

IMÁGENES DE SAFO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA (II). EL ROMANTICISMO¹

Óscar BARRERO PÉREZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

Aceptado: 2-II-2005.

RESUMEN: Se analiza en este artículo la visión que de la poetisa griega Safo presentó la literatura española de la primera mitad del siglo XIX. La escasez de datos rigurosamente históricos permitió que el Romanticismo se apropiara de su figura y la convirtiese en una avanzadilla de ciertas reivindicaciones femeninas (Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda), y en una expresión de los sentimientos desbordados propios de la época (Juan Arolas). El antirromanticismo de Ramón de Campoamor fue el contrapunto irónico de esa visión idealizada. **Palabras clave:** Literatura española. Literatura griega. Siglo XIX. Romanticismo. Safo.

ABSTRACT: In this article is analysed the view that was presented by Spanish Literature of the first half of XIXth century about poet Sappho. The lack of historically rigorous data could allow that Romanticism appropriated of its figure and turn into advance of certain women's reivindications (Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda), and in one expresion of overflowed feelings own of those times (Juan Arolas). The antiromanticism of Ramón de Campoamor was the ironic counterpoint of those idealised version. **Key words:** Spanish Literature. Greek Literature. Nineteenth century. Romanticism. Sappho.

De su estudio de las traducciones de Safo en el siglo XIX deduce González González que su obra ejerció en esa centuria «una influencia innegable en el panorama literario de nuestro país, aunque en algunos casos el conocimiento de la obra de Safo fuera indirecto, a través, sobre todo, de traducciones francesas» (310). La nueva sensibilidad

¹ Este trabajo, concebido como parte de una serie dedicada al examen de la presencia de Safo en la España de los siglos XVIII y XIX, es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto «Safo en España», subvencionado por el MCYT-FEDER (referencia BFF 2002-03242) y dirigido por Manuel Sanz Morales (Universidad de Extremadura), a quien agradezco sinceramente sus precisiones. El primer artículo, dedicado al siglo XVIII, apareció en *Dieciocho*, nº 28/1 (2005).

romántica está ya presente en un texto anónimo publicado por la revista *El Museo de Familias* en 1839. Posiblemente escrito, como propone la propia González González (293-294), por el helenista catalán A. Bergnes de las Casas, editor de la publicación, se trata de una visión romántica más próxima al mito que a la realidad, realidad que, como veremos, no terminó de imponerse en la primera mitad de la centuria. El artículo divulgativo (un modelo muy habitual en las publicaciones de la época) trata de «Mujeres griegas», pero casi todo el espacio lo ocupa la figura de Safo, cuya poesía le parece al autor «la más expresiva de todas» (236). Este rechaza la relación entre Safo y Anacreonte, aunque, al mismo tiempo, acepta que ella desdeñara a Alceo y amase a Faón. En la descripción de Safo duda de unas cosas y asegura otras:

No podemos decidir si era gruesa, pequeñuela o atezada, como afirma Ovidio; o si su sonrisa era peregrina, como lo quiere Alceo, su amante; y su cabellera lustrosa como el ébano, como lo afirma este último. Lo que parece indudable es que era muy morena y de pequeña estatura (235).

Tales dudas no le impiden, sin embargo, aventurar una interpretación *psicológica* de los rasgos físicos de Safo: «Hay en la fisonomía que estudiamos más elevación y ardor, un brío más sensual, más arrojo viril y abandono a los deleites, que moralidad, que recato, que castidad» (235).

Desde 1840, aproximadamente, puede decirse que Safo es un personaje suficientemente conocido entre los españoles medianamente cultos: literatura y música daban a conocer la leyenda de su vida, aunque no tanto la realidad conocida de su obra, porque la poetisa seguía siendo más biografía novelada que escritura literaria. Bajo el fugaz imperio del Romanticismo llegó a convertirse, sobre todo en la pluma femenina, en todo un símbolo. Kirkpatrick recuerda que

en la prensa de la época se menciona a Safo con frecuencia. [...] Sin embargo, la idea predominante que se tenía de Safo no estaba basada en los textos de sus poemas, sino en la leyenda mítica de que la persecución de otros poetas envidiosos y su pasión no correspondida por Phaón le habían conducido al suicidio (85, n. 9).

A ese conocimiento debió de contribuir notablemente el estreno, el 9 de agosto de 1842, en el Teatro del Circo de Madrid, de *Saffo*, «ópera seria en tres actos, letra de Cammarano, música de Pacini», y que volvería a representarse en el mismo lugar desde el 13 de junio del siguiente año (Carmena y Millán 108).² Con tal motivo, el *Semanario*

² El Teatro del Circo se había construido en la madrileña Plaza del Rey, en 1834, para albergar espectáculos circenses; desde 1842 se habilitó para ópera. La *Saffo* de Giovanni Pacini, compositor hoy olvidado, pero bastante famoso en su tiempo, se estrenó el 29 de noviembre de 1840 en el Teatro San Carlo de Nápoles. Safo fue motivo de inspiración para muchos músicos, sobre todo del siglo XIX. Siguiendo el libro de Towers, se titulan *Saffo* (o de forma similar: *La pasión de Safo*, *Safo y Faón*) óperas italianas (G. B. Ferrari, G. Riario-

Pintoresco Español ofrecía el 31 de julio de ese año una semblanza de la poetisa griega firmada con las iniciales S. R., correspondientes, según la publicación, a «uno de nuestros eruditos bibliógrafos». Lo curioso de la breve biografía es que todos los enigmas históricos del personaje se diría que estaban resueltos a esas alturas. Lejos de la duda, el firmante describía físicamente a Safo y contaba detenidamente su vida, siguiendo, sin reconocerlo, lo que Ovidio había escrito en su *Heroida XV, Sappho Phaoni* (el origen de la *leyenda negra* de Safo): «Era morena y de mediana estatura; además, parece que no fue particularmente linda»; de su matrimonio nació una hija; enviudó; se rodeó de jovencitas; fue adorada por famosos poetas; en fin, vivió una dramática historia de amor con Faón, un joven agasajado por Venus con un perfume que lo convirtió en «el más bello de los hombres». Seducido por Demófila, alumna de Safo, abandonó a esta para retornar más tarde y dejarla de nuevo. Safo lo persiguió y se postró a sus pies en Sicilia, pero el rechazo de su amante la impulsó al suicidio en Léucates. En esta breve *biografía novelada*, S. R. llegaba hasta el extremo de interpretar unos gestos que diríase que había visto todos los días: «El fuego de su alma [...] sabía pintarse en sus miradas e imprimir en todas sus facciones un carácter de pasión y de energía superior a la hermosura y gentileza misma» (246).

S. R. habla ya en clave romántica, como lo hace Carolina Coronado en «Los cantos de Safo», conjunto de cuatro poemas estructurados sobre la base de la utilización de dos voces, la de la poetisa y la de una hipotética narradora.³ La Safo de Coronado está «entre el amor y gloria dividida», se siente «fascinada» por la figura de Faón, pero, ay, no es bella. La poetisa extremeña contrapone belleza y talento para reclamar, de forma indirecta, la misma consideración social que María Gertrudis de la Cruz Hore y María Rosa Gálvez habían creído merecer en el siglo XVIII y principios del XIX. Gertrudis Gómez de Avellaneda llevará a su extremo esta reivindicación femenina.

En el segundo poema de «Los cantos» aparece la faz más humana de Safo: declara su enojo ante la aparición de una «bella rival» y, yendo más allá, reconoce «odio», «envidia y celos» hacia ella. Por si fuera poco, incluso acepta renunciar a la gloria literaria que le ha sido reconocida, a cambio de que se le dote de una belleza que le permita competir con otras mujeres. Coronado se queja por vía interpuesta: los hombres parecen apreciar únicamente las virtudes físicas de las mujeres, despreciando otras en las que ella, por ejemplo, podría desplegar todas sus armas. La Safo de Coronado, por cierto, tiene puntos comunes con la protagonista de la obra teatral *Safo*, de Gálvez: si

Sforza, J. Mazzinghi), alemanas (J. S. Mayr, J. P. Schwartzendorf «Martini», A. Reicha, F. A. Kanne, B. A. Weber), francesas (E. Delavault), holandesas (J. B. Bree), británicas (T. Clayton, A. W. Slaughter, E. C. Nunn) y rusas (N. W. Lissenko). Por encima de todas ellas, como es bien sabido, se alzan las *Safos* de los franceses Charles Gounod (estrenada en 1851) y Jules Massenet (estrenada en 1897).

³ Las poesías comentadas, en pp. 108-114 de la ed. de 1991.

la de esta podía ser insensible, la de aquella se revela ansiosa de venganza en el poema III.

El interés de Coronado por su colega griega se remonta posiblemente a 1840, fecha en que lo muestra en una carta a Juan Eugenio de Hartzenbusch: «Tengo alguna idea de la historia de Grecia; he estudiado con interés el carácter de Safo en las pocas poesías suyas que nos restan, y estos son mis elementos».⁴ Alguno más manejaría como fuente de inspiración. El *Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce* que Jean-Jacques Barthélemy había publicado en 1778 y la tragedia de Madame de Staél *Safo*, fechada en 1811, debieron de ser, como señala Hafter (24), textos conocidos por Coronado. Tal interés cristalizaría en las poesías «Los cantos de Safo» y «El salto de Léucades», aparecidas en 1843, pero compuestas varios años antes, y en *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa*, extraño texto escrito en 1848, aparecido en 1850, en el *Semanario Pintoresco Español*, y que para unos (Castelar, por ejemplo) es «bellísimo»⁵ y para otros (creo que con no poco fundamento) «más bien excéntrico» (Hafter 25). Tanto que, a lo que parece, la autora renegó de él en la etapa final de su vida, según cuenta su sobrino, Gómez de la Serna.⁶

Los dieciséis versos de «El salto de Léucades» son un ejemplo característico de la poesía romántica a lo José de Espronceda, faro orientador de la lírica a la moda entonces. Coronado muestra especial predisposición hacia el colorido *incendiario*, la adjetivación doble, lo lúgubre, el misterio, las imágenes que evocan sonoridad y, en fin, el hipérbaton más o menos violento. Romanticismo pleno, en suma: «rojas nubes», «oleada fiera», «mar embravecido», «escarpada orilla», «triste corona funeral ciñendo: / fuego en sus ojos sobrehumano brilla», «en lúgubre gemido / misteriosas palabras murmurando; / y el cuerpo de las rocas desprendido», «luego en las aguas se desploma y hunde», «el sonido tristísimo difunde».

La de «Los cantos de Safo» y «El salto de Léucades» es una Safo recreada literariamente y que, por tanto, está exenta de la obligación de parecerse a la de la Historia. Distinto debía ser el caso de una Safo que figurase como compañera de título nada menos que de Santa Teresa de Jesús. En *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa* sí

⁴ En la carta (fechada el 24 de octubre de 1840) Coronado parece anunciar a su colega el envío de «Los cantos de Safo». Se puede leer en Fonseca Ruiz 5 y en Coronado: 1999, 420-421.

⁵ «Bellísimo paralelo», «bellísima producción», escribía Castelar. «¿Dónde se encontrará una descripción más acabada y perfecta, observaciones más delicadas, puntos de vista más nuevos?», se preguntaba el ilustre parlamentario. Y apostillaba: «Se distingue por una sagacidad tal que desde luego se echa de ver que los ojos de una mujer de talento, a manera de un microscopio, descubren hasta los más pequeños átomos del sentimiento, hasta los más desvanecidos matices del alma de una mujer» (515). La palabra *bellísimo* la emplea también Adolfo de Sandoval (227).

⁶ «Los jesuitas que habían quemado *Jarilla* [...] persiguen ese paralelo de las dos amorosas supremas, y algún día Carolina recogerá los ejemplares que queden de esa destrucción y los destruirá ella misma como un pecado» (103).

estaba forzada Coronado a emplearse a fondo en el rigor (hasta, claro es, donde los conocimientos históricos se lo permitieran entonces). De ahí su proclama de objetividad: «Yo no voy a aceptar ni la opinión de los que condenan a Safo ni la de los que la absuelven» (1999: 16). Pronto, sin embargo, se ve con nitidez hacia dónde miran sus ojos con simpatía; más aún: con rendida admiración. Y es el flanco moral el atacado: «Tal vez, ¡pobre Safo!, fuiste el modelo de la virtud, y tu amor sencillo y tu fe leal prestaron a tus calumniadoras el hilo sutil con que tejieron la red en que envolvieron tu vida» (1999: 22).

Coronado no cumple su propósito de ser juez, porque desde el principio ha decidido asumir la posición del abogado defensor emocionalmente implicado con las posturas de la defendida: «No, Safo no era mala»; si acaso, su alma «era ingenua» (1999: 22). «Sí, Safo era una mujer llena de abnegación, una mujer sublime que consagró su existencia a las nobles pasiones» (1999: 23). El elogio rebasa los límites de la valoración literaria para introducirse en el espacio simbólico. La poetisa griega representa, al margen del interés literario de su obra, algo que Coronado no tiene intención de ocultar: «Safo nació para redimir a su sexo del desprecio en que le tenía la superioridad de los hombres, y, como redentora, fue mártir» (1999: 22). ¿De qué causa?

En realidad, de la de la propia escritora decimonónica: la reivindicación de un lugar al sol del Parnaso literario.⁷ No parece desencaminada la interpretación de Kaminsky, para quien «Coronado's essay on Sappho and Saint Theresa is an effort to force links connecting even the most dissimilar women in order to create a tradition of women poets to which Coronado herself might belong» (3). En estos tiempos en que tanto (y tan absurdamente) se habla de *reordenación del canon*, no parece improcedente evocar este intento de Coronado de reclamar un hueco para la mujer escritora; es decir, para ella. Utilizando como intermediaria, eso sí, a Safo.

Pero la poetisa griega arrastra, en el tiempo en que Coronado escribe su apología, una mancha moral que entonces parecía incapacitarla para el logro de un mayor reconocimiento. No digamos ya para permitirle unir su nombre al de la Santa de Ávila. De manera que la escritora extremeña no tiene más remedio que intentar limpiar la mácula. Dado que no tiene pruebas, habrá de defender simplemente hipótesis. La primera, explicada en su nota inicial al texto, viene de tiempos antiguos y recuerda la posibilidad de que existieran realmente dos poetisas del mismo nombre, una de las cuales practicaría costumbres deshonestas y otra, la que le interesa a Coronado, no (1999: 39). La segunda justificación es la siguiente: «No hay en los libros griegos que hablan de Safo

⁷ El objetivo es, «ante todo, reivindicar la figura de la mujer que se crece ante los obstáculos que quieren coartar sus iniciativas, su libre y total desarrollo como ser humano y sobre todo como ser intelectual» (Torres Nebrera 70).

ninguna acusación que tenga probabilidad siquiera para suponerla mujer deshonesta». Antes bien, «hay muchas razones para creer que la Safo autora de la oda era severa en los puntos de honra y amiga de la virtud» (1999: 41). Remachando la ortodoxia: «Safo era altamente religiosa según las creencias de aquellos tiempos» (1999: 42). La religiosidad permite unir (débil lazo, pero lazo a fin de cuentas) dos figuras tan disímiles como Safo y Santa Teresa. Los comentaristas posteriores a Safo, culpables, a juicio de Coronado, de la mala fama de la poetisa griega, son la personificación, seguramente, de aquellos que debieron de mostrar su resistencia a aceptar a Coronado en la sociedad literaria.

Aún quedaba otra mancha que limpiar: el suicidio no es admisible en el dogma cristiano que guió los pasos vitales de Coronado. De forma que «el crimen del suicidio no está comprobado», aunque, curiosamente, la forma de redactar el siguiente párrafo da a entender que la autora asume el hecho:

Safo fue a Leucades a buscar el remedio contra su pasión desgraciada. [...] Un sacrificio que se consagraba a un dios y que era aprobado por los oráculos y bendecido por los sacerdotes no era en Grecia un crimen, sino una virtud heroica. Safo no fue, no pudo ser criminal sino con relación a nuestras doctrinas, según la religión que desgraciadamente profesaba; por no conocer la luz del catolicismo, Safo descendió a los mares para subir al olimpo (1999: 43).

¿Conclusión? Safo «fue la heroína más ilustre, la amante más infortunada y la poetisa más gloriosa del mundo» (1999: 43-44). No puede haber objetividad donde el analista se identifica, de una u otra forma, con el objeto analizado. Y Coronado mostró sobradamente que algo especial sentía por la figura de Safo, motivo recurrente de estos textos analizados y de otros menores firmados por ella, como su comentario sobre la escritora Josefa Massanés, comentario que ponía fin a la serie de artículos «Galería de poetas contemporáneas» aparecida hasta el 28 de junio de 1857 en *La Discusión*: «Tú», le decía a Massanés, «no serás la Safo española porque tu casta musa no ha sabido cantar la pasión frenética del amor ni el delirante transporte de los celos, como la pagana griega; pero tú has sabido cantar a Dios como la doctora de Ávila, y serás la Santa Teresa de Cataluña» (1999: 186-187). Tan forzada como el paralelismo entre Santa Teresa y Safo parece esta contraposición entre la poesía religiosa cultivada por Massanés y la amorosa que no cultivó. En el apartado «Safo y Teresa» de *Los genios gemelos*, en el que Coronado compara, línea a línea, cualidades de una y otra no encontramos, si no es retorciendo el análisis, paralelismos serios. Cito solo el primero de ellos: «Allí veo a Safo en medio de sus discípulas. Allí veo a Teresa en medio de sus hermanas». Del resto me interesa subrayar uno: «Ambas forman una escuela para elevar a la mujer».

Elevar a la mujer ¿por encima de qué? Por encima de los convencionalismos socia-

les que imponían a las féminas un lugar cultural secundario. El interés de Coronado por Safo deriva no de su leyenda, sino de las posibilidades que ofrece como muestra del potencial artístico de la mujer del siglo XIX, y, de manera particular, de ella misma. Por eso necesita resaltar la superioridad intelectual de Safo con respecto a su amante Faón. La frase que proporciona la clave para explicar por qué a Coronado le interesa tanto la figura de Safo es la siguiente: «La superioridad intelectual de una mujer será eternamente una barrera que la separe del querer de los hombres» (1999: 18).

El sentimiento de soledad y la seguridad en el triunfo del yo en su batalla contra ella (no mediante la aceptación de la compañía, sino a través de la elevación orgullosa) caracterizan una buena parte de los textos románticos. La satisfacción gozosa del amor es, a fin de cuentas, inviable en el Romanticismo. Trasladado tal enunciado a las páginas ensayísticas de Coronado, ello viene a significar:

- 1º) que en el mundo reina, como pensaba el personaje romántico, esa vulgaridad que él repudiaba («Tal como la presenta su gloria, [Safo] es una poetisa sensible que ha tenido la desventura de enamorarse de un joven vulgar, y que emplea todos los recursos del amor para nivelar a su corazón el de su amante»; 1999: 17);
- 2º) que los grandes ingenios (ella cita, y no es casualidad, a Byron, Espronceda y Larra) están obligados a vivir en soledad (1999: 18). Y si no en soledad, sí soportando la incomprendión y el vacío ajenos. No solo los de los hombres, como cabría deducir de la elección de dos mujeres como motivo del paralelismo, sino, sobre todo, de ellas. «Muchos hombres opinan contra la ilustración del bello sexo, y trabajan por sofocar sus instintos de gloria»; por «envidia», dice Coronado. Pero lo peor es que la pretendida guerra se libra en campo propio: el de las «enemigas numerosas, enemigas implacables», «mujeres ignorantes y bellas» «que no tienen otro don que el de la hermosura» (recuérdese la diatriba contra la belleza contenida en «Los cantos»). ¿Piensa ahora Coronado en Safo o en ella misma?: «Una poetisa es un rival terrible para toda una generación de mujeres» (1999: 21).

Vida plenamente romántica ha sido considerada (y de ahí la abundancia de biografías sobre ella) la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien Safo inspiró no pocos versos y más de un texto prosístico. «¿Quién ignora que Safo fue célebre entre los más célebres poetas griegos de su época?», se pregunta retóricamente la escritora cubana en uno de los textos de la serie «La mujer», fechado en 1860 (304). En la sociedad literaria, la identificación entre Gómez de Avellaneda y Safo debió de ser una idea ampliamente difundida. Quizá por ello cuando Betancourt escribía sobre la coronación de la poetisa

cubana en *La Habana* afirmaba que «el laúd de la Avellaneda encierra todas las vibraciones de la lira de Safo» (174), y José Fornaris terminaba así un poema titulado «A Gertrudis Gómez de Avellaneda» fechado en 1860: «Y en el torrente de los tiempos reinen / en Lesbos Safo, Avellaneda en Cuba» (246).⁸

Una de las estampas literarias de la serie «Galería de mujeres célebres» que se publicó en 1860 en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* está dedicada por Gómez de Avellaneda a Safo. En este texto, escribe en su análisis ginecocrítico⁹ Picón Garfield,

Gómez de Avellaneda deja constancia del papel de Sappho como mentor de muchas mujeres discípulas, quienes adquieren fama por haber sido amigas de ella. A través de sus propios poemas, la cubana parece cumplir con un papel parecido cuando canta a otras mujeres en su poesía (37).

La publicación de dicho texto sobre Safo, texto que, a diferencia de otros de la serie, la autora sí firmó (hecho este en sí mismo significativo), debió de dar pie a reforzar la citada identificación, a juzgar por las palabras de Marquina sobre una biografía «que tan famosa se ha hecho por haber señalado muchos comentaristas y biógrafos más desorientados que veraces gran semejanza de la Avellaneda con aquella apasionada poetisa de la antigüedad griega» (216).

El episodio que ahora resumo es conocido. Ambicionando Gómez de Avellaneda un sillón en la Real Academia Española, realizó las gestiones oportunas (entiéndase: comprometió votos aquí y allá) frente a un candidato más o menos oficial, el influyente Conde de San Luis. Como sucede no pocas veces en los casos en que partidarios de un candidato y defensores de otro no encuentran punto de acuerdo, el beneficiado fue un tercero, Antonio Ferrer del Río. La Academia llegó a votar, con resultado claramente negativo, si, como norma general, podía aceptarse o no la admisión de mujeres en su seno. Francamente molestos por la intromisión de la Avellaneda, quienes habían promovido la candidatura del conde (quien, por cierto, no volvió a intentarlo) mostraron de forma más o menos pública su desaprobación ante lo sucedido, iniciándose entonces una campaña de prensa que tuvo como víctima a la osada mujer. Lo cuenta así Cotarelo Mori:

Don Luis Fernández Guerra, hermano de don Aureliano [conocido por su oposición a la Avellaneda], compuso y divulgó por entonces un romance satírico, muy agudo pero muy libre, contra la Avellaneda, con el título *Protesta de una «individua» que solicitó serlo de la Academia Española y fue desairada*, y empezaba así: «Yo, doña Safo segunda, / entre avellanada y fresca; / musa que soplo a las nueve / y hago viento a los poetas...». Cayó tan en gracia el chiste que entre el grupo

⁸ El poema aparece recogido en las *Poesías* de Fornaris editadas en La Habana en 1909 (pp. 37-39).

⁹ Ya que de una escritora griega hablamos, no estaré de más recordar que la palabra correcta no es *ginocrítica*, sino *ginecocrítica*, derivación lógica del griego.

enemigo era comúnmente designada doña Gertrudis con el nombre de *Doña Safo* (254).

Resulta así aún más explicable su identificación con la figura de la escritora griega presuntamente rechazada en un mundo masculino. En su extenso poema, fechado en 1843 (cf. Rodríguez García 75), «Despedida a la señora D.^a D. G. C. de V.» se deja ver ese resentimiento contra una sociedad literaria controlada por hombres poco dispuestos a reconocer los méritos artísticos de una mujer que, como la Avellaneda, se sentía poseedora de ellos en grado más que suficiente. Leemos en este texto dedicado a su amiga Dolores:¹⁰

[...] ¡Que en tu mano
 Torne a vibrar la lira
 De la de Lesbos malograda musa!...
 Mas ¿qué pavor insano
 Este recuerdo súbito me inspira,
 Que el conturbado corazón rehúsa
 La voz a mi garganta?... ¡Por qué cunde
 Por mis venas un hielo que sofoca
 El entusiasmo que en el pecho infunde
 La augusta sombra que mi labio evoca?...
 ¡Oh, Safo! ¡Oh, Safo! ¡Hermosa defendía
 Con sus fulgores tu inspirada frente
 La corona de excelsa poesía,
 Y la fama llevó de gente en gente
 De tus dulces gemidos la armonía!
 Pero ¿por qué gemir? ¡Pudo el destino
 Ensañarse contigo, hija del cielo?
 ¿No fue de rosas para ti el camino
 Cuando pasaste abrillantando el suelo?
 ¡Pudiste hallar abrojos en la vida?
 ¡Pudo vil cieno salpicar tus galas,
 Y el tirano dolor causarte herida,
 Cuando la gloria te prestaba asilo
 Y te dio el genio sus brillantes alas?...
 ¡Ay! ¡No respondas tú!... ¡Léucades, dilo! (cito por 1974: 277-79).

A la «malograda musa» Safo la acompañan en este poema algunos escritores a juicio de la autora desdichados o insuficientemente reconocidos, como Camoens, Cervantes y Ovidio. El texto, como se ve por estos versos, es más melancólico que exaltadamente romántico, pero no repudia las notas características del Romanticismo: abundancia de

¹⁰ Sería, según unos, Dolores Gómez de Cádiz, esposa del doctor Velasco, que regresaba a Cuba, y según otros, Lola Cardona (cf., por ejemplo, para la primera identidad, Álvarez 99, y para la segunda, Bravo Villasante 164).

exclamaciones e interrogaciones, adjetivación tópica («pavor insano», «recuerdo súbito», «conturbado corazón»), paradojas («hielo que sofoca»). La referencia a Léucades, sin explicación, invita a pensar que, al menos para un lector culto, la historia de Safo era suficientemente conocida en esta época.

Otra prueba del interés de Gómez de Avellaneda por su antecesora es el «Soneto, imitando una oda de Safo» (versión del fr. 31 Voigt), fechado en julio de 1842 (cf. Rodríguez García 75) y escrito en endecasílabos sáficos. El primer cuarteto delata, con sus ardientes exclamaciones, esa orientación romántica:

¡Feliz quien junto a ti por ti suspira!
¡Quien oye el eco de tu voz sonora!
¡Quien el halago de tu risa adora
Y el blando aroma de tu aliento aspira! (1974: 257-58).

El siguiente cuarteto utiliza un recurso paralelístico sustentado en tres verbos de la misma impronta: «el alma turba, al corazón devora, / Y el torpe acento [...] espira». Constatamos la misma romántica inestabilidad del mundo real que se da en, por ejemplo, *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda («Ante mis ojos desaparece el mundo») y observamos de nuevo la abundancia de adjetivos tan típicos como románticos:

Y por mis venas circular ligero
El fuego siento del amor profundo.
Trémula, en vano resistirte quiero...
De ardiente llanto mi mejilla inundó.

La explosión del verso final no se hace esperar: «¡Deliro, gozo, te bendigo y muero!». Es la apoteosis de un Romanticismo con el que Gómez de Avellaneda identificó más de una vez la figura de Safo. El teatro se prestaba bien a esa identificación, como lo prueban otros dos textos de Gómez de Avellaneda: el poema «A la célebre cantatriz Señora Ana de la Grange. En la representación de la ópera *Safo*, que la mereció coronas del público sevillano», y la obra dramática *Tres amores* (estrenada en 1858 y ambientada en el siglo XVIII), cuya protagonista es una actriz que interpreta una supuesta tragedia de Cadalso (curioso ejercicio de metaficción) titulada, cómo no, *Safo*. Estos versos del poema a la cantatriz resumen prácticamente todo lo dicho sobre Safo por Gómez de Avellaneda (destino fatal y, por tanto, romántico, calumnia, desprecio de su supuesto amante):¹¹

¹¹ Galiano considera que el poema es «una autodefensa con implicaciones biográficas» (38, n. 153).

Funesto es el genio: lo dice la historia
 De aquella de Lesbos cantora inmortal...
 ¡No pudo su lira, no pudo su gloria
 Vencer los influjos de estrella fatal!
 La envidia de abrojos sembró su camino;
 La hirió la calumnia con ciego furor;
 Matola el desprecio de un hombre mezquino,
 Que aún vive en sus cantos de amor (354).

Juan Arolas escribió tanto poesías religiosas como caballerescas y orientales, muchas veces penetradas de una sensualidad en apariencia chocante en quien, como él, abrazó el estado eclesiástico. El suicidio de la escritora griega fue recreado por Arolas en un extenso poema, «Safo», publicado inicialmente en el *Diario Mercantil* del 20 de septiembre de 1839 y reproducido en la edición de *Poesías* de 1840.¹² Dos voces, la de la propia escritora y la del narrador en tercera persona, dan a conocer al lector los últimos sentimientos del personaje. El Romanticismo exaltado propio de esos años se denota en la adjetivación («grotescas figuras de horrenda semblanza») o en ese tipo de metamorfosis que remiten a la realidad inestable de que acabo de hablar:

Figuras que al paso las auras fugaces
 Mudaban mil veces con juego ingenioso,
 Ya en largas serpientes, ya en lobos rapaces,
 Montañas de nieve, vergel de reposo.

También propia del Romanticismo es la ambientación lúgubre y nocturna, reforzada por una adjetivación fuertemente connotativa («la sigue y enluta con negros colores»):

Que es luto del día la noche callada,
 Y el héspero anuncia la sombra llorosa,
 Amor los desdenes, vejez encorvada
 La paz de la tumba, la tétrica losa.

En este cuadro sobrecogedor se eleva, de repente, «más bella que Venus de Chipre y de Pafo», la «suavísima Safo», «sílfide griega de origen divino» que «vierte sus lágrimas», embargada por un dolor que, como de costumbre en el Romanticismo, es compañero de una naturaleza en desorden, aquí representada por el oleaje. «Rumores de un eco maldito» le recuerdan que «Faón es perjurio» y la incitan a ser fiel a su destino, arrojándose a «las aguas del negro Cocito». Estos cuatro versos son el reflejo de los aires románticos de moda entonces:

¹² Datos de la ed. de 1982. Cito por este tomo 289 de la Biblioteca de Autores Españoles, pp. 86-87.

Después entonaban diabólico coro
 De música flébil al féretro dada,
 Y súbitamente cortaban el lloro
 Fatal alarido, feroz risotada.

La acción se detiene para que entre en juego la quejumbrosa Safo, cuyo lirismo sustituye el desbocamiento de la voz en tercera persona. Su segunda estrofa es una diatriba contra los dioses que obligan a amar, y la tercera comienza con una suave queja contra ese «Faón insensible». El dramatismo de estos versos es el preludio de un final anunciado: «¡Ya muero entre horrores, / Sin beso de amores, / Sin lágrimas!... ¡ah!...». La fogosa adjetivación de la primera parte del poema deja paso a la melancólica de este último tramo, en el que «la hermosa» se ha lanzado ya a las aguas: «mar veleidoso», «hondo suspiro», «marchita la rosa, / Las pálidas hojas en lánguido giro». El marco resulta propicio para que la naturaleza y la luna se conviertan en testigos de los momentos finales del personaje:

Murmuran los mares; no hay ola serena
 Si besa tu rostro, si toca el vestido,
 Que calle a las otras la súbita pena,
 Y así todas hacen funesto gemido.
 Al tímido rayo de luna callada,
 Que brilla un momento y su lumbre retira,
 Batiendo la espuma de linfa salada,
 Se ven los delfines jugar con la lira.

El declive del Romanticismo ya era una realidad cuando, en 1845, Ramón de Campoamor publicó sus *Doloras*. Una de ellas, «¿Qué es amor?», está impregnada de ese pragmatismo llamémoslo *realista* que caracteriza la literatura posterior a 1850, aproximadamente.¹³ El extenso poema es una especie de desengañada y antirromántica reflexión sobre los efectos del amor, y se presenta como confidencia a un personaje femenino (131-134):

Dudando, Enriqueta, tu pura inocencia
 si amor, que aún no sientes, es dicha o dolor,
 ¿pretendes que diga mi amarga experiencia?;

¹³ Es un texto, por cierto, no precisamente bien valorado por la crítica, y ello desde el relativamente temprano comentario de González-Blanco, a quien este «vasto poema en solemnes versos de arte mayor» le parecía la *dolora* «más pesada y desmerecedora de toda la colección» (146). Apoyándose en palabras de Dionisio Menéndez Rayón, González-Blanco escribe: «Con razón comenta el inteligente anotador: "No siempre el poeta subyuga ni fascina. Aliquando bonus dormitat Homerus; [...] el poeta no ha acertado con la respuesta, que sobre ser erudita, conceptuosa y no pertinente, por su poco acierto es débil y vaga, con ribetes de ateas en sus conclusiones". Añádese a esto el empleo de una metrificación poco elástica y de enfadoso martilleo» (147).

¡feliz, pues lo ignoras! [...].

La respuesta se inicia con una pregunta, «¿Qué es querer?», que tiene no poco que ver con el fondo más o menos filosófico (o pseudofilosófico para sus detractores) de los versos de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce y otros.¹⁴ Responden distintos personajes de la tradición amatoria, entre ellos Safo, una de las «falsarias eternas», como se califica en el texto tanto a ella como a Semíramis, Ninón y Magdalena. El personaje, «con fiebre de amor que no espera», «morir por quien se ama —prorrumpie— es querer». El tono desmitificador y un punto humorístico utilizado por un Campoamor burlonamente antirromántico se concreta en los últimos versos:

¡Silencio! Así al mundo volvieron demente;
y aun dudan hoy locas, más locas que ayer,
si amor da delicias, o si es solamente
perder la ventura buscando el placer.
¡Huid, falsas dueñas de todos los dueños
que el mundo anegaron en llanto por vos;
que hacéis de la vida ya un sueño de sueños,
que hacéis de la carne ya un monstruo, ya un dios!
¿Amor en vosotras es todo, o no es nada,
verdad o mentira, virtud o placer?
¡Odiosa falange del mundo adorada,
pues sois siempre un caos, tornad al no ser!
¡Maldito aquelarre de diosas, que ignora
si amor cura o mata, si afrenta o da honor!
Ya oíste, Enriqueta; si sabes, ahora
responde tú misma: ¿qué cosa es amor?

No se había rebasado aún el ecuador del siglo XIX, pero el Romanticismo ya era objeto de burla distanciada. La Safo de la que el Romanticismo español se había apropiado para convertirla, por un lado, en una heroína reivindicativa de determinados valores, y por otro, en víctima de una pasión amorosa no correspondida, es para el pragmático Campoamor poco más que un nombre que añadir a una lista de figuras que ya no pueden servir como pretexto de consideraciones emocionales. La razón vuelve por sus fueros en estos prolegómenos de la segunda mitad del siglo XIX, la época en que por fin empezará la verdad histórica conocida sobre Safo a recuperar el terreno que durante tanto tiempo había ocupado, casi en solitario, el mito.

¹⁴ «Desengaño, desidealización, relativismo de las grandes ideas y de los grandes sentimientos»; tales son, en resumen de Borja, las notas características de las *Doloras* (79).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLZAGA, Florinda, *La Avellaneda: intensidad y vanguardia*, Universal, Miami, 1997.
- ANÓNIMO, «Mujeres griegas», *El Museo de Familias*, 1 (1839), 231-240.
- AROLAS, Juan, *Obras*, I, Atlas, Madrid, 1982. Ed. Luis F. Díez Larios.
- BETANCOURT, José R., *Prosa de mis versos*, Delclós y Bosch Impresores, Barcelona, 1887.
- BORJA, Carmen, *Campoamor: trazado de una negación*, Autora, Oviedo, 1983.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Una vida romántica: la Avellaneda*, Cultura Hispánica, Madrid, 1986.
- CAMPOAMOR, Ramón de, *Doloras*, Aguilar, Madrid, 1962. 3.^a ed.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002. Facsímil de la ed. de 1878.
- CASTELAR, Emilio, *Doña Carolina Coronado*. En Coronado (1999), 505-517.
- CORONADO, Carolina, *Poesías*, Castalia, Madrid, 1991. Ed. Noël Valis.
- , *Obra en prosa, III. Ensayos. Artículos y cartas. Apéndices*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1999. Ed. Gregorio Torres Nebrera.
- COTARELO MORI, Emilio, *La Avellaneda y sus obras*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930.
- FONSECA RUIZ, Isabel, «Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch». *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, Madrid, 1974, 171-199.
- GALIANO, Manuel F., *Safo*, Cuadernos de la «Fundación Pastor», Madrid, 1958.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, «La mujer», *Obras literarias*, V, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1871, 283-306.
- , *Obras*, I, Atlas, Madrid, 1974. Ed. José María Castro y Calvo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Mi tía Carolina*, Emecé, Buenos Aires, 1942.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Campoamor. Biografía y estudio crítico*, Sáenz de Jubera Hermanos, Madrid, 1912.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta, «Versiones decimonónicas en castellano de la *Oda a Afrodita* (Frg. 1 Voigt) y de la *Oda a una mujer amada* (Frg. 31 Voigt) de Safo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indouropeos*, 13 (2003), 273-312.
- HAFTER, Monroe Z., «Carolina Coronado a través de su obra». En Carolina Coronado, *Jarilla. Los genios gemelos*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2001, 9-64.
- KAMINSKY, Amy, «The Construction of Immortality: Sappho, Saint Theresa and Caroli-

- na Coronado», *Letras Femeninas*, 19, 1/2 (1993), 1-13.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra-Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.
- MARQUINA, Rafael, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La Peregrina*, Trópico, La Habana, 1939.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1993.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José A., *De la Avellaneda. Colección de artículos*, Imprenta Cuba Intelectual, La Habana, 1914.
- S. R., «La poetisa Saffo», *Semanario Pintoresco Español*, 31 julio 1842, 246-247.
- SANDOVAL, Adolfo de, *Carolina Coronado y su época*, Librería General, Zaragoza, 1946.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Introducción. La obra en prosa de Carolina Coronado». En Coronado (1999), 9-97.
- TOWERS, John (comp.), *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas*, I, Da Capo Press, Nueva York, 1961. 1.^a ed., 1910.