

SAFO, BIÓN Y LAS AMAZONAS. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA OBRA DE MARÍA ROSA DE GÁLVEZ

E. A. Ramos Jurado
Universidad de Sevilla
enanramos@us.es

SAPPHO, BION AND THE AMAZONS. CLASSIC TRADITION IN MARIA ROSA DE GALVEZ'S WORK

RESUMEN: El artículo profundiza en la tradición clásica en la obra de María Rosa de Gálvez, tanto en su poesía lírica como en sus tragedias, comedias y traducciones.

PALABRAS CLAVE: María Rosa de Gálvez; Tradición clásica.

ABSTRACT: The article looks into classic tradition in Maria Rosa de Galvez's work, in her lyric poetry as well as in her tragedies, comedies and translations.

KEY WORDS: María Rosa de Gálvez; Classic Tradition.

En una carta¹ que la malagueña María Rosa de Gálvez (1768-1806) dirigió en 1803 al rey Carlos IV, siendo por aquel entonces desdichada esposa de José Cabrera, “agregado a la Secretaría del Ministerio de los Estados Unidos de América”, con ocasión de la publicación de sus *Obras Poéticas*², para las que pedía financiación, exponía por escrito su deseo de “hacer público un trabajo que en ninguna otra mujer, ni en nación alguna tiene ejemplar, puesto que las más celebradas francesas sólo se han limitado a traducir, o cuanto más han dado a luz una composición dramática, mas ninguna ha presentado una colección de tragedias originales como la exponente”. Esta valoración tan positiva de sí misma, pues se consideraba la

¹ Archivo Histórico Nacional, Sección de Estado, Legajo 329, Expediente 5 [cf. J. Bordiga Grinstein, *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez* (Charlottesville 2003) 158 (Apéndice C, 6.e.i)].

² Madrid, Imprenta Real, 1804.

primera “tragediógrafa” de las letras hispanas, encontró también ecos favorables en las voces de Manuel José Quintana³, quien no sólo destacaba el hecho de que se tratara de una “mujer”, sino que incluso auguraba que “pasarán su nombre a la posteridad”, Ramón Tamayo y Calvillo, Joaquín Fernández Lisardi, José Mor de Fuentes y el propio Manuel Godoy, con quien se le urdió una presunta relación sentimental maledicente que le resultó perjudicial, incluso en su valoración como escritora, ya en el siglo XIX⁴. Sólo Alcalá Galiano, un no contemporáneo, expresó una opinión negativa, de la que incluso se retractaría *a posteriori*. De todas formas no hay una valoración hoy día unánime sobre su valor literario. O bien autora mediocre, como mínimo, e imitadora (J. Cejador y Frauca⁵, J. A. Cook⁶, J. L. Alborg⁷) o bien una imagen más positiva (F. Doménech⁸, E. Palacios Fernández⁹, R. Andioc¹⁰, H. Establier Pérez¹¹), entre otros¹².

La verdad es que hoy día sería una autora prácticamente postergada sino hubiera incidido en los últimos años la tendencia feminista, los estudios de literatura de género¹³. Y ella ha resultado claramente beneficiada. Su visión femenina de

³ *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes* II 1.3 (1805) 159-164 [Cf. J. Bordiga Grinstein, *op. cit.*, 160-162 (Apéndice C, 6 h)].

⁴ F. Guillén Robles, *Historia de Málaga y su provincia* (Málaga 1874) 681; J. Bordiga Grinstein, *op. cit.*, 26. Esta supuesta relación, dada como verificada, se ha transmitido de autor en autor incluso hasta nuestros días.

⁵ *Historia de la lengua y la literatura castellana* (Madrid 1917) VI 1915-1927.

⁶ *Neo-classic drama in Spain. Theory and Practice* (Dallas 1974).

⁷ *Historia de la Literatura Española* (Madrid 1972).

⁸ *Safo. Zinda. La familia a la moda* (Madrid 1995).

⁹ “Noticia sobre el Parnaso dramático femenino en el siglo XVIII”, L. García Lorenzo (Ed.) (Universidad de Murcia & Universidad de Castilla-La Mancha 2000) 83-131.

¹⁰ R. Andioc, “El teatro español en el siglo XVIII”, *Historia de la Literatura Española*, J. M. Díez Borque (Ed.) (Madrid 1980) 199-290; R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid 1976).

¹¹ “El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista”, *Anales de Literatura Española* 18 (2005) 143-161.

¹² Cf. et. J. L. Cabrera Ortiz & A. Luque Ortiz, *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez* (Málaga 2005); V. Trueba, *El claroscuro de las luces: escritoras de la ilustración española* (Barcelona 2005); C. Flepp, “Les fictions du féminin dans l’oeuvre de María Rosa de Gálvez (1768-1806)”, *Regards sur les espagnoles créatrices: XVIII^e-XX^e siècle*, Fr. Étienvre (Coord.) (Paris 2006) 61-74.

¹³ Entre otros, aparte de H. Establier Pérez ya citado, cf. D. S. Whittaker, “Los *figurones literarios* of María Rosa Gálvez as a enlightened response to Moratin’s *La comedia nueva*”, *Dieciocho* 11.1 (1988) 3-14; “Darkness in the age of light: *Ammón* of María Rosa Gálvez”, *Hispanic Review* 58 (1990) 439-453; “Clarissa’s sister: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez”, *Letras Peninsulares* 5.2 (1992) 239-251; “La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez”, *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas* (Barcelona 1992) 1551-1562; “Absent Mother, Mad Daughter and the Therapy of Love in *La delirante* of María Rosa Gálvez”, *Dieciocho* 18.1-2 (1993) 167-176; “An Enlightened Premiere: The Theatre of María Rosa Gálvez”, *Letras Femeninas* 1-2 (1993) 21-32.

un mundo marcadamente masculino, patriarcal, sus sueños y frustraciones, sus “utopías femeninas”, entre otros aspectos atractivos para el feminismo, la han revalorizado, aparte del valor de su obra en sí, en la que destacaríamos sobre todo su voluntad y empeño por encima del ingenio.

Nosotros vamos a abordar su producción literaria desde la perspectiva de rastrear las huellas de la tradición clásica en una autora con una educación de acuerdo con su época, su condición de mujer y su rango social que incluía el dominio del francés, italiano y música. Su rango social derivaba de ser hija, biológica o adoptiva¹⁴, que de las dos opiniones hay, del matrimonio formado por Antonio Miguel Joaquín de Gálvez¹⁵, militar, y Mariana Ramírez de Velasco, sobrina de José de Gálvez, ministro de Carlos III y primer marqués de la Sonora, y prima de Bernardo de Gálvez, Virrey de Nueva España y primer conde de Gálvez. Si a la formación de la época en tanto mujer le añadimos su gusto por la lectura, tenemos más o menos conformada las fuentes de su formación, no profunda si queremos, de la tradición clásica. Los autores leídos por ella¹⁶ y más estimados, serían, si confiamos en lo que nos dice en su oda a “La poesía”, haciendo una prelación por generaciones y modelos, los siguientes: en la poesía épica y dramática Homero, Virgilio, Tasso¹⁷, los trágicos griegos y romanos, Corneille, Racine, Voltaire y Crébillon; en la lírica Metastasio, Horacio, Ovidio, Catulo, Propertio, Tibulo¹⁸, Gessner y los autores españoles del Siglo de Oro; entre las creadoras Safo, Corina¹⁹, Deshoulières. Todos ellos “genios de imitación”, de los que ella se considera un eslabón de la cadena:

¹⁴ N. Díaz de Escovar, *Galería de malagueñas. Apuntes para una obra biográfica de las mujeres, hijas de esta Provincia, o residentes en ella, que se han distinguido por su talento, piedad, valor, ilustración* (Málaga 1901). Cf. et. M^a I. Jiménez Morales, *Escritoras malagueñas del siglo XIX* (Málaga 1996); M^a A. Carmona González, *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía en el siglo XIX* (Cádiz 1999).

¹⁵ Sobre la familia de los Gálvez, cf. R. Zazo y Ortega, *Blasón y genealogía de la casa de los Gálvez de Macharaviaya* (Málaga 1972, facs. 1771); I. Vázquez de Acuña, *Historial de la Casa de los Gálvez y sus alianzas* (Madrid 1964); J. M. Morales Folgueras, M^a I. Pérez de Colosía Rodríguez, M. Reder Gadow & S. Villas Tinoco, *Los Gálvez de Macharaviaya* (Málaga 1991).

¹⁶ No olvidemos de que disponía asimismo de la biblioteca de sus tíos José y Miguel. Cf. J. M. Morales Folgueras, M^a I. Pérez de Colosía Rodríguez, M. Reder Gadow & S. Villas Tinoco, *op. cit.*, 45; S. Villas Tinoco, *Málaga en tiempos de la Revolución Francesa* (Málaga 1979) 273, 284.

¹⁷ “Tal es el arte del *divino* Homero./ De Homero, que en el templo venturoso/ de las musas sentado./ su nombre llevará de gente en gente./ ornada de laurel la heroica frente./ Él enseñó la senda de la gloria/ al sublime *Virgilio*./ y en pos de ellos el Taso/ se coronó en la cumbre del Parnaso” (vv. 26-33).

¹⁸ Vv. 74-80.

¹⁹ Vv. 94-100, 106-107.

“Eterna gloria a sus felices nombres
mi lira cantará; y arrebatada
en noble emulación sus huellas sigo,
admirando sus genios inmortales.”²⁰

Las huellas de esta tradición la podemos encontrar en su diversa producción, si bien es en uno de sus dramas, *Safo*, donde las huellas clásicas dejan más impronta y por ello le dedicaremos mayor atención. Mas, como inicio, abordemos en primer lugar las traducciones que llevó a cabo, lo menos personal, lógicamente, de toda su producción, pero en la que encontramos tradición clásica. Entre las obras traducidas que se le atribuyen se encuentra *Bión*²¹, incluida en el tomo primero de *Obras poéticas*, donde nuestra autora quiere hacer gala de sus dotes poéticas más que de simple traductora de la obra homónima. Es una “ópera lírica en un acto, traducida del idioma francés”, original de François-Benoit Hoffman con música de Étienne-Nicolas Méhul, estrenada en París en el teatro Favart el 28 de diciembre de 1800. La traducción, correcta por otra parte, presenta resúmenes, adaptaciones, ampliaciones y eliminaciones de diálogos y reducción de número de escenas respecto al original francés, aparte de verso libre en lugar de dodecasílabos. La obra de María Rosa de Gálvez fue estrenada el 24 de mayo de 1803 en el teatro de los Caños del Peral en Madrid y representada entre dicho día y el 29 de mayo y en días sueltos de los meses de junio y septiembre del mismo año. El personaje central de la obra es Bión de Esmirna, el poeta bucólico griego, y el tema parece sacado de *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* de Étienne F. Lantier (1797), concretamente la historia de Bión se encuentra en el tomo primero de dicha obra, donde se nos habla de la llegada de los viajeros a casa de Bión y presentación de Teofania, la comida en dicha casa y canción de Psiquis, la historia de Bión y su encuentro con Teofania e historia de la misma. Bión es representado como un poeta que ha elegido la vida del campo y tiene en torno a setenta años. “El teatro representa un hermoso emparrado: á la izquierda una puerta sostenida por dos columnas indica la habitación de Bión: á la derecha quatro pedestales con los bustos de Safo, de Corina, de Anacreonte y de Moschô: en el medio un altar con la estatua del amor: al foro se descubre un valle delicioso, cuya claridad forma un agradable contraste con la sombra del emparrado”, siendo los personajes intervinientes el propio Bión, Nisa, Agenor, Crates y un coro de ninfas y pastores. Con motivo de la conmemoración en 2006 del segundo centenario de su fallecimiento, aparte de ser colocada una placa conmemorativa en el palacio de los Gálvez, se repuso en Málaga esta obra, concretamente en el Antiguo Conservatorio María Cristina.

En cuanto a la huella de la tradición clásica en su poesía lírica, en las dieciséis composiciones que aparecieron en el volumen primero de sus *Obras Poéticas* y en las páginas de *Varietades de ciencias, literatura y arte y Minerva* entre 1805-

²⁰ Vv. 108-111.

²¹ Cf. J. Bordiga Grinstein, *op. cit.*, 71-73.

1806, fecha de su muerte, ésta no es grande. La cronología relativa de los poemas²² va desde la que parece más antigua, “La noche” (1795-1796), a la más reciente, “En elogio de las fumigaciones de Morvó, establecidas en España”²³ y ninguna de ellas tiene como punto de arranque un tema grecorromano, sino que las referencias al mundo clásico son al paso, del tipo de introducir alusiones a Apolo, la hidra, las ninfas, Parnaso, Pindo, Atlántida, Averno, Estigia, Hesperia, Epidauro, Gades, Esculapio, etc., de pretensiones cultistas, pero nada más, sin más fondo. Sólo, si acaso, “Viaje al Teyde” de 1805²⁴, dice J. Bordiga Grinstein²⁵, “es una metáfora de la *peregrinatio vitae*, que recuerda pasajes de *La Eneida* y *La Divina Comedia* en sus incursiones por el mundo subterráneo y la salida victoriosa al mundo de la luz.” Pero, en mi opinión, los ecos son demasiados lejanos como para pensar que la autora se haya servido del modelo clásico como fuente.

Un eco también lejano, pero de resonancias clásicas, encontramos en su comedia *Esclavas amazonas*, cuya idea general está sacada de la comedia de Agustín Moreto *El desdén con el desdén* (1654)²⁶. La obra, en tres actos con pasajes musicales orquestados y cantados, fue estrenada el 4 de noviembre de 1805 en el coliseo de los Caños del Peral, continuando su representación entre los días 5 y 8 de noviembre y el 20 del mismo mes²⁷. Ya Lope de Vega²⁸ había tratado el tema en *Las mujeres sin hombres*, pero de una forma, llamémosle, más canónica respecto a la tradición clásica con todas las libertades que se quieran. En el caso de María Rosa de Gálvez la acción se traslada a Siam²⁹, donde viven como esclavas que se entrenan para el arte de la guerra con el fin de formar parte de la guardia real. Pues bien, dos representantes del gobierno francés, Carlos Dorval y Alberto Dumeril, se hallan en Siam para firmar acuerdos comerciales con dicho reino. Ambos personajes, a su vez, están buscando a sus respectivas hermanas que desaparecieron al morir sus padres en las colonias francesas de Asia durante la guerra. Como es lógico, tanto a Carlos como a Alberto les llama la atención el mundo de las amazonas, y concretamente se fijan en dos de ellas, en Hipólita y en Adelaida, que, a pesar de los desdenes por el mundo masculino que manifiestan, resultarán sus respectivas hermanas, enamorándose cada joven de la hermana del

²² Cf. J. Bordiga Grinstein, *op. cit.*, 36-38.

²³ Fueron fumigaciones llevadas a cabo por Guiton de Morveaux en 1805 para evitar nuevos brotes de fiebre amarilla.

²⁴ Publicado en *Varietades de ciencias, literatura y arte* VII 8.

²⁵ *Op. cit.*, 48.

²⁶ Cf. J. Bordiga Grinstein, *op. cit.*, 112.

²⁷ También hubo reposiciones tras la muerte de su autora (1807, 1808, 1809, 1811, 1812).

²⁸ Cf. E. A. Ramos Jurado, *Cuatro Estudios sobre Tradición Clásica en la Literatura Española (Lope, Blasco, Alberti y M^a Teresa León, y la novela histórica)* (Cádiz 2001) 11-43.

²⁹ Sobre el gusto por lo exótico en esta época, cf. Fr. Lafarga, “Territorios de lo exótico en las letras españolas del XVIII”, *Anales de Literatura Española* 10 (1994) 174-193.

otro, terminando, como era de esperar, todo en boda. De todas formas hemos de advertir que Hipólita no es amazona por elección sino para evitar el ingreso en el serrallo del rey de Siam. Los caracteres varoniles de las amazonas³⁰ se suavizan y desaparecen al enamorarse de sus respectivas parejas. El mundo de las amazonas se traslada a Oriente, se recrea allí, lejano en el espacio y en el espíritu, con una trama y un final feliz que recuerdan en la lejanía a la comedia nueva griega y a la romana.

Mas vayamos a la obra que patentiza en mayor medida la influencia clásica en la obra de María Rosa de Gálvez, me refiero a su drama en un acto *Safo*, representado en noviembre³¹ de 1801, en período de mayor productividad de nuestra autora, e incluido en el volumen II de sus *Obras Poéticas*. La obra se refiere al supuesto amor entre Safo y Faón³² que se narra en *Heroidas XV*, aunque el poeta latino³³ no es la fuente directa para nuestra autora. Sabido es que la supuesta misiva de Safo a Faón mientras éste “visita los campos lejanos de Etna Tifoide”, expresa el amor de Safo por Faón, de forma que ya ni siquiera le “agradan” a la poetisa de Lesbos las jóvenes de Pirra o Metinna, “ni ninguna otra de Lesbos”, ni Anactoria, ni Cidro ni Atis, estando lejos, pues, ya del “crimen nefando” de homosexualidad que se le atribuía a Safo. Ahora Safo está loca de amor heterosexual por Faón, a quien le pide, al menos, que le permita que le ame, y le refiere el consejo dado por una náyade en el sentido de que Safo dirija sus pasos a la región de Ambracia, en el Epiro, donde había un montículo sobre el mar, desde el que se arrojaban los enamorados no correspondidos, de suerte que al caer sobre las aguas olvidaban su amor y sus penas, como le sucedió a Deucalión, “inflamado de amor por Pirra”³⁴. Éstos son sucintamente los datos transmitidos

³⁰ Para el gusto por las mujeres guerreras en la época, cf. R. Fernández Cabezón, “La mujer guerrera en el teatro español de fines del XVIII”, *Anuario de Estudios Filológicos* 26 (2003) 117-136.

³¹ Concretamente fue representada en el coliseo de la Cruz los días 4, 5, 6 de noviembre. Fue reeditada la obra en 1820 en Cádiz, en Imprenta de Romero, con el siguiente título, *Safo y Faón o el Salto de Leucades*.

³² Cf. G. Nagy, “Phaeton, Sappho’s Phaon and the white rock of Leukas”, *HSCP* 77 (1973) 137-177.

³³ Sobre el tema de la autoría ovidiana, con posicionamiento a su favor, cf. el reciente artículo de Antonio Ramírez de Verger, “La carta de Safo a Faón de Ovidio (*Her. XV*)”, *Emerita* 77.2 (2009) 187-222.

³⁴ Esta historia del salto al vacío de Safo es, al menos, tan antigua como Menandro (*fr.* 258 Körte), mas sus orígenes son oscuros. Focio (*Bibl.* 153 a) proporciona una lista de personalidades, en la que no incluye a Safo, que también dieron el famoso salto por penas de amor. Según Focio, el nombre de la roca procede de un compañero de Ulises, Leuco, “originario de Zacinto que resultó muerto, según dice el poeta (*Il.* IV 489-493), por Antifo, y se dice que él erigió el templo de Apolo Leucates. Quienes se precipitan desde la roca se dice que se libran del mal de amor”, remontando su origen a los amores de Hera y Zeus, quien, apenado por sus conflictos con Hera, sentado en la roca, olvidó su tristeza. Focio añade los ejemplos, con esta solución, de Afrodita por Adonis, Artemisia por Lígdamis, Hipomedonte de Epidamno por un adolescente, del poeta cómico Nicóstrato por Tetigidea, de Maces, de Bulágoras por el flautista Diodoro, de Ródope de Amisena por dos hermanos, de Carino, “un poeta yámbico”, por

por el poeta latino en el que no se describe el salto concreto de Léucade, que supuestamente Safo llevó a cabo y en el cual encontró la muerte, ni la situación anímica de Safo en ese día ni, por supuesto, los diálogos y encuentros que en el último día presuntamente se produjeron. En cambio María Rosa de Gálvez sí lo hace. Tampoco utilizó nuestra autora malagueña otras fuentes clásicas posibles sobre Faón³⁵. No hace referencia a que Faón fuera un anciano barquero lesbio tan honesto y tan bien dispuesto a ofrecer a Afrodita sus servicios que la diosa le premió haciéndole recobrar belleza y juventud (Paléfato, Luciano), mediante un unguento (Eliano) que atraía a las mujeres (Varrón). Ni tampoco hace referencia a la versión de que era el más bello de los hombres y atraía a las mujeres de Mitilene hasta que fue sorprendido en adulterio y muerto (Eliano), ni a otras posibles variantes del mito que se contienen en autores como Platón el cómico, Cratino o Plinio, por citar unos ejemplos. Nuestra autora se atiene a la visión usual, con excepciones, en su época y en nuestro país, en el sentido de que la poetisa lesbia era una mujer casta, no homosexual, enamorada de Faón, cuyo amor no correspondido le llevó al suicidio³⁶.

Mas ¿de dónde realmente cogió nuestra autora la base para su composición dramática? Estamos de acuerdo con Julia Bordiga Grinstein³⁷ en el sentido de que la fuente próxima es *Voyages d' Antenor en Grèce et en Asie* de Étienne F. Lantier (1797), obra de gran éxito en su época. En efecto, en ella, en el volumen I, se contienen diversos capítulos referentes a los amores de Safo y Faón. En el primero de ellos se habla de los amores no correspondidos de Fánor hacia Teana, y cómo Fánor piensa que sólo “el salto de Léucade puede curarme”. A continuación se narra el mito etiológico de por qué se llama Léucade, dado que un adolescente así llamado, perseguido por Apolo, se arrojó desde esa roca y dio nombre al lugar, en el que posteriormente se erigió un templo a Apolo y se celebran fiestas en su honor. Conmemorativamente, prosigue el relato, se tenía por costumbre arrojar a un delincuente, a cuyo vestido se le añadían “alas de pájaros y aun pájaros vivos”, para que lo sostuvieran en el aire e hicieran “más dulce” su caída, mientras numerosas barquillas estaban prestas al socorro de aquellos que se precipitaban. Fánor sigue con su idea adelante y se inscribe entre los que quieren dar el salto, advirtiéndole los sacerdotes que “la célebre Safo se había anticipado a él, y había

el eunuco Eros, y de Nireo de Catania enamorado de Atenea del Ática. Cf. *et. Anacr. fr.* 31 Page; *E. Cyc.* 166-167; *Stat. Silv.* 5.3.154-155; *Serv. Ad Aen.* 3.279; *Aus. Epigr.* 103.13, *Cup. cruc.* 24.

³⁵ Cf. la excelente nota al respecto de M. Fernández Galiano en su *Safo* (Madrid 1958) 85, n. 314. Cf. *et. U. von Wilamowitz-Moellendorf, Saffo und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker* (Berlin/Zürich/Dublin 1966) 33-37; F. Stoessl, “Phaon”, *RE* XIX 2 (1938) 1790-1795.

³⁶ M. González González, “El mito de Safo en el siglo XIX”, *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Fr. García Jurado (Ed.) (Málaga 2005) 297-316; “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”, *CFC* 13 (2003) 273-312.

³⁷ *Op. cit.*, 80.

de saltar al día siguiente”. Fánor solicita ver a Safo y la ve meditabunda, pálida, paseando por “los bordes del promontorio” y se hace una descripción física de la poetisa de Lesbos: pequeña, morena y con los ojos poco rasgados. Fánor le solicita a Safo arrojar desde la roca de Léucade antes que ella, pero Safo se lo niega, no sin antes Fánor relatarle a Safo la traición de su amada Teano y, a su vez, Safo a Fánor su no correspondido amor hacia Faón, por el que dejó todo e incluso “las delicias de Atenas”. Finalmente Safo hace entrega a Fánor de un manuscrito “donde están grabadas mi historia y mis desdichas”, con la condición de que lo publique si muere ella en el salto y, en caso contrario, que se lo devuelva. Ya están dispuestas las barquillas y ocho nadadores preparados para socorrer a la desventurada Safo en su salto. Por tres veces ésta vacila y retrocede en la roca, pero, “por fin, levantó los ojos y las manos al cielo, tomó carrera, y se precipitó”. Los nadadores la transportan a tierra, “fría e inanimada”, donde fallece acusando a Faón de su muerte. Tras el fallecimiento de Safo, Fánor y todos los que estaban inscritos para realizar el mismo salto desisten. Hasta aquí esencialmente nos interesa el relato de Lantier teniendo como referencia el texto de María Rosa de Gálvez. Lantier continuaba rememorando la historia de Safo y Faón, cómo se conocieron y gozaron de su amor por las tierras griegas, terminando con las exequias de Safo, aspectos no tratados por nuestra autora.

Quien lea a Lantier y a continuación la obra de María Rosa de Gálvez encontrará tales puntos de concordancias, incluso de pasajes completos, que no podría negar la dependencia de nuestra autora de la obra de Lantier. La obra de María Rosa de Gálvez en un acto con doce escenas tiene por personajes a la propia poetisa, a Cricias, sacerdote de Apolo, a Faón, su hijo, a Nicandro, enamorado de Safo, a Aristipo, segundo sacerdote del templo de Apolo, y a un coro de ministros del templo, de marineros griegos y del pueblo de Leucadia³⁸. El discurrir de la acción es el siguiente:

Escena I (vv. 1-32): prólogo en el que Safo sola, sentada en una roca inmediata al templo, nos relata la horrenda tormenta que se desarrolla tanto en el exterior, en la naturaleza, como en el interior de su ser por su amor no correspondido y la determinación de que sea el último día de su existencia³⁹.

Escena II (vv. 33-111): Safo, Cricias y Aristipo conversan. Safo se muestra decidida a dar el salto de Léucade y, con ello, encontrar sosiego en su alma, a lo que le anima Cricias, el padre de Faón.

³⁸ Manejamos la edición de Fernando Doménech, *op. cit.*, 50-78. También en el mismo año Daniel Whitaker la editó (*Dieciocho* 18.2, 189-210).

³⁹ Recordemos como posteriormente G. Leopardi [*Canti* IX, “Ultimo canto di Saffo”, cf. edición bilingüe de M. Arizmendi (Madrid 1998)] la pintó también al borde del precipicio iluminada por la luna, meditando sobre su situación y precipitándose al vacío.

Escena III (vv. 112-186): Diálogo básicamente entre Cricias y Faón, padre e hijo respectivamente. Faón se lamenta de la muerte en el mar de su amada Teágenes, víctima, cree, de los votos hechos en su contra por Safo. El padre trata de consolarlo.

Escena IV (vv. 187-235): Diálogo entre Cricias y Aristipo. El primero, padre de Faón, le expone a Aristipo los motivos de su oposición a una posible relación entre Safo y Faón, por eso no le ha comunicado a su hijo la presencia de Safo en Léucade.

Escena V (vv. 236-294): Diálogo entre Nicandro y Aristipo. Nicandro, enamorado de Safo y no correspondido, llega a Léucade con el fin de dar el salto. Aristipo trata de disuadirlo y le comunica que Safo ha llegado ya con el mismo objetivo.

Escena VI (vv. 295-381): Diálogo entre Safo y Nicandro. Safo expone su desdichado amor por Faón y Nicandro, a su vez, le revela a Safo su amor por ella, sin que la poetisa de Lesbos le corresponda y sin otorgarle la prioridad, como le pide Nicandro, en el salto de Léucade.

Escena VII (vv. 382-467 a): Diálogo entre Safo y Aristipo. El segundo sacerdote del templo de Apolo trata de disuadir a Safo de su determinación de dar el salto de Léucade, ella se niega y narra la historia de su desdichado amor por Faón.

Escena VIII (vv. 467 b-482): Breve intercambio de palabras entre Safo, Cricias y Aristipo. Cricias anima cruelmente a Safo a proseguir en su empeño, mientras que Aristipo pide a los dioses que, al menos, el sacrificio de Safo sirva de escarmiento a los demás amantes que piensan que el salto de Léucade es la mejor solución.

Escena IX (vv. 483-510): Diálogo entre Nicandro y Aristipo. El primero sigue en su empeño de socorrer a Safo o morir con ella, mientras que el segundo insiste en su idea de hacer ver a los amantes que el salto de Léucade es una “superstición”.

Escena X (vv. 511-559): Diálogo entre Safo, Cricias y Aristipo. Safo se ratifica en su intención de dar el salto de Léucade con el apoyo de Cricias y los intentos de disuasión por parte de Aristipo.

Escena XI (vv. 560-596): Diálogo entre Faón, Cricias, Nicandro y Aristipo. Faón se entera por Nicandro de que Safo ha dado el salto de Léucade. A Faón no le importa ya morir y ofrece su cuerpo al filo de la espada de Nicandro.

Escena XII (vv. 597-618): Lamento de Faón por Safo y rechazo de Faón hacia su padre Cricias. Últimas palabras de Safo moribunda: el salto de Léucade es un “supersticioso engaño”, pues ella se lleva a la otra vida la “imagen” y el “amor” por Faón.

Quien lea, pues, los capítulos de Lantier y la obra de María Rosa de Gálvez encontrará múltiples coincidencias, aparte de que el desarrollo de los acontecimientos es el mismo. Eso sí, en María Rosa de Gálvez los acontecimientos se suceden unos tras otros, en tropel, se atropellan personajes y sucesos debido a la brevedad de la pieza, un acto de 618 versos. Pero es que hasta en detalles insignificantes hay paralelos: el mito etiológico de Léucates⁴⁰, el joven amado por Apolo, que, para sustraerse a la persecución del dios, se arrojó al mar desde lo alto de un acantilado de la isla de Léucade y dio su nombre al territorio; el que “para eternizar tan triste ejemplo”⁴¹ los jóvenes que *a posteriori* se precipitaban desde el acantilado ligaban “muchas aves a sus cuerpos”⁴², para amortiguar la caída; el que hubiese dispuesto “nadadores”⁴³ para socorrer al joven en cuestión; cómo se conocen Safo y Faón⁴⁴; la estancia y los sucesos de Faón en Gonno, etc. Es más se podrían poner textos paralelos entre el original francés y los versos de María Rosa de Gálvez que muestran de forma rotunda la dependencia⁴⁵, como hace Julia Bordiga Grinstein⁴⁶, siendo únicamente la diferencia el que uno está en prosa y el otro en verso.

Pero además existe otra prueba decisiva en cuanto a la dependencia. Se habla por diversos autores y se le da una explicación no convincente, desde mi punto de vista, al hecho de la existencia de no pocos anacronismos en la obra. Me refiero a los casos en que, hablándose de Safo y Faón, por ejemplo, se ligan episodios de su vida a Atenas e incluso a las Guerras del Peloponeso. En efecto, según Cricias, padre de Faón, éste debido a Safo no auxilió a su patria, Atenas, cuando estaba en peligro⁴⁷, en la lucha entre espartanos y atenienses⁴⁸, lo cual nos sitúa la acción en el siglo V a. C. También la propia Safo sitúa a su amado en Atenas como vencedor de los juegos⁴⁹. Incluso Safo, escribe nuestra autora, “mereció los aplausos y los premios” de Atenas⁵⁰, vitoreándola el propio Liceo⁵¹, lo cual nos traslada la acción a pleno siglo IV a. C. Fernando Doménech, en su edición de la obra⁵², explica tal anacronismo, desde su punto de vista “deliberado”, en tanto “le sirve a María

⁴⁰ 245-249.

⁴¹ 250.

⁴² 254.

⁴³ 264-266.

⁴⁴ 429-445.

⁴⁵ Por ejemplo, los versos 311-319, 328-350. Ambos textos correspondientes a la escena VI.

⁴⁶ *Op. cit.*, 81-82.

⁴⁷ 97-101.

⁴⁸ 202-296.

⁴⁹ 429-436.

⁵⁰ 277-278.

⁵¹ 520-524.

⁵² *Op. cit.*, 24.

Rosa Gálvez para crear un mundo mítico, el mundo perfecto de la estética clásica, dominado por Apolo y bajo la sombra de Aristóteles. Es el supuesto mundo de la serenidad y la razón evocados por la estética neoclásica como modelo para los artistas modernos⁵³. La verdad, en mi opinión, es que la cuestión es más simple. Los anacronismos están ya en la obra que le sirve de base a María Rosa de Gálvez, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* de Étienne F. Lantier. Sólo hay que leer ambas obras. Lo cual demuestra, por otra parte, el escaso conocimiento, meramente superficial, que tenía nuestra autora del devenir del mundo griego. Es más, los dioses y mitos⁵⁴ clásicos que aparecen citados en su obra, lo hacen normalmente en su versión latina, no griega. Se alude a Júpiter⁵⁵, Venus⁵⁶, Apolo⁵⁷, Averno⁵⁸, Olimpo⁵⁹, etc., al paso, siendo el único mito narrado, que se encuentra asimismo en el original francés, el mito de Léucates⁶⁰.

Lo que sí innova en cuanto a su fuente, por ejemplo, es en la caracterización de los personajes. Safo como mujer independiente, que defiende el amor libre⁶¹, sin las ligazones del matrimonio, quizás sea un reflejo de la autora, de su experiencia vital⁶², pues ella no tuvo una vida feliz en cuanto a sus relaciones de pareja. Safo es una mujer fuerte, pero engañada y abandonada por un hombre, y tras ella puede estar “la misma autora.”⁶³ No es una mujer paradigmática para la época en que fue escrita⁶⁴. Vive su pasión al extremo, lo cual le resulta letal, pero como acto último libre elige el suicidio. Como contrarréplica de Safo aparece un personaje miserable y abyecto, el sacerdote Cricias, padre arbitrario de Faón, quien sabe que el salto de Léucade es una superchería, pero mantiene la superstición vigente para beneficiar

⁵³ Cf. *et.*, aludiendo además a razones supuestamente “feministas”, M. González González, “El mito de Safo en el siglo XIX”, 309.

⁵⁴ Sobre la función del mito clásico en nuestra autora, trabajo aún inédito, cf. J. Ritoré Ponce, “La elaboración del mito clásico en el teatro del XVIII: la comedia de magia y el drama de María Rosa Gálvez”, *X Coloquio Internacional de Filología Griega. Influencia de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVIII* (Madrid, UNED, 1999).

⁵⁵ 136, 355, 435.

⁵⁶ 298, 442.

⁵⁷ 334, 441.

⁵⁸ 14.

⁵⁹ 13, 435.

⁶⁰ 245-248.

⁶¹ Vv. 21-24.

⁶² F. Doménech, *op. cit.*, 25-26.

⁶³ F. Doménech, *op. cit.*, 26.

⁶⁴ Para la tradición de Safo en esta época y posterior, cf. O. Barrero Pérez, “Imágenes de Safo en la literatura española (I): El siglo XVIII”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment* 28.2 (2005) 101-118; “Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* 12 (2004) 61-75; “Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 25 (2007) 5-14. cf. *et.* J. DeJean, *Fictions of Sappho 1546-1937* (Chicago 1989).

al santuario de Apolo. Es más, oculta a su hijo Faón que su enamorada Safo se halla en la isla y lleva a la perdición tanto a la poetisa de Lesbos físicamente como anímicamente a su hijo. No le importa. La verdad es que la figura de Cricias, como representante digamos de la religión oficial, no deja de ser fuertemente negativa, quizás como lo era para ella la religión oficial católica de su época en la que vivía inmersa. Como término medio de moderación la “ilustrada pertinaz”, como la califica Juan Antonio Hormigón⁶⁵, en el campo religioso pone en escena a la figura del segundo sacerdote, Aristipo, humano, algo escéptico respecto a la ortodoxia, sensible, quien trata de evitar por todos los medios que Safo y su enamorado Nicandro se lancen al abismo. Como dice Fernando Doménech⁶⁶, “representa el poder ejercido sin tiranía, moderado por la razón y los sentimientos humanitarios, es decir, el déspota ilustrado, que muy probablemente tenga como modelo a Napoleón y Godoy. Es el caso del buen colonizador Pereyra en *Zinda*, de Leopoldo, el general humanitario, en *Blanca de Rossi*, el honrado Morad, Bey de Alejandría, en *Ali Bek...*”. Pero no deja, a su vez, de ser un personaje débil, dominado por Cricias e incapaz de imponerse y decir toda la verdad a Faón y a Safo.

Estas son las huellas, pues, de la tradición clásica en la autora malagueña, destacando entre toda su obra, desde esta perspectiva, su *Safo*, aunque existen otros testimonios, como hemos visto, en el resto de su producción. Las fuentes para su conocimiento del mundo antiguo no son, por supuesto, los textos originales clásicos, sino fuentes intermedias, de su época, a las que ella otorgaba valor de autoridad.

⁶⁵ *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* (Madrid 1996) 475.

⁶⁶ *Op. cit.*, 26-27.