

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

**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, Piríto 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 Alcestris, 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. Salvase, 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-Porcel, 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-Porcel 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, *Odissea*, 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.

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