

RUBÉN DARÍO Y LA TRADICIÓN MEDIEVAL  
en torno «A las orillas del Rhin»

CARMEN MÁRQUEZ MARTÍN  
Universidad de Málaga

La tradición medieval en Rubén Darío ha sido analizada por bastantes autores y críticos, de entre los que destacamos Francisco López Estrada o Ernesto Mejía Sánchez. Sin embargo, la mayoría de los estudios analizan sobre todo su poesía, por lo que, centrándonos en su narrativa, hemos elegido como cuento más representativo de esta tradición «A las orillas del Rhin». Este relato está enmarcado en una serie de motivos mitificadores y arquetípicos de la época, a través del gran influjo de la tradición romántica, y Rubén Darío hace gala de conocer bien los modelos románticos, específicamente el de uno de los escritores a quien más admiró, Víctor Hugo.

El cuento «A las orillas del Rhin» fue publicado como folletín en *El Porvenir de Nicaragua*, Managua, el 14 de junio de 1885, al inicio de la etapa de Nicaragua, según la clasificación de José M<sup>a</sup> Martínez<sup>1</sup>.

Francisco López Estrada, en su estudio *Rubén Darío y la Edad Media*, asegura que la condición clásica del autor nicaragüense lo alinea a aquellos escritores que, de algún modo, se arriman a los antiguos para la creación de la obra moderna. Esta veta de la antigüedad que había renovado el parnasianismo, se complementa con otros aspectos que configuran los matices de la obra rubendariana. Para este autor, el medievalismo de Darío no se debe solo a un gusto

---

<sup>1</sup> J. M. Martínez (ed.), en R. Darío, *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 2006, págs. 17-18.

por la arqueología literaria, sino que: «El Medievo fue una aventura más entre las que constituyeron la experiencia estética de Rubén»<sup>2</sup>.

Enrico Puppo-Walker afirma que la obra narrativa de Darío comenzó muy temprano, y que la cultivará hasta el final, creciendo unida a la obra del poeta y del periodista. Para este crítico, Rubén Darío se inicia como narrador hacia 1885 ó 1886, con los cuentos «A las orillas del Rhin» y «Las albóndigas del coronel». Debido a su juventud y a la aparente ingenuidad de Rubén Darío al escribir sus primeros cuentos, E. Puppo-Walker considera que este cuento es «ingenuo y vacilante, de trabazón débil y que está dispuesto siguiendo una división estrófica muy próxima a la de sus poemas de aquellos días»<sup>3</sup>. Sin embargo, nosotros consideramos que se puede encontrar ya en ellos tanto el germen de la grandeza de su prosa posterior, como la aparición de temas que serán recurrentes durante toda su vida.

Según Raimundo Lida, este es el primer relato en prosa de Rubén Darío, y el primer cuento de la selección que realiza Ernesto Mejía Sánchez en su obra *Cuestiones rubendarianas*<sup>4</sup>. En el estudio que realiza este último, apunta que el relato, además de en la revista mencionada, fue recopilado por Diego Manuel Sequeira en su *Rubén Darío criollo*, y que, ante la vacilación del biógrafo de Rubén Darío al transcribir el título del relato (a veces «A la orilla del Rhin...») y otras «A las orillas del Rhin...»), y la imposibilidad de corroborar la exactitud del título en la publicación original, Ernesto Mejía Sánchez opta por escribir el plural, tal y como aparece en su edición de los *Cuentos completos*<sup>5</sup>, pues opina que:

Si Darío inició su narración en plural, es más natural que conservara el mismo número en el título, ya que este, evidentemente, fue sugerido por la primera fase del cuento<sup>6</sup>.

Darío colaboró en el periódico *El Porvenir de Nicaragua* desde 1882, antes de su viaje a El Salvador, demostrando así sus simpatías por el doctor Adán Cárdenas, amigo suyo, y proclamando a través del periódico su candidatura presidencial. En el año 1885, el primer redactor del mismo era ya Rubén Darío, iniciando así su larga y ardua carrera de periodista. Esto le permitía incluir sus propias producciones, y también se encargaba de seleccionar todas las novelas y cuentos que reproducía el folletín. Entre ellos, Ernesto Mejía Sánchez se detiene en un relato titulado «Amar hasta fracasar», pues considera que es

<sup>2</sup> F. López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*, Planeta, Barcelona, 1971, pág. 12.

<sup>3</sup> E. Puppo-Walker, «Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense, CSIC, Madrid, 1, 1972, pág. 473.

<sup>4</sup> E. Mejía Sánchez, *Cuestiones rubendarianas*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1970, pág. 170.

<sup>5</sup> R. Darío, *Cuentos Completos* (ed. de E. Mejía Sánchez, estudio preliminar de R. Lida), Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

<sup>6</sup> E. Mejía Sánchez, *op. cit.*, pág. 175.

una fuente probable de «A las orillas del Rhin». El propio Rubén Darío, en *Cuentos completos*, afirma sobre él:

[lo] hice insertar, siendo muy joven, en una revista que dirigía, allá en la lejana Nicaragua, un mi íntimo amigo. Es un cuento corto, en el cual no se suprime una vocal, sino cuatro. Vais a leerlo. No encontraréis otra vocal más que la *a*<sup>7</sup>.

Debió de conocer este relato mucho tiempo antes de escribir el suyo, pues el mismo Darío afirma que se publicó en 1880 o 1881 en la revista *El Ensayo*. No es posible comprobarlo documentalmente, pero Ernesto Mejía Sánchez lo identifica con una «absoluta identidad del argumento»<sup>8</sup>: en ambos relatos, los padres celosos obligan a sus hijos a tomar una resolución desesperada, sellar su amor con la muerte, pasando por la fuga de los amantes y la persecución. Entre las similitudes de los dos cuentos señaladas por el crítico, destacamos la gran cantidad de palabras de «A las orillas del Rhin» en las cuales «no se suprime una vocal, sino cuatro», que también aparecen en «Amar hasta fracasar», como: «dama», «grada», «amada», «blanca», «arma», el propio nombre de la protagonista Marta..., así como giros enteros del cuento de Darío calcados de este modelo como «¡Avanza, galán, avanza!» de «Amar hasta fracasar», que corresponde a «¡Boga, remero, boga!» de «A las orillas del Rhin». Los finales también coinciden, y el suceso narrado da lugar a canciones y baladas:

Nada habla La Habana para sacar a plaza a Marta, tras las pasadas; más la palma canta hartas hazañas para cardar la lana («Amar hasta fracasar»).

Algún tiempo después murió el anciano padre de Marta encerrado en su castillo; y los trovadores hallaron buen asunto en el suceso para cantar baladas a las lindas mujeres («A las orillas del Rhin»)<sup>9</sup>.

Como diferencia notable, destaca el tono irónico del juego lingüístico empleado por el autor de «Amar hasta fracasar», que se opone a la evocación romántica de Darío en este relato, con un lenguaje literario en pleno desarrollo y vehículo de una expresión que está naciendo<sup>10</sup>.

Sin embargo, no nos debemos ceñir a este cuento como el único modelo para la creación de «A las orillas del Rhin», pues las lecturas del joven Darío, desde las de su infancia hasta las que realizó en la Biblioteca Nacional de Managua, fueron fundamentales para la composición de «A las orillas del Rhin»: *Leyendas de Zorrilla*, Théophile Gautier, *Las mil y una noches*, *El Quijote*,

<sup>7</sup> E. Mejía Sánchez, *loc. cit.*, pág. 178.

<sup>8</sup> E. Mejía Sánchez, *loc. cit.*, pág. 179.

<sup>9</sup> E. Mejía Sánchez, *loc. cit.*, pág. 180.

<sup>10</sup> E. Mejía Sánchez, *loc. cit.*, págs. 180-181.

*Romeo y Julieta*, la Biblia, Fernando Velarde..., y, por supuesto, todos los clásicos de nuestra lengua, como él mismo afirma:

[En la Biblioteca Nacional] pasé largos meses leyendo todo lo posible, y entre todas las cosas que leí, *¡horresco referens!* fueron todas las introducciones de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneira, y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua<sup>11</sup>.

Pero por encima de todo, Víctor Hugo, el medieval y caballeresco, el del Rhin, las odas y las baladas medievales. Recordemos que en las «Palabras liminares» de *Prosas Profanas* (1896), Rubén Darío reivindica los elementos fundamentales de la poética dariana, la fusión de los opuestos: tanto los moldes y motivos de su tierra y su tradición (su «esposa»), como la innovación formal proveniente del extranjero (su «querida»), incluidos Hugo y Shakespeare:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: «Este —me dice—, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana». Y yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villégas. Después exclamó: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!).

Luego, al despedirme: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París»<sup>12</sup>.

La visión de la tradición medieval a través de los ojos modernistas de Darío ha sido estudiado por Francisco López Estrada en *Rubén Darío y la Edad Media*, donde afirma que la relación entre el poeta y la Edad Media «[...] me pareció medular en su creación poética»<sup>13</sup>. Los comienzos de Rubén prosista, así como los de poeta, deben mucho a la corriente romántica y sus consecuencias literarias, siendo el ser romántico «la única manera de ser en grado absoluto, o sea, de ser poeta»<sup>14</sup>. La evasión del tiempo y del lugar presente que proyecta el Romanticismo encuentra una vía de expresión en la recreación de la historia, y la Edad Media proporcionó una gran cantidad de material literario como tipos (juglares, bardos, trovadores, caballeros, princesas, etc.), ambientes y motivos, que servirán a los modernistas para reflejar esa evasión que plasmaban en sus escritos. Francisco López Estrada apunta que ya desde 1880 (cinco años antes de la publicación de «A las orillas del Rhin»), a los trece años, en su poema *Naturaleza*, Rubén Darío declama:

<sup>11</sup> R. Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1916, pág. 46.

<sup>12</sup> R. Darío, *Obras completas*, v, Afrodísio Aguado, Madrid, 1953, pág. 763.

<sup>13</sup> F. López Estrada, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>14</sup> F. López Estrada, *loc. cit.*, pág. 17.

¡Bardos del Orbe, vuestro laúd sonoro  
pulsad al par conmigo,  
y entonemos un canto  
que llegue al trono santo [...]¹⁵.

Y en 1881, con quince años, escribió *Iniciación melódica*, un soneto escrito en lengua arcaizante, la «fabla que nunca se fabló», donde reivindica su condición de poeta, de bardo. En estos años iniciales, Rubén quería llegar a la creación literaria a través de la lectura de los textos medievales, aunque no exclusivamente a los escritos en lengua castellana.

Otro ejemplo de esto es el poema «La poesía castellana», escrito antes de *Azul...*:

Fablávase ruda et torpe fabla  
cuando vevía grand Cid Campeador,  
e lvego quando le fiçieron trovas,  
ben sopieron trovas le far.  
[...]¹⁶

Sin embargo, a todas estas lecturas que influyeron en la escritura del joven poeta, debemos añadir la visión del tratamiento de la Edad Media de autores románticos como Víctor Hugo, con un componente más ideológico y menos de recreación virtuosa de esos textos¹⁷. La tradición romántica medieval es más patente en su obra en prosa, pero «A las orillas del Rhin», con sus castillos, caballeros y trovadores, no tendrá lugar en la castilla de la *fabla* arcaizante, a pesar de los arcaísmos que introduce Darío, sino en Alemania. Para Ernesto Mejía Sánchez este cuento:

[...] indica un orden de lecturas que había sugestionado al adolescente hasta el punto de llevarle a intentar la aventura creadora; así se desprende en relación con las obras de Fernando y José Velarde, en la línea de las leyendas zorrillescas, en la de Manuel Reina, y otras semejantes. Todo este fundamento permanece y aumenta después de escrito este cuento juvenil, y pasa a formar parte de la materia argumental de su poesía¹⁸.

En este caso, el gusto modernista por lo medieval se traduce en mostrar lo aparentemente lejano, pero, a la vez, aplicar su visión de la realidad contemporánea. En este cuento, tanto los nombres de aires shakespeareano, como las palabras

¹⁵ R. Darío, *Obras completas*, v, pág. 299.

¹⁶ R. Darío, *loc. cit.*, pág. 312.

¹⁷ E. Huerta afirma sobre este punto: «[...] En fin, Berceo y Mena están en la raíz lírica de Darío. No son, como Hugo, acarreos desde el campo ideológico». F. López Estrada, *op. cit.*, pág. 28.

¹⁸ F. López Estrada, *loc. cit.*, pág. 33.

arcaizantes, nos trasladan a un mundo de fantasía medieval: «corte de Othón», «desbocósele», «dueño cuyo es», etc. Ese gusto por lo distante, en este caso lo medieval de los modernistas, fue algo más que la evasión de la realidad americana. Buscaban una actualidad universal, y esto lo describe Octavio Paz de este modo:

La inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes —leyendas medievales y bizantinas [...]— es una de las formas de su apetito de presente<sup>19</sup>.

Francisco López Estrada afirma:

En Darío el espectáculo de este desfile de legendarios castillos y el tumulto de leyendas lo afirman en su condición romántica, y le aseguran en el ansia de lo infinito y absoluto frente a los odios, los intereses y la mediocridad igualitaria de su época<sup>20</sup>.

También este tema debe mucho a la tradición romántica anterior, de la cual el Modernismo fue una extensión y ampliación.

La crítica ha señalado la relación entre el medievalismo de Rubén Darío con el de Víctor Hugo, influencia directa del nicaragüense, como hemos comentado, y que, años después pasará a ser experiencia vivida por el poeta en el viaje que hizo a Alemania en mayo de 1904, y que dio lugar a que escribiera la obra *De tierras solares a tierras de bruma*. La admiración que sintió Darío por el escritor francés ha sido estudiada de forma exhaustiva, y asegura como influencia básica la vena germánica de las obras huguescas de exaltación medieval y caballeresca. Tanto es así que el «nebuloso Rhin» volverá a aparecer en otras composiciones posteriores, por ejemplo, en el cuento titulado «El humo de la pipa» (14 de octubre de 1888), publicado en Santiago tres años después de «A las orillas del Rhin». Las copas de champán dorado y, sobre todo, el humo de la pipa fumada durante una sobremesa, son la motivación perfecta para las ensoñaciones y visiones que experimenta el poeta a cada bocanada, trasunto de la búsqueda de la ilusión, propia de los autores modernistas. Y qué mejor escenario que el Rhin romántico, el de Hugo y Wagner de nuevo:

Frío. El Rhin, bajo un cielo opaco. Venían ecos de la selva, y con el ruido del agua formaban para mis oídos extrañas y misteriosas melodías que concluían casi al empezar, fragmentos de Strauss locos, fugas wagnerianas, o tristes acordes del divino Chopin<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> O. Paz, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1991, pág. 19.

<sup>20</sup> F. López Estrada, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>21</sup> R. Darío, *Cuentos Completos*, pág. 189.

Unos años más tarde, el 28 de octubre de 1897, se publica «Por el Rhin» que, precedido por unos versos de Gustave Kahn, sitúan el desarrollo del mismo al borde del río legendario alemán:

Près de la fenêtre, aux bords du Rhin,  
le profit blond d'une Margarète;  
elle depose de ses doigts lents  
le missel où un bout de ciel  
luit en un candide bleuet.  
Les voiles de vierges bleus et blancs  
semblent planer sur l'opale du Rhin<sup>22</sup>.

Esos versos, que no se puede quitar de la cabeza el narrador, provocan la proposición que le hace a Margarita de dar un paseo por el Rhin: «Yo le digo a Margarita de los versos de Kahn, y le propongo que hagamos el viaje del Rhin juntos, esa misma mañana». De nuevo se trata del brumoso Rhin romántico de Víctor Hugo, fruto del pasado literario y del recuerdo de las obras del francés, tan vívido como en los primeros años de «A las orillas del Rhin»:

El viejo Rhin va diciendo sus baladas. La vagarosa bruma se extiende como un sueño que todo lo envuelve; baja al recodo del río, sube por los flancos del castillo; la noche, hela allí, coronada de perlas opacas y en la cabellera negra el empañado cuarto creciente...<sup>23</sup>.

Este recorrido por el río alemán no puede evitar las referencias a la visión del mismo por Víctor Hugo. En su obra *William Shakespeare*, afirma que:

El cuento, especie de forma de sueño, se introduce en su genio por todas partes [...]. El carácter alemán, profundo y sutil, distinto del carácter europeo, pero de acuerdo con él, se volatiliza y flota sobre las naciones. El espíritu alemán es brumoso, luminoso y vago. Es una especie de inmensa nube de almas tachonada de estrellas. La música es tal vez la expresión más alta de Alemania, y por su misma falta de precisión es una cualidad inherente del genio alemán<sup>24</sup>.

Es evidente la influencia de este texto en el esteticismo de Darío, pues, por ejemplo, la descripción del carácter alemán, es semejante a algunos pasajes del relato y a la terminología empleada por Darío. Rubén habla del cuento que nos ocupa como «vago y nebuloso como las orillas del Rhin»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 330. Ernesto Mejía Sánchez afirma que Darío debió de adquirir en París hacia 1893 los dos primeros libros de Kahn (*Les palais nomades* y *Chansons d'amant*), pues es en ese año, 1893, cuando se produce la primera mención del poeta simbolista en la obra de Darío. Cf. R. Darío, *loc. cit.*, pág. 331, nota a pie de página número 2.

<sup>23</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 333.

<sup>24</sup> V. Hugo, *William Shakespeare*, Sempere, Valencia, 1909, págs. 67-68.

<sup>25</sup> R. Darío, *Cuentos Completos*, pág. 80.



Si nos centramos en nuestro relato, comienza con una presentación muy breve, que nos abre la perspectiva de acercamiento a la realidad, además de un marco narrativo en el que el narrador se dirige a una interlocutora, su oyente, para explicarle el asunto de su fabulación. Así se inicia el cuento que nos llevará hasta un pasado heroico, de caballeros y damas, de amor y de tragedia.

Para el estudio del texto, nos centraremos en tres instancias narrativas que consideramos fundamentales, imbricadas entre sí hasta constituir una unidad de forma y de sentido. Por un lado, la dependencia de un modelo en el que confluyen Víctor Hugo y William Shakespeare. Por otro, un imaginario estético que da unidad a los motivos del relato y que adquiere una extraordinaria importancia en el conjunto de la obra de Rubén Darío, como es el sentimiento de la melancolía. Y, por último, una forma narrativa que responde a una organización estructural de acuerdo al canon del cuento maravilloso.

En cuanto a la forma narrativa, este primer relato nos ofrece un modelo muy convencional en los cuentos de Rubén Darío, como es incluir la narración en un marco narrativo. La dedicatoria es a Adela Elizondo, joven nicaragüense e hija de don Joaquín Elizondo, en ese tiempo, Ministro de la Guerra. Según Ernesto Mejía Sánchez, este recurso de la dedicatoria intercalada lo usa por primera vez en sus cuentos para recortar el relato en un tono festivo y ligero, así como para aportar intimidad al relato y crear el marco estructural<sup>26</sup>. Este marco narrativo es el contador de cuentos y su oyente, un narrador en primera persona, relata a «Adela» la historia del caballero Armando, que salva al rey Othón. La figura de la lectora individualizada se repetirá en otras composiciones de Darío, y se perfila como el prototipo femenino que también explota como personaje en muchos de sus cuentos. Para Juana Martínez, esta joven risueña, pícaro y linda, se identifica con el poeta, con el yo hablante. Muy consciente de la condición poética que lo distingue y eleva del resto de los mortales, este yo hablante puede mantener con ella un diálogo en un tono cercano, íntimo y confesional, solo posible por la gran sensibilidad de la que ella está dotada, ya que su condición *sine qua non* es la ignorancia<sup>27</sup>. La narración se abre y se cierra con ella:

Estáme atenta, Adela, tú que eres tan amiga de los cuentos preciosos; sobre todo de aquellos en que resplandece el amor y refrescan el espíritu con la dulzura de sus encantos [...]. «Este es, graciosa Adela, el cuento que te había ofrecido; vago y nebuloso como las orillas del Rhin»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 21.

<sup>27</sup> J. Martínez, «Ver, oír y callar: las interlocutoras de Rubén Darío en sus cuentos», en *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico, Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad Internacional de Andalucía, La Rábida, del 18 al 20 de septiembre de 1996, págs. 163-170.

<sup>28</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, págs. 75 y 80.



Concretando todo lo anterior, continuamos ahora con el análisis del *introito*, pues nos trae una serie de imágenes dotadas de un significado codificado, en el marco del río germano:

A las orillas del Rhin, bajo el brumoso cielo de Alemania, existen aún las ruinas de un viejo castillo feudal. Unas cuantas paredes grietas han quedado de los macizos torreones; ahí está el foso también cerrado, y aún se advierten vestigios de la ventana por donde salió la linda Marta de los ojos azules<sup>29</sup>.

Rubén Darío nos ilumina este escenario con su riqueza cultural. El poeta publicó una serie de crónicas con el título *Tierras solares*, con un subtítulo: *De tierras solares a tierras de bruma*, con motivo de su vista a Alemania, y en concreto fijó ese escenario de larga tradición artística y literaria que es el Rhin, ubicado en sus «tierras de bruma»:

¡El Rhin! Y siempre la vasta sombra hugueana por todas partes... Y la sombra de otro coloso, Wagner, y las armoniosas baladas de otros poetas. [...] Y comienza el desfile de castillos de cuento y de grabado que han deleitado nuestra infancia en páginas de dorados libros y en antiguos almanaques o en ornamentados *keepsakes*. Y sobre las torres arruinadas, o sobre las restauradas almenas pasa el vuelo de las tradiciones legendarias. Y el pasado recóndito, la prodigiosa Edad Media «enorme y delicada», o los nombres de ayer, resplandecientes de gloria y sonoros de armonía<sup>30</sup>.

Darío transcribe incluso alguna leyenda:

El caballero de Stanferberg se enamora de una ondina y es correspondido; luego es infiel a su juramento de amor y es castigado por la cólera de las ondas vengadoras. Una sirena discreta y hacendosa, va a hilar en la rueca a la casa de un joven que se apasiona por ella. Una noche la sigue, la ve entrar en las aguas del Rhin, y muere al lanzarse tras ella en los cristales del río<sup>31</sup>.

Apreciamos en este esbozo de leyenda una serie de elementos que encontramos en el relato que nos ocupa: el Rhin, la Edad Media, el castillo, el caballero, las figuras del mundo maravilloso, el amor y el castigo. Conectando con el inicio de «A las orillas del Rhin», observamos que el paisaje dibujado, de cuño romántico, alberga los restos de una gran arquitectura, el castillo, para completar una clara estampa de melancolía. Esta imagen, interrumpida por el recuerdo de una figura femenina que ofrece ya los rasgos de una imagen modernista, se contrapone,

<sup>29</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 75.

<sup>30</sup> R. Darío, *Tierras solares*, Universidad de Málaga, 1997, págs. 198-203.

<sup>31</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 203.

al ser evocada en su belleza y juventud, a las brumas del país germano, que cubren su río, y se muestra en directa antítesis a esas ruinas que hablan del paso inexorable del tiempo.

Volviendo a nuestro relato, en las aclaraciones que da el relator a su atenta oyente, se define la fábula como «historia muy bonita», «cuento precioso»; «en que resplandece el amor», para después añadir que estos cuentos «refrescan el espíritu con la dulzura de sus encantos»<sup>32</sup>. El narrador desde el inicio se esfuerza en atraer la atención del lector y, para ello, ha caracterizado su relato, pero nos hace una advertencia muy explícita al ofrecer la imagen de las ruinas como motivo que provoca la rememoración. Ahora bien, no desdeñamos los elementos tradicionales que afloran en el monumento: una sugerencia de la *vanitas* y, por tanto, la huella del legado barroco, reforzado por la pasión romántica por las ruinas, que el Modernismo había heredado. A todo ello se suma un añadido antitético plasmado en la niña de «ojos azules», que ilumina el pasado con sus resabios modernistas de adjetivación identificadora<sup>33</sup>. En síntesis, la contemplación de las ruinas trae la evocación de un pasado, con su protagonista que aúna juventud y belleza.

La temática de las ruinas era definidora del espacio central que ocupa Darío en la literatura de fin de siglo, según se ha establecido:

La sensibilidad de fin de siglo que amó de la Antigüedad la pompa de sus fiestas y ceremonias, la familiaridad de sus actividades cotidianas, también amó sus ruinas. [...] En la Edad Media, así como en la época clásica, la visión del pasado era deliberadamente tranquila y anacrónica. La ruina en esas épocas era señal de imperfección o disgregación<sup>34</sup>.

La sensibilidad por las ruinas en el fin de siglo indica el malestar e inquietud de la época, y «se acentúa la melancolía ante el lento desgaste de las cosas bellas, su nostalgia por un pasado irrecuperable y el carácter ineludible del ocaso de las civilizaciones»<sup>35</sup>. La caducidad de todo hace que el paso ineludible del tiempo se perciba de forma aún más trágica, y la aceptación de la mortalidad nos hace asumir que las ruinas son, no solo el reflejo de lo que fue, sino «la anticipación de lo que será en el futuro, o, más bien, de lo que no será más»<sup>36</sup>:

<sup>32</sup> R. Darío, *Cuentos Completos*, pág. 75.

<sup>33</sup> Hay que destacar, sin embargo, la huella literaria, el influjo de Hugo, en la visión de Darío y en la elaboración de sus figuras. Recordando la aventura del Rhin, el poeta nos traerá imágenes modélicas de su querida y literaria Edad Media: «Mujeres ideales, de ojos azules, son lirios de felicidad y rosas de consagración. Bárbaros velludos como osos y feroces como tigres, se mueven de amor por las blancas y finas adoradas. Princesas de lánguidos cuellos cantan romanzas acompañándose con el arpa, ante reyes paternales, de largas barbas y ojos pensativos. Peregrinos tocan a las puertas de los castillos en noches tempestuosas». Cf. R. Darío, *Tierras solares*, pág. 202.

<sup>34</sup> L. Litvak, *El sendero del tigre*, Taurus, Madrid, 1986, pág. 240.

<sup>35</sup> L. Litvak, *loc. cit.*, pág. 240.

<sup>36</sup> L. Litvak, *loc. cit.*, pág. 244.

La actitud de fin de siglo hacia esas ruinas es poco erudita, confundiendo a menudo épocas, periodos y estilos; pero como diría Starobinski, «El sacrilegio es querer poner fechas a lo que debe ser considerado inmemorial. La ruina es un monumento a la significación perdida». Para seguir usando los términos de Starobinski, diremos que no es que se haga abstracción de la inserción histórica y cultural de la ruina, sino que ésta queda sólo como monición<sup>37</sup>.

Estamos, pues, ante esa mirada evocadora del poeta que trata de asumir el esplendor de un heroico pasado, ya desaparecido, junto a la belleza y al amor, pero que vive en la memoria, a través de las épocas, porque el trovero, el poeta, salva su recuerdo, dada su necesidad de vivir experiencias que le lleven hasta un mundo evasivo, ajeno a la conflictiva y negada realidad cotidiana, donde se ubica el poeta para expresar su melancolía.

Dispuestos ya a seguir al fabulador, entremos en el mundo caballeresco con sus personajes representativos y su aventura ejemplar. En torno a varios motivos discurre la fabulación: las hazañas del caballero, el amor entre el caballero y la dama y la imposibilidad de su realización, la dama prisionera, el rapto amoroso o liberación, la muerte como final trágico.

Si enfocamos al caballero, advertimos el perfecto diseño de su figura, su perfil aristocrático, sus señas de identidad: «El blasón del caballero Armando luce una mano de hierro y un castillo en campos de azur»; su prestigio llega con la hazaña heroica: había salvado la vida del rey Othón, por lo que había merecido los iconos de su fama. Y una vez establecido el pilar del valor, el narrador nos ofrece la estampa del noble, como si describiera una magnífica escultura ecuestre a la que ha dado vida y en la que destacaran las formas y el color:

Joven aún, se ha ajustado la armadura y ha empuñado la lanza y se ha arrojado a reñidísimos combates. Bello es su rostro, delicado al par que varonil; y a esa envidiable gallardía reúne un corazón de fuego y una inteligencia singular. Que es de verle, sobre los lomos de su caballo, fuerte como un roble y airoso y elegante con la lanza en la cuja y el escudo en el brazo siniestro, mientras que el corcel, crespando las espesas crines, caracolea como orgulloso de la carga que lleva, que tan preciada es<sup>38</sup>.

Junto al caballero, la dama hace su aparición para ejercer su función de pareja complementaria e indiscutible del caballero, con quien comparte su belleza y su linaje:

<sup>37</sup> L. Litvak, *loc. cit.*, págs. 243-244. La autora cita a Starobinski de *L'iventio de la liberté*, Paris, 1964, págs. 179-180. Cita también a M. Praz, «Ruines», en *Enciclopedia Universalis*, XIV, 1972, para traer la evocación de John Keats, «La melancolía queda con la belleza que debe morir».

<sup>38</sup> R. Darío, *Cuentos Completos*, pág. 75.

Presea de la corte de Othón es la garrida Marta, ante cuya belleza rinden tributos de admiración todos los que llegan a mirarla. [...]. Su padre, viejo de setenta años, es uno de los que componen el Consejo de los doce ancianos que deliberan en el palacio de Othón<sup>39</sup>.

Los jóvenes se encuentran en la Corte del rey y surge el amor desde el primer momento, pero con un grave impedimento, un crimen que conlleva una rivalidad de los dos linajes. Las consecuencias serán nefastas, pues el padre de Marta encerrará a su hija en la torre de un castillo, del que hoy solo quedaban sus ruinas. Marta, en su torre, «a las orillas del Rhin», suspira por el amado, mientras Armando, desesperado por la ausencia y por la pérdida y, dominado por una pasión incontenible, busca a Marta. La encuentra y, amparado en la nocturnidad, rapta a la bella prisionera y huye a través del río en una embarcación, perseguida por los guardias del castillo. La huida y la persecución acaban cuando, por error, la joven es alcanzada por el dardo del guardián. Armando, junto a su amada, se tira a las aguas y desaparece en la corriente, y el narrador pone fin a su relato, recordando que los trovadores mantienen la memoria de los hechos. Por ello, entendemos que el poeta se ha transformado también en un moderno trovero.

Pasamos ahora a la interpretación del relato asumiendo una doble perspectiva, esto es, buscaremos la confluencia de Modernismo y melancolía, si bien entraremos previamente en el análisis del mundo caballeresco para este inicial relato del escritor. La primera cuestión a considerar es la reiterada presencia de dicha temática en la obra de Rubén Darío, que forma parte del contexto más amplio de la literatura medieval; la admiración por esta época queda sintetizada en el poema de homenaje a Manuel Reina:

La Edad Media  
tiene para él encantos y atractivos  
que sabe aprovechar en sus canciones;  
y ya os pinta embozado caballero  
que al cinto lleva la tajante espada  
y alta la pluma del chambergo, o linda  
joven de un trovador enamorada.  
Y esto, ¡con qué colores! Y esto, lleno  
de una expresión y gracias que cautivan<sup>40</sup>.

En la Edad Media encuentra Rubén Darío a poetas (recordemos su largo poema ya mencionado «La poesía castellana», con las imitaciones del poema del Cid, Alfonso X, el Sabio, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Jorge Manrique, etc.), a caballeros de alcurnia literaria, como el Cid, a quien evoca en

<sup>39</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 76.

<sup>40</sup> R. Darío, «Manuel Reina», en *Iniciación melódica. Homenajes y Estelas, Obras Completas*, v, pág. 218. Poema fechado en octubre de 1884.

diversas composiciones: «En la última página de “El Romancero del Cid”, donde Darío une su voz al bardo medieval e imita su lenguaje arcaico: “[...] la foguera del bardo tan fermosa. /Por ende pongo aquí, maguer mal fecho,/ aquesta trova, rosa de mi pecho”»<sup>41</sup>; y sigue aún el caballero teniendo eco en poemas posteriores, así, por ejemplo, en «Cosas del Cid», imitando a Góngora<sup>42</sup>: «[...] mientras el bravo caballero/ sale a gozar del aire de la estación florida». Está también el motivo del encuentro del Cid con la niña, tan famoso en el poema para indicar la soledad del héroe, a pesar de su nobleza. Y no podemos olvidar a esa figura tan importante como es el caballero, triste y derrotado, encarnado por don Quijote, al que Darío dedica notorias y singulares composiciones; Darío, asimismo, crea nuevos caballeros, protagonistas de sus propias aventuras. Y en esa caterva heroica no podía faltar la figura del hada, cuya presencia está localizada desde los inicios del poeta, desde las composiciones anteriores a *Azul* y, sobre todo, es la figura del hada la que cobra máxima altura hasta llegar a ser el símbolo de la inspiración del heroísmo y de la belleza: «[...] y un Hada me ha referido/ que tus labios son el nido/ de los genios del Amor»<sup>43</sup>.

La segunda cuestión importante es establecer la vía por la que entra el medievalismo en el mundo poético de Darío, lo que nos lleva a la afirmación de continuidad en el sentido en que el Modernismo hereda el legado romántico, con su elección del tema de las ruinas y con la recuperación de los tipos y escenarios medievales. Pero a pesar de todo ello hay que tener en cuenta la pasión modernista por la fantasía, una fantasía acrisolada por «lo maravilloso» medieval, de donde extraen los modernistas gran parte de su acervo sobrenatural, los milagros y los santos, los portentos y el demonio, lo mágico y el hada<sup>44</sup>. Hay que dar relieve, asimismo, al influjo de la ópera de Wagner, con temas

<sup>41</sup> R. Darío, «En la última página de “El Romancero del Cid”», en *loc. cit.*, pág. 211. Poema fechado en octubre de 1881.

<sup>42</sup> Podemos recordar el comienzo de las *Soledades*: «Era del año la estación florida cuando el mentido robador de Europa [...]». Darío une, en su nuevo homenaje a Góngora y al Cid, dos símbolos que funden las armas y las letras, y es el encuentro de dos grandes poetas que propició que el inmenso legado del poeta cordobés llegara hasta los poetas posteriores, especialmente a los poetas de la «Generación del 27». Para la profunda relación entre Darío y Góngora y la proyección posterior de esta alianza de poetas, cf. A. M. Forcadás, «Notas sobre la Galatea gongorina y la marquesa verlainiana en Rubén Darío», en *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año XXIV, junio de 1976, números 91-92; y R. Senabre Sampere, «El gongorismo de Rubén Darío», en *Papeles de Son Armadans*, agosto-septiembre de 1967, XLVI, págs. 273-284; y H. Petriconi, *Estudios sobre Rubén Darío*, FCE, México, 1968; y D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1962.

<sup>43</sup> R. Darío, «Delfina Santos», en *Iniciación melódica. Álbumes y Abanicos*, en *Obras Completas*, v, pág. 157.

<sup>44</sup> Se han establecido recuentos y catalogaciones que constituyen el acervo de lo maravilloso en la literatura medieval. Su resurgir tendría una función compensatoria frente a lo cotidiano. El castillo era uno de los escenarios de acontecimientos que incluía sucesos y albergaba seres fabulosos. Lo pagano y lo cristiano ofrecían sus imágenes constantes para la literatura y otras artes. Para este tema, cf. J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1985, págs. 9-39.

y personajes del mundo caballeresco, Lohengrín, Perceval, Tristán e Iseo, etc. y su amplia proyección en Darío<sup>45</sup>. Esta evocación de los mitos medievales wagnerianos todavía resuena en composiciones tardías del poeta, así podemos ilustrar esta idea con algunos poemas representativos:

## I

*Lohengrin*

CASTILLO que decoras la ribera,  
boscaje que decoras el castillo,  
paloma que estremeces el tomillo,  
onda que va por la corriente fiera;  
  
espuma virginal, brisa ligera,  
canción de trovador, canto sencillo,  
estrella que en el Rhin hundes tu brillo,  
Loreley de la verde cabellera;  
  
cisne de nieve, pájaro sagrado,  
esquife del celeste enamorado,  
barca del joven dios, lirio del Rhin;  
  
¡De las trompetas el vibrante coro  
anuncia el casco de diamante y oro  
del rubio caballero: Lohengrín! [...]  
  
¡mirad que pasa el rubio caballero;  
mirad que pasa silencioso y fiero,  
el loco luminoso: Parsifal!<sup>46</sup>

Los versos reproducidos ponen de relieve la admiración a Wagner, la valoración de la música por el poeta y la corriente espiritualista que recorre esta etapa de Darío. Ahora bien, una de las líneas más poderosas de este itinerario llega de la mano de la fuerte correlación de Víctor Hugo y de William Shakespeare, y esta misma alianza será extraordinariamente importante para analizar el tema pendiente, esto es, Modernismo y melancolía.

Para conocer el paradigma estético modernista tocamos uno de sus signos definidores como es el aristocratismo, proyectado en sus escenarios (castillos, palacios...), dignos albergues de sus egregios habitantes. En el relato se destaca

<sup>45</sup> Se ha de tener en cuenta que el paradigma caballeresco en la Edad Media era la idealización de las mismas hazañas históricas y era, asimismo, una búsqueda de modelos en la Antigüedad. El Renacimiento también tomó los ideales del honor y de la gloria del héroe, tal y como aparecía en las fábulas caballerescas. Esta doble vía ha sido bien analizada, cf. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1985, págs. 93-132. Esta doble perspectiva fue un gran acicate para la recuperación de los ideales caballerescos por los modernistas, cuya mirada hacia el Renacimiento había sido una fuerza constante en la actualización culturalista del Modernismo.

<sup>46</sup> R. Darío, «Wagneriana», en *Bajo el sol argentino* (1893-1898), en ...*Del chorro de la fuente, Obras Completas*, v, págs. 1278-1279.

el castillo, propicio para acoger a los nobles, quienes además son identificados por una iconología emblemática («El caballero Armando ostentaba “una mano de hierro y un castillo en campos de azur”»); el propio mundo caballeresco abre un espacio acorde con el prestigio social, tan admirado por los modernistas, quienes buscaron a sus personajes en esos palacios y castillos, así entran a formar parte los reyes, los príncipes, las princesas, también otros títulos nobiliarios. Tengamos en cuenta que una de las Musas de Darío es la marquesa Eulalia<sup>47</sup>, aristocrática mujer fatal que preside la fiesta galante. Pero frente a esta monumental figura del erotismo, la dama del relato es una niña que posee dos dones, la nobleza de su linaje, era hija del caballero del Consejo del rey Othón, y la belleza, rasgo éste que se transformará en el principal atributo de la figura femenina modernista. Serán precisamente los rasgos de un carácter idealizado uno de los signos más emblemáticos de los modernistas. Así la joven, de ojos azules, ofrece ese atributo peculiar de la mujer en la obra de Darío. Recordemos, por ejemplo, el poema «La niña de ojos azules», donde recoge el estribillo de una canción popular y lo hace suyo: «La niña de mis amores/es una cándida niña, /con unos ojos azules/como las aguas marinas». Este será el estribillo repetido en el poema de Darío:

*Azules son como el loto  
sus ojos do el amor brilla,  
estremeciendo del alma  
las más recónditas fibras.  
Sedoso el rubio cabello  
por su espalda se desliza,  
formando caireles de oro  
que en bucles se arremolinan<sup>48</sup>.*

El retrato de esta figura femenina es claro antecedente del que se fija en el relato, incluidos el motivo de los ojos azules y de la rubia cabellera. Pero hay un poema revelador que nos comunica una enseñanza clave desde la perspectiva elegida para este análisis, puesto que esa figura idealizada, que recuerda a las vírgenes prerrafaelistas, la esconde también, detrás de esos ojos que ostentan el color modernista. Sabemos que para Darío el arte es azul, «azur», como en Hugo y en Mallarmé; de ahí deriva el título del libro de Darío<sup>49</sup>. Hay otro

<sup>47</sup> R. Darío, «Era un aire suave...», en *Prosas profanas, Obras Completas*, v, págs. 765-768. El poema abre el libro y nos muestra el ideal femenino de Darío: ella preside la fiesta galante y «son su tesoro las flechas de Eros,/ el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia». Destacamos una estrofa representativa del aristocratismo de Darío: «¿Fue en ese buen tiempo de duques pastores,/ de amantes princesas y tiernos galanes,/ cuando entre sonrisas y perlas y flores/ iban las casacas de los chambelanes?».

<sup>48</sup> R. Darío, «La niña de ojos azules», en *Iniciación melódica. Vaso de Miel y Mirra, Obras Completas*, v, págs. 182-186. El poema está fechado en 1884. Las cursivas son mías.

<sup>49</sup> Es, sin embargo, pertinente advertir la función importante del color en los atributos de la dama en el ámbito de la literatura caballeresca, ya que el simbolismo de los colores y



motivo esencial que el poeta enuncia con eficacia: «A unos ojos», vuelve a ser una advertencia y una explicación importante. Retomemos sus versos:

[...] Al morir, con mil halagos  
te deja en ellos el día  
su vaga *melancolía*  
y sus resplandores vagos;  
[...] Por eso, hermosa, los tules  
que en tus *ojos* hay presentes,  
son vagos y transparentes, son soñolientos y *azules*<sup>50</sup>.

Así pues, los ojos azules albergan la melancolía, fuerza motivadora de la creación. Se completa así la dualidad esencial de la estética de Darío, una dualidad que crea una extraordinaria riqueza expresiva y organiza un sistema culturalmente codificado.

Pero una propuesta básica y fundamental preside el retrato femenino de Darío en todos sus géneros. Esta propuesta es el ideal de belleza: en el relato la belleza, era compartida por los dos protagonistas de la aventura. Ahora bien, para un modernista, y Darío es su máximo representante, la belleza se expresa con una retórica simbolista, una profusión de símiles y una tendencia hiperbolizada. En el relato y, partiendo ya de los motivos previamente singularizados (los ojos azules y el rubio cabello), el narrador aborda a su personaje y completa su retrato:

En su cabellera, rubia como la aurora, dejan los amorcillos exquisitas gracias prendidas de los bucles; en sus azules ojos chispean llamas misteriosas que denuncian la hoguera de un corazón ardiente; en sus mejillas hicieron consorcio las rosas y los jazmines, y de su boca, clavel entreabierto, manan deliciosos aromas y palabra de miel<sup>51</sup>.

Si analizamos la estampa descrita, nos llaman la atención varios aspectos de la misma; en primer lugar, esa alusión al anuncio del día y al mito asociado, con sugerencias de luz y comienzo, además de esa invocación a los pequeños *espiritillos*, esos amorcillos que aparecen en los cuadros, acompañando a las grandes figuraciones de la belleza femenina, las Venus de Tiziano, por ejemplo, y que ponen ese toque erótico y misterioso, como su propia esencia metafórica e idealizada. Para los ojos, Darío busca el epíteto: «azules ojos», permitido y engarzado a la utilización del tópico (hemos analizado la pertinencia del uso

---

de las flores formaba parte del «trato amoroso». Cf. J. Huizinga, *op. cit.*, págs. 171-180. Darío fielmente documenta: el azul de los ojos, el blanco de la mano y del seno, el rojo de la sangre, pero sugeridos quedaban los símiles florales, así el clavel de la boca. En el código medieval el azul era símbolo de fidelidad.

<sup>50</sup> R. Darío, «A unos ojos», en *loc. cit.*, pág. 194. Poema fechado en octubre de 1884. Las cursivas son mías.

<sup>51</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 76.

en Darío), y esos ojos, siguiendo los parámetros de la lírica trovadoresca, son irradiadores y comunicadores de un erotismo expresado en los motivos más tópicos, ya que en esos «ojos chispean llamas misteriosas que denuncian la hoguera de un corazón ardiente»; de nuevo las «llamas misteriosas» son metáfora de la fuerza creativa; el tercer motivo son las mejillas, y aquí Darío ha buscado imágenes convencionales, pero de un extraordinario uso en toda la obra del poeta, como son las flores (rosas y jazmines). Sabemos que Darío, como buen poeta modernista, conoce bien el lenguaje de las flores, como, por ejemplo, el mito de la rosa, que la poesía había establecido y Darío había deificado; el último motivo es la boca, motivo erótico por excelencia, pero que, en el relato, asociado al clavel, ha permitido el oportuno deslizamiento hacia una sinestesia: «y de su boca, clavel entreabierto, manan deliciosas aromas y palabras de miel»<sup>52</sup>. La combinación identificadora del sabor y el sonido cierra el retrato de la figura, consagrada por la sensibilidad estética de Darío.

Contrapuesta a la figura de la joven, se destaca la imagen del padre, con su hiperbolizada serie de atributos, la vejez («viejo, de setenta años»), ilustre consejero, poseedor de experiencia y gran sabiduría, experto guerrero, que había dado muerte al padre de Armando. Se avisa así de la rivalidad que traen los linajes y, que conducirá inexorablemente a la tragedia final.

Los jóvenes se encuentran en la Corte y surge el amor, basado en la gallardía del mancebo y en la belleza de la dama. Para este momento culminante de la aventura, el poeta ha buscado el lenguaje de los gestos, con motivos que estaban en el código del trato amoroso en la literatura caballerescas y que cobran vigor en las expresiones reiteradas de la comunicación que Darío prefiere tantas veces en sus relatos, puesto que el lenguaje gestual se incorpora a una construcción narrativa que busca en la escenificación su síntesis expresiva. Así pues, las secuencias se ofrecen como escenas de una representación:

Cayóse del pecho de la dama una flor que prendida llevaba, y, viéndola el caballero, corre, toma la flor, y en un arrebato y locura incomprensibles la besa antes de ponerla en manos de su elevada dueña. Toda ruborosa y confundida, Marta no se dio cuenta de aquel percance y, bajando los ojos, las tintas de la flor de granada tiñeron su faz<sup>53</sup>.

Aunque en esta puesta en escena, un motivo central en el episodio de la comunicación es la celebrada flor que guía el mudo coloquio entre el caballero y la dama: una flor cortada y caída al paso del caballero, sugiriendo el mensaje de la caducidad y de la desdicha, puesto que sabemos que el motivo de la flor cortada alumbra el tema de la *vanitas* y anuncia lo efímero de la existencia, significado clave en el código estético de la melancolía. Para Rafael Ferreres, el matiz que predomina en todos los modernistas es la melancolía: «Todo es

<sup>52</sup> R. Darío, *loc. cit.*

<sup>53</sup> R. Darío, *loc. cit.*

melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad»<sup>54</sup>.

De esta forma, vamos avanzando hasta llegar a la situación dramática culminante del relato que es la separación de los amantes y la transformación de la bella cortesana en una prisionera: «El viejo se la había llevado a un castillo que tenía en un feudo de las riberas del Rhin»<sup>55</sup>. Y otro símbolo viene a sumarse a la serie acumulativa de motivos que mantienen la línea discursiva desarrollada en torno al eje de la temporalidad: el río, arteria del paisaje que enmarca el castillo de la enamorada cautiva. Y llegamos hasta este núcleo de la narración con la necesidad de aclarar dos temáticas bien fundamentadas, como la son la rivalidad de las familias y el amor. La primera corresponde a una larga tradición de clara inspiración para los modernistas, que debe mucho al gran influjo de Dante y a los personajes de su *Comedia*<sup>56</sup>. Así, en el canto V del *Infierno* aparecen los primeros hablantes de la obra que cuentan al poeta su desdicha. Borges analizó bien este tema. Se trata de los célebres amantes Paolo y Francesca con su leyenda trágica. Como sabemos, el matrimonio ponía fin a la rivalidad de Polentas y Malatestas, pero el amor de Francesca por su cuñado Paolo determinó la tragedia final: el marido mató a ambos amantes. La tradición posterior interpretó de diversa manera esa infidelidad. Dante, que los hizo famosos, los ubicó en el infierno, como a otros pecadores<sup>57</sup>. Paolo y Francesca llegaban al Modernismo<sup>58</sup>, además, desde la recreación pictórica del tema que hiciera Eugène Delacroix, pintor muy admirado por Baudelaire. En Darío, Paolo y Francesca aparecen en sus versos: «El invierno es Galeoto,/ porque en las noches frías/ Paolo besa a Francesca/ en la boca encendida,/ mientras su sangre como fuego corre/ y el corazón le palpita»<sup>59</sup>.

Pero, sin duda, el modelo más cercano para esa *imitatio* de la relación trágica por la rivalidad familiar, lo brinda a Darío la célebre pareja de William Shakespeare: Romeo y Julieta<sup>60</sup>. Darío homenajeó reiteradamente a los enamorados

<sup>54</sup> R. Ferreres, «La mujer y la melancolía en los modernistas», en L. Litvak (coord.), *El Modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, pág. 180.

<sup>55</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 76.

<sup>56</sup> Darío cantó el *Infierno* de Dante: «Aquel del poema eterno /que lo terrible cantó,/ que su inspiración bebió/ en las llamas de su *Infierno*/ (ante quien yo me posterno, /rendido pero anhelante,/ con el pecho palpitante), /de palabra que calcina,/ es el libro que ilumina/ el genio inmortal de Dante». Cf. R. Darío, «El libro», en *Iniciación melódica. L'enfant terrible, Obras Completas*, v, pág. 61.

<sup>57</sup> D. Alighieri, *Divina Comedia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1981.

<sup>58</sup> Se ha de indicar el relato de Leopoldo Lugones «Francesca», pieza que cierra su *Lunario sentimental*, Cátedra, Madrid, 1994.

<sup>59</sup> R. Darío, *El año lírico*, «Invernal», en *Azul, Obras Completas*, v, pág. 739.

<sup>60</sup> Se pueden aducir algunos ejemplos, como el poema «El libro»: «[...] aquí en sublime recreo/ sus bellezas admiramos,/ y estrechados contemplamos/ a Julieta y a Romeo». Cf. R. Darío, «El libro», en *Iniciación melódica. L'enfant terrible, Obras Completas*, v, pág. 36, poema fechado el 1 de enero de 1882; también como paradigma del amor son aludidos en el poema «Etcétera, etcétera...», en *Iniciación melódica. Vaso de miel y mirra, Obras Completas*, v, pág. 160. Poema fechado en noviembre de 1885.

que se enfrentaron a la rivalidad de Capuletos y Montescos, cuyo reflejo se advierte en la construcción del relato y en la organización de su trama. La reivindicación que hace Víctor Hugo en su obra *William Shakespeare* potenciando al dramaturgo inglés y relacionándolo con la melancolía, determinará que sus obras se proyecten en el modernismo a través de la vía de Rubén Darío. M<sup>a</sup> del Pilar Linde Navas afirma que el análisis que realiza Hugo de los tipos que aparecen en Shakespeare adoptan una dimensión mítica, y tanto Hamlet como Prometeo alcanzan esa magnitud de «inmensidad». Hugo presenta al príncipe danés como una encarnación y una imagen de la melancolía, más en particular como la *Melancolía* de Alberto Durero<sup>61</sup>.

Así, podemos entrar en la comparación del modelo de Darío y de Hugo para establecer los paralelismos en el relato que nos ocupa. Toda la tragedia que viven Armando y Marta se erige sobre una serie de similitudes con *Romeo y Julieta*: ambas parejas manifiestan una impetuosidad efusiva de los amantes poco tiempo después de haberse conocido —en *Romeo y Julieta* ya demuestran cierta intimidad en el encuentro que tiene lugar tras la fiesta de máscaras, en el jardín de Julieta, donde ella es sorprendida por Romeo declarando su amor por él—:

JULIET — [...] In truth, fair Montague, I am too fond,  
And therefore thou mayst think my haviour light.  
But trust me, gentleman, I'll prove more true  
Than those that have more cunning to be strange.  
I should have been more strange, I must confess,  
But that thou overheard'st, ere I was ware,  
My true-love passion. Therefore pardon me,  
And not impute this yielding to light love,  
Which the dark night hath so discovered<sup>62</sup>.

De la misma forma, pese a que Armando y Marta solo se ven una vez, su amor mutuo les lleva a abandonarse a un estado de melancolía —ella— y a desobedecer hasta a su propio rey —él— para poder estar juntos:

La linda Marta vio una vez en la corte al caballero Armando y quedó prendada de su gallardía. El mancebo por su parte, al contemplar las singulares gracias de la hermosa, adorado quedó de la altiva rica fembra<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> M<sup>a</sup> del P. Linde Navas, *La modernidad literaria hispanoamericana y la obra de Shakespeare: mitos y arquetipos poéticos*, II, tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2007, págs. 177-180.

<sup>62</sup> W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, London, 2012, escena II, acto II, vv. 99-107, pág. 193 (traducción al español de L. Astrana Marín, en W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, Populibros Peruanos, Lima, 1960). [*Julieta*. [...] En verdad, arrogante Montesco, soy demasiado apasionada/, y por ello tal vez consideres liviana mi conducta./ Pero, créeme, hidalgo, probaré ser más sincera/ que las que tienen más destreza en disimular./Yo hubiera sido más reservada, lo confieso, / si no me hubieras oído aquellas palabras que, /sin yo haberme dado cuenta,/ revelaron mi verdadera pasión amorosa./ ¡Así que, perdóname, y no atribuyas a ligero amor esta flaqueza mía, /que de tal modo ha descubierto la oscura noche!].

<sup>63</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 76.

Al igual que en el drama shakespeariano, hay un tempo rápido, rapidez que viene a subrayar la idea, formulada por Brian Gibbons, de que para los amantes no hay posibilidad de escapar del tiempo<sup>64</sup>, a pesar de que el ritmo de la acción se sitúe en una dimensión diferente a las del tiempo psicológico, como ya hemos comentado. Por otra parte, si el tiempo es importante como ritmo y como realidad, no lo es menos desde el punto de vista estructural; tanto es así que la ironía fundamental que se expresa en el cuento se basa en el contraste, que también en este caso se produce, merced al cual si, como señala Gibbons, en *Romeo and Juliet* el ritmo temporal se construye con movimientos que acaban siempre al amanecer. En el drama de Shakespeare, los símbolos de la luz y la oscuridad están presentes de principio a fin. Romeo identifica a Julieta con la luz en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, comparándola con el sol, las estrellas y la luz del día:

ROMEO — [...] But soft, what light through yonder window breaks?  
It is the east, and Juliet is the sun.  
Arise, fair sun, and kill the envious moon,  
Who is already sick and pale with grief  
That thou her maid art far more fair than she.  
[...] Her eye discourses, I will answer it.  
I am too bold, 'tis not to me she speaks.  
Two of the fairest stars in all the heaven,  
Having some business, do entreat her eyes  
To twinkle in their spheres till they return.  
What if her eyes were there, they in her head?  
The brightness of her cheek would shame those stars  
As daylight doth a lamp. Her eyes in heaven  
Would through the airy region stream so bright  
That birds would sing and think it were not night<sup>65</sup>.

Darío describe a la gallarda Marta como una joven hermosa «rubia como la aurora [...]; en sus azules ojos chispean llamas misteriosas [...]»<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> M<sup>a</sup> del P. Linde Navas, *op. cit.* La autora cita a Brian Gibbons, «Introduction», en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), London, 2000, págs. 52-58.

<sup>65</sup> W. Shakespeare, *op. cit.*, escena II, acto II, vv. 12-25, págs. 186-187. [¿Pero qué resplandor se abre paso a través de aquella ventana? ¡Es el Oriente, y Julieta, el sol! ¡Sal, hermoso sol, y mata a la envidiosa luna, que está lánguida y pálida de aflicción/ porque tú, su doncella, eres más hermosa que ella! Hablan sus ojos; les responderé.../Soy demasiado atrevido, no es a mí a quien habla./ Dos de las más resplandecientes estrellas de todo el cielo, teniendo algún quehacer, ruegan a sus ojos/ que brillen en sus esferas hasta su vuelta./¿Y si los ojos de ella estuvieran en el firmamento y las estrellas en su rostro?/El brillo de sus mejillas avergonzaría a esos astros, como la luz del día a la de una lámpara! Sus ojos en el cielo/ lanzarían unos rayos tan claros a través de la región etérea/ que cantarían las aves creyendo que llega la aurora!].

<sup>66</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 76.

El amanecer se convierte en el momento amargo de la separación ineludible. En *Romeo y Julieta*, el alba más triste será para las familias enemigas, que será cuando descubran su responsabilidad en la muerte de los jóvenes. En nuestro relato, también es el alba el momento en el que los amantes son alcanzados por sus perseguidores. En «A las orillas del Rhin», los protagonistas, Armando y Marta, son dos seres «solares»<sup>67</sup>, pues de él se dice que «tiene corazón de fuego» y de ella que es «hoguera de corazón ardiente»<sup>68</sup>. El fuego simboliza la tentación, pues en este caso, ninguno de los dos puede evitar caer en ella y hacer lo imposible para estar juntos a pesar de la voluntad del padre de Marta. El inicio de la acción comienza con el atardecer en el castillo donde ha sido clausurada Marta «cuando el sol pinta de vivos colores la nieve que corona las altas montañas». En ese momento, ve aparecer a su amado Armando «armado de todas armas», quien «a los últimos rayos de sol», le mandó un mensaje grabado en la corteza de un árbol. Durante las horas siguientes se produce la huida de los amantes, pero al aparecer los primeros rayos de sol, también asoman al mismo tiempo las barcas de los perseguidores de los enamorados. El núcleo de la acción tiene lugar al amanecer, con el sol saliente, símbolo también aquí de la ruptura y del trágico desenlace.

La aurora rubicunda empezaba a abrir sus párpados sonrosados y a enseñar el encanto de su lindo rostro, y a vestir de luz la copa de los altos pinos de los bosques. [...] En dulce coloquio embriagados y radiantes de pasión iban Marta y Armando el caballero, cuando se miraron de pronto rodeados de las gentes del castillo que en su busca iban<sup>69</sup>.

Efectivamente, de forma análoga, es la separación de los amantes en vida, pero a la vez es la reunión de ambos a través de la muerte.

Sin embargo, encontramos una diferencia en el amor de los amantes de Verona y el de nuestro relato. Romeo solo será un amante insatisfecho y melancólico cuando al principio no es correspondido por Rosaline; rehúye la compañía, elige caminar bajo la sombra de los sicomoros —árbol asociado a la enfermedad del amor—, se da las lágrimas y a los suspiros y evita la luz del sol, tal y como cuenta Benvolio a Lady Montesco:

<sup>67</sup> Leopoldo Lugones, en su obra *Prometeo*, en *Obras en prosa*, Aguilar, México, 1962, desvela el carácter simbólico de leyendas mitológicas como las de Hércules o la de Orfeo, y describe dos cultos antagónicos: el de lo solar y el de lo lunar, siendo los seres lunares inferiores y los solares superiores. Estos últimos, sacrificados por el hombre primitivo, «sufrían una caída bajo el poder de la entidad inferior y venían a ser oprimidos tanto por los espíritus lunares como por los retardados solares, también inferiores a ellos, pero materialmente más fuertes». Así mismo, la figura de Prometeo representaba las huestes de números solares, simbolizando la lucha contra las fuerzas fatales y la continuidad del esfuerzo humano. Cf. M<sup>a</sup> del P. Linde Navas, *Leopoldo Lugones. Mitos y arquetipos de «Las fuerzas extrañas»*, Universidad de Málaga, 2012, págs. 42-45.

<sup>68</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 75.

<sup>69</sup> R. Darío, *loc. cit.*, pág. 79.

BENVOLIO — Madam, an hour before the worshipped sun  
 Peered forth the golden window of the east,  
 A troubled mind drive me to walk abroad,  
 Where underneath the grove of sycamore  
 That westward rooteth from this city side,  
 So early walking did I see your son.  
 Towards him I made, but he was ware of me  
 And stole into the covert of the wood.  
 I, measuring his affections by my own,  
 Which then most sought where most might not be  
 found,  
 Being one too many by my weary self,  
 Pursued my humour, not pursuing his,  
 And gladly shunned who gladly fled from me<sup>70</sup>.

Este amor se opone al amor claro de Julieta, que será comparada con el sol. Romeo describe su pasión como un tormento, una prisión:

ROMEO — [...] Shut up in prison, kept without my food,  
 Whipped and tormented and — Good-e'ven, good  
 fellow<sup>71</sup>.

Sin embargo, el amor que experimenta Romeo cuando se enamora de Julieta produce una nueva melancolía, más profunda y trágica, pues las circunstancias que los separan hacen experimentar de una forma intensa la consciencia de no poder detener el tiempo o detener su marcha. De forma análoga, a los amantes medievales, la melancolía les viene impuesta por su imposibilidad de reunirse y estar juntos, por el encierro de la joven en una prisión-castillo, donde apoya su mano en la mejilla mientras suspira en la ventana al atardecer. La muerte es, por lo tanto, la única resolución posible de sus conflictos, y en ambas obras la vinculación entre amor y muerte es un motivo de vital importancia. Sin embargo, en *Romeo y Julieta*, es el destino adverso el que llena de premoniciones y muertes prematuras toda la obra del dramaturgo inglés (Mercutio, Tybalt y Paris son tres jóvenes cuya vida es sesgada antes de tiempo). Desde el Coro del Prólogo, se anuncia que se cumple el designio escrito en las estrellas, por lo que todo sucede debido a la azarosa Fortuna. Los temores y oscuros presentimientos recorren la obra, y los protagonistas se abandonarán al final a un

<sup>70</sup> W. Shakespeare, *op. cit.*, acto I, escena I, vv. 115-127, págs. 132-133. [*Benvolio*. Señora, una hora antes de que el adorado sol/ apareciese por las doradas puertas de oriente,/ mi alma inquieta me llevó a vagar por las cercanías,/ donde bajo la arboleda de sicomoros/ que se extiende al oeste de la ciudad/ vi, caminando, a vuestro hijo./ Me dirigí hacia él, pero se percató de mi presencia/ y se escabullió al abrigo del bosque. Yo, midiendo sus sentimientos por los míos,/ que más me buscan allí donde más solo me/ encuentro/ seguí mi camino y mis cavilaciones,/ y hui gustoso de él como él de mí.]

<sup>71</sup> W. Shakespeare, *loc. cit.*, acto II, escena I, vv. 53-55, pág. 145. [*Romeo*. Encerrado en prisión, privado de alimento,/ vapuleado y atormentado y... Buenas tardes, amigo].



intenso fatalismo al que Romeo solo se enfrentará cuando conozca la terrible noticia de la muerte de Julieta. Baste mencionar un ejemplo: el joven, antes de acudir al baile de la familia enemiga, presiente que su acción traerá consecuencias nefastas para él:

ROMEO — I fear, too early, for my mind misgives;  
 Some consequence, yet hanging in the stars,  
 Shall bitterly begin his fearful date  
 With this night's revels, and expire the term  
 Of a despised life, closed in my breast,  
 by some vile forfeit of untimely death.  
 [...] <sup>72</sup>

Sin embargo, en el cuento de Darío, el anuncio de la desgracia y del trágico desenlace vienen definidos no por un destino trágico escrito en las estrellas, sino por esas ruinas iniciales que inciden en la idea modernista de la inexorabilidad del tiempo y de la destrucción de todo, incluido el amor pasional y sincero de los amantes, tema sobre el que hemos incidido anteriormente. Darío superpone lo parnasiano al motivo shakespeariano, circunstancia ya apuntada por Marasso y Raimundo Lida, quienes observan las influencias de Víctor Hugo y Catulle Mendès.

Pero volvamos al castillo<sup>73</sup> donde está la dama prisionera, tema que había tenido tanta representación en la literatura medieval. Como se ha establecido:

Las hojas de calendario en las *Très-riches heures* nos dan ocasión de comparar el mismo motivo en el arte y en la literatura. Conocidos son los magníficos castillos que ocupan el fondo de las estampas de los meses en la obra de los hermanos van Limburg. Su paralelo literario se encuentra en las poesías de Eustache Deschamps. En siete breves poemas canta éste las alabanzas de varios castillos de Francia: Beauté, que había de recibir más tarde a Agnes Sorel, Bièvre, Cachan, Clermont, Nieppe, Noroy y Coucy. Deschamps hubiese tenido que ser un poeta de astro mucho más poderoso, para alcanzar en estos poemas lo que los hermanos van Limburg supieron expresar en aquellas creaciones, las más finas y más delicadas del arte de la miniatura. En la hoja de septiembre emerge como en un sueño el castillo de Saumur por detrás de los viñedos. Los capiteles con sus elevadas veletas; las flores de lis que

<sup>72</sup> W. Shakespeare, *loc. cit.*, acto I, escena IV, vv. 106-111, pág. 165. [*Romeo*. Temo que demasiado pronto, porque mi alma presiente;/ alguna consecuencia, pendiente aún del sino,/ que va a iniciar su terrible curso/ en esta fiesta nocturna,/ y a concluir el tiempo/ de una vida odiosa que se encierra en mi pecho/ por el golpe traidor de una muerte prematura].

<sup>73</sup> El castillo es el hábitat del caballero y el centro de la aventura, con el motivo de la dama prisionera, raptada o llevada hasta un ámbito sobrenatural es una reiterada situación de obras, como, por ejemplo, la *Vita Merlini*, entre otras obras esenciales de la tradición caballeresca. Para este tema, cf. H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, FCE, México, 1983, págs. 288-292.

adornan las almenas; las veinte esbeltas chimeneas. [...] Una enumeración de los goces que ofrecía el castillo es todo lo que el poeta sabe dar. Como está fundado en la naturaleza de las cosas, el pintor se sitúa fuera del castillo y mira hacia él; mientras el poeta mira desde el castillo<sup>74</sup>.

La anécdota del relato coloca en este monumento artístico y literario el momento culminante de la fabulación, ya que conlleva la separación de los amantes, la pérdida de la mujer amada, y encontramos aquí la coincidencia temática que articula Modernismo y melancolía. Desde la figuración de la mujer prisionera (el prisionero figuraba entre los hijos de Saturno), aislada y sometida a la privación de sus bienes, pasando por el tema de la ausencia (que causa profunda tristeza en los dos amantes), nos conducen a las figuras del caballero desesperado, dominado por la pasión sin medida, frente a la «doncella triste». El anhelo del héroe se transforma en algo imposible de alcanzar, la utopía buscada, viviendo la situación del peregrino sin rumbo en pos del ideal, reflejo del propio poeta cuando aspira a encontrar la belleza. La melancolía, pues, exhibe sus imágenes más características, como son: la figura del viejo tirano, de setenta años, dominado por la pasión del odio, junto al castillo-prisión, al amor exaltado, a la pérdida y a la obsesiva persecución. Pero es, sobre todo, el paisaje que contempla Marta, una estampa de nítida melancolía, y así se advierte en la elección del momento: Marta llora todas las tardes «[...] cuando el sol pinta de vivos colores la nieve que corona las altas montañas, y refleja sus opacas luces en la corriente ancha del Rhin. Apoyada en el alféizar de la ventana, brota lágrimas la dolorida enamorada y piensa en el caballero que le robó el corazón [...]»<sup>75</sup>.

A partir del segundo encuentro de Marta y Armando, el castillo y el río cobran el protagonismo: Marta es descubierta en su encierro y raptada por el caballero, quien le muestra su amor y le ofrece la libertad, huyendo por el río. Pero el río, camino que promete la libertad, se transformará en el ámbito de la muerte. Los breves momentos de felicidad se acaban cuando los servidores del padre persiguen a los jóvenes: uno de ellos dispara su arco, cuya flecha alcanza por error el pecho de la joven. Armando se tira a las aguas y pone fin a su vida.

El relato se acaba con el cierre de una estructura paralela: mientras en el comienzo la noble lanza del guerrero salvó al rey, en el final, la bárbara flecha del cazador matará a la joven. Se oponen así el valor y el heroísmo, al odio y a la venganza, las armas esgrimidas soportan la cualidad de la doble causa. Pero vayamos hasta el modelo pendiente que provenía también de una tradición mantenida:

Desde que los trovadores provenzales del siglo XII entonaron la melodía del deseo insatisfecho, fueron cantando los violines de la canción de

<sup>74</sup> J. Huizinga, *op. cit.*, págs. 419-420.

<sup>75</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 77.

amor cada vez más alto, hasta que sólo un Dante pudo tocar con pureza el instrumento. Uno de los cambios de rumbo más importantes, llevados a cabo por el espíritu medieval, es el que se verificó cuando este espíritu desarrolló, por primera vez, un ideal de amor con un tono fundamental negativo. También la Antigüedad había cantado, ciertamente, los anhelos y los dolores del amor; pero en el languidecer de amor, ¿no se veía entonces propia y exclusivamente una demora o incentivo de la Segunda insatisfacción? Y en las historias de amor de la Antigüedad, trágicamente terminadas, no da el tono las más de las veces la inasequibilidad del objeto amado, sino la cruel separación de los amantes ya unidos por la muerte, como en las historias de Céfalo y Procris y de Píramo y Tisbe. El sentimiento de dolor no radica en la insatisfacción erótica sino en el trágico destino<sup>76</sup>.

Esa misma tradición había traído los diferentes motivos que cierran la trama y su trágico final. Comencemos por el rapto amoroso, cuyas formas arraigaban en el mito antiguo que imitaron los grandes poetas. Así, por ejemplo, el poema «Caracol» nos recuerda el rapto de Europa por el dios que Góngora utilizó para iniciar su gran poema:

En la playa he encontrado un caracol de oro  
macizo y recamado de las perlas más finas;  
Europa le ha tocado con sus manos divinas  
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro<sup>77</sup>.

Darío busca sus raptos en la propia mitología y uno de esos personajes que había hecho suyo el poeta modernista es el centauro, digno protagonista de la leyenda mitológica, evocada por Darío en «El coloquio de los centauros». El poeta no renuncia a construir un episodio de expresión del erotismo sin involucrar al serio maestro y consejero de Aquiles. Quirón, como sabemos, sufre su metamorfosis, y se transforma en el arquero Sagitario, quien será protagonista de una aventura galante:

Es el momento en que el salvaje caballero/  
se ve pasar. La tribu aúlla,  
y el ligero/ caballo es un relámpago, veloz como una idea./  
A su paso, asustada, se para la marea;/  
la náyade interrumpe la labor que ejecuta/  
y el director del bosque detiene la batuta./  
«¿Qué pasa?», desde el lecho pregunta Venus bella./  
Y Apolo: «Es Sagitario que ha robado una estrella»<sup>78</sup>.

Será, no obstante, en otro poema donde encontramos una versión más completa y de mayores similitudes con el último episodio del relato, así:

<sup>76</sup> J. Huizinga, *op. cit.*, pág. 153.

<sup>77</sup> R. Darío, «Caracol» (XXIX), en *Cantos de vida y esperanza, Obras Completas*, v, pág. 929. Este poema ofrecía un motivo que Octavio Paz vio como uno de los símbolos clave de Rubén Darío. Cf. O. Paz, «El caracol y la sirena», *op. cit.*, págs. 59-60.

<sup>78</sup> R. Darío, «Epitalamio Bárbaro», en *Prosas profanas, Obras Completas*, v, pág. 820.

En un instante, veloz y listo,/ a una tan bella como Kalisto, /ninfa que a la alta diosa acompaña,/ saca de la onda donde se baña:/ la grupa vuelve, raudo galopa;/ tal iba el toro raptor de Europa/ con el orgullo de su conquista./ A do va Diana? Viva la vista,/ la planta alada [...]/ lleva una flecha para el ladrón./ Ya a los centauros a ver alcanza/ la cazadora; ya el dardo lanza,/ y un grito se oye de hondo dolor:/ la casta diva de la venganza/ mató al raptor.../ La tropa rápida se esparce huyendo,/ forman los cascos sonoro estruendo./ Llegan las ninfas. Lloran. ¿Qué ven?/ En la carrera, la cazadora/ con su saeta castigadora/ a la robada mató también<sup>79</sup>.

Pero es en un poema muy celebrado de *Prosas profanas*, donde el tema de la princesa encerrada en la torre del castillo esperando a su libertador, cobra máxima expresión. Se trata de la fábula «Sonatina», donde encontramos la figura femenina dominada por la melancolía y, ante ella, se abre la ilusión de la llegada del caballero que la saque de su destierro:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan de su boca de fresa  
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.  
La princesa está pálida en su silla de oro,  
está mudo el teclado de su clave sonoro,  
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

[...] la princesa persigue por el cielo de Oriente  
la libélula vaga de una vaga ilusión.

[...] ¡Pobrecita princesa de los ojos azules!  
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,  
En la jaula de mármol del palacio real;  
el palacio soberbio que vigilan los guardas,  
que custodian cien negros con sus cien alabardas,  
un lebrél que no duerme y un dragón colosal<sup>80</sup>.

[...] «Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—;  
en caballo con alas, hacia acá se encamina,  
en el cinto la espada y en la mano el azor,  
el feliz caballero que te adora sin verte,  
y que llega de lejos vencedor de la Muerte,  
a encenderte los labios con su beso de amor»<sup>81</sup>.

El poema de Darío suscita importantes reflexiones, ya que vuelve sobre el tema de la princesa prisionera, en su palacio, con la ilusión de ser liberada,

<sup>79</sup> R. Darío, «II. —Palimpsesto», en *Recreaciones Arqueológicas, Prosas profanas, Obras Completas*, v, págs. 829-830.

<sup>80</sup> Se puede aducir, además de las narraciones medievales, la representación pictórica de estilo gótico, de un cuadro famoso de Paolo Ucello: «El dragón y la princesa».

<sup>81</sup> R. Darío, «Sonatina», en *Prosas Profanas, Obras Completas*, v, págs. 774-775.

pero custodiada por numerosos guardianes que impiden su rescate. La ilusión, el hada madrina, le promete su liberación y la llegada de un héroe de poderes sobrenaturales. Todo el poema, a juzgar por sus imágenes, se muestra como una alegoría de la creación poética, de ahí el retrato esencial de «la princesa triste», de ojos azules, reflejando la estampa de una Melancolía, para figurar a la propia inspiración, mientras el héroe es el poeta, capaz, con su arte, figurado en un beso, de «vencer a la Muerte».

Lo que nos parece relevante en esta evocación es la reiterada propuesta de la princesa prisionera y el rapto como rescate, como liberación, y la clara repetición de unos temas que se organizan según diferentes variaciones, pero siempre en torno a realizaciones previas. Esto es, los dos poemas traídos como contexto de la fabulación del relato eran: «Epitalamio bárbaro» y «Sonatina», y ambos poemas como partes separadas del relato que integraban las diversas posibilidades. Así quedaba de manifiesto esa clave de la poética de Darío, como era la de componer variaciones de un mismo tema, un artificio de origen musical, como musical era el título de su poema. Pero era, asimismo, la modernidad de una estética lo que Darío afirmaba con semejante ejercicio.

Lo que revela esta reiterada forma del rapto y del final trágico estaba en su «Epitalamio Bárbaro», y era la constatación de que Darío, en plena etapa de su creación poética, sigue manteniendo la alternancia, la dualidad. El escritor de «A las orillas del Rhin» se muestra como un escritor binario, y tanto su relato como su poema coinciden en motivos y episodios esenciales, reiteran las mismas tramas. Esto pone de relieve que el poeta tenía plena conciencia de su modernidad al asumir el principio estético que se basaba en la idea de la obra como algo inacabado, susceptible de variaciones, tanto de estilo, como de género, como en el caso que analizamos.

Nos queda aún insistir en alguna diferencia fundamental que aporta el relato y nos lleva hasta la afirmación de la cordialidad entre el raptor y la robada, y el sacrificio del robador, cuya decisión es compartir el destino de la joven amada por propia voluntad. Y este gesto, heroico y sublime, ponía el relato bajo la órbita de una obra universal y de los amantes que incendiaron las obras de los modernistas, los amantes de Verona ya mencionados, Romeo y Julieta, que se instalan en esa modernidad, y les vuelve a dar vida reiterada. Ya hemos analizado las correspondencias: la rivalidad de las familias, la juventud y la belleza de los amantes, la fuerza de un amor más allá de la muerte, así el destino azaroso y trágico cierra ambas fabulaciones. De todo ello hay que destacar la pasión amorosa, la fuerza de un amor que lleva hasta el suicidio y que veremos a la luz de teorías que nos permitan apuntalar la perspectiva elegida, esto es, Modernismo y melancolía, una apuesta crítica que nos permitirá alumbrar parcelas fundamentales del relato y concluir la interpretación. Aduciremos una serie de ilustraciones:

Pero ampliar e ilustrar el poder y los efectos del amor es como encender una candela a pleno sol. Provoca idéntica pasión en hombres de toda

suerte y naturaleza y, sin embargo, es más visible en los jóvenes y lujuriosos, en quienes se hallan en la flor de la edad, descienden de noble cuna, están bien alimentados y viven ociosa y cómodamente. Y, por tal causa, este «amor fiero e insano» es, como ya se ha dicho, lo que nuestros médicos llaman amor heroico o, con un título aún más prestigioso, *amor nobilis*, como lo llama Savoranola, puesto que los varones y mujeres nobles han hecho de él práctica habitual. [...] Arnau de Vilanova, en su libro sobre el amor heroico, lo define como «un pensamiento fijo en lo que se desea, unido a una confianza o esperanza de alcanzarlo». [...] Para Rhazes es una «pasión melancólica»<sup>82</sup>.

Una vez establecida la equivalencia entre amor y melancolía, entraremos en otros temas relacionados que nos llevan directamente hasta la plasmación de un codificado sistema narrativo, así podemos conocer el origen del sentimiento que, tal y como aparecía en el relato, se iniciaba con la contemplación, es decir, la belleza visualizada que despertaba la pasión. Ahora bien, era el rostro el foco de atracción y, dentro del rostro, eran los ojos el motivo central, además de los cabellos. Por tanto, en la descripción de la mujer idealizada ambos rasgos cobraban el mayor relieve:

Y el primer paso del amor es la contemplación [...]. Los ojos, como dos canales, dejan pasar el influjo de esta belleza divina, poderosa, cautivadora y embrujadora del espíritu [...]. Fue la belleza la primera que suscitó la necesidad del arte, quien permitió descubrir las técnicas de la escultura, de la pintura, de la arquitectura [...]<sup>83</sup>.

Decíamos que uno de los motivos de admiración eran los cabellos, justamente, la cabellera rubia: Virgilio exalta la cabellera de Dido, Homero elogia a Helena por este motivo, Venus y Cupido eran de cabellos rubios. El segundo motivo son los ojos, considerados «los guías del amor», las «flechas de Cupido», siendo los ojos negros los más excelentes.

Podemos recurrir a los modelos más cercanos a Darío, como es el caso de los versos del poeta Nerval, quien en su composición «Fantasía» nos trae una imagen peculiar:

Y un palacio de piedra y de ladrillo,  
Con vidrieras de cárdenos colores,  
Ceñido de un gran parque, con su río  
Que se extiende a sus pies entre las flores;  
Y una dama, en su alto ventanal,  
Rubia ojinegra, con su antiguo atuendo,

<sup>82</sup> R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, III, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2002, págs. 66-67.

<sup>83</sup> R. Burton, *loc. cit.*, pág. 75.

Y que en otra existencia terrenal  
Tal vez vi antes... ¡y de quien me acuerdo!<sup>84</sup>

Nos ha llamado la atención esta imagen de la dama en la ventana de su palacio y los motivos de la rubia cabellera y los ojos negros, tal y como proponía el paradigma, y aún se reitera el segundo motivo:

Tiene usted los ojos negros, y además es tan bella,  
Que en usted el poeta ve brillar la centella  
Que reanima la fuerza y que nos apetece:  
El genio por su parte abrasa toda cosa;  
Le da a su vez su luz, y así usted es la rosa  
Que con sus rayos se embellece<sup>85</sup>.

Con estas ilustraciones sobre los motivos de los ojos hemos querido traer el ejemplo de un poeta muy cercano a Darío, a quien leyó directamente y con quien compartió su pasión por Víctor Hugo, y desde luego tantas imágenes del código de la melancolía para fijar la cercanía y la distancia de Rubén Darío con respecto al canon establecido. Y creemos ver un ejercicio paralelo en el poema de Darío «Alaba los ojos negros de Julia», un ejercicio que muestra que el poeta conocía bien el paradigma:

¿Eva era rubia? No. Con ojos negros  
vio la manzana del jardín: con labios  
rojos probó su miel; con labios rojos  
que saben hoy más ciencia que los sabios.

Venus tuvo el azur en sus pupilas;  
pero su hijo, no. Negros y fieros,  
encienden a las tórtolas tranquilas  
los dos ojos de Eros.

Los ojos de las reinas fabulosas,  
de las reinas magníficas y fuertes,  
tenían las pupilas tenebrosas  
que daban los amores y las muertes.

Pentesilea, reina de las amazonas;  
Judith, espada y fuerza de Betulia;  
Cleopatra, encantadora de coronas,  
la luz tuvieron de tus ojos, Julia.

Luz negra, que es más luz que la luz blanca  
del sol, y las azules de los cielos;

<sup>84</sup> G. De Nerval, «Fantasía», en *Pequeñas odas, Poesía y prosa literaria*, Galaxia-Gutenberg y Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pág. 95.

<sup>85</sup> Estos versos son un elogio a: «A la señora de Enrique Heine», cf. G. de Nerval, *loc. cit.*, pág. 145.



luz que el más rojo resplandor arranca  
al diamante terrible de los celos.

Luz negra, luz divina, luz que alegra  
la luz meridional, luz de las niñas  
de las grandes ojeras, ¡oh luz negra  
que hace cantar a Pan bajo las viñas!<sup>86</sup>

Podemos considerar este poema como una síntesis de la Poética de Darío, con una proclamación muy clara de la relación entre melancolía y creación, y una figuración del mito de la mujer fatal, con una serie de nombres, que los modernistas exaltaron, pero con un símbolo dariano singular, que era el dios Pan, como símbolo del Arte, imagen que anunciaba la fusión de erotismo y creación poética. Ahora bien, los ojos negros son para Darío, «ojos tenebrosos», que irradian «luz negra», «luz divina», y en esta figuración de la melancolía sigue el diseño tradicional y el imaginario más convencional, puesto que ese color negro estaba asociado a Saturno, astro de la melancolía, cuyo recuerdo estaba en el nombre, Julia, alusivo al mes siete. Así, la «Dama oscura» era invocada como personificación de la melancolía, la famosa mujer morena de Juan Ramón Jiménez, que estaba inspirada en el cuadro de Böcklin. Pero una imagen se impone en la evocación del poema de Darío, puesto que era muy clara la filiación de esa «luz negra» en un poema muy conocido de Nerval:

Yo soy el Tenebroso, —el Viudo—, el sin Consuelo,  
Príncipe de Aquitania de la Torre abolida:  
Mi única estrella ha muerto, —mi laúd constelado  
También lleva el *Sol negro* de la *Melancolía*.

[...] Y vencedor dos veces traspuse el Aqueronte:  
Modulando tan pronto en la lira de Orfeo  
Suspiros de la Santa, —como gritos del Hada<sup>87</sup>.

El poema de Nerval ilustra aspectos importantes de la estética de Darío, en primer lugar la equiparación del poeta y la melancolía, que se expresa al asumir éste la figura del «Desdichado»; la segunda cuestión es esa idea de vencedor de la muerte, que Darío exhibe en «Sonatina»; la tercera cuestión es el símbolo del instrumento como emblema del artificio del poeta y la evocación de Orfeo, tantas veces presente en los relatos y en la poesía de Darío, así como esa dualidad de la figuración femenina, la Santa y el Hada, que transitaron por los textos de Darío. En Nerval será el hada Melusina la invocada, a la que Mujica dedicaría una novela en la que recreaba magistralmente la Edad Media, que Darío prodigó en sus relatos y poemas. Pero es esa imagen del *Sol negro* del poema de Nerval la que nos pone en el camino de entender la «luz negra», y la alabanza

<sup>86</sup> R. Darío, «Alaba los ojos negros de Julia», en *Prosas profanas, Obras Completas*, v, pág. 779.

<sup>87</sup> G. de Nerval, «El desdichado», en *Las quimeras, op. cit.*, pág. 53.

a los ojos negros, reflejando esa integración de Darío en el código artístico de la melancolía.

Llegados a este momento de la interpretación, hemos de explicar que la excepcionalidad del relato «A las orillas del Rhin», que convocaba, asimismo, a Hugo y a Nerval, estaba centrada en la primacía que da el poeta a esos ojos azules de la «garrida Marta». Darío había elegido ese color como emblema de su sistema poético, por ello hubo de ser explícito y relacionó, en su poema, melancolía y ojos azules. Marta presentaba otros síntomas de la melancolía amorosa: la palidez del rostro, la tristeza y las lágrimas, y era hija del viejo caballero, tipo melancólico, en su vejez, carácter y edad. En tanto el joven Armando sufrirá el llamado «amor heroico» o *amor nobilis*, como establecía Burton, y llegará en esta aventura a completar la expresión del sentimiento extremo en el suicidio final. Un final que traerá imágenes, sensaciones de gran impacto visual:

Lanzó el hierro el guardián furioso contra el valiente joven, con gran fuerza; mas resbalando por la fina coraza del armado caballero, vino a clavarse en el blanco seno de la linda Marta. [...] De la roja herida brotó un chorro purpúreo; y pálida y moribunda, abrazándose al mancebo, sólo pudo decir la desgraciada doncella: ¡Amor mío!<sup>88</sup>

Se ha de destacar la reiteración del epíteto, que trae formas de lo ya establecido, pero es en esa combinación del blanco y el rojo, esa alternancia casi impresionista, de donde queremos extraer algunas consecuencias. Como siempre recurrimos a la poesía para explicar el valor de las imágenes. En este caso será la sangre: la última imagen del relato era la de las aguas del Rhin teñidas por la sangre de Marta. Debemos tener en cuenta que Darío escribió un poema dedicado al tema de la sangre, titulado precisamente «Canto de la sangre», donde el poeta hace un recuento y elige mitos o personajes ligados a la Biblia, Abel y Cristo, aparecen los mártires, los ajusticiados, ... y finalmente una figura peculiar se tiñe del color: «y el rojo cometa que anuncia la ruina». Aquí tenemos esa clara alusión a un motivo que estaba en el grabado *Melancolía I*, de Alberto Durero, y se unía a una leyenda en la que el cometa se asociaba a la melancolía, pero, en el poema, sirve de entrada para los últimos versos del canto: «Sangre de los suicidas. Organillo./Fanfarrias macabras, responsos corales/con que de Saturno celébrase el brillo/en los manicomios y en los hospitales»<sup>89</sup>. Y aquí se hace claro ya el significado de esa sangre, asociada al hijo de Saturno, el suicida<sup>90</sup>, una muerte como enfermedad, como locura, bajo el auspicio del astro siniestro. Aunque la muerte de amor del relato era una opción mucho más poética y, además, la había inspirado el modelo de Shakespeare. En honor del

<sup>88</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 79.

<sup>89</sup> R. Darío, «Canto de la sangre», en *Prosas Profanas, Obras Completas*, v, págs. 822-823.

<sup>90</sup> Según Vettius Valens (siglo II), Saturno preside las muertes por ahogamiento, el cautiverio, etc., interpretación pitagórica y órfica de Krono como dios marino y fluvial. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid, 1991, pág. 153.

gran poeta de la melancolía, Darío unificará dos motivos, aparentemente contrapuestos: las ruinas y los ojos azules, pero sabemos que ambos eran la síntesis de una Poética de la melancolía, las ruinas, lo ya recibido; los ojos azules, la nueva opción del modernismo de Darío.

Para terminar, podemos establecer que, si relacionamos Víctor Hugo, Shakespeare y Rubén Darío, encontramos una codificación artística en este cuento, lo que nos permite relacionar datos aparentemente desconectados en la trama del relato. Establecemos la pertinencia de los diferentes motivos en este código estético: las edades de los personajes, las figuraciones de la prisionera o condenado a muerte, las ruinas y el paso del tiempo, el paisaje sobre el río, la numerología, la caza y la melancolía, la quimera obsesiva del melancólico. Todo lo analizado confluye en un código estético único y peculiar, desarrollado por Darío a lo largo de toda su vida literaria, y en todos sus ámbitos.

A manera de conclusión, queremos ver las relaciones de Darío con los modelos arquetípicos del cuento maravilloso y, para ello, optamos por analizar el cuento según el estudio de Vladimir Propp. Es cierto que todas las corrientes literarias se acercan de una u otra forma a los cuentos con sus propias miradas, pero el descubrimiento de un esquema compositivo capaz de dar respuesta de manera orgánica y atendiendo a un canon modélico, fue determinante para que hubiese una intencionalidad de adecuar las construcciones narrativas a un determinado canon identificable en un marco tradicional. Para verificar esta pauta en los textos de Darío, buscamos las relaciones muy evidentes con el modelo de Vladimir Propp.

De todas las funciones que analiza Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*<sup>91</sup>, podemos identificar algunas de ellas muy claramente en «A las orillas del Rin». Como el mismo Propp afirma en su libro, «[...] no todos los cuentos presentan, ni mucho menos, todas las funciones. Lo que no modifica en absoluto, por otra parte, la ley de sucesión»<sup>92</sup>. *El introito*, ya analizado anteriormente, correspondería con la situación inicial descrita por Propp, que, aunque no sea una función propiamente dicha, constituye un elemento morfológico importante. Sin embargo, Darío introduce un cambio significativo: la visión del castillo donde comienza el relato es en el presente del autor, una vez que el tiempo ha pasado y lo ha convertido en ruinas, como ya hemos visto. A continuación, se enumeran los protagonistas del relato, y entre ellos al héroe, el gallardo Armando. Al mencionar al padre de la bella Marta, se dice que fue él quien dio muerte al padre del valiente caballero; se trata del *agresor*, del personaje que va a intentar impedir el triunfo del héroe.

Había dado muerte en tiempos pasados, y en duelo terrible, a un noble germano con quien rivalidades especiales le pusieron en discordia. Este noble germano que sucumbió en lucha con el padre de Marta, éralo del caballero Armando<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> V. Propp, *Morfología del cuento*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1985.

<sup>92</sup> V. Propp, *loc. cit.*, pág. 33.

<sup>93</sup> R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 76.

Aquí tenemos la primera de las funciones, el *alejamiento* (función I), que en el caso de la muerte de uno de los padres del héroe representa una forma de alejamiento reforzada, y, junto a la atmósfera inicial descrita, anuncia alguna desgracia. Después del primer encuentro entre los jóvenes, y de su posterior enamoramiento mutuo, el padre de la muchacha decide recluirla en un castillo. Esta decisión conlleva la función de la prohibición del héroe de ver y tratar con la dama, que anunciará también, como sabemos, la llegada del infortunio. En *Las raíces históricas del cuento*, Propp afirma que el relato maravilloso ha conservado las huellas de numerosos ritos y costumbres. El motivo de la reclusión de la muchacha deriva del antiguo substrato religioso del temor a las fuerzas invisibles que rodean al hombre, y están presente en toda una tradición histórica (recordemos a Sansón y Dalila o a Rapunzel)<sup>94</sup>. La *prohibición* en el cuento tradicional (función II) lleva normalmente aparejada una *trasgresión* (función III), y en este relato se materializa en la partida del héroe para, primero ver a su amada y comunicarse con ella, y después, yendo más allá, con la consumación del rapto. La trasgresión dariana es el rapto, y así lo expresa también en poemas como «Epitalamio bárbaro», «Caracol» o «Palimpsesto», ya mencionados anteriormente.

Pero, antes de esto, comprobamos que el héroe cuenta con la ayuda de un donante, un *ayudante*, para llevar a cabo su acción: se trata de un pescador, que le proporciona una barca, y, remando, ayuda al héroe a cruzar el río y llegar así a la prisionera:

Más de medianoche sería cuando de la choza del pescador en que estaba el caballero Armando salieron dos personas; se dirigieron a una barca, y ya en ella, moviendo los remos silenciosamente, surcaron las aguas del río y llegaron hasta tocar el grueso y mojado paredón de la fortaleza feudal. [...] los tres que van a merced de las aguas no son otros que el caballero Armando, la linda Marta y el pescador<sup>95</sup>.

A nuestro juicio, la función de la *fechoría* es la que sigue, la número VIII según Propp, extremadamente importante y compleja, pues «da al cuento su propio movimiento» y puede ser muy variada. Identificamos como fechoría la persecución a la que son sometidos Armando y Marta por el río, ordenada de forma implícita por su padre (el *agresor*) que ordena la custodia de su hija a los guardianes. Y lo creemos así porque a raíz de la mencionada «persecución», se llega al final del relato. La cacería culmina en el encuentro y se produce el *combate* (función XVI). En este enfrentamiento, la bella Marta y el propio héroe fallecen. Aquí se trunca, desaparece, se rompe el esquema de los cuentos maravillosos de Propp: lo que debería haber constituido un triunfo del héroe (el rapto), para posteriormente casarse con su amada y finalizar así el cuento, ha terminado en una derrota, en un héroe vencido, caído, moldeado a la voluntad modernista

<sup>94</sup> V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974, pág. 65.

<sup>95</sup> Cf. R. Darío, *Cuentos completos*, pág. 78.

de Darío, semejante al titán Prometeo, personaje mitológico tan del gusto de los modernistas por ese mismo motivo. El cuento maravilloso, como tantas otras influencias en la obra del nicaragüense, sirven al autor para configurar un relato que responde a ese código estético que cohesionan su obra.