vayas a arbitrar.

Por una muerte que dieron
a un hombre comendador,
en un huerto lo pusieron,
por malicia y por rencor
que a tu padre le tuvieron.

Tu padre cuando salió
al huerto y vio aquel difunto,
con entero corazón,
sin detenerse ni un punto,
fue a la Justicia y habló:

—Señores, habéis de saber
que en mi huerto hay un difunto
yo no sé quien tal lo hizo,
ni quien tal lo pudo hacer.

La Justicia al oír
tal relación,
sin detenerse ni un punto,
a la cárcel lo llevó.

—El delito es consumado
—le firma el juez falsamente—,
por su supuesto fallado
será sentenciado a muerte.

Así para Lisboa partirás
y a tu padre encontrarás,
que lo llevan maniatado,
y al difunto llamarás

para que salga y declare,
que Dios le ha dado licencia
por su divina clemencia,
que aquél que no debe sentencia,
no quiere Dios que la pague.

Así, para Lisboa partió.
San Antonio esclarecido
con su padre se encontró.

—¿Es posible, padre mío,
que así os hagan llevar,
a un sepulcro castigar
sin deber ningún castigo?

Nadie se mueva de aquí
que a todo va a haber lugar.

Fue al sepulcro con tristeza,
al difunto lo llamó,
y luego al punto salió
fuera de la sepultura.

—Diga delante de todos,
diga de parte de Dios,
si ese que va maniatado
fue el que la muerte te dio.

El difunto contestó
con una voz triste,
rota y lastimosa:
—Ese no fue el que me mató,
ni mi muerte fue forzosa.

La Justicia preguntó,
simuló prudencia:
—Pues dinos quién te mató.

—De Dios no traigo licencia,
que yo digo la verdad pura,
que este hombre no sabe nada
de mi triste desventura,
que lo vuelvan a su casa
y a mí a la sepultura.

Viendo el milagro patente,
un gran número de gente
van pidiéndole perdón:
—Antonio, que nos diste
tal tiempo y dedicación,

que en un minuto estuviste
en Lisboa y te volviste,
poca fue la admiración.

Antonio, ruega a Jesús
que por tu gracia divina,
muerte que pasó en cruz
nos dé paz y luego gloria,
por siempre. Amén Jesús⁸.

Hay una segunda rama de relatos que opera como el polo opuesto de la anterior: es la que nos presenta al San Antonio de Padua más heterodoxo, disfrazado de mago adivinador, de promotor y urdidor carnal y carnalesco de amores terrenales, de taumaturgo asociado a un larguísimo e inconcebible elenco de creencias y de ritos supersticiosos, algunos decididamente inmorales según el criterio católico, otros colindantes con el ritual demoníaco, según resumimos páginas atrás.

Y hay una tercera rama de relatos, instalada en un moderado término medio, que ni se inscribe plenamente dentro de la ortodoxia eclesial ni da de San Antonio una visión desquiciadamente carnalesca ni radicalmente contraria o apartada de los atributos y deberes que se le suponen a un santo católico. Cierto es que el San Antonio de esta rama de relatos dista mucho de ser el San Antonio de la acartonada *vita* oficial, y que sus pasos por estos otros relatos alternativos son mucho más ricos en desarrollos

⁸ Mar Jiménez Montalvo, *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2006) p. 770.

ficticios, algunos intensamente fantásticos, incluso maravillosos, adornados a veces de peripecias narrativas de cierta complejidad, con lo que conforman seguramente el corpus más rico e interesante de toda la literatura que ha estado asociada al santo.

Es a esta tercera rama de relatos a la que prestaremos atención en este trabajo. No es que sume (salvo en alguna excepción muy concreta, que señalaremos cuando llegue el momento) una literatura de muy sobresaliente valor artístico o sociológico ni de extraordinaria originalidad, pero sí es verdad que acoge elementos de poética e ingredientes ideológicos y antropológicos a veces muy llamativos e impactantes, que merecerá la pena que vayamos al menos indicando, porque en ellos están resumidas las claves mejor reconocibles de la personalidad folclórica y tradicional del santo y, por extensión, algunas de las claves más esenciales del pensamiento mágico-religioso popular.

El primero de los relatos sanantonianos de este tipo que vamos a reproducir es un romance de cordel, el de *El cautivo de Granada*, del que se conocen varios testimonios del siglo XVIII, aunque el que reproducimos a continuación ha sido conservado, si bien en versión impresa y mutilada (solo ha sobrevivido el pliego de su primera parte) en la isla de Lanzarote. El romance ha debido de tener una cierta vida folclórica en el archipiélago canario, ya que ha sido documentada también una versión oral de la isla de La Gomera, si bien tan deturpada que —ésa es la razón de que no la reproduzcamos aquí— ha quedado despojada de las alusiones a San Antonio.

El cautivo de Granada desarrolla varios tópicos que vamos a ver una y otra vez repetidos en otros relatos que nos falta conocer: la asociación de San Antonio de Padua a *milagros* relacionados con la protección o el padrinazgo de niños y de jóvenes que se ven agredidos por los adultos y en situaciones difíciles o comprometidas (maltratados, secuestrados, muertos, obligados a casarse contra su voluntad); su especialización, también, en milagros de liberación de esclavos (que suelen tener desenlaces con anagnórisis o reagrupamiento de familiares); descubriremos, además, la insólita complicidad del santo con la mismísima Virgen María, con la que veremos que suele colaborar codo con codo (lo que da idea de su relevancia dentro del panteón de los santos católicos) en la *resolución* de muchos de los casos milagrosos que se le atribuyen:

El cautivo de Granada

Nuevo y curioso romance de un portentoso milagro que ha obrado María Santísima del Carmen y el glorioso Señor San Antonio de Padua con dos devotos suyos, llamados Don Juan de Torres Cabrera y Doña María Teresa, sacándolos de captiverio. Sucedió este año de 1755.

Aquella suprema rosa, María, de gracia llena,
hija del eterno Padre y de los ángeles Reina,
Madre del supremo Hijo por divina omnipotencia,
del Santo Espíritu esposa y de todos medianera.
A la esposa de José, cándida y blanca azucena,
le pido me dé su gracia, para que con ella pueda
referir a mi auditorio la maravilla más nueva.
Atención pido, señores, que aquí la historia comienza.

Sucedió que de Granada venían por aquella vega
 dos hombres facinerosos que todo el año se emplean
 en robar niños y niñas, sin que nadie lo supiera,
 y llevarlos a vender a las más ricas galeras.
 Llegó el día del Señor, que la Santa Madre Iglesia
 rinde oraciones y cultos a la Eucaristía hebrea
 y al Señor Sacramentado suspende de su fineza.
 En fin, en el mismo día, como referido queda,
 dieron la vuelta a Granada y fueron robando por ella
 catorce niños y niñas, y en ellos la amada prenda,
 aquella hija querida de doña María Teresa.
 Dejemos aquí la niña y pasemos a dar cuenta
 que en una casa de juegos don Juan de Torres Cabrera
 con otros dos caballeros emprenden una pelea,
 dando la muerte a los dos con dos heridas perversas.
 Él se ausentó de Granada, fuese a Málaga, y en ella
 gustoso se paseaba sin que allí lo conocieran.
 Pero la parte contraria, que mantenía mucha fuerza,
 delatáronle a los moros y con los niños lo entregan.
 Al timón fue para Argel y lo pusieron en venta.
 A don Juan lo compró el turco que tiene a su hija
 [misma,
 llevándole a su morada; y desde que entró en ella
 le entregó todo el manejo, que gobernara la hacienda,
 quedando el turco contento de don Juan Torres
 [Cabrera.
 Volvámonos a la niña, que andaba tan desinquieta
 de amores por el cautivo que no duerme ni sosiega,
 hasta que se fue a su cuarto por preguntárselo ella.
 —¡Dígame, señor don Juan, de qué patria o de qué
 [tierra!
 Respondirole así el cautivo, díjole el cautivo a ella:
 —De la ciudad de Granada, la más refulgente y bella
 que tiene el Reino de España.— Y así fue y le dijo ella:
 —Que sólo quiero serviros, os contaré mi tragedia:

Desde mi pequeña edad fue mi inclinación tan buena,
sólo por servir a Dios y recibir de la Iglesia
el sacrosanto Bautismo; y no hallando conveniencia
a quien poder descubrirlo, sino a tu persona excelsa,
me guardaréis el secreto para que nadie lo sepa;
si vos quisierais llevarme con vos a vuestras creencias,
que para esta ocasión yo guardo en una gaveta
trescientas pesas de oro, finas y preciadas prendas;
y para vuestro rescate os daré varias monedas,
que yo fingiré una carta diciendo que a vuestra tierra
tenemos libre regreso en una de las galeras.—
Sacó el cautivo una imagen que siempre consigo lleva
de la Virgen del Carmelo, y con la rodilla en tierra
besando la santa imagen dijo las palabras estas:
—¡Soberanísima Aurora, humildemente te besa,
Señora, un esclavo vuestro pidiéndote muy de veras
que si salgo con victoria, allá llegando a mi tierra,
si esta mujer no es difunta yo me casaré con ella,
y si no le buscaré lo que mejor le convenga!—
En esta oración andaba cuando vio entrar por la puerta
tan divino resplandor que todo el lugar anega.
—¡Tu gran devoción me obliga bajar del cielo a la tierra
para decirte, cristiano, que si en la mente deseas
por esposa aquesta niña, sabrás que ésta es aquella
la tu muy querida hija que estando en edad muy tierna
fue robada de Granada y vendida en esta tierra.
En esta ley se ha criado; pero la fe verdadera
que en Bautismo tú le diste, y que ahora vuelve a ella,
le pide volver a Dios, que la Virgen lo desea!—
La misma Virgen del Carmen una carta va y le entrega
para que le muestre al turco y que al punto la leyera.
Apenas se rompió el alba, al turco don Juan se llega,
y con sumiso respeto e inclinación de cabeza
va y le entrega a Masaraque la carta que a él le dieran.
Tomola el turco en la mano y comenzado a leerla;

el corazón se le abrasa en una fe verdadera,
 ofreciéndole al cristiano toda su vida y hacienda
 para que como cristiano humildemente aprendiera.
 Don Juan dispuso al instante que al turco se le instruyera,
 y mojado en el bautismo con la su hija se uniera
 en cristiano matrimonio que aceptó contenta ella.
 Y para servir mejor a la poderosa Reina,
 metióse de Carmelita don Juan de Torres Cabrera,
 acabando bien los días que tal ventura trajeran⁹.

Procedente también de un pliego de cordel del siglo XVIII, aunque ha resistido mucho mejor el paso de los siglos y ha sido registrado en un goteo mucho más constante en la tradición folclórica moderna, es el romance de *Don Juan de Lara*, del que ofrezco una versión que grabé yo mismo en el pueblo de Candín (León) en 1989. Insiste, de nuevo, en el que parece ser el rasgo más típico de los

⁹ Maximiano Trapero, *Romancero general de Lanzarote* (Teguise, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2003) núm. 137. El texto está acompañado de estas precisiones: “Tomado de un impreso de Isabel García, de Las Breñas (ay. Yáisa). Rec. y publicado por Jesús M^a Godoy [*Romancero de Lanzarote*, Arrecife de Lanzarote: Suplemento de *La Voz de Lanzarote*] 1987: 246-250. Catalogado por Aguilar Piñal (*Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid: CSIC].1972: nn. 635 y 636, y 815 a 817), y clasificado en dos apartados: entre los novelescos de tema amoroso y entre los de cautivos, con la sinopsis que aparece en el título. El pliego original tiene dos partes, mas el texto transcrito por Godoy acaba en el verso 84 de la primera parte. Una versión de este romance hemos recogido en la Gomera (Trapero [*Romancero General de La Gomera* (con transcripciones y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández), San Sebastián de La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera] 2000a: 1061) bastante evolucionada por la oralidad. Ella y ésta de Lanzarote son las únicas registradas en Canarias”.

milagros folclóricos modernos de San Antonio, que le suelen presentar como protector (muchas veces como padrino) de niños cruelmente agredidos por los adultos (en este caso por su propio padre) y como voz reveladora, en el último y más crítico momento, de alguna sorprendente filiación o parentesco de la criatura con alguna persona relacionada con su agresión, lo que acaba desactivando o resolviendo el conflicto:

Vino un mozo de muy lejos a casar con doña Laura;
estuvieron cinco años sin tener una palabra;
al cabo de los cinco años a don Juan vino una carta
que se murieron sus padres, que se llegara a su casa.
Fuese a recoger su hacienda, que la tenía muy larga:
El día que don Juan marchó, a doña Laura encontraba.
Nueve meses estuvo allá sin escribir una carta.
Estando un día doña Laura sentadita en su sala,
haciendo unas cuantas joyas para el infante que nazca,
sintió ruido en la calle, se asomara a una ventana.
Bien vira venir tres coches dirigidos a su casa;
en el primero viene don Juan y gente que lo acompaña.
En el fondo de la escalera le pegó una bofetada,
tan denodada y sangrienta que le ensangrentó la cara.
La agarrara de la mano y a su cuarto la encerrara.
—Ahí te has de estar, traidora, tus culpas fueron la
[causa.
Todos comen, todos beben, doña Laura está encerrada.
A eso de la medianoche, don Juan en la cocina quedaba,
afilando cuchillo de oro para matar a doña Laura.
Estando en estas razones, un *flaire* por allí entraba.
—No me parece muy bien este *flaire* por mi casa;
—Non se cele usted, don Juan, que esta noche dormí
[en Francia.

Vengo a libertar una muerte mal merecida y sin causa,
que la va a hacer usted, don Juan, con su esposa doña
[Laura.

Estando en estas palabras, un niño varón lloraba.
Se fueron paso entre paso donde estaba doña Laura.
Cogió el *flaire* al niño en sus brazos, de esta manera le
[hablaba:

—Dime tú, niño hermoso, tu padre, ¿cómo se llama?
—Mi padre se llama Juan y de apellido Sara¹⁰;
mi madre bien la ven, que se llama doña Laura;
mi padrino es San Antonio, mi madrina es la Santa Ana;
lo que les pido, señores, que echen a mi madre en cama.
Grandes bodas y bautizos se hicieron en aquella casa;
tres días estuvo San Antonio, por allí andaba.
Al cabo de los tres días, San Antonio se marchaba.
—Quédese con Dios, don Juan, con su esposa doña
[Laura,
que yo me voy para los cielos con la gloriosa Santa Ana.
¡Válganos nuestra Señora y la Virgen soberana!¹¹

Raíces hundidas en otro pliego de cordel dieciochesco tiene también este otro romance, el de *Los niños quemados en el horno* (la versión que ahora reproduzco es cántabra), que reitera la imagen del santo que acude siempre al rescate de niños indefensos que se hallan en trance de morir (en esta ocasión, por causa de un descuido involuntario de la madre):

¹⁰ Deturpación del nombre de Lara.

¹¹ La informante fue A. A., de 85 años, entrevistada por mí en Candín en agosto de 1989.

Hais de venir a escuchar un portentoso prodigio
que ahora les voy a contar, y esta noche ha sucedido:
En la ciudad de Moledo cría una viuda tres hijos;
yo no sé por qué ocasión la viuda les ha reñido,
y los niños de temor en el horno se han metido.
La viuda por el lugar les buscaba con amor,
visto que no los hallaba a su casa se volvió.
En aquel día la viuda amasar se le ofreció;
ha pegado fuego al horno y no hablaron de temor.
Ya que fue a barrer el horno las tres cabezas sacó.
La viuda que lo ha visto a San Antonio pidió.
En traje de pobrecito por su puerta se la entró.
—Señora, ¿me da posada? Ella se la concedió.
La pidió las tres cabezas, las echó la bendición;
resucitaron tres niños, miren qué raro favor.
Digan todos a una voz aunque reviente el demonio:
vivan nuestros corazones y bendito San Antonio¹².

La tradición oral moderna del mundo hispánico ha conservado también bastantes canciones narrativas vulgares, producidas muchas de ellas en el siglo XIX y voceadas por los ciegos en calles y plazas, que han sido vehículos transmisores de diversos *milagros* de San Antonio de Padua. He aquí una de tales canciones, la del *Cautivo en Filipinas salvado por una mora*, que nos devuelve al tópico, tan insistentemente asociado al santo, de la liberación milagrosa de cautivos y de las casi inevitables anagnórisis y reagrupamientos familiares conclusivos. La versión es del pueblo de Cañamero (Cáceres):

¹² José M^a de Cossío, y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña*, 2 vols. (Santander: Tipografía Moderna: 1933-1934) II, núm. 293, pp. 49-50.

A San Antonio le pido
que me dé salud y amparo
para poder explicar
estos grandiosos milagros.

Allá en Filipinas
había un soldado,
prisionero estaba
hacía nueve años.

El trabajo que le daban
el pobrecito sufría
en compañía de un buey
araba todos los días.

Y dormir dormía
en medio un corral,
de comer le echaban
lo que a un animal.

Con cuarenta y dos heridas
que en su cuerpo presentaba,
y cuando iban arando
los traidores le pinchaban.

Le dicen así:
—Mañana a estas horas
ya te has de morir.

Con seis horas que me quedan
—eso lo decía él—,
con seis horas que me quedan,
¡cuánto me *hadrán* padecer!

Creía mí madre
que yo estaba muerto
y estoy en el mundo
pasando tormento.

Ha *encomenzado* a correr
con sus ansias de agonía
y los traidores tras *d'él*
para quitarle la vida.

Y yendo corriendo
él se encontró
un brazo de mar
y a él se tiró.

Los traidores, no creyendo
que a la mar se tiraría,
se ponen al otro lado
para quitarle la vida.

Al verse fuera del agua
ha *encomenzado* a llorar
porque no tenía ropita
para sus carnes tapar.

Y aquella morita
llorar le sintió;
para que cambiara,
ropa le mandó.

Y se echaron a pedir
dinero para un viaje,
y de limosna les dan
dinero para embarcarse.

Llegan a su casa
con pena y dolor
se encuentra a su madre
dándola el señor (¿?).

Una vecina que entró,
la dice de esta manera:
—Si usted a su hijo viera,
pronto se pondría mejor.
—Pero hace nueve años
que me le quitó Dios.

Y enseguida y deprisa
le dicen que pase,
y el hijo querido
se abrazó a su madre.

¡Qué *medicina* sería
el hijo para su madre
que pronto se puso buena
de una enfermedad tan grande!

—¡Viva San Antonio
que me ha concedido
traerme a mi casa
al hijo perdido!

Aquella morita
llorar le sintió,
para que cambiara,
ropa le mandó,
pero al poco tiempo
con él se casó¹³.

¹³ Antonio Lorenzo Vélez, “Romances tradicionales de Cañamero (Cáceres) (I)”, *Saber Popular*, 14 (2000), pp. 83-137, núm. 54.

Por cierto, que en el mismo pueblo de Cañamero (Cáceres) en el que fue registrada la canción narrativa anterior ha sido también documentada otra canción del mismo género, la de *El Padre que quiso vender a su hijo* —cuya larga extensión nos obliga a reproducir aquí solo el íncipit— que habla de un padre que vende su hijo a un caballero rico pero enfermo, se supone que para que (de acuerdo con lo que era creencia terrorífica común) la sangre del muchacho curase al hombre. La madre logra, sin embargo, denunciar tan perverso trato ante el juez, y el infantil asesinato es evitado *in extremis*.

Resulta muy significativo apreciar que el exordio inicial invoca a San Antonio, aunque el resto de la canción (que intenta mantenerse dentro de los límites de un realismo que llega incluso al sensacionalismo) no registre la intervención salvífica de ese santo ni de ningún otro: es la madre, sin ayuda sobrehumana, el motor del rescate. La justificación de la invocación a San Antonio en el exordio no necesita, en cualquier caso, de muchas explicaciones: estamos de nuevo ante el relato de un asesinato infantil tramado por un familiar cercano (en este caso el padre) y frustrado en el último minuto. Una trama análoga, por tanto, a la de tantos *milagros* de San Antonio que corrían por todas partes y estaban en la mente de todos. El exordio alusivo al santo, lejos de cumplir por tanto un papel simplemente rutinario o decorativo, o de pegote arbitrario, obedece a una motivación sutil, profunda, de incontestable coherencia con la poética interna y con la tradición narrativa en la que se inscribe el relato:

Dame tu luz, San Antonio,
dame tu gracia también,
para poder explicar
las crueldades que se ven.

Explicaré en esta plana
el más horroroso caso
que se iba a ejecutar
en una casa de campo.

En una casa de campo
un matrimonio vivía,
tan grande era su fortuna
que cinco hijos tenían.

Tenía este matrimonio
cinco hijos por su suerte,
que fue el caudal que le dio
nuestro Dios omnipotente.

Y este padre que no tiene
ni pan que darle a sus hijos...¹⁴.

Una canción narrativa de trama no demasiado alejada de la anterior es ésta que ha sido muchas veces recogida de la tradición folclórica moderna y que ahora vamos a conocer en una versión de Villarta de San Juan (Ciudad Real). Nos presenta, en esta ocasión, a una joven amenazada por la perversa tiranía de padre y madre y salvada *in extremis* por un San Antonio especializado, una vez más, en apadrinar y redimir a niños y jóvenes:

¹⁴ Lorenzo Vélez, “Romances tradicionales de Cañamero”, núm. 59.

Había un matrimonio
en Cartagena
que tenía una hija,
y era tan buena cristiana,
que todas las mañanas oía
misa con alegría,
de modo que creía en Dios,
en María y en San Antonio.

Cruels eran sus padres;
la castigaban,
a su inocente hija
la maltrataban.
Malvados, del demonio tentados,
validos le daban mil castigos.
Juraban que, si en su ley no creía
y cejaba, que la mataban.

Su gran mata de pelo
se la arrancaron
y le dieron de golpes,
y la *arrayaron* la cara.
triste y desconsolada, lloraba
y al Cielo se quejaba diciendo:
—¡Qué padres tan herejes
y malignos,
son los que tengo.

Se salió de su casa,
se fue a la iglesia
a visitar a Antonio
y a darle queja,
diciendo: —Mira cómo me han puesto
pelada, con grandes moratones,
la cara; toda llena de golpes,
malherida y ensangrentada.

Alcanzó San Antonio
que el Rey Supremo
volviese a la devota
su hermoso pelo.
Blancura doblada su hermosura tenía;
nadie la conocía; tan bella,
que creían sus padres, al mirarla,
que no era ella.

Mire usted, madre mía,
si usted me extraña,
mire que soy la hija de
sus entrañas nacida.
Yo soy la prometida,
milagro de San Antonio obrado,
animoso dándome otro palo
más florido el Santo Glorioso.

Desde entonces sus padres
muy buenos fueron;
la ley de Jesucristo
siempre siguieron. Se ponen
de rodillas postrados, pidiendo,
tristes en el consuelo, diciendo
que, al morir, les perdone y
se los lleve juntos al Cielo¹⁵.

Una rareza absolutamente exótica, que nos va a servir para cerrar la sección que hemos dedicado a los géneros en verso, es esta alabanza de San Antonio que se canta, en lengua annobonesa —que es una especie de criollo portugués—, en la isla de Annobón, en Guinea Ecuatorial, cuya lengua oficial y administrativa es el español. Téngase en cuenta,

¹⁵ Versión que ha sido registrada en Villarta de San Juan por José Vicente Heredia, quien me la ha cedido amablemente.

antes de que nos asomemos al texto, que la capital de la isla, San Antonio de Pale (que es un pueblo que no llega al millar de habitantes) fue fundada por los portugueses (cuyo patrón nacional es San Antonio de Padua), y que recibe los nombres también de São Antonio da Praia, de San Antonio de la Playa y de San Antonio del Norte. Sucede, por otro lado, que en la ciudad hay una misión católica de los padres claretianos, y que el fundador de los claretianos fue San Antonio María Claret (1807-1870), con lo cual este “San Antonio” con nombres pero sin apellidos al que invocan los nativos annoboneses ofreciéndole sus bailes tiene todos los visos de ser una especie de santo franco, híbrido, abierto, cuyo perfil parece combinar el de los dos santos Antonios impuestos por los colonizadores primero portugueses y luego españoles en la isla:

Sanantonyi, nos ke janta da Sanantonyi San Antonio, cantamos a San Antonio
pe liguinó Naxan Xiolo. (para) que nos eleve al Señor Dios.
Non janta dale (bis). Nosotros le cantamos.

(Estribillo)

Non janta del (bis). Nosotros le cantamos.
Non bugu del Nosotros le bailamos,
ise sa Xiolo Sanantonyi Palé (bis). Él es el Señor de San Antonio de Palé.
“Regalito” non guligula, Regalito, nosotros nos alegramos,
non pe non jabi, nos ponemos,
non biba dale (bis). bailamos para Él.

Sanantonyi, nos ke janta da Sanantonyi San Antonio, cantamos a San Antonio,
pe liguinó Naxan Xiolo, (para) que nos eleve al Señor Dios,
non janta dale (bis). cantamos para Él.

(Estribillo)

*Non bugu del,
ise sa Xiolo,
non janta dale,
non janta del (bis).
Non bugu del,
ise sa Xiolo Sanantonyi Palé.
“Regalito” non guligula,
non pe non jabi,
non biba dale (bis).*

Bailamos para Él,
Él es el Señor,
cantamos para Él.
Bailamos para Él.
Nosotros bailamos para Él,
Él es el Señor de San Antonio de Palé.
Regalito, nos alegramos,
nos ponemos,
bailamos para Él¹⁶.

También en los anchos territorios de las leyendas y de los cuentos orales y tradicionales en prosa española encontramos numerosos testimonios de las devociones que el pueblo ha profesado a San Antonio y de los relatos de todo tipo que ha asociado a su figura. Algunos de sus tópicos argumentales y estructurales nos han salido ya al paso, lo que vuelve a dar idea de su carácter convencional y reiterativo. Vemos que se repite, por ejemplo, el de su privilegiada colaboración con las acciones milagrosas de la Virgen María. He aquí una leyenda de La Baña (León) que nos muestra al santo en uno de sus escenarios favoritos, el del monte en el que guardan los pastores sus ganados (recuérdese que abundan las oraciones que le invocan como recuperador de los ganados perdidos en el campo), obrando milagros al lado de la Virgen del Carmen:

¹⁶ Ángel Antonio López Ortega, *La poesía oral de los pueblos de Guinea Ecuatorial: géneros y funciones* (Vic: CEIBA-Centros Culturales Españoles de Guinea Ecuatorial, 2008) p. 267. “Cantada en Malabo por el grupo *Voces del Horizonte* en octubre de 2005. No es propiamente una canción religiosa, por más que se refiera al santo patrón de la capital annobonesa. Traducido por Ana, annobonesa”.

También sentí decir, que lo decían los antiguos, que vino por aquí un hombre que le habían *echao*..., no sé si era la madre, si era la madrina, la maldición de que..., no sé cuántos años, tenía que estar de lobo. Que se llamaba Martín, el hombre aquel, que se llamaba Martín.

Y una vez, que contaba él que estaba una pastora con un *ganao* en un monte y que le había *ío* él... , que la había *ío* él para *matare*, para la, vamos, matar.

Y la pastora, que había *dao* en llamar por la Virgen del Carmen...

—¡La Virgen del Carmen me valga! ¡La Virgen del Carmen me valga y san Antonio!

Y que había *llegao* la Virgen...

—¡La Capilluda! —después la llamaba él La Capilluda, a la Virgen del Carmen, que es la que tenemos aquí de patrona; y que se le había puesto encima de él...—, ¡La Capilluda! ¡Y el san Antonio me daba con la *cayata*! —y que le habían *sacao* por allí, por un monte muy arriba.

Y que ya había *podío*..., después, la mujer de él, que le había podido pescar el *vestío*, el *vestío* que tenía que poner *pa* lobo, cuando iba *pa* lobo, y que se lo había *quemao*. Y después, que había dicho él:

—¡Lo que me hiciste! Que ya *na* más me faltaban dos años *pa* cumplir la carrera —para cumplir la maldición que le habían *echao*.

[Encuestador: Y al quemarle la piel, ¿qué, qué pasaba?, ¿que se tenía que quedar ya él de lobo para siempre?].

—Otra vez, no sé por cuánto tiempo¹⁷.

¹⁷ Julio Camarena, “Mitología del lobo en la península Ibérica”, *La leyenda: antropología, historia, literatura. Actes du Colloque tenu à la Casa de Velázquez, 10.11-XI-1986*, coord. Jean Pierre Étienvre (Madrid: Casa de Velázquez, 1989), pp. 267-289, p. 273.

Este es otro milagro atestiguado en el pueblo de Barluenga (Huesca) en el que San Antonio exhibe su tradicional asociación con la Virgen. En realidad, el texto se nos muestra un tanto deturpado y confuso, y parece que mezcla dos milagros: el (muy comúnmente asociado a este santo) de la localización de la res perdida y el (mucho más raramente asociado a él) de la satisfacción de la reclamación del alma en pena:

Mi madre contaba, pero no lo sé. Contaba que una vez, un hermano de ella, pues era muy fumador y era pastor también. Y se le perdió una res y aquella res pues eh, que... el decía que eso y dice:

—Ca, a lo mejor se la ha vendido *pa* comprarse cigarro
—que era muy fumador.

Y la cuestión que la abuela dice que dijo:

—¡Ay, San Antonio Bendito...! ¡No! ¡Ay, Virgen de Monlora, que aparezca, si aparece...!

No sé, que le dirá ella una misa. Pero que la misa no *l'en* dijo. Y mi madre aquello pasó, la oveja amaneció y... Y una vez, mi madre, pues estaba mi padre que estaba en la sierra y dice que aquella noche había *bajáo*. Y mi madre que dice que se despertó con una mano que le apretaban y que le *cogían* una mano así fría y le dijo:

—Hija, ya sabes que tengo una misa ofrecida a la Virgen de Monlora, y no la *i* dije y no puedo entrar en el Cielo.

Y madre se echó a llorar y a llorar y mi padre:

—¿Pues qué te pasa?

Dice:

—Una mano de mamá que me ha cogido mamá la mano.

Y mi madre... mi padre era muy religioso, entonces la fe era muy grande. Dice:

—Pues nada, no te apures: mañana vas al cura y que te diga la misa.

Y que... y ya nada más. Pero ella decía que sí, que le habían cogido de una mano y que le había dicho:

—Hija, ya sabes que tengo una misa...

Y ella se acordaba de eso, de que había *pasáo* eso y que la había ofrecido. Y dijo la misa y ya nada más. Y eso mi madre nos lo había *contáo*, era bien creída en eso¹⁸.

En otro pueblo de la provincia de Huesca, Castilsabás, alienta el recuerdo confuso de otro milagro que se atribuye tanto a San Antonio como a la Virgen. Maravilla que el suceso esté fechado en año tan reciente como 1995:

El primero de mayo [de 1995] cayó el badajo cuando estaban bandeando las campanas y cayó en medio la gente cuando estaban en la procesión, y por un milagro de San Antonio no mató a nadie.

[Más tarde dice que fue milagro de la Virgen]¹⁹.

Este otro relato, del pueblo de Robledo de Corpes, en la provincia de Guadalajara, combina el recuerdo de un milagro posiblemente viejo (el de la protección frente a una plaga de langostas, del que hay atestiguados muchos paralelos en los libros de milagros locales de los siglos XVI al XVIII) y uno de índole seguramente más moderna y arraigadamente folclórica, el de la protección del ganado frente a los lobos:

¹⁸ Carlos González Sanz, José Ángel Gracia y Javier Lacasta, *La sombra del olvido: tradición oral en el pie de la sierra meridional de Guara* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998), núm. 214.

¹⁹ González Sanz, Gracia y Lacasta, *La sombra del olvido*, núm. 86.

Mi madre tenía un gran devoción a San Antonio; era un santo que rezándole aparecen cosas perdidas.

En Robledo de Corpes hay una ermita que hicieron a San Antonio y hablaban de que hubo una plaga de langostas que amenazaba con comerse todas las cosechas. Sacaron a San Antonio en procesión y aparecieron por la mañana todas las langostas muertas. En este pueblo hay una ermita a la entrada en honor a este santo.

Una vez contaba que en Alarilla, pueblecito de al lado, se perdieron dos muletas, dos mulas jóvenes. Antes para un labrador una yunta de mulas es como ahora comprar un tractor. Se perdieron, y como había tantos lobos, se pensaban que por la mañana se iban a encontrar muertas. Ese día había llovido. Y fíjate: todo el pueblo rezó a San Antonio, y por la mañana aparecieron las mulas en una era cercana al pueblo. Y estaba todo *huelleado* al lado de las huellas de los lobos, y no se las habían comido²⁰.

He aquí otra leyenda, ahora del pueblo de Guijo de Granadilla (Cáceres), que relaciona a San Antonio de Padua con la protección del ganado;

Una señora que fue a bellotas se perdió en la dehesa y no la encontraron en toda la noche. Era la madre de Felicia, y dicen que como ya era oscuro y no podía ir a ningún sitio, se sentó contra un alcorcho y toda la noche estuvo allí un santo, un hombrino con un garrote y un perrino y que le decía:

—Quieta, quieta, no te dé miedo que estoy yo aquí cuidándote.

Y por la mañana cuando ya era de día salieron a buscarla y la encontraron. Todavía estaba allí sentada, dicen, porque no se había ido de cuidarla San Antonio Bendito²¹.

²⁰ Versión que me ha facilitado Inmaculada S. D. en 2007.

²¹ Versión que me ha facilitado Vanesa O. A. en 2006. La informante fue la señora A. R., de 75 años.

Un género en cierto modo relacionado, a veces casi colindante y casi híbrido con el de la leyenda, es el del relato personal. Hay que señalar que la leyenda y el relato personal suelen tener una dimensión local, histórica o pseudohistórica muy intensa, y aprovechar unos dispositivos de estilo y un repertorio de motivos narrativos y de recursos de ficción bastante similares. De hecho, muchas leyendas mezclan en ocasiones, entre las vetas de su texto, algunas marcas de relato personal, o al menos familiar. Y viceversa: muchos relatos de tipo personal asumen como vividos en carnes propias tópicos que tenemos perfectamente localizados en los índices de motivos folclóricos.

Pues bien: los buenos relatos personales suelen tener una consistencia narrativa, una riqueza imaginativa, unos recursos de estilo, unas marcas de verosimilitud, una articulación en los detalles, una originalidad en la utilización de la voz narrativa, una profundidad ideológica que resultan posiblemente inalcanzables para el resto de los géneros de la literatura oral, y que no pueden dejar de fascinar a quien los escucha o los lee.

El relato de tipo personal que vamos a reproducir a continuación es, sin duda, un discurso muy relevante desde el punto de vista poético y muy interesante y sorprendente, incluso impactante, desde el punto de vista ideológico. Atestigua una creencia que ha estado viva hasta hoy en el pueblo de San Vicente de Alcántara (Badajoz), donde todavía quedan personas que piensan que los niños que nacen el día de San Antonio de Padua (y más aún si además reciben el nombre de Antonio) poseen poderes mágicos especiales. De algún varón del pueblo se cree que

él nació el día de San Antonio, y le dijo que las brujas con él no podían. Y si le hubiera puesto Antonio, más fuerza tenía²².

Estamos, pues, ante la creencia básica, en estado conceptualmente puro, arraigada en los usos de la vida y no solo en los usos de la ficción, del padrinazgo protector que se pensaba (y algunos siguen pensando) que San Antonio extiende sobre los niños. Y, por tanto, ante la matriz ideológica de una serie de leyendas, de cuentos maravillosos, de relatos orales (ya hemos conocido alguno, y enseguida nos asomaremos a unos cuantos más) que no siempre tenemos la fortuna de poder vincular a relatos tan vivos, tan operativos, tan dramáticos como éste:

De muy chico, estuve si palmo, si no, muy malo, que casi me iba muriendo. Y resulta que había aquí un médico, y mis padres me traían al médico. Y el médico, entonces, pues no sabía lo que era, claro. Yo entonces tendría dos, tres años, muy poco, chico; yo de eso no me acuerdo, me lo han dicho, pero no me acuerdo. Y lo que le daba a mis padres *pa* que me dieran pues era quinino. Pero resulta que el quinino es que estaba como un guarro *preñao*, por ahí, una barriga y una cara que cada vez a peor.

El tal quinino era un líquido parecido al Ceregumil, una cosa así parecida. Entonces el médico pues se acababa uno, otro. Y venía el médico, y cada vez peor, y cada vez peor, y allí en el campo. Y ya mi madre:

—¡*Cagüen diez!* Este muchacho es capaz de morirse...

²² Rafaela Nieves Martín, *La literatura oral en San Vicente de Alcántara (Badajoz)*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2010), núm. 1274.

Había p'allí un viejete que sabía de un segador que había aquí por Valencia. Y dice:

—Eh, yo que tú iba allá a ver al tal ese.

Era un curandero. Y mi padre, aburrido de todo aquello y viendo que las cosas... y los haberes eran pocos, un día por la mañana le dijo a mi madre:

—Me ha dicho esto [uno], y voy allí a ver ese hombre.

Que no sabía ni dónde vivía siquiera, allí *pa* Valencia. Total, que le echó merienda, y ¡hala!, andando. Y estaba hasta el tiempo malo, que llovía. Y ya lloviendo llegó aquí a Valencia, y él no sabía dónde vivía. Pero dio la coincidencia que fue a preguntar pues muy cerca de donde vivía el hombre. Llegó allí y...

—¿Ahora qué hago?

—Ahí vive, allí vive —le dijeron p'ahí no sé quién.

Entonces le preguntó:

—¿Y qué le pasa a usted?

—Pues a mí lo que me pasa, que tengo el muchacho muy malo.

Pues ya está. Preguntó aquello, pero sin más preguntas ninguna. Echó mano a sus *trastes*, mezcló unos platos que sí con agua, o yo no sé qué, y sin más respuesta ni más preguntas, le dijo que “lo que usted cree no es nada”.

Se pensaban que es que le habían hecho daño al crío, que no era cosa de enfermedad, que es que le habían hecho como una cosa de brujería. Ya, claro, desconfiaban de que, claro, como no se curaba y ya la cosa iba a peor... Y va y le dice, pero nada, sin averiguación ninguna, ni preguntar cómo me llamaba, ni... nada de nada. Dice:

—Lo que ustedes creen no es nada.

Jo, mi padre se quedó así. Dice:

—Él nació el día' San Antonio. Tenían que haberle puesto Antonio, porque es que el Santo ese puede más que las brujas que ustedes creen que le han hecho daño, pero no, no es eso. Es el quinino que tiene en el vientre. Y yo le voy a

decir cómo se cura—. Echó mano y... —A ver, una medicina sencilla. Ahora va usted *p'allá*, y ya ni quinino ni nada, que lo que le está haciendo es daño.

Ya ves, sabía él que le daba aquello sin haberle dicho. Lo adivinó, que lo sacó por las cruces que allí hizo, y por las cosas que él supo. Entonces le dijo:

—Usted ahora va *p'allá*, y esas *verdolás*²³ que hay en la huerta —mi padre sabía bien lo que era—, machan así unas cuantas, hacen como una papa, y se lo ponen ahí en el vientre. Le acuestan de espaldas. Como una cataplasma es, una cosa así machada. Y luego van a ver dos mujeres que sepan rezar a la luna una, y la otra que sea la luna *entripá*, pero que no sepa una de la otra, ¿eh? Usted me rece de la luna al muchacho tantas veces al día, dos veces o lo que sea, y la otra de la luna *entripá* también, pero que no supieran ellas que estaban rezando la luna a los mismos muchachos.

Y la luna no era la misma: una rezaba una, y otra rezaba otra.

Pues nada, a los muy pocos días *diz* que aquello empezó como el candil, que le echas aceite. Y que me curaron.

Pensaban que pudiera ser eso ya de que me habían hecho daño, como hay quien dicen que hace daño. Yo tampoco lo he visto eso, pero dicen que sí. Pues nada, que me curé.

Mi padre lo que le chocó mucho fue *de* saber cuándo había nacido, saber que no sé qué, y saber que no sé cuantos. Pero si es que no se lo había dicho²⁴.

Si el relato personal anterior, registrado en el pueblo de San Vicente de Alcántara (Badajoz) resulta impresionante, otro tanto puede decirse de este otro relato sobre una *Disputa entre los buscadores de oro* que ha sido registrado en la región

²³ *Verdola*, “verdolaga”.

²⁴ Nieves Martín, *La literatura oral en San Vicente de Alcántara*, núm. 1274.

de Loja (Ecuador) de labios de un hombre que asegura que fue testigo directo del milagro de San Antonio que relata:

Pues un señor de Loja, él entendía muchísimo de la lavada de oro, y se vino con dirección al Puyango. Y llega adonde un señor Aguilar que vivía cercano de este río. Pero no muy cerca tampoco: de un medio día de camino que había de allí al río. Llega por trabajarle una semana o dos, para hacerse de una comidita para ir a trabajar en el Puyango. Llega donde el señor. Se hace amigo, y le propone aquí si le puede dar trabajito, que él se va a trabajar en el oro. El señor Aguilar era el dueño esa finca. Le dice:

—No es preciso que usted me trabaje tanto tiempo si usted es un buen trabajador. Podemos hacer una cosa: trabajemos a medias. Yo llevo todo lo necesario. Llevo compañeros, llevo todo. Después, vendemos y nos hacemos pago de los gastos, y nos compartimos el tesoro.

Así fue que [se pusieron] verdaderamente en una unión, y ya bajaron con canalones, y todo eso. Y bajaron al río, en lo cual el señor Puertas no conocía el Puyango, ni mayormente Pintas. Yo, que verdaderamente también trabajaba en la PEIV, así solo, en aquello, y tenía balsa para pasar el caudaloso río. Y el único que tenía balsa era yo. Llegaron ahí, y pasaron donde mí a preguntarme por dónde puede hallar un trabajo. Les digo buenamente. Me cayó bien también estos señores:

—Aquí cercano, no más, hay una buena finca, que viene con gente a trabajar. Ahí pueden ustedes trabajar perfectamente ahí.

—Entonces, háganos la fineza de pasarnos en la balsa.

Les pasé en la balsa y les indiqué adónde trabajan. Trabajaron ya mucho tiempo ahí. Ya trabajaron como mes y medio en un enorme barco que había, y bien productivo. Y había llenado ya una botella grande, de la capacidad de un litro de oro. Y el día que menos pensaron, el señor Puertas, para mejor hacerlo, le da al Sr. Aguilar, para que guarde el oro,

porque él era el más conocedor, y él tenía más confianza que él lo guarde.

Evidentemente, él lo tenía guardado. Cuando quiere poner el resito en la liquidación de tarde, limpio el oro, ya no, ya no hubo oro. Y, de hecho le culpa al señor, al compañero, al de la Sociedad, al señor Puertas. Y brinca con la carabina coléricamente que

—Ya me devuelves el oro, a la fuerza.

El señor Puertas, acobardado, pues como todos los demás eran amigos, los peones eran con él, eran de peones del que les podía hacer, zafa a toda carrera, llega donde mí ahogando ese pobre hombre. Dice:

—Defiéndame, por favor, atrás viene don Aguilar con una carabina, y me va a matar echándome la culpa [de] que el oro que hemos trabajado me lo robo yo.

Mientras que yo lo interrogué, pues le digo:

—¿Qué? ¿Es usted o no [el ladrón]?

Pues me dice:

—Créame con verdad, le juro ante Dios y ante usted que yo no he cogido absolutamente nada.

Le digo:

—Y, ¿por qué va a perder usted, si usted también tiene derecho antes a reclamarle, porque le ha dado para que lo guarde? Y puede ser la *cafelada* que le roban para no darle nada a usted. Aunque le haya dado usted, yo no le hubiera corrido.

—No, no, señor, más vale mi vida. Páseme en la balsa para allá, y yo no sé adónde me voy. Y vea aquí. Húrgueme todos los trapitos que yo llevo, y mi maletita, por favor. Vea los bolsillos, [no sea] que usted vaya a decir que yo llevo oro, y no llevo absolutamente nada.

Le digo:

—Hombre, cálmese señor, porque usted no debe hacer eso. Las cosas vale hacerse con tino. ¿Sabe qué? Yo lo voy a esconder hasta mañana. Estése aquí. Lo escondo en esta montaña para allá. Siempre que ya los veo saliendo usted, no

se presenta, arreglado el asunto, hasta mismo ver qué es lo que dicen.

El hombre sí me cedió, y le di de merendar. Y le digo:

—Escóndase aquí, hasta más de noquito.

Ahí estuvo escondido. Ahí durmió. En eso, ya salió don Aguilar, y preguntándole, le digo:

—Y acabé de pasarlo al señor. Y dijo que se iba sin rumbo.

Pero le digo:

—¿Que usted está convencido [de] que le ha robado el oro?

—Señor, no hay quien más, mi gente es honradísima, mi gente no roba a nadie, y este bandido se llevó el oro.

—Yo tuve la precaución de hurgarle desde el último bolsillo aquí los trapitos, hasta la pantaloneta que, si tiene bolsillo, lleva un pedacito de oro. Y estaba que se temblaba. Y se fue llorando ese hombre de haber trabajado tanto para no tener utilidad.

—¡Cállese, por Dios! —me dice el señor Aguilar—. Y hoy estoy obrando más. Ahí tengo un santo de devoción. Y, ¿sabe? Hágame un servicio, vaya a liquidarme ahora tarde los cajoncitos, que yo le he de pagar con mucha fineza a usted. Y me voy a hacer un remedio, que yo tengo un santo de devoción en mi casa.

Se fue. Les ha dejado ordenando como trabajan en el que ya les voy a liquidar. Y él ya volvía al otro día. Cogió, volvió, y yo le pasé en la balsa. Pasó a su casa, pues. Y, en la casa de él, él había sabido la ceremonia. Después, me contó que tenía allá un San Antonio Moro, y que él le ponía o le lastimaba cualquier parte del santo, o le prendía una aguja, y le duele y tiene que declarar, o, si no, se muere. Había ido y le prende la aguja en el estómago al santo, y las tres velitas, para que le vele hasta que se termine las tres espermitas. Y una espermita de esas la guardé por si... Así había hecho *tonces*. El hombre se fue, y regresa al otro día. Entre la una de la tarde, y sé que se dice:

—Venga, venga, ya lo pasé en la balsa. Y le digo una mala nueva, porque el compañero de los de usted, ya lo está lo más muerto, y de veras se acalabraba el hombre ya moribundo. Un vómito y dolor de estómago terrible, que se encogía manos y piernas y se moría.

Como contarle esto, el señor. Aguilar dice:

—¡Ve, por Dios! Ha sido mi compadre el que roba el oro, y ya traje el remedio también.

¡Qué cosa había sido el remedio! Que llevaba un poco de cedrón, manzanilla, malva olorosa y una *espelmita*, de ésas que, para darle la contra, que con eso ya se cura, siempre que vuelva la prenda. Dice:

—Ya llevo.

Me agradeció y se fue en carrera. Va abajo y, verdaderamente, llegando le ha hecho la receta. Le dice:

—Usted es. Y nada más. Si no me vuelve el oro, usted se muere.

—Ah —*di* que dice—, compadrito. ¿Sabe que yo le hice sólo de broma? Ya le iba a devolver.

Evidentemente, le da el remedio, y con eso ya se mejora. Y, terminando el asunto, porque ésa era la resolución. Ya ha estado mejor, y se vuelve, [de] vuelta don Valerio a hablar conmigo, arreglar de lo que yo le saqué. Le quedé los cajones y me dice:

—¡Por Dios! Por más lo que siento este hombre culparlo, y adónde lo hallo porque yo no quiero influir mi conciencia, robándole esta cantidad de oro a este señor. Yo tengo que buscarlo.

—Guárdese la mía también, si tiene fe en mi devoción, véngase más luego. Después de unas dos horas, pueda que ya esté llegando aquí. Se fue de *verasmente*.

Después de unas dos horas regresa y ya lo iba a llamar, que estaba internado en la montaña, por allá, el hombre escondido. Ya vino el hombre escondido y, cuando regresó, pues ya lo encontró allí, y se reaccionaron entre los dos y se perdonaron.

Y se fueron a repartir el oro, y, llorando, le pidió perdón don Aguilar a don Puertas. Pero don Puertas fue con honor. Se había repartido el oro. Hicieron cuentas de los gastos, y no trabajó más con el señor.

Y transaron, gracias [a] que yo intercedí muchísimo. Me querían recuperar, pero yo no era del carácter de recuperarme de ninguno, sino de felicitarle a los dos que danzaron felizmente, que gozaron de esos capitales, sin más arengas de muy allá, ni de más acá. Acciones tan gratas que parece que me parece que son, mediante fe con algo de superstición, tiene un efecto el más tremendo, y el más hermoso. Quisiéramos todos tener esa fe para nunca perder nada en la vida²⁵.

Tras la experiencia asombrosa de conocer relatos orales de tipo personal que intentan vestir a San Antonio de Padua con los ropajes de la más dramática verosimilitud, cambiamos nuevamente de género, de lente y de estilo para trasladarnos a los dominios del cuento tradicional y conocer este originalísimo relato colombiano, medio piadoso y medio irónico, que nos muestra a San Antonio intentando ayudar a su madre a salir del infierno, que fue registrado a una persona del municipio de Dagua, en el departamento del Valle del Cauca (Colombia):

Voy a echar uno de San Antonio. El santo San Antonio, mi abuelito le hablaba mucho a ese santo y él decía que le hacía muchos milagros.

Resulta que hace mucho tiempo —dice mi papito en su historia— que se había muerto la mamá de ese santo, de San Antonio. Pero como ella había sido un poquito malita,

²⁵ Salomé González Portela, *La narrativa oral de Loja y sur del Ecuador*, 4 vols. (Loja: Editorial UTPL, 2010) IV, núm. 164.

entonces estaba en el infierno. Entonces llegó San Antonio donde Dios y le dice:

—Oiga, hombre, lo que pasa es que como mi mamá —le dice San Antonio a Dios—, señor mío Dios, como yo soy siervo tuyo y mi madre está en el infierno, yo quiero que haga algo por ella porque de verdad yo quiero tener a mi mamá conmigo.

Entonces le dijo Dios:

—Bueno, esperemos. Déjame pensar eso y después arreglamos ese asunto.

Así que en el segundo día llegó Dios y le dijo a San Antonio:

—Mire, vamos a hacer lo siguiente: como su mamá en vida vendía hortalizas y en vez de entregarle las hortalizas que se le quedaban a la gente en caridad y llegaba y las botaba, entonces, esas hortalizas, más que todo las cebollas, que ella botó tanto, entonces usted va a coger esas cebollas y va a hacer una sogá larga.

Entonces empezó San Antonio a hacer esa sogá larga con esa rama de cebolla. Hizo una sogá larguísima, era tan larga que Dios nunca pensó que iba a quedar tan fuerte y tan larga.

Entonces dijo:

—Camine, vamos, yo lo voy a acompañar, vamos al infierno. Así que tira la sogá, cuando tú tires la sogá, dices el nombre de tu madre y ella ahí mismo se va a prender a él.

Entonces él llegó y le dijo San Antonio:

—¡Belarmina Quiñones!

Entonces llegó la mamá:

—¡Ay, mi hijo!

Se prendió de la sogá y empezaron a halar y a halar y a halar. Y entonces en esa alegría ella iba bien, y en eso muchas personas que estaban en el infierno también se fueron prendiendo de esa sogá y querían salir. Iban saliendo y eso iba haciendo pues la sogá así. Y al último llega y le dice:

—Pero qué tantas y tantos se cuelgan de mí, paran hijos santos como yo parí.

Y entonces se le soltó la sogá²⁶.

Entre las múltiples y curiosas ocupaciones que la tradición oral ha encomendado a San Antonio de Padua está también la del cumplimiento en algunos cuentos maravillosos (es decir, en el género *facticio* por excelencia) del papel de auxiliar mágico del héroe o de la heroína niños y jóvenes. O sea, la asunción de un papel que es común ver asociado a las ambiguas y paganas hadas y espíritus de los antepasados y no a los graves y recatados santos ortodoxamente cristianos.

Ello no deja de tener su lógica: como hemos comprobado de manera ya muy repetida, San Antonio de Padua ha sido tradicionalmente considerado *padrino* de criaturas en apuros, de niños amenazados y agredidos, muchas veces por el padre, o por la madre, o por ambos. Las hadas madrinas han desempeñado un estatus protector equivalente en innumerables relatos maravillosos, y han mantenido una guerra sin duda inmemorial contra padres crueles y contra suegras y madrastras sádicas en innumerables relatos. El que nuestro católico San Antonio se baje alguna vez de su hornacina de iglesia e intercambie sus papeles con los del hada madrina de algunos cuentos maravillosos no debe, pues, sorprender en exceso, siendo las facultades que tradicionalmente se les atribuyen tan parecidas.

El cuento maravilloso por excelencia, al menos en la tradición panhispánica, en que la presencia del

²⁶ Versión grabada por Sara Galán y por mí en Madrid, en el año 2007, a J. E. R., de 36 años.

santo es muy relevante es aquel que se conoce en España como *La abijada de San Antonio* (*A Young Man Disguised as a Man is Wooded by the Queen*, número 514** del catálogo internacional de Aarne-Thompson-Uther²⁷). Se trata de un tipo de relato relativamente raro en la tradición oral internacional. Hay atestiguadas solo unas cuantas versiones ibéricas (bastante escasas, por cierto), italianas, albanesas, griegas, judías, sirias, yemenitas, libias, tunecinas, argelinas, marroquíes, brasileñas y chilenas. Por supuesto que, en muchas de estas tradiciones, especialmente en las orientales y norteafricanas, el papel de auxiliar es desempeñado por personajes que nada tienen que ver con el santo cristiano, lo que corrobora el carácter adventicio de su inclusión en el cuento. Apreciémoslo mejor a partir de esta versión de *El abijado de San Antonio* que registré en Miajadas (Cáceres) en 1989:

Que fue una mujer que tenía muchos hijos; iba a tener otro, y no sabían cómo le iban a *llamá*. Y entonces se presentó San Antonio; dice:

—¡Le tienes que *poné* Antonio!

Pero fue niña, y le puso también Antonio, ¿sabe? Y entonces, resulta que poniéndola Antonio, pues era San Antonio su padrino, y ya cuando tenía edad el niño, dice:

—¡Te tienes que ir!

Así que pues fue el ése, y se fue. Dice:

—¡Te vas a ir —dice— de pavelo a palacio del rey!

²⁷ Véase la entrada correspondiente en Hans-Jörg Uther, *The types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* (Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 2004), núm. 514**.

Entonces se fue al palacio del rey de pavelo. Entonces:

—¿Hace falta un paverito?

Dice:

—¡Sí, sí!

Pero se enamoró la reina de él. Entonces le decía:

—Ay —dice—, Antoñito, no sabes —le decía al rey—

Antoñito no sabes lo que quiere —dice—, que es capaz de hacer oro el lino que están hilando y *tó*.

Dice:

—¿Pero cómo va a decir eso Antoñito?

Dice:

—¡Sí, sí, sí! ¡Pues eso lo dice!

Porque la reina estaba enamorada de él, y de que él no la quería, pues el hombre, a ver. La mujer estaba *desesperá*. Entonces ya se lo dice al rey, y vino el rey, dice:

—Antoñito, ¿es verdad que tú eres capaz...?

Dice:

—¡A ver, si Su Alteza lo dice, verdad será!

Entonces el otro decía:

—¡Válgame mi padrino, mi padrino me valga! ¡Válgame mi padrino!

Y entonces venía San Antonio y dice:

—¿Qué te pasa, qué te pasa?

Dice:

—Que dice la reina que soy capaz de hacer...

Dice:

—¡Ay, bueno, espérate!

Y lo hacía, ¿sabes? Hacía el oro. Entonces luego ya tenía una hermana muda, el rey tenía una hermana muda. Y la raptaron los moros. Y entonces —dice—, la reina otra vez volvió otra vez con Antoñito. Y Antoñito la decía que naranjas de la China, que no la quería. ¡Pero si era una muchacha! Claro, es que ella se creía que era un niño, pero era una niña, pero es que a ella la tenían que vestir de niño, y la vistieron de niño desde que nació, *pa* que se llamara Antoñito. Y dice:

—¿A que no sabes lo que dice Antoñito? Que él es capaz de sacar a tu hermana de la tierra de los moros.

Dice:

—Antoñito, ¿y cómo va a decir eso?

Y dice:

—¡Sí, sí, sí, eso dice Antoñito!

Total, que fue y —dice—, llamó el rey a Antoñito y dice:

—Di, ¿es verdad que has dicho tú a la reina que eres capaz de sacar a mi hermana de la tierra de los moros?

Dice:

—Pues sí. A ver, si Su Alteza lo dice, verdad será. ¡Válgame mi padrino, mi padrino me valga!

Entonces viene San Antonio. Y dice:

—Dime, ¿qué, qué es lo que te pasa ahora?

Dice:

—Ay, que dicen que soy capaz de sacar a la hermana del rey de la tierra de los moros.

Dice:

—Pues sí. Dílos que te den un caballo. Y cuando la cojas, allí estarán tres bailando. Tú coges a la del medio, ¿sabes? Y cuando lo cojas, tú te fijas en lo que te dice. Y cuando vengas a mitad de camino —dice—, te va a decir otra cosa, que se quiere escapar del caballo. —Dice—, pero tú no la dejes. —Dice—, tú no la dejes que se escape. Tú la agarras bien para que no se escape. Pero te fijas en lo que te dice. Y cuando vayas a *entrá* en palacio, te fijas en lo que te dice, que también te dirá otra cosa.

—¡Pero si es muda!

Dice:

—¡Tú no te preocupes! ¡Tú fíjate bien!

Entonces *pos* cogió un caballo, fue a la tierra de los moros, la vio bailar, la cogió y la montó en el caballo. Y va y salta, [y ella] dice:

—¡Ay, del oro!

Dijo la muda. El otro:

—¡Es esto!

Cuando venían a *mitá* de camino, se quiere *escapá*; dice:

—¡Ay, bella!

El otro también:

—¡Ah, pues esto me dice!

Y cuando entraban en palacio, venían ya, y iban a entrar en palacio, y dice:

—¡Ay, de amor!

Bueno. Pues entonces ya trajeron a la muda y se la dio al rey, y el rey tan contento. Pues otra vez la reina *pum pum* con el Antoñito. Y Antoñito, *tiquití*, que no era capaz, que no. Y entonces va y dice, dice:

—¿A que no sabes, dice, lo que dice Antoñito? Alteza, ¿no sabes lo que dice Antoñito?

Dice:

—Pues no.

Dice:

—¡Que él es capaz de hacer hablar a tu hermana!

Dice:

—¡Pues no me extraña, porque todo lo hace Antoñito!

¡Ay!, de que se lo dice a Antoñito, dice Antoñito:

—¡Madre, ay, mi padrino me valga, y válgame mi padrino!
¡Mi padrino me valga!

Ya viene San Antonio y dice:

—Pero ¿qué te vuelve a pasar?

Dice:

—Que dicen que yo soy capaz de hacer hablar —dice—, a la hermana del rey.

Dice:

—Pues sí. Tú di que pongan todos los reyes de todas las naciones y todo ahí. Que te pongan un buen banquete. Y tú la preguntas *tó* lo que te dijo en el camino, se lo preguntas, y ella te contestará.

Entonces la pusieron, hicieron una fiesta muy grande, porque tú verás, ¡hacer hablar a una muda! Dice [Antonio a la muda]:

—Cuando te saqué de la tierra de los moros —dice—, que te cogí, te monté en el caballo, y me dijiste “Ay, del oro”.

Dice:

—¡Porque me sacabas de la tierra de los moros!

Dice:

—¿Y cuando veníamos a *mitá* del camino, que te querías *escapá* —dice—, que me dijiste “Ay, bella”?

Dice:

—¡Porque los que veníamos en el caballo éramos dos doncellas!

Dice:

—Pues, ¿y cuándo me dijistes “Ay, de amor”, al entrar en palacio?

Dice:

—¡Porque si tú hubieras *sío* macho, pues mi hermano hubiera *sío* un cabrón²⁸!

El siguiente cuento maravilloso que vamos a conocer es aún más raro y original que el que acabo de reproducir. Está protagonizado por un hombre rico que promete, en medio de una tormenta, casarse con la joven más pobre del pueblo al que espera llegar si salva su vida. Mientras tanto, en el pueblo la joven más pobre ve morir a su padre asistido por un supuesto tío suyo del que ella desconocía la existencia (se trata de San Antonio disfrazado, por supuesto), quien le anuncia la llegada del marido redentor. No conozco ninguna otra versión oral peninsular del relato, que tampoco se halla catalogado como tipo en el catálogo de Arne-Thompson-Uther, lo que es indicio más que suficiente de su rareza excepcional. Sí es concordable con estas entradas del catálogo de motivos de Thompson:

²⁸ Versión grabada por mí a B. M. C., de 67 años, entrevistada en Míajadas el 19 de agosto de 1989.

M268: Matrimonio prometido por salvar la vida.

N811: Padrino sobrenatural.

N848: Santo auxiliador.

La versión que reproduzco fue registrada por mí a una mujer del pueblo de Zagra (Granada) en 1992:

Esto era una familia que estaba *mu* pobre. Y estaba *ná* más el padre y la madre. Con que fue el hombre, y ella *mu* guapa que era. Y el *ray* pues fue a, estaba la mar *mu alborotá*, y fue de viaje, y llevaba mucho tiempo en el mar y no sabía cómo ir a tierra, no podía embarcar. Y el hombre pues echó una promesa, que cuando saliera el barco a tierra, que se casaba con la más pobre que hubiera en el pueblo. Con que ya salió y preguntó que si había alguien en el pueblo pobre. Y le dijeron:

—Sí, *pos* Fulana.

Con que fue el hombre. Y el hombre [pobre] era devoto de San Antonio. Y *pos* un día *pos* le dice, dile:

—*Vamo* a llamar a esos que hacen el testamento, al notario, *vamo* a llamar al notario.

Y dice, dice el hombre, dice [su hija]:

—¡Mí padre lo que quiere! ¡Que no tenemos nosotros nada! ¿Qué va a *poné*?

Tenían *ná* más como una chocilla. Aquello era *mu* chico. Con que fue y lo llamó y dice:

—Abuelo, ¿qué quiere *usté*?

Y dice:

—*Pos* mire, yo quiero *havé* el testamento.

—Bueno, ¿y qué va *usté* a *poné*?

—Pues quiero poner el testamento *pa* mi hija. Quiero ponerle que tenga buena suerte y la honra de mi hija. Sí, ¿la ha puesto *usté* ya?

—¿Qué, abuelo, qué quiere *usté* más? ¡Sí, ya lo he puesto!

—Que tenga un buen *mario*, y que sea la honra de ella.

Bueno, pues el hombre se puso *mu malico*, y vino uno que era San Antonio. Vino con una maleta, y decía que era su tío. Dice:

—¡Mira, yo soy tu tío!

—¡Ay, nunca ha dicho mi padre *ná!*

A la hora de morir vino el hombre, y le traía su mortaja, y él le ayudó. Y ella estaba *apuraíca* porque no tenía a *naide* que le acompañara. Y dice:

—Pero tú, ¿y no ha dicho tu padre?

Dice:

—No, mi padre...

—¡Sí, pues yo soy tu tío!

Bueno, con que la apañó, apañó eso, y se quedó ella sola. Cuando ya, después de morir, pues vino el hombre, el que es el *ray*. Y le dijo que venía a casarse con ella. Y ella:

—¡Ay, no, este hombre lo que viene es hacer burla! ¡Tan pobre, y un *ray!* ¡Eso lo que viene a hacer burla!

Pues cuando acordó *pos* vino otra *vé*, y dice:

—¡Mire *usté*, *pos* yo lo pensaré!

—¿No tienes familia?

—Sí, tengo un tío mío.

Y era su tío el que era San Antonio. Cuando acordó, pues vino. Dice:

—¡Ay, mire *usté*, tenía muchas ganas de que viniera *usté!* Porque *mie usté*, me ha *salío* un novio *pa* casarme. Pero yo no me fío, porque, tan *pobretico* que *semos* y eso, venga a hacer burla.

Dice:

—¡No, cástate! ¡Que es que ese hombre ha *echao* una promesa y viene a casarse contigo!

Con que —dice—, dispusieron ya el día. Dice:

—¡Bueno, pues yo te traeré el vestido de novia!

Con que *despesieron* la boda y eso. Y vino el tío y le trajo el *vestío*. Y el padre la encargó a San Antonio, su hija la encargó a

San Antonio, y por eso *pus* vino. Y ya formaron sus *boas*. Y se casó con el hombre y estuvieron divinamente²⁹.

Como ya hemos podido comprobar, la aparición de San Antonio dentro de la trama narrativa de los cuentos tradicionales queda reducida a algún eco sutil pero profundamente motivado, a alguna reminiscencia que parece superficial, pero que si se analiza bien dista mucho de serlo. En una interesantísima versión panameña del relato internacional que es conocido como *The singing bone* (*El hueso cantor*), que tiene el número 780 en el catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther, se va desgranando la historia de tres hermanos que son enviados en busca de *La flor de San Antonio*. Los dos hermanos mayores, egoístas y desaprensivos, fracasan en su búsqueda, pero el hermano menor, que es el único bondadoso y esforzado, sí que encuentra la preciada flor. Sus hermanos, envidiosos, le matan, pero él resucita de modo prodigioso. Aunque San Antonio no interviene directamente en el milagro de su resurrección, no puede ser fortuito, seguramente, que la flor que constituye una de las claves simbólicas del cuento se llame *de San Antonio* y que el niño resucite al tiempo que pronuncia el nombre de esa flor y del santo y revela mágicamente su filiación, si tenemos en cuenta que una de las especialidades milagrosas que se ha atribuido a San Antonio de Padua, según hemos visto ya a partir de una buena cantidad de relatos, es precisamente la defensa, el

²⁹ Versión grabada por mí a C. M., de unos 80 años, del pueblo de Zagra (Granada), en Madrid el 30 de marzo de 1994.

padrinazgo, de niños amenazados, agredidos o muertos, y la revelación prodigiosa de sus orígenes:

Dice que Pedro, Juan y Manuel salieron a caminar en busca de una flor de medicina para su abuelita. Cuando iban adelante, cada uno cogió un camino.

Se fueron y estuvieron caminando largos días para poderse encontrar; cuando se encontraron, caminaron un rato juntos. Después se desviaron y cogieron otro camino. El primero en llegar fue Pedro; llegó donde una viejita; la viejita le preguntó que qué deseaba, lo atendió muy bien. Como a la hora llegó Juan; también le preguntó la misma cosa, y como a la otra hora llegó Manuelito.

Se quedaron allí durmiendo aquella noche. Al amanecer del otro día se fueron y más adelante se encontraron con otra viejita. La viejita les preguntó que qué buscaban y ellos le dijeron que buscaban una flor que se llamaba San Antonio.

La viejita les dijo que no tenía. Entonces Pedro, que era el mayor, cuando ella le dijo que no tenía, le salió con una grosería; Juan le contestó lo mismo.

Partieron y dejaron a Manuelito. Manuelito se quedó hablando con la viejita. Entonces él le contó a la viejita el comportamiento de ellos con él; la viejita se condolió del muchacho más nuevo. Entonces ella sí tenía esa flor que ellos buscaban; como él se portó bien con la viejita, ella le dio la flor y le echó una bendición y entonces él le dijo que cuando regresaría, llegaría allí mismo.

Se encontró con los hermanos en la ciudad vecina; ellos le preguntaron que por qué él se había demorado; entonces él no les contestó nada. Ya él se puso a pasear y caminar en la ciudad. Al día siguiente, Pedro le dijo que tenía que ir porque la mamá lo esperaba. Partieron. Manuelito, el día siguiente fue el último en llegar. Llegó donde la viejita de nuevo a que le diera la flor; se fue y más adelante lo estaban esperando los otros hermanos donde otra viejita. Allí donde ellos estaban,

los hermanos de Manuelito, durmieron. Cada uno cogió su caballo y se fue; cuando a medio camino, los hermanos le preguntaron a Manuelito que sí él tenía la flor, lo registraron y no le encontraron nada. Como dos horas después, Juan le dijo a Pedro que se le había pasado una cosa que no le había registrado, que posiblemente en las medias la tenía; entonces se bajaron de los caballos y se la encontraron en la media. Entonces Pedro dijo que tenían que matarlo; lo mataron y lo enterraron a orillas de una quebrada. Cuando lo enterraron, se fueron para la casa a terminar de llegar.

Cuando llegaron a la casa, la mamá les preguntó que dónde estaba Manuelito; ellos le contestaron que él salió adelante y no lo vieron más. Entonces el padre mandó comisiones a la otra ciudad donde ellos estuvieron; entonces consiguió que le dijeran que ellos salieron juntos. También la comisión que nombraron, llegó a donde la viejita. La viejita les contó todo, se regresaron y entonces le contaron lo que les había dicho la viejita.

Como al mes, se fue un cazador a cazar por allí cerca de donde lo habían enterrado. Como a las tres de la tarde se sentó cerca de la quebradita y allí donde lo enterraron había nacido un palo de papalla y el palo tenía varias papallitas y él tumbó dos y se las comió porque tenía mucha hambre. Tomó agua, después tumbó una hoja y como esas hojas tienen un carrizo largo, hizo un pito del carrizo, comenzó a tocarlo y le salió una música distinta a lo que él tocaba. La música decía:

—Mis hermanitos me mataron
en playa menuda, menuda me enterraron.
Por la flor de San Antonio que la abuelita me dió.

Cuando él oyó eso, dejó de tocar y se llevó el pito para la ciudad, para su casa.

Cuando llegó allá, comenzó a tocarlo. Los chiquillos al oír esa música, corrieron a ver qué era; entonces unos chiquillos que eran vecinos del papá y la mamá de Manuelito,

les fueron a avisar lo que el hombre estaba tocando. El papá mandó a buscar al hombre con la flauta; entonces el papá se comprometió pagar al hombre veinticinco pesos al hombre de la flauta para que le tocara. Entonces el papá le dijo que lo llevara donde él había cogido esa flauta. Entonces el señor le dio tres hombres más y fueron allá con pico y pala.

Cuando llegaron allá, vieron un alto donde lo habían enterrado los hermanos.

Comenzaron a cavar y cuando lo cavaron, resucitó y entonces le contó al papá lo que habían hecho los hermanos con él. Entonces el viejo se fue con él y los otros hombres al pueblo e hicieron una gran fiesta. El papá mandó a los verdugos y el verdugo le dio una gran limpia a los otros hermanos³⁰.

Es hora ya de cerrar estas páginas, y lo vamos a hacer retornando a la figura de un San Antonio de Padua llamativamente aficionado a inmiscuirse en la trama de cuentos y de romances maravillosos, por lo general en episodios relativos al nacimiento y el cuidado de niños, y a la agresión a niños y a jóvenes de padres, padrastros o suegros (alguna vez también, pero menos, de personas ajenas a la familia). El tópico se repite, una vez más, en los párrafos iniciales de una versión del cuento de *La hija del diablo* (*The Magic Flight*, número 313C en el catálogo de cuentos universales de Aarne-Thompson-Uther) que registré en el pueblo de Orellana (Badajoz) en 1990.

No es posible reproducir aquí el cuento completo, que es muy extenso. Bastará señalar que el joven concebido

³⁰ Mario Riera Pinilla, *Cuentos folklóricos de Panamá* (Panamá: Ministerio de Educación, 1956) núm. 44.

y nacido bajo el padrinazgo de San Antonio tendrá que vérselas con su suegro, quien (en virtud del matrimonio con su hija) es nada menos que el diablo, de cuyas garras logrará escapar. Aunque después de estas menciones de los párrafos iniciales no vuelva el santo católico a reaparecer en ningún episodio del cuento, no cabe duda de que su padrinazgo del héroe desde el momento mismo de la concepción, dentro de esta preciosa versión del relato, no tiene, como hemos visto en relatos anteriores, nada de arbitrario ni de casual:

Era una señora que tenía muchas ganas de tener un hijo. Iba a San Antonio y le decía:

—¡Yo quiero un hijo! ¡San Antonio bendito, dame un hijo, dame un hijo!

Dice. Y ya le dijo un día San Antonio:

—¡Mira, que si te doy un hijo, te va a derrochar todo el capital que tienes...!

Dice:

—¡*Pos* le quiero! ¡Le quiero!

Dice:

—¡Bueno, pues te voy a dar un hijo!

Se quedó *embarazá* y tuvo un hijo. Y al *hacel* los quince años, dice:

—¡Te va a empezar a derrochar el capital de edad de quince años...³¹!

No es, el San Antonio que se ha paseado por estas páginas, el santo de las *vitae* católicas oficiales ni de los libros de milagros que precisaban (y precisan) el *nihil obstat* de la

³¹ Versión grabada por mí en Orellana a M. S., nacida en 1927, el 29 de julio de 1990.

ortodoxia. Es más bien su doble folclórico, el avatar sin censuras ni autorizaciones eclesiásticas que, al tiempo que se inmiscuye en cuentos de hadas y de diablos, es decir, que se nos aparece como puro personaje de ficción en el repertorio más intensamente ficcional que conocemos (el del cuento maravilloso), nos desvela una y otra vez sus credenciales de sujeto folclórico, de mago fabuloso, de taumaturgo dotado de mágicos poderes, que pone en práctica cada vez que logra escaparse (y el pueblo le saca muchísimas veces de allí, según hemos apreciado) de su hornacina de iglesia.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1972.

CAMARENA, Julio, “Mitología del lobo en la península Ibérica”, *La leyenda: antropología, historia, literatura. Actes du Colloque tenu à la Casa de Velázquez, 10.11-XI-1986*, coord. Jean Pierre Étienvre, Madrid: Casa de Velázquez, 1989, pp. 267-289.

COSSÍO, José M^a de, y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña*, 2 vols., Santander: Tipografía Moderna, 1933-1934.

FLORES DEL MANZANO, Fernando, *Cancionero del valle del Jerte*, Cabezuela del Valle: Cultural Valxeritense, 1996.

GODOY, Jesús M^a, *Romancero de Lanzarote*, Arrecife de Lanzarote: Suplemento de *La Voz de Lanzarote*, 1987.

GONZÁLEZ PORTELA, Salomé, *La narrativa oral de Loja y sur del Ecuador, 4 vols., Loja: Editorial UTPL, 2010.*

GONZÁLEZ SANZ, Carlos, José Ángel GRACIA y Javier LACASTA, *La sombra del olvido: tradición oral en el pie de la sierra meridional de Guara*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998.

JIMÉNEZ MONTALVO, Mar, *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*, tesis doctoral, Alcalá de Henares: Universidad, 2006.

LÓPEZ ORTEGA, Ángel Antonio, *La poesía oral de los pueblos de Guinea Ecuatorial: géneros y funciones*, Vic: CEIBA-Centros Culturales Españoles de Guinea Ecuatorial, 2008.

LORENZO VÉLEZ, Antonio, “Romances tradicionales de Cañamero (Cáceres) (I)”, *Saber Popular*, 14 (2000), pp. 83-137.

NIEVES MARTÍN, Rafaela, *La literatura oral en San Vicente de Alcántara (Badajoz)*, tesis doctoral, Alcalá de Henares: Universidad, 2010.

PEDROSA, José Manuel, “El buen pastor y el pastor descuidado, o la divina virtud frente al amor humano (de la hagiografía medieval al cine)”, *E-Humanista*, 11 (2008) pp. 81-120. Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_11/Articles/4%20Pedrosa.pdf

-----, “¿Hacen milagros los santos de madera? Devociones y escepticismos, poder y carnaval”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, III: 6 (2013) pp. 120-145.

-----, “Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos: mito y folklore, magia y religión”, en *Magia y simbolismo en la literatura y la cultura*

hispánicas, edición de Sergio Callau, Zaragoza: Prames, 2007, pp. 12-45.

RIERA PINILLA, Mario, *Cuentos folklóricos de Panamá*, Panamá: Ministerio de Educación, 1956.

ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso, “Las ligaduras mágicas en el sureste: *atar al diablo* el día de la Encarnación”, *Revista Murciana de Antropología* 1 (1994) pp. 7-19.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols., Bloomington & Indianapolis-Copenhagen: Indiana University-Rosnekilde & Bagger, 1995-1958.

TRAPERO, *Romancero General de La Gomera*, con transcripciones y un estudio de la música de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, San Sebastián de La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera, 2000.

TRAPERO, Maximiano, *Romancero general de Lanzarote*, Teguiise, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2003.

UTHER, Hans-Jörg, *The types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 2004.