



Máster en Cultura y Pensamiento Europeo:
Tradicion y Pervivencia

Instituto de Humanismo y Tradicion Clasica

La pervivencia del mitema griego del monstruo
y la doncella

The endurance of the Greek mytheme of the Monster and the maiden

Alumna: M^a José Cabezas Vergara

Tutores: Jesús María Nieto Ibáñez y Mechthild Albert

Universidad de León y Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

2019/2020

Philosophische Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
„Master of Arts (M.A.)“

La pervivencia del mitema griego del monstruo y la doncella

The endurance of the Greek mytheme of the Monster and the maiden

vorgelegt von
María José Cabezas Vergara
Burgstraße 17
56218 Mülheim-Kärlich

Matrikelnummer: 3146987
Studiengang: Spanische Kultur und europäische Identität

Erstgutachterin: Prof. Dr. Mechthild Albert
Zweitgutachter: Dr. Jesús-M^a Nieto Ibáñez

Resumen

Para introducir la pervivencia del mitema griego del monstruo y la doncella se hace necesario comenzar con la exposición de los conceptos más fundamentales del mito y el mitema, sus significados, conceptos e interpretaciones. Resulta fundamental exponer la metodología de Levi-Strauss y su método de análisis estructural de la mitología, pues gracias a él se ha podido dar el enfoque correcto al estudio mitológico hasta la actualidad.

A continuación, se incorporan los mitos griegos que repiten el motivo del monstruo y la doncella y que, por su antigüedad, representan el origen del mitema. Los mitos de los amores de Zeus comparten el factor común de una unión romántica entre una bella doncella y un animal que no es quien en realidad aparenta. Las transformaciones de algunas mujeres amadas por Zeus sirven también para ejemplificar la función de la transformación, al igual que los mitos de bellas mujeres que se transforman en monstruos. Puesto que el mitema de la metamorfosis posee numerosas variantes, es necesario conservar el panorama completo de distintas transformaciones y no juzgar que el mitema se limita únicamente a un dios disfrazado y a su bella pareja.

La exposición del cuento de Psiqué y Cupido (Apuleyo, s. II d.C.) es esencial porque posee el mitema proveniente de los mitos de Grecia, estableciendo un vínculo temático entre la mitología griega y los cuentos populares y de hadas, pero también con el uso más moderno del mitema, como en novelas, cine, teatro, ópera, etcétera.

Finalmente, los cuentos de Straparola, Perrault y los hermanos Grimm junto con las novelas de Villeneuve, Rostand y Leroux permiten cerrar el panorama a medida que su análisis descubre los motivos que se repiten una y otra vez a modo de enseñanza, fábula o mensaje oculto, dependiendo de la época y las motivaciones de cada autor. El ciclo del animal novio, así como otras clasificaciones del cuento de acuerdo a folcloristas resulta importante en el análisis, pues sus características concuerdan con el mitema del monstruo y la doncella.

Palabras clave: curiosidad de la mujer, ciclo animal novio, cuentos de hadas, cuentos populares, falsedad de apariencias, mitema, mito griego, monstruo y doncella, transformaciones.

Abstract

To introduce the endurance of the Greek mytheme of the monster and the maiden, it is necessary to start with the exposition of the most fundamental concepts of the myth and the mytheme, their meanings, concepts and interpretations. The methodology of Levi-Strauss and his structural analysis system of the mythology turns out to be essential because it is thanks to him that the mythological studies have been able to get the right perspective to this day.

Subsequently, the Greek myths that repeat the motif of the monster and the maiden will be integrated, which, due to their antiquity, represent the origin of the mytheme. The myths of Zeus' affairs share the common factor of a romantic union between a beautiful maiden and an animal that is not really who it pretends to be. The transformations of some women loved by Zeus serve to exemplify the purpose of the transformation the same as the myths of beautiful woman turned into monsters. Because the mytheme possesses many variants, it is necessary to keep a full outlook of different transformations, without supposing that the mytheme is only reduced to a god in disguise and his beautiful partner.

The exposition of the tale of Psyche and Cupid (Apuleius, II AD) is fundamental because it possess the mytheme from the Greek myths, establishing a topic bond between Greek mythology, folktales and fairy tales as well as with the modern use of the mytheme, like in novels, cinema, theater, opera, etcetera.

Lastly, the tales of Straparola, Perrault and the Brothers Grimm together with the novels of Villeneuve, Rostand and Leroux allow the overview to conclude as their analysis finds the motifs repeating time after time in the form of lessons, fables or hidden messages, depending on the epoch and the author's motives. The animal groom cycle as well as other classification of tales according to folklorists become important in this analysis since their characteristics coincide with the mytheme of the monster and the maiden.

Key words: women's curiosity, animal groom cycle, fairy tales, folktales, disguised appearance, mytheme, Greek myth, monster and maiden, transformations.

Contenido

1	Introducción.....	1
1.1	Estado de la cuestión	1
1.2	Objeto de estudio.....	3
1.3	Método de investigación y referentes.....	6
2	Estudio teórico.....	7
2.1	Mito: Concepto e interpretaciones.....	7
2.1.1	La esencia del mito.....	7
2.1.2	El concepto	9
2.1.3	Formas de entender el mito	10
2.1.3.1	Interpretaciones o criterios generales sobre el posible origen del mito.....	11
2.1.4	El mito y el mitema en la metodología de Levi-Strauss.....	14
2.1.4.1	Análisis estructuralista de los mitos y mitemas de Lévi-Strauss.....	15
2.1.5	De la leyenda oral a la literatura.....	19
2.1.6	El mito a partir de la Edad Media.....	20
2.2	El modelo del mito griego	22
2.2.1	Los amores de Zeus y sus transformaciones.....	22
2.2.1.1	El rapto de Europa.....	23
2.2.1.2	Leda y el cisne o Némesis y la oca.....	23
2.2.1.3	Antíope y el sátiro	24
2.2.1.4	Ganímedes y el águila.....	26
2.2.2	Transformaciones de algunas mujeres amadas por Zeus.....	27
2.2.2.1	La transformación de Calisto en osa.....	27
2.2.2.2	Io transformada en vaca.....	28
2.2.2.3	Asteria transformada en codorniz.....	29
2.2.3	Zoofilia: Relaciones amorosas de mujeres con animales	29
2.2.3.1	Pasifae y el toro	30
2.2.4	Transformaciones de mujeres hermosas en seres monstruosos	31

2.2.4.1	Escila y Caridbis.....	31
2.2.4.2	Tetis y Peleo.....	32
2.2.4.3	La gorgona Medusa	34
2.2.5	Precedentes de <i>La Bella y la Bestia</i>	35
2.2.5.1	Psiqué y Cupido.....	35
2.2.6	Índice ATU 425C o tipo de cuento <i>La Bella y la Bestia</i>	37
3	Análisis práctico: Cuentos populares, de hadas y novelas.....	39
3.1	<i>Il re porco</i> de Giovan Francesco Straparola en <i>Le piacevoli notti</i> u <i>Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes</i> (1550).....	39
3.1.1	Síntesis argumental.....	39
3.1.2	Origen de los cuentos de hadas o la sucesión de un mitema	40
3.1.3	Similitudes entre <i>El rey puerco</i> y <i>La Bella y la Bestia</i>	41
3.2	<i>La Barbe bleue</i> de Charles Perrault (1697).....	43
3.2.1	Síntesis argumental.....	43
3.2.2	El ciclo del animal novio y el esposo monstruoso.....	43
3.2.3	Pervivencia del mitema de la curiosidad y similitudes con otros cuentos.....	45
3.2.4	El color de la barba y la mancha de la llave	46
3.3	<i>Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich</i> de Jacob y Wilhelm Grimm (1812).....	48
3.3.1	Síntesis argumental.....	48
3.3.2	El novio rana.....	48
3.3.3	La entrega de la doncella a la bestia	50
3.3.4	La bola de oro	51
3.4	<i>La Belle et la Bête</i> de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1740) y de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756).....	52
3.4.1	Pervivencia y variantes del mitema	54
3.4.2	Síntesis argumental.....	56
3.4.3	Similitudes entre <i>La Bella y la Bestia</i> y <i>Psiqué y Cupido</i>	56
3.4.4	Diferencias entre <i>La Bella y la Bestia</i> y <i>Psiqué y Cupido</i>	63
3.4.5	El monstruo resulta ser un amoroso esposo.....	64

3.5 <i>Cyrano de Bergerac</i> de Edmond Rostand (1897).....	66
3.5.1 Síntesis argumental.....	66
3.5.2 El feo enamora a la bella con sus versos	67
3.5.3 Felices por siempre o por siempre feo.....	72
3.6 <i>Le fantome del l'opera</i> de Gastón Leroux (1909)	73
3.6.1 Síntesis argumental.....	74
3.6.2 El mito del fantasma.....	75
3.6.3 Quién se esconde tras la máscara	77
3.6.4 El baile de máscaras	78
3.6.5 Similitudes entre Christine Daaé y Psiqué	80
4 Conclusiones.....	83
Bibliografía	1

1 Introducción

1.1 Estado de la cuestión

El cuento de *La Bella y la Bestia* es de conocimiento popular; todos conocen la historia de la hermosa muchacha que se enamora de una bestia y que ese mismo amor lo transforma en un príncipe azul. Todos conocen la historia de la princesa y el sapo, la que se ha hecho reconocida entre el público infantil de esta década debido a la película que Disney estrenó en 2009. El resto de los lectores del mundo conoce la historia de acuerdo al cuento de los hermanos Grimm titulado *El rey rana* y otros, acaso por la tradición oral de su propio país. Algunas naciones crecieron escuchando los cuentos infantiles de los hermanos Grimm, como es el caso de Alemania, los franceses, por su parte, reconocen a Perrault como el autor de *La Cenicienta*, *La bella durmiente* y *Barba Azul*. Los italianos, desde luego, afirman que Basile y Straparola son los verdaderos y originales autores de los primeros cuentos de hadas.

De manera más actual existen películas con éxito de taquilla y que usando los elementos de muchos cuentos clásicos han creado una nueva película con base a lo antiguo; es el caso de *Shrek* en el que un feo ogro debe rescatar de lo alto de una torre a una damisela en peligro y quien finalmente resulta ser un ogro igual que él. En 1990 *Mujer bonita* (*Pretty woman*) fue otro éxito de la pantalla grande, pero pocos sugerirían que la temática de un millonario que transforma a una prostituta en una dama tenga algo que ver con los cuentos populares y de hadas. Jean Cocteau dirigió en 1946 la primera versión cinematográfica del cuento popularmente conocido por Beaumont (1756) *La Belle et la Bête*, le sucedieron otras versiones hasta llegar a la película hollywoodense de *The Beauty and the Beast* protagonizada por Emma Watson (2017) que es una nueva versión de la película infantil de los Estudios Disney (1991) con el mismo nombre. Variaciones y versiones de cuentos infantiles, cuentos de hadas, cuentos populares y novelas existen por centenas. *El fantasma de la ópera* (1910), novela gótica de Gastón de Leroux posee numerosas versiones, tanto en formato de película, de ópera, obras de teatro, tiras cómicas y tantas más, que no es posible saber hasta dónde ha llegado la adaptación del tema del hombre que esconde su deformado rostro tras una máscara y que se enamora de una hermosa cantante de ópera, especialmente cuando la nueva versión sufre un cambio en el título. Las que son más recordadas son la película muda de origen estadounidense del director Rupert Julian (1925) y el musical de Andrew Lloyd Webber (1986), ambas con el mismo título que la novela original.

Balló y Pérez, autores de *La semilla inmortal*¹ plantean en su obra la cuestión sobre la originalidad de

¹ Balló, J., Pérez, X. 1995. *La semilla inmortal*. Editorial Anagrama, Barcelona.

los argumentos cinematográficos y desarrollan la idea de que ellos son en realidad fruto de un legado anterior y que generan otro nuevo. Es esta misma idea la que en cierta forma inspira la producción de este trabajo, pues los temas universales y argumentos fundacionales usados en los cuentos y novelas que aquí se analizarán presentan “argumentos que se entrelazan entre sí, que recorren continentes, que circulan por los géneros más diversos, en series reguladas o en poéticas de autor”². El mitema del monstruo y la doncella es un legado.

Todas las historias que cuentan con una bella doncella que debe contraer nupcias con un animal, ya sea este sapo, oso, cerdo, serpiente, etcétera, son las catalogadas como cuentos del tipo animal novio o esposo. Este tipo de cuentos que poseen un tema universal, han sido vastamente analizados por folcloristas y otros académicos como por ejemplo Jack Zipes en su obra *Why fairy tales stick: The evolution and relevance* (2006) y en su ensayo *What makes a repulsive frog so appealing: Memetics and fairy tales* (2008). Además, Zipes ha editado y traducido al inglés los cuentos clásicos de hadas más importantes del occidente en su colección: *The great fairy tale tradition: From Straparola to the brothers Grimm* (2001). Ruth Bottingheimer, profesora de investigación en la Universidad Estatal de Nueva York especializada en cuentos de hadas europeos y autora de variadas obras sobre el tema, como por ejemplo *Fairy godfather* (2002) y *Grimm's bad girls and bold boys* (1987), es conocida por sostener que los cuentos de hadas fueron originalmente creados por Straparola. Otro sin fin de ensayos sobre cuentos de hadas, sus diferentes clases y versiones pueden encontrarse bajo la autoría de folcloristas y otros ensayistas como Barbara Fass (*In search of the swan Maiden: A narrative on folklore and gender*, 1994), Paola Pallottino (*Beauty's Beast*, 1989) y Maria Tatar (*Off with their heads!*, 1992). Incluso existen estudios psicológicos de los cuentos de hadas, como el reconocido *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1994) de Bruno Bettelheim en el que el psicoanalista austriaco examina diferentes cuentos clásicos y de qué manera estos afectan la perspectiva infantil y cómo ayudan a entregar enseñanzas que se esconden tras la historia.

Todos estos estudios sobre cuentos de hadas y cuentos populares buscan analizar sus trasfondos, sus razones y sus inicios, y mucho de ellos permiten una lectura bajo las clasificaciones de Uther (*Types of international folk tales*, 2004) o las clasificaciones de Aarne y Thompson (1961), en especial el ya mencionado ciclo del animal novio (ATU 425A o tipo de cuento 425), pero también otras clasificaciones como ATU 425C (Bella y Bestia), ATU 425B (Hijo de la bruja o Psiqué y Cupido), etcétera. Ello permite encontrar similitudes entre distintos cuentos y distintas versiones en diferentes países y con variados autores. Lo que permite concluir que existe un tema universal, atemporal y recurrente en todas esas historias, un mitema que se repite constantemente; la presencia de una bella doncella que debe desposar a un animal o bestia, la falsedad de las apariencias, las metamorfosis o transformaciones y la curiosidad de la mujer.

² Ibid. Pp. 12.

1.2 Objeto de estudio

Resulta de gran importancia reconocer los orígenes de aquellos mitemas tan recurrentes que se encuentran presentes tanto en la literatura como en el cine, en el teatro, la ópera, la música e incluso en la publicidad, existentes tanto en el presente como también a través de los siglos. Esos mitemas son, como ya se mencionó, el mitema del monstruo y la doncella y cómo dentro de esta temática se encuentran los mitemas de la falsedad de las apariencias, las transformaciones y en algunos casos la curiosidad de las mujeres. Los folcloristas atribuyen la presencia de estas temáticas en los medios masivos a los cuentos de hadas pues “los cuentos populares y de hadas se mantienen en el tiempo, en la memoria y en nuestra cultura”³.

Sin embargo, cabe preguntarse si el inicio de estos mitemas toma lugar del siglo XVI en adelante a través de Straparola y sucesivamente con Perrault y los hermanos Grimm, o si son mitemas más antiguos de lo que se asume. La temática de la doncella y el monstruo puede ser encontrada en tiempos de la Antigua Grecia en los mitos que se conocen por medio de Homero, Apolodoro, Hesíodo, Ovidio, Apolonio o Pausanias. Ya en los mitos de Zeus y sus amores se pueden encontrar numerosos ejemplos sobre transformaciones: Zeus transformado en toro, cisne, sátiro o águila, con el fin de conquistar a una hermosa mortal y a la vez para esconder su verdadera identidad. Tales mitos, además, son necesarios como punto de partida, comprendiendo así su desarrollo y conversión como tema universal presente en la literatura. Posteriormente, a través del cuento de *El asno de oro* o *La metamorfosis* de Apuleyo (siglo II d.C.) se dio a conocer por primera vez, al menos de manera escrita, el cuento de *Psiqué y Cupido*, el que tantos académicos y estudiosos afirman como el primer cuento que inspiró la historia de *La Bella y la Bestia* (1740/1756) y otros cuentos de hadas previos al francés.

Se exponen de manera breve las diferencias entre mito, leyenda y cuento popular, las que a veces resultan pequeñas, pero que sirven para que el lector de este trabajo, el cual se presume que no siempre será experto en la materia mitológica ni en la literaria, sea capaz de comprender y diferenciar por sí mismo los distintos relatos que aquí serán expuestos. De esta manera, además, es posible comprender que existe una conexión entre los mitos, las leyendas y los cuentos populares, como será analizado en las siguientes páginas. Es por ello que se exponen y analizan ejemplos tanto de mitos a través de los amores de Zeus y otros mitos de transformaciones, así como la leyenda de *Psiqué y Cupido* y cuentos populares, como son *El rey rana*, *El rey cerdo*, *Barba Azul*, *La Bella y la Bestia*. Y también otros tipos de textos más modernos como lo son la novela de Laroux y la obra teatral de Rostand; con la finalidad de demostrar que el mitema del monstruo y la doncella nace con la tradición helénica, continúa con la leyenda conocida en el mundo gracias a Apuleyo, prosigue con los cuentos populares y posteriormente se mantiene vigente con otras formas literarias. Es por

³ Tatar, M. 2010. *Why fairy tales matter: The performative and the transformative*. Western States Folklore Society. Vol. 69, no. 1. 2010. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/25735284> . Pp. 58.

ello que este trabajo se presenta de manera lineal.

Zipes afirma en su obra que “en los últimos trescientos años los académicos han querido definir y clasificar los cuentos populares orales y los cuentos de hadas literarios como si pudieran distinguirse uno del otro y como si se pudiera rastrear sus orígenes en una fuente primitiva”⁴. Sin embargo, en base al tema que en esos cuentos es irreducible, esto es los mitemas que ya se han mencionado y que tanto se repiten en los cuentos populares y de hadas, creemos que es posible investigar de manera efectiva sus orígenes, los que presumiblemente provienen de fuentes antiguas como lo son los mitos griegos.

Por tanto, este trabajo explicará, definirá y expondrá el concepto de mito en su forma básica, así como las diferentes interpretaciones de este de acuerdo a diversos autores y siglos. Se incluye la teoría del mitema basada primordialmente en los estudios metodológicos de Levi-Strauss, pues es a partir de ella que los demás estudios del tema son profundizados en ese campo de estudio. Se finaliza con el mito en la Edad Media hasta terminar en la actualidad. Las explicaciones del mito y las diversas formas de verlo constituyen una guía para el lector, que mediante la introducción del mito podrá desarrollar un entendimiento complejo acerca de la variedad de estudios y pensamientos respecto a este y cuál es el estado de su estudio en esta época. A su vez, las diferentes interpretaciones permiten adaptar el mito a distintas épocas y también culturas, mentalidades, valores y formatos, lo que permite entender cómo el mito se ha transformado y se ha reinterpretado en la literatura y los cuentos.

Posteriormente, se expondrán los mitos griegos que incluyen transformaciones del dios Zeus en animal o en algunos casos de mujer bella en monstruo. Así también se incluyen no sólo las transformaciones de Zeus, sino de algunas mujeres amadas por Zeus que, evadiendo al dios, se transformaron en animales. Otros mitos interesantes que exponer son los de bellas mujeres que se transforman en horribles monstruos, pues el mitema de la transformación y del monstruo puede ocurrir en el caso femenino de doncella a monstruo. Estos últimos sirven para comprender y ser capaz de identificar el mitema en un vasto universo literario y filmico, donde las variables son tantas, que se hace necesario considerar la variante mujer a monstruo. No obstante, por razones de tiempo y espacio no será posible exponer y estudiar este último caso con ejemplos literarios analizados. Basta por el momento con mencionar esos mitos para que quizás puedan ser considerados en profundidad en un futuro estudio.

Resulta necesario exponer en el apartado teórico la cuestión del mito de Zeus y otras transformaciones, pues sin su exposición este trabajo perdería el sentido lineal necesario para demostrar el origen del mitema y su transformación a través de distintas épocas. Los distintos tipos de mitos aquí expuestos permiten, además, comenzar con un panorama general a través del apartado teórico hasta llegar al análisis de obras

⁴ Zipes, J. 2006. *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. Taylor and Francis Group, Nueva York. ISBN 0-415-97780-0. Pp. 42.

específicas a través del análisis práctico de las obras ya mencionadas. Los diferentes mitos permiten comprender la variedad de veces que el mitema efectivamente se repetía ya desde sus comienzos.

Al término de esta sección se expone la leyenda de *Psiqué y Cupido*, el cuento más antiguo del que se tenga registro escrito con el mitema claro del monstruo y la doncella y el que ha sido motivo de inspiración para *La Bella y la Bestia*, así como también otros cuentos populares y de hadas previos y posteriores a él.

Se continuará un siguiente apartado en el que se estudiarán y analizarán el mitema del monstruo y la doncella en un universo literario que abarca desde el siglo XVI hasta el XX. Se comenzará con *El rey cerdo* (1550), cuento de Straparola considerado como uno de los registros escritos más antiguos con similitudes con *Psiqué y Cupido*. Posteriormente, el cuento de *Barba Azul* (1697) escrito por Perrault permitirá analizar el mitema de manera distinta al ejemplificar que no todos los monstruos deben tener esa forma física para serlo. Luego se profundizará la novela de Villeneuve de *La Bella y la Bestia* (1740), obra que Beaumont (1756) transformó en un uno de los considerados más famosos cuentos de hadas que permanece en el colectivo público de manera tan viva como hace casi tres siglos atrás. Esta obra permitirá una vez más encontrar las distintas características del mitema griego. El último cuento de hadas a analizar será *El rey rana* (1812), o también conocido como *El príncipe rana*, de los hermanos Grimm, que permite comprender que a través de tres siglos el mitema continúa vigente y con tantas similitudes como hace cientos de años atrás.

Las siguientes obras son dos novelas que también marcaron tendencia con el mismo motivo recurrente, pero ya de manera algo distinta. Se representa la bestia de manera más abstracta pero aún gráfica a través del drama teatral heroico de cinco actos de Rostand *Cyrano de Bergerac* (1897), un hombre con una nariz tan enorme que no le permite tener al amor de quien desea y también de Leroux, escritor francés de *El fantasma de la ópera* (1909), novela gótica que ha sido plasmada en el cine, teatro y ópera de maneras variadas y que relata la historia de un hombre con un rostro deformado y que vive y se esconde en los subterráneos de la Ópera Garnier sufriendo de amor por no ser correspondido y escondiéndose del mundo.

En las tres obras se analizará de qué manera el mitema se encuentra presente, de qué forma ha mutado o variado, cuáles son sus diferencias y qué aspectos de los cuentos o novelas pueden ser interpretados como parte del mitema del monstruo y la doncella. Como ya se ha expuesto, se pondrá énfasis en la representación de la bella doncella, así como en su caracterización, en lo bestial o animal, ya sea a través de lo feo o lo horroroso en oposición a lo bello, lo humano y civilizado, de qué manera se representan las transformaciones de la bestia y qué significan, la falsedad de las apariencias, motivo que está intrínsecamente relacionado con lo que pareciera ser bello o monstruoso y que se repite en cada una de las obras a analizar. La curiosidad de las mujeres, tema que se presenta en al menos tres de las seis obras analizadas, se incluye de igual manera debido a que en el cuento de Apuleyo resulta significativa para el desarrollo de la historia, así como su desenlace.

1.3 Método de investigación y referentes

Primeramente, se utilizan las fuentes clásicas de la Antigua Grecia para estudiar y exponer los diferentes mitos que presentan bajo un marco primordialmente romántico a Zeus transformado en animal para enamorar a bellas mortales, así como otros mitos que presentan transformaciones de mujeres en animales o monstruos por distintos motivos.

Segundo, la lectura de los cuentos populares o de hadas en *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* de Giovan Francesco Straparola (1550) en *Le piacevoli notti*, primera parte (las seis primeras noches): Fábula Primera “*El rey puerco*”. *Barba Azul* de Charles Perrault (1697) y *El rey Rana* o *Enrique el Férreo* de Jacob Grimm y Wilhelm Grimm (1812) fueron las lecturas principales para este trabajo. Así también las novelas de *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1740) y, posteriormente, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756), que por su brevedad se puede contar como cuento de hadas o popular, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (1897) y *El fantasma de la Ópera* de Gastón Leroux (1909), las que forman parte central en el análisis práctico de este trabajo.

Los cuentos se analizan, como ya se ha expuesto, bajo el mitema del monstruo y la doncella. Para ello ha sido de gran ayuda la clasificación *Types of international folk tales* (2004) de Uther así como las clasificaciones de Aarne y Thompson (1961), en las que Uther se basa para hacer su estudio. De especial interés para este trabajo fue la clasificación de cuentos que incluyen el ciclo del animal novio, también conocido como ATU425A o tipo de cuento 425, todos referentes a los cuentos que presentan al personaje principal como un animal o bestia que desposa a una bella doncella y donde esta última rompe el hechizo al enamorarse del novio. Esta clasificación comprende distintas características que han podido ayudar al análisis de las obras literarias. Otras clasificaciones que también destacan para este trabajo son la del cuento tipo *La Bella y la Bestia*, el cuento tipo *El rey rana* y *Mi erizo Hans*.

Se consultan variados trabajos, obras y ensayos obtenidos como recursos electrónicos de revistas académicas como Jstor, Springer Link, Research Gate y Academia.edu. Se entrega especial interés a la obra de Jack Zipes sobre los cuentos de hadas y su importancia, así como al trabajo de Bruno Bettelheim y su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* que muestra cómo pueden ser leídos los cuentos de hadas y cómo afectan la sicología del niño. Se incluyen en la obra todos los cuentos de hadas que aquí serán revisados.

2 Estudio teórico

Esta sección del trabajo profundizará, tal como apunta su título, la cuestión teórica del mito y el mitema, comenzando por las definiciones esenciales hasta llegar a las teorías y corrientes de estudio más importantes a través de los siglos. También se incluyen los mitos clásicos de la antigüedad que comprenden el tema del monstruo y la doncella.

2.1 Mito: Concepto e interpretaciones

Este apartado busca exponer de manera clara el significado del mito en su forma más primordial, pero demostrando a la vez que no existe sólo una interpretación de este. Por ello se exponen las diferentes corrientes de estudio que varían de acuerdo al pensamiento de la época y de sus autores. Por otra parte, se presenta y explica el mitema dentro del estudio metodológico de Lévi-Strauss, antropólogo francés que con su estudio aportó al campo mitológico y del mitema la estructura científica que necesitaba. De él se desprenden una serie de corrientes que, aunque distintas a la suya, se inspiran en su trabajo. Se finaliza con el estudio del mito en la Edad Media hasta llegar a la actualidad.

2.1.1 La esencia del mito

En su obra antropológica sobre el significado del mito Juan Cruz⁵ comienza explicando primeramente que para conocer y comprender de manera completa el significado de la palabra mito se precisa conocer primero su significado semántico y luego conocer de qué manera y cuánto ha cambiado su representación a través de la historia. Explica que en la literatura griega la palabra *mythós* significaba un dato de hecho, o sea, la verdad de lo ocurrido. Seguidamente, el *mythós* equivale a una mentira o algo que no es real. Expone que el *mythós* tiene que ver con la verdad de lo divino, o más bien con el *theíon*, que es la verdad referente a lo divino, puesto que se comienza a creer que, o los dioses no existen, o que no son realmente como se describen en los mitos. Se desprende entonces que, si los dioses no son reales, entonces los mitos son mentiras⁶. Para Cruz el mito y su significado poseen una intencionalidad cuádruple, la que se divide en: intencionalidad hierofónica, paradigmática, pancrónica e imaginativo-activa. Lo resume de la siguiente manera: el mito se refiere a la historia de los seres sobrenaturales. Tal historia, verdadera y sagrada, alude a la creación; donde se narra cómo las cosas se crearon como ejemplo para los demás. El mito da a conocer en tal caso el origen de las cosas, un conocimiento vivido al narrar ceremonial o ritualmente el mito; lo que llama el tiempo débil del principio se apoya en el tiempo fuerte del origen. Las fuerzas imaginativas del

⁵ Cruz-Cruz, J. 1971. *Sentido antropológico del mito*. Depósito académico de la Universidad de Navarra. Anuario filosófico 4. Pp. 31-84, Navarra. Pp. 33.

⁶ Ibid.

hombre son, finalmente, de vital importancia para este fenómeno⁷.

De acuerdo con Carlos García Gual, la definición antropológica del mito es de suma importancia, ya que funcionalistas y estructuralistas “han visto en el mito una forma de representar la realidad, un molde imaginario de comprender y dar sentido a la situación y actuación del hombre en ese mundo comprensible y domesticado gracias a los mitos”⁸, esto es lo que el autor acepta como definición del término. No obstante, no le parece correcto enfocarse ciegamente en una sola teoría o definición, pues de este modo otras definiciones se excluirían y el resto de las definiciones no tendrían valía.

Por otro lado, si se admiten las definiciones del diccionario; que un mito es una narración proveniente de la antigüedad, por mi parte agregaría que se trata de la Antigüedad Clásica, o sea de la antigua Grecia y de Roma, y que se contaba para explicar sucesos naturales o para describir la historia temprana del ser humano, es preciso entonces también preguntarse de dónde proviene el mito, o el conjunto de mitos, a saber, la mitología grecorromana. Es posible afirmar que todo lo que se conoce respecto a mitos, proviene tanto del arte griego antiguo, en especial de vasijas y esculturas y primordialmente de la literatura universal. Tal como afirma Martin en el prólogo de su diccionario “esta mitología es un tema omnipresente, tanto en las letras como en las artes figurativas, a lo largo de todo el período histórico conocido con el nombre de Antigüedad clásica”⁹. Desde luego en lo que se refiere a la literatura, los autores clásicos son fundamentales para conocer los mitos. Entre los de origen griego se encuentran Homero (s. IX a.C. aproximadamente); del de mayor antigüedad se hereda *La Iliada* y la *Odisea*, seguido de Hesíodo (s. VIII a.C.) con *Teogonía*¹⁰, Píndaro (s. V a.C.) con *Epinicios*, Esquilo (s. V o IV a.C. aproximadamente) con la *Orestíada* y *Prometeo encadenado*. Otros autores importantes son Sófocles (s. V a.C.) con *Heracles*, *Edipo rey* y *Electra*, Eurípides (s. V a.C.) con *Hipólito* y *Andrómaca* y, por último, pero no menos importante, Apolonio (s. II a.C.) con las *Argonáuticas*. Por su parte, los autores de origen romano son Catulo (85 -53 a.C.) autor de una pequeña epopeya sobre las bodas de Tetis y Peleo, Virgilio (70 – 19 a.C.) y su *Eneida*, Ovidio (43 – 17 d.C.) con *La Metamorfosis*; obra que puede ser usado como un manual de la mitología griega. Higino es el autor de las *Fabulae* que incluye gran variedad de relatos mitológicos, Séneca (4 – 65 d.C.) por su parte escribió tragedias de tema mitológicos inspiradas en las obras de Sófocles y Eurípides, Estacio (40 – 95 d.C.) escribió la *Tebaida*, de Apuleyo (125 – 190 d.C.) se hereda el cuento de Psiqué y Cupido en su obra *El asno de oro* y finalmente se encuentra Claudiano (370 – 410 d.C.) con su obra *Gigantomaquia*.

Consecuentemente la mitología grecorromana ha estado presente como tema principal en las obras literatas, pintura,

⁷ Ibid. Pp. 34.

⁸ García Gual, C. 1995. *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial, Madrid. Pp. 14.

⁹ Martin, R. 1996. *El diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid. Pp. IX.

¹⁰ La lista de los autores ha sido obtenida de Martin, R., *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. XVII – XXV. No se encuentran enumeradas todas las obras de los autores, más bien se menciona una o dos de las obras más populares de cada uno de ellos. Sin embargo, pienso que sí es pertinente enlistar los nombres de los autores más importantes de los que se obtienen las fuentes de la mitología. Por consecuencia, no están presentes todos los autores de los que se obtienen las fuentes mitológicas.

escultura y otras artes a lo largo de la historia del hombre. Una vez planteada esta idea, resulta sencillo poder tener una mirada general en la línea del tiempo y apreciar que la mitología clásica se encuentra presente en casi todo momento. Si se comienza por el principio, el mito se encuentra presente durante la Antigüedad Clásica tanto en las artes plásticas como en la literatura; ejemplos de la literatura ya han sido expuestos previamente. Prevalece su trascendencia igualmente en la Antigüedad tardía hasta alrededor del siglo IV durante el Imperio Romano, donde el mito pagano se enseñó en las escuelas hasta tales fechas¹¹, ejemplos de sus autores al igual que sus obras también han sido mencionadas previamente.

2.1.2 El concepto

En la introducción a su obra de Mitología clásica, Ruiz de Elvira¹² expone los conceptos básicos respecto a la división del mito y a lo que se entiende diferencialmente por mito, leyenda y cuento popular. Este apartado posee especial enfoque en la obra del autor, pues mediante ella es posible comprender a grosso modo el mapa general de los conceptos e interpretaciones del mito. Esto quiere decir, que su compendio resulta absolutamente útil al momento de condensar estos conceptos, debido a que en su obra se abordan las diferentes escuelas e interpretaciones a lo largo de los siglos. Se encuentra entre paréntesis la traducción al alemán de estos tres conceptos debido a su uso masificado¹³. Vale la pena hacer una breve revisión a este apartado:

Mito (Mythos): En el sentido estricto y sin coincidencia de significado con leyenda, el mito es un relato acerca de dioses o de fenómenos de la naturaleza que son más o menos divinizados.

Leyenda (Sage): En el sentido estricto y sin coincidencia de significado con mito. La leyenda es el relato acerca de héroes o personajes similares que son siempre caracterizados como humanos y que poseen gran importancia individual en la sociedad a la que pertenecen. Tales héroes pueden poseer origen divino o pueden ser divinizados al terminar su vida en la tierra. Están catalogados en familias y épocas determinadas con nombres propios que los distinguen de la colectividad.

Cuento popular (Märchen): Distinto a la novela o al cuento literario. El cuento popular es un relato acerca de personajes que ganaron gran relieve debido a sus hazañas o cualidades. Estos personajes son de procedencia humana, pero sin identidad en lo que respecta a familia, época o colectividad, y contrario a la leyenda, incluso pueden carecer de un nombre propio. También para diferenciarlos de la leyenda, los personajes no poseen un origen divino.

¹¹ Martin, R. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. IX.

¹² Este apartado que describe el concepto de mito, así como sus interpretaciones está basado en la introducción que Ruiz de Elvira comparte en su obra. Específicamente en los apartados División del mito y Orígenes e interpretación de la mitología: Ruiz de Elvira, A. 1982. *Mitología clásica*. Gredos, Madrid. Pp. 12 – 20.

¹³ Ibid. Pp. 13.

2.1.3 Formas de entender el mito

Si existe un enunciado que se pueda afirmar con completa seguridad sobre los orígenes de la mitología es que tales orígenes son absolutamente desconocidos. Tampoco se sabe si los elementos inverosímiles se originaron por alteración o deformación en la comunicación oral pasando de uno a otro narrador. Así como tampoco se sabe si la alteración del mito se deba al impacto psicológico que causó el hecho en el primer narrador o en el narrador testigo. Consecuentemente, se desconoce de igual manera el origen de los elementos verosímiles.

Sin embargo, lo que la autora sí juzga altamente probables respecto a los orígenes de la mitología, se encuentra en la siguiente lista¹⁴:

- Que el suceso contado por la mitología puede provenir de un hecho real.
- Que la narración mítica está condicionada por la psicología, la metafísica, la física y la moral.
- Que la mitología se relaciona con la religión, los ritos, los cultos y/o la magia.
- Que los mitos tienen valores simbólicos y/o alegóricos.
- Que el mito permite la exposición de oposiciones polares de tipo funcional o estructural.
- Que los mitos son casos de la realidad ontológica general del ser y la nada y en particular de las proyecciones de esa realidad en general; son las proyecciones lógicas en la fórmula *omnis determinatio est negatio* y las proyecciones éticas del conjunto del bien y el mal.
- Que algunas explicaciones hipotéticas o adivinatorias pueden acertar en el origen de algún mito pero que nunca podrá saberse con completa seguridad.

A pesar de su alta probabilidad de certeza, los criterios generales aquí expuestos no pueden ser una descripción precisa del origen del mito o de la mitología en su conjunto, pues con ello se aceptaría una simple y única posibilidad, descartando muchas otras posibilidades. Tal es el caso de las interpretaciones de la mitología desde el siglo VI a.C. hasta nuestros días, sin embargo, vale la pena mencionar que también han descubierto aspectos de los datos míticos que antes habían pasado inadvertidos¹⁵.

El variado universo de interpretaciones del origen del mito se limita, sin embargo, a un reducido número de tipos de criterios, los que se remontan a los siglos VI, V y IV a.C. Y que se repiten invariablemente, con la excepción de algunas que, describiendo datos verosímiles, aportan observaciones valiosas¹⁶. De ello se desprende la siguiente categorización:

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. Pp. 14.

¹⁶ Ibid.

2.1.3.1 Interpretaciones o criterios generales sobre el posible origen del mito

1. Simbolismo o alegorismo: Esta teoría afirma que los mitos son métodos para expresar fuerzas y fenómenos de la naturaleza, realidades morales del hombre individual y experiencias sociales de convivencia. O, de otra manera, que muchos mitos, a pesar de poseer diferentes nombres o circunstancias, coinciden finalmente en los temas, pues son alteraciones o variaciones de un único mito primitivo. Esta es una de las interpretaciones más antiguas del mito¹⁷;

Siglo VI a.C.: Es una de las interpretaciones más antiguas del mito y se basa en el autor Teágenes de Regio. Según este los dioses eran para Homero una manera de nombrar elementos, características humanas, etcétera. Los dioses y héroes se representaban de la siguiente manera:

Homero	
Según Teógenes de Regio	
Dioses o héroes:	Representación:
Apolo, Helio, Hefesto	Fuego
Poseidón	Agua
Artemis	Luna
Hera	Aire
Atenea	Inteligencia
Ares	Estulticia
Afrodita	Deseo
Hermes	Lenguaje

Siglo V a.C.: Metrodoro de Lámpsaco, alegorista y seguidor de Anaxágoras, alegorizó tanto a dioses como héroes, afirmando lo siguiente:

Metrodoro de Lámpsaco	
Según Hesiquio	
Dioses o héroes:	Representación:
Agamenón	Cielo

Metrodoro de Lámpsaco	
Según Filodemo	
Dioses o héroes:	Representación:
Aquiles	Sol
Helena	Tierra
Paris	Aire interior
Héctor	Luna
Demeter	Hígado

¹⁷ Ibid. Pp. 14 - 16.

Baco	Bazo
Apolo	Bilis
Metrodoro de Lámpasaco	
Según Taciano	
Dioses:	Representación:
Hera	Sustancias de la naturaleza y disposiciones de los elementos
Atenea	
Zeus	

18

Otros alegoristas que vale la pena mencionar son: El filólogo Crates de Malos; filósofos: los estoicos Crisipo y Cornuto; el cínico Dión de Prusa o Crisóstomo y el neoplatónico Porfirio y el sofista de época antonina Máximo de Tiro.

Siglo I d.C.: Las Alegorías Homéricas de Heráclito son las más características de la época.

Siglo V d.C.: A esta época corresponden las *Mythologiae* (*Mitologiarum libri tres*) y otras obras de Fulgencio.

Edad Media: Los alegoristas medievales inspirados en Fulgencio son: Alberico; Remigio de Auxerre; Juan de Salisbury; Pierre Berçuire; Bocaccio y Coluccio Salutati. Seguidores de Porfirio, Heráclito y otros alegoristas restantes de la Antigüedad griega son los bizantinos Eustacio y Tzetzes.

Siglo XVI al XVIII: Obras alegóricas del mito en estos siglos corresponden a Giraldi; Conti; Dolce; Bacon de Verulam; Pérez de Moya; Fréret; Vico y Bergier.

Siglo XIX: Las figuras del simbolismo correspondientes a esta época son Creuzer y los astralistas Max Müller, Kuhn y Husson.

Siglo XX: Los alegoristas más destacados son Nilsson, Karényi y Diel.

2. La pseudoracionalización: Intenta descubrir en los mitos, por adivinación, luchas triviales de la vida corriente transformadas en rarezas por pura confusión de nombres, alteraciones o mal entendidos en la transmisión del relato original. El caso más popular de la pseudoracionalización es el de la interpretación del mito de Pasífae, la que tiene amoríos con un toro. Sin embargo, de acuerdo con la visión de los historiadores del siglo IV a.C. Filócoro y Paléfato, el caso no fue más que un adulterio de parte de Pasífae con un joven llamado Toro. Setenta y cinco años previos a Paléfato son los pseudoracionalistas Herodoro y Heraclea y posteriormente, del siglo II a.C. Dionisio Escitobraquión y Hegesianacte, cuyo pseudónimo era Cefalón de Gergis. Se incluye igualmente en la pseudoracionalización a todo aquél que busque o pretenda veracidad. Este es el caso de las correcciones a Homero en el Troico o Discurso XI de Dión Crisóstomo, en el Heroico de Filóstrato y también en las novelizaciones de la guerra de Troya de Dictis, Dares y Malalas.

¹⁸ La creación de los cuatro cuadros expuestos es propia.

Estos a su vez poseen gran descendencia medieval. En la Edad Moderna y Contemporánea aún pervive la pseudoracionalización, especialmente debido a la gran popularidad que ganó Paléfato en los siglos XVI al XVIII. En el siglo XX aún pueden encontrarse ocasionalmente procedimientos racionalizadores, aunque con algunas diferencias¹⁹.

3. El evemerismo: Es una pseudo-historización de la mitología y posee pretensiones científicas. Su fundador es Evémero de Mesene en los últimos años del siglo IV a.C., con su obra *Sagrada Escritura*, de la que se poseen fragmentos en Diodoro y precedentes de la traducción o adaptación que hizo Ennio en Lactancio. Evemero afirmaba en este texto haber visto el sepulcro de Zeus en Creta y de otros dioses en otros lugares, y que en Panquea, una isla en medio del océano había visto una columna de oro con inscripciones que narraban las hazañas de Urano, Crono y Zeus, así como también de Apolo y Artemis. Estas inscripciones relataban todo de manera semejante a los relatos orales que dice haber escuchado de los sacerdotes pangeos. Según este autor Zeus reinó en la tierra e instituyó su propio culto en vida y tales honores divinos le fueron conservados aún después de su muerte. Evémero se refería a los dioses como a hombres poderosos a los que finalmente se terminó por llamar dioses.²⁰

Se desconoce si Evemero tenía o no pretensiones de veracidad; si así fuera el caso se trataría de un fraude o de una ficción novelesca. El fundador de estas interpretaciones ha sido citado como un autor verosímil tanto en el caso de Lactancio como de otros apologistas cristianos con el fin de desacreditar el paganismo. Entre los seguidores del evemerismo o de sus ideas se encuentran:

En la Antigüedad: A Diodoro, Sexto Empírico y Servio

Entre los siglos XV al XVI: Anio de Viterbo, Aventino y Tritemio

En el siglo XVII: G.J. Vossius y Samule Bochart

En el siglo XVIII: Tournemine, Banier y J. Fr. Plessing

En el primer tercio del siglo XIX: Bottiger, Clavier y Hug

En el resto del siglo XIX y en el XX: El evemerismo se fusiona con el simbolismo y la pseudoracionalización adivinatoria en forma de lo que se conoce como evemerismo inverso.

El evemerismo inverso sostiene que los héroes son el resultado de una degradación en el culto a antiguos dioses; especialmente acerca de aquellos caracterizados por macharse y retornar. Ello se fue olvidando con el paso del tiempo o se convirtió en un mal entendido, lo que llevó a comprender por mortal a aquél que antes era un dios. En el siglo XX algunos estudiosos aceptan tanto el evemerismo como el evemerismo

¹⁹ Ibid. Pp. 16 - 17.

²⁰ Ibid. Pp. 17.

inverso con la finalidad de explicar el origen del mito de los dioses y héroes²¹.

4. El astralismo: Es un alegorismo que entiende a los mitos como deformaciones de creencias primitivas en los astros como el sol, la luna y las estrellas y que los mitos son nombres o maneras de describir la existencia, las órbitas y las propiedades y apariencias de los astros, esto de manera deliberada, con poca o nula consciencia, olvido o incomprensión por parte de las transmisiones del mito. Este tipo de alegorismo se nombra por separado, ya que en el siglo XIX tuvo mucha fama, lo que perdura hasta el siglo XX. Los artículos de Roscher son en su mayoría interpretaciones de tipo astralista.²²

5. El ritualismo: Afirma que todo mito está indisolublemente relacionado con un rito o ceremonia mágica o religiosa. Sus seguidores o representantes son:

De fines del siglo XIX: Robert Smith y Frazer.

De las primeras décadas del siglo XX: Von Gennep, Cornford, Cook y Harrison

De las décadas siguientes del siglo XX: Raglan, Gaster, Hyman, Leach, Fontenrose en Python (1959) y Kirk en *Myth* (1970)²³.

6. El estructuralismo: Comienza aproximadamente en 1967. Esta interpretación muestra completo desinterés por el contenido del mito y sostiene más bien que su importancia reside en el esquema funcional o el sistema de oposiciones binarias resueltas por un elemento que neutraliza sus extremos, otorgando de esta manera un modelo abstracto que puede aplicarse a la solución de problemas concretos de la vida²⁴. El estructuralismo es también un alegorismo debido a que sostiene que la importancia del mito no es el relato, sino las relaciones abstractas entre elementos, escondidas en el contenido del mito y dichas de otra manera; relaciones que sólo el análisis de polaridades es capaz de evidenciar²⁵. El estructuralismo mitológico es obra de Levi-Strauss y Leach. También se encuentra presente en trabajos de Greimas, Olsen y Barthelemy. Por otro lado, críticas sobre el estructuralismo mitológico se encuentran en la obra *Myth*, de Kirk.

2.1.4 El mito y el mitema en la metodología de Levi-Strauss

El estudio y concepto del mitema resulta fundamental para comprender el desarrollo de este trabajo. Como ya es sabido, Leví-Strauss desarrolló el famoso método de análisis estructural de la mitología en 1955 y comienza con el mito de Edipo. García Gual lo resume²⁶ afirmando que Strauss analiza este mito en sus

²¹ Ibid. Pp. 18.

²² Ibid.

²³ Ibid. Pp. 19

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. Pp. 20

²⁶ García Gual, C. *Introducción a la mitología griega*. Pp. 234-235.

secuencias mínimas fundamentales, o sea, los mitemas, y destaca de qué manera el mito evidencia otra significación en su estructura profunda. Continúa explicando que el antropólogo considera al mito como un sistema de signos donde los elementos se definen por oposiciones y relaciones mutuas, lo que le permitió estudiar la estructura narrativa del mito a través del sintagma y el paradigma, desmenuzando el relato en secuencias mínimas; los mitemas. Tal combinación desvela, además de lo implícito, un sentido más profundo que se puede inferir al analizar los mitemas del código mítico. Ello, explica García Gual, permite a Strauss concluir que el mito es un lenguaje ambiguo que presenta un modelo lógico y que plantea los problemas fundamentales de la sociedad. El filósofo francés estudia el texto del mito descomponiéndolo en secuencias y elementos significativos mínimos, y trata de encontrar luego la significación de los elementos por oposición y referencia a todo el corpus narrativo de la mitología en cuestión. La gramática generativa de los relatos míticos se compone y descompone en mitemas que pueden enfrentarse y complementarse en el diálogo que es un repertorio mítico. Las combinaciones y transformaciones de esos elementos míticos explican la variedad de versiones de los mitos y su característica fabuladora. Por otra parte, el estudio de Lévi-Strauss explica que el significado de mitos y mitemas está siempre vinculado a la cultura de la sociedad de donde provienen, lo que por tanto hace eco de un contexto social.

Sin prejuicio de lo anterior y sin discutir si acaso la idea de Lévi-Strauss es demasiado arbitraria debido a su análisis principalmente sincrónico y su idea generalizada de que todos los mitos poseen la misma función como mediadores intelectuales de la sociedad o que todos los mitos son variantes de una estructura universal, es necesario destacar aquí que la obra de Lévi-Strauss ha permitido darle el enfoque correcto al estudio mitológico, permitiendo que los estudios contemporáneos se centren en el análisis de los relatos míticos, su sintaxis y semántica. La aportación del estructuralista francés ha permitido desarrollar estudios basados en el estructuralismo, pero complementándolos con referencias al marco exterior del que hablan los mitos²⁷.

2.1.4.1 Análisis estructuralista de los mitos y mitemas de Lévi-Strauss

Para el autor el mito se define como un sistema temporal que combina las propiedades de la lengua y el habla. Por otra parte, afirma que el mito pertenece al orden del lenguaje, pues se conoce a través de él, pero a su vez, está más allá del lenguaje. Y que el valor propio atribuido al mito proviene de acontecimientos que, ocurridos en tiempo pasado, forman una estructura permanente, implicando el pasado, presente y futuro. El mito ofrece un carácter de objeto absoluto, de naturaleza lingüística, pero distinto al habla y la lengua.²⁸

²⁷ Ibid. Pp.238.

²⁸ Lévi-Strauss, C. 1978. *Antropología estructural*. Ediciones Paidós, Barcelona. Pp. 232.

Características del mito

Su esencia se encuentra en la historia relatada y su sentido depende de la manera en que sus elementos se encuentran combinados. El mito, con propiedades del lenguaje, está formado por unidades constitutivas pero que al ser de naturaleza más compleja son denominadas por Levi-Strauss como unidades constitutivas mayores o mitemas. Para identificarlos, el autor recurre al plano de la frase a través de los principios del análisis estructural. En este método cada mito se analiza independientemente, luego se traduce la sucesión de hechos con frases cortas, entonces, cada frase se pone en una ficha con un número ordinal de acuerdo a su lugar en el relato. Cada ficha asigna un predicado a un sujeto, concluyéndose que cada unidad constitutiva posee la naturaleza de una relación. Este estudio lo lleva a concluir que las verdaderas unidades constitutivas del mito son conjuntos o haces de relaciones y que sólo en forma de combinaciones los mitemas adquieren una función significativa. Las relaciones de este haz pueden estar separadas por largos intervalos, pero si se reestablecen a su agrupamiento natural, se podría organizar el mito en función de un sistema de referencia temporal de dimensión diacrónica y sincrónica que reúne las características de la lengua.²⁹

Para ejemplificar su tesis el antropólogo francés utiliza el mito de Edipo en el que ensaya sucesivamente variadas disposiciones de los mitemas. El estudio enfatiza la importancia de definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones, sin omitir ninguna de las variantes que ha sido recogida. En su análisis estructural el autor examina todas las variantes del mito; para cada una de esas variantes establece un cuadro donde cada elemento es dispuesto para la comparación con el elemento correspondiente de los otros cuadros. A través de la comparación de distintas versiones del mito se obtienen varios cuadros de dos dimensiones, donde cada dimensión es una variante, y se pueden yuxtaponer o unir como otro plano paralelo, para llegar a un conjunto tridimensional que puede ser leído: de izquierda a derecha, de arriba a abajo y de delante hacia atrás. Los cuadros, desde luego, no serán idénticos, pero son precisamente esas diferencias las que permiten las simplificaciones a través de operaciones lógicas para llegar a la ley estructural del mito.³⁰

Continuando con la importancia que se le atribuye a la consideración de toda variante, el autor agrega que no existe versión verdadera como para juzgar a las otras como copias o repeticiones tergiversadas, pues toda versión pertenece al mito. Agrega que el éxito de la mitología comparada depende del uso de los sistemas de referencia multidimensional de simbolismo de aplicación matemática.³¹

Un análisis de todas las versiones conocidas del mito zuñi permite a Lévi-Strauss convalidar su tesis. Tal estudio comprende la comparación de estudios sobre mitos similares de otros pueblos e incluye las versiones Cushing, 1883 y 1896; Stevenson, 1904; Parsons, 1923; Bunzel, 1932 y; Benedict, 1934. Este mito

²⁹ Ibid. Pp. 233-234.

³⁰ Ibid. Pp. 240.

³¹ Ibid. Pp. 241.

occidental es una especie de instrumento lógico destinado a operar una mediación entre la vida y la muerte y en el caso americano, en particular, se analiza de manera sucesiva la vida vegetal bajo variados aspectos; desde el más simple al más complejo. La agricultura ocupa en este mito un lugar supremo, pero al ser de carácter periódico, alternándose entre la vida y la muerte, se encuentra en contradicción con el postulado inicial.³² En este análisis, el punto de inicio y el punto de llegada en el mito son irrefutables, sin embargo, la ambigüedad aparece en la etapa intermedia y los términos contradictorios son una serie de variantes combinatorias, en el que todas cumplen la misma función en contextos distintos, el autor llega a la conclusión de que:

“Si este método de análisis estructural se aplica sistemáticamente, conseguimos ordenar todas las variantes conocidas de un mito en una serie que forma una especie de grupo de permutaciones y donde las variantes colocadas en ambas extremidades de la serie ofrecen, una con respecto de la otra, una estructura simétrica pero invertida. Se introduce, entonces, un principio de orden donde allí sólo existía el caos, y se gana la ventaja suplementaria de extraer ciertas operaciones lógicas, que están en la base del pensamiento mítico.”³³

Para comprender la elección de una figura para la representación del personaje de un mito, el autor explica que es necesario reconocer que el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de algunas oposiciones y que tienden a su mediación progresiva.³⁴ De esta manera deriva, por ejemplo, el razonamiento de que los consumidores de carroña son como los depredadores y a la vez como los productores de alimento vegetal pues, por un lado, consumen alimento animal, pero a la vez no matan lo que comen; cada término nace entonces del siguiente por oposición y correlación³⁵. Gracias al estudio de personajes como Ash-boy junto con Cenicienta y el Trickster puede concluir que la construcción lógica del mito presupone un doble cambio de funciones, la ambigüedad de algunas figuras mitológicas, así como también la naturaleza dual de otras.

Estructura y dialéctica: La relación entre mito y ritual

Muchos sociólogos y etnólogos atribuyen una relación homóloga entre el mito y ritual. Sin embargo, la teoría levistraussiana demuestra a través de ejemplos que la analogía entre mito y rito no siempre existe, y que cuando lo hace, puede tratarse de un caso específico de una relación más general entre mito y rito o también entre los ritos mismos. Tal relación implica una correspondencia término a término entre elementos de ritos a primera vista diferentes o entre elementos de un rito y un mito, sin que la correspondencia pueda

³² Ibid. Pp. 242.

³³ Ibid. Pp. 246

³⁴ Ibid. Pp. 246.

³⁵ Ibid. Pp. 247.

tratarse de homología. En los ejemplos que el autor expone la correspondencia requiere de una serie de operaciones previas, transformaciones en las que se encuentra la razón de la duplicación. La finalidad de su tesis reside en concebir la relación entre mito y rito en un nivel dialéctico al que se puede acceder al reducir ambos términos a sus elementos estructurales.

El método usado en su teoría se trata de una extensión del método de lingüística estructural de Jakobson, buscando la reciprocidad entre la noción de estructura y el pensamiento dialéctico. Los mitos y ritos que fueron analizados para su teoría son: el mito del muchacho embarazado; más conocido como el mito pawnee, el ritual mandan e hidatsa y el ritual hako. El autor se basa en una serie de mitos explicados por G.A. Dorsey, comenzando con el mito del muchacho embarazado. El autor trabaja una serie de oposiciones en el mito, las que obtiene mediante el análisis estructural de su contenido mediante las reglas de transformación que permiten pasar de una a otra versión.³⁶

Por medio de este estudio Lévi-Strauss intenta descubrir si el rito pawnee efectivamente proviene o corresponde a alguno de los ritos de los pueblos americanos ya mencionados. Al analizarlos llega a la conclusión de que tanto el mito del muchacho embarazado, el ritual mandan e hidatsa y el hako representan grupos de permutaciones cuya ley es una correspondencia entre las oposiciones padre/hijo y hombre/mujer. Ello se constituye de acuerdo con el autor en base al sistema de parentesco Crow-Omaha, donde las relaciones entre grupos aliados se formalizan en relaciones entre ascendiente y descendiente.³⁷

A través de las versiones del ritual 16 al 19, que son de carácter sacro, el estructuralista afirma que el modelo genético del mito; aquél que lo concibe y concede su estructura, consiste en la aplicación de cuatro funciones a tres símbolos. Las cuatro funciones están determinadas por la doble oposición 'primogénito/segundón' y 'macho/hembra' de donde resultan las funciones: padre/madre e hija/hijo³⁸

Como conclusión de su análisis se afirma que para comprender la relación dialéctica entre el mito y el ritual es necesario compararlos tanto en una misma sociedad como también basándose en las creencias y prácticas de las sociedades vecinas. Lévi-Strauss demuestra que un grupo de mitos pawnee caracteriza variaciones de rituales de la misma tribu, así como de otras. Por otro lado, la dialéctica estructural resulta vital para el estudio del mito debido a que los fenómenos de influencia recíproca entre áreas lingüísticas que son geográficamente vecinas no pueden dejarse de lado en el análisis estructural. Por ello, el autor manifiesta que la afinidad lingüística puede proceder por oposición, creando estructuras que ofrecen respuestas a la cuestión del mito³⁹.

³⁶ Ibid. Pp. 254-255.

³⁷ Ibid. Pp. 258.

³⁸ Ibid. Pp. 259.

³⁹ Ibid. Pp. 260.

2.1.5 De la leyenda oral a la literatura

Debido a que la mitología griega llegó a formar parte de la cultura occidental a través de la literatura, específicamente gracias a las epopeyas, las tragedias griegas y a la lírica coral, el formato de escritura juega un rol importante a la hora de querer comprender el mito. En la obra de Gadamer⁴⁰ se pueden encontrar varios hechos que ayudan a clarificar cómo la pervivencia de las leyendas orales condujo a las formas poéticas de las epopeyas homéricas. De lo que se sabe es que las narraciones orales se basaban en la repetición de lo dicho. Al respecto el autor presume que las leyendas orales antiguas, de las que no se tiene casi ningún conocimiento ni datación, pueden haberse encontrado insertas en el rito mismo y que las narraciones del comienzo de los tiempos poseen un tipo de libertad que no está conectada con ningún lenguaje; sin embargo, la llegada de la escritura en Grecia contribuye a propagar las epopeyas. De todas maneras, la narración oral en la Antigua Grecia era casi siempre acompañada de música, estas canciones, que eran cantadas en coros poseían una forma poética⁴¹

Los rapsodas, por su parte, con sus poemas y cantos populares recitados de pueblo en pueblo, y de acuerdo con lo que la Odisea cuenta, ayudan a la convivencia humana y a mantener los ánimos en calma cuando alguna situación comenzaba a brindar descontento. Las epopeyas homéricas, por ejemplo, permiten también apreciar cuánto cuidaban las formas menores de narración y cuál era su importancia⁴². Debido a que no existió la escritura, o no se supo de ella, durante una gran cantidad de siglos tanto mitos como leyendas fueron confiadas bajo la custodia de la tradición rapsódica. Sin embargo, junto con la llegada de la escritura surge la literatura y el autor afirma que de su mano florecen tanto nuevas posibilidades como tareas, pues conlleva el comienzo del arte de la composición épica⁴³. Este arte será la forma menor de las canciones narrativas que se agruparán alrededor de la poesía épica. Un ejemplo de ello son las canciones de Demódoco en la Odisea, gracias a ellas tanto Ulises, así como el lector común, se enteran por primera vez del caballo de madera y de la caída de Troya; Gadamer destaca esta obra como una epopeya de guerra que logra una grandiosa unidad narrativa que ningún otro poema épico en lengua europea ha podido lograr⁴⁴.

La importancia de la leyenda oral en su momento, e incluso en la actualidad, se debió a que cuenta algo que el otro individuo desconoce, o que en última instancia no ha presenciado en persona. Aunque la leyenda haya sido contada por segunda vez por otro individuo, esta sigue conservando ese acento poco habitual

⁴⁰ Gadamer, H. 1997. Mito y razón. Ediciones Paidós, Barcelona. Pp. 102 – 110. Este apartado analiza principalmente el material ofrecido en la obra de este autor en las páginas mencionadas con la intención de exponer de manera breve las explicaciones que la obra brinda.

⁴¹ Ibid. Pp. 103.

⁴² Ibid. Pp. 104.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. Pp. 105.

debido a que conserva el testimonio del testigo ocular, es algo que puede proceder de tiempos inmemoriales y que mantiene su intensidad, pues se trata de una historia o de hechos que ya nadie puede atestiguar⁴⁵. Visto desde esta perspectiva, puede ser comparado con alguna historia policial, por ejemplo, un crimen cometido por alguien que no es conocido por el oyente, ya sea que la noticia se muestra por la televisión, por la radio o el internet, si es una historia interesante o terrible, se volverá popular, se transmitirá de boca en boca, aun cuando la noticia no aparezca más en los medios masivos, se seguirá contando de tiempo en tiempo, y al igual que la leyenda oral, poseerá mayor interés cuando se agrega el factor del testigo ocular, aquél que estuvo en el lugar de los hechos. Desde luego que un evento impactante, que algún conocido del oyente haya presenciado, cobra también interés, pues quien lo escucha, no lo presenció y luego de oído en oído, de persona en persona, se vuelve leyenda. Si bien las historias de dioses, héroes o las historias sagradas no provienen de un testigo, al utilizar el tono de quien presenció lo ocurrido, se convierten reciben la apariencia de lo real.

El arte versificador de Homero y Hesíodo se impuso quizás de manera natural como la forma de la literatura general, como canon para los antiguos textos filosóficos, que están escritos en hexámetros homéricos, como son el caso de Parménides y Empedocles. Correspondientes al arte de recitar se encuentran las citas conservadas de Heráclito, Zenón, Meliso, Anaxágoras y Demócrito, además de textos sofistas y de oradores. Desde luego el listado se engruesa con las tragedias griegas, la lírica y la lírica coral⁴⁶. El período que empieza con la disertación oral, pero que termina con el desarrollo del texto escrito es corto. El autor agrega que no debería sorprender que todos los textos que la cultura occidental moderna recibió de la Antigua Grecia provengan de cantos representados en fiestas del culto u en otro tipo de ritos⁴⁷.

2.1.6 El mito a partir de la Edad Media

A lo largo de la Edad Media mitos como el de la Guerra de Troya y algunos otros fueron inscritos en la cultura a través de versiones noveladas⁴⁸. La tradición sigue manteniéndose presente en el Renacimiento, pues es motivo principal y fuente de inspiración para muchas obras de arte como, por ejemplo; El nacimiento de Venus (1485) de Boticelli, El rapto de Europa de Tiziano, Júpiter, Mercurio y la Virtud (1524) de Dosso Dossi, Leda y el cisne de Miguel Ángel y El triunfo de Galatea (1551) de Rafael, entre varias otras. Un buen ejemplo del auge mitológico es el cuento de Dido y Eneas, basado en la obra de Virgilio, escrita en el siglo I a.C. De acuerdo con Martin⁴⁹ existen entre 1510 y 1912 alrededor de ochenta adaptaciones artísticas de la escena, contando entre ellas tragedias, tragedias líricas y óperas. De ellas existen veinte en alemán, quince en Francia, trece en Inglaterra, once en Italia, ocho en los Países Bajos y

⁴⁵ Ibid. Pp. 106.

⁴⁶ Ibid. Pp. 109.

⁴⁷ Ibid. Pp. 110.

⁴⁸ Martin, R. El diccionario de la mitología griega y romana. Pp. X.

⁴⁹ Ibid.

otras tantas en latín, sueco y ruso. Ciertamente el tema de Enea y Dido no sólo es recurrente en el teatro sino también en otras artes. Como ejemplo de ello se encuentra la obra que se expone en el Museo de Louvre de Pierre-Narcisse Guérin de 1815 donde Eneas describe a Dido la caída de Troya, o la obra de Jean Bernard Restout de 1774 donde Dido y Eneas salen de caza. También recurre al tema un óleo del pintor Thomas Willeboirts Bosschaert de 1646 donde aparecen Dido y Eneas en una cueva. Existen muchas obras más, con otros famosos temas mitológicos y con variados formatos, como óleos, frescos, esculturas, vasijas, etcétera, pero basta con estos títulos por el momento.

A pesar de que durante el romanticismo se utiliza la temática de la mitología nórdica en las artes, los eruditos del siglo XX vuelven a retomar el interés en la mitología grecorromana a través del campo de la filosofía⁵⁰, así, Freud estudió el mito de Edipo y Carl Jung, en contraposición, teoriza el complejo de Electra. Antonio Gala estrena en 1974 la obra teatral *¿Por qué corres, Ulises?* El famoso escritor de *The Sandman*, Neil Gaiman, escribió la novela *American gods*, donde el protagonista se encuentra con varios personajes mitológicos. Mary Renault escribió *The king must die*, libro de 1958 donde la autora interpreta el mito de Teseo y lo convierte en una novela en la que el rey muestra su lado humano.

De igual manera desde el siglo XVI en adelante algunos mitos serán fuente de inspiración en la literatura, tanto en novelas como cuentos. El caso del mito de Psiqué y Cupido y en general de las apariencias, será constantemente utilizado. El considerado por algunos autores primer libro de cuento de hadas de Europa: *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* de Gianfrancesco Scaparola publicado en 1550 es un ejemplo; en él se encuentran cuentos como *Biancabella*, *El rey puerco* y *Constancia*, *Constante*. Uno de los casos más emblemáticos y con más similitudes con el mito del dios enamorado de una bella dama es el ejemplar de *La Belle et la Bête* (1740) de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Sin embargo, el caso es también común en otras obras como *Cyrano de Bergerac* del dramaturgo Edmond Rostand en 1897 o *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux en 1910. Asimismo, el cine continuó con esa porción irreducible del mito como elemento constante en las películas. Cabe mencionar la película *Nosferatu* del director Friedrich W. Murnau en 1922, *King Kong* de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper en 1933 o *Drácula* de John Bedham en 1979, para ejemplificar el asunto. A estos casos Martin les llama “fenómeno de remanencia”, pues “los mitos de la Antigüedad tienen también un valor arquetípico y sus temas y personajes se traslucen, como en filigrana, detrás de muchas obras que a simple vista no tienen ninguna relación con ellos [...]”⁵¹. Por lo tanto, el mito, tal como será analizado en las siguientes páginas, se mantiene vivo a través de la pintura, la escultura, la literatura y el cine sin importar la época.

Respecto al uso del término a lo largo de la historia, es posible concluir que se comprendía y aceptaba tanto el término mito como mitología debido al uso que se le daba ya en diferentes etapas de la Grecia Antigua. Ya desde los tiempos de la Época Clásica Platón utilizaba el término mitología con la completa conciencia de lo que un repertorio mítico supone para una sociedad tradicional⁵² y debido a la oposición que el logos presenta al mito en la época, es posible inferir que Platón hacer referencia al relato tradicional, o

⁵⁰ Ibid. Pp. XI.

⁵¹ Ibid. Pp. XII.

⁵² García Gual, C. *Introducción a la mitología griega*. Pp. 16.

sea al mito cuando no consideraba adecuado explicar alguna razón mediante el logos. El mito y el logo podían ser entonces explicaciones alternativas y diferentes pero que finalmente se complementan la una de la otra, aunque funcionen como oposición⁵³. Aristóteles, por su parte, emplea la palabra mito o mitología otorgándole dos sentidos. Uno es el relato tradicional y el otro se refiere al argumento dramático, o sea, a los relatos heredados o el *mythoi paradedomenoi*. Es lo que García pone en perspectiva en estas palabras: “A partir de la Poética de Aristóteles se acentúa, pues, esta coincidencia entre esos dos aspectos del *mythos*: el relato tradicional y arcaico, venido de muy atrás, y la ficción literaria, que el dramaturgo crea sobre una pauta “mítica”⁵⁴. El autor continúa sosteniendo, por otra parte, que a estos dos términos distintos los latinos llamaban *fabulae*. Pues bien, tanto los textos de Apolodoro e Higino, como también las tragedias de Eurípides o las comedias de Aristófanes eran para ellos igualmente fábulas. Sucesivamente el mito fue usado por los poetas helenísticos y romanos como argumento para sus obras, lo que ayudó a considerar al mito como *fabulae*; en adición a esto la *Metamorfosis* de Ovidio es igualmente reconocida como mito, por el simple deseo de usar al mito como asunto en la obra literaria. La difuminación entre los conceptos del relato arcaico y la ficción poética perduran incluso hasta la época medieval y renacentista. No obstante, a partir del siglo XVIII, particularmente en 1807, y de la mano de Gottlob Heyne se determinarán diferencias entre mito y ficción, lo que significará la fundación de los estudios de mitología con una visión moderna y desde ese momento, gracias a Gottlob, Vico, Herder y Schelling se comprenderá la mitología como una disciplina científica⁵⁵.

2.2 El modelo del mito griego

En este trabajo el modelo del mito griego permite demostrar que hay una partícula indivisible y que es recurrente en las siguientes historias. Mediante el relato y el análisis de cada uno de los mitos transmitidos por los autores clásicos, cuyas referencias textuales más importantes se citan en las correspondientes notas, se puede identificar y definir el mitema del monstruo y la doncella vinculado con las transformaciones y la falsedad de las apariencias en un contexto de amor y relación sexual.

2.2.1 Los amores de Zeus y sus transformaciones

Zeus era un dios reconocido por sus amoríos tanto con mortales como con diosas. Aquí son relatados sus amores con bellas mortales. Se dice que se transformaba en animal para esconderse de su celosa esposa la diosa Hera. También se especula que necesitaba de un disfraz para ocultar su verdadera identidad de las simples mortales. En ambos casos buscaba llevar a cabo su cometido y tener un romance con las bellas

⁵³ Gadamer, H. *Mito y razón*. Pp. 25 – 26.

⁵⁴ García Gual, C. *Introducción a la mitología griega*. Pp. 16.

⁵⁵ Ibid.

mujeres de la tierra.

2.2.1.1 El rapto de Europa

Esta es una de las leyendas más famosas de Creta⁵⁶. Europa es una de las descendientes del río Ínaco, ya que, de la unión de Ío, hija del río, con Zeus nació Épafo, el que se casó con una hija del río y quien tuvo como hija a Libia. Libia y Poseidón por su parte, tuvieron dos hijos y uno de ellos es Agénor, quien junto a Telefasa tuvieron a Europa. Se cuenta que Zeus se enamoró de la bella joven al verla en un campo de flores de Fenicia, cerca del mar, jugando y recogiendo flores con sus compañeras. Para acercarse a ella el dios del trueno se transforma en un hermoso toro, que en la versión de Ovidio era tan blanco como la nieve. En la versión de Hesíodo, la fuente más antigua de la leyenda, Zeus seduce a la joven exhalando una flor de azafrán y de manera muy similar, según el poeta helenístico Mosco, el toro emanaba una fragancia divina que sobrepujaba el aroma de las flores del prado. Después de brindarle a la joven confianza a través de su mansedumbre y aceptar sus caricias, el toro se dobla de rodillas para que Europa lo monte⁵⁷. Una vez ella se sienta en sus lomos, el toro se levanta, se lanza al mar y escapa con ella a través del mar hasta llegar a Creta.

En Gortina junto a una fuente y bajo unos plátanos, que en memoria del amorío no pierden jamás sus hojas, Zeus yace con Europa⁵⁸. De esta unión nacen Minos, Sarpedón y Radamantis. Se cuenta que Zeus le entrega a Europa magníficos presentes: un collar labrado en el taller de Hefesto, un gigante de bronce llamado Talo, que guarda las costas de Creta contra todo desembarco extranjero, un perro llamado Lélape⁵⁹ que no deja nunca escapar una presa y una jabalina que jamás fallaba el blanco. Antes de marcharse, Zeus casa a Europa con Asterión, hijo de Téctamo y rey de Creta. Como el matrimonio no puede tener descendencia, Asterión adopta los tres hijos de Zeus con Europa.

2.2.1.2 Leda y el cisne o Némesis y la oca

Tal como el título apunta, existen variadas y distintas versiones en lo que respecta a quién es la madre de la renombrada Helena de Esparta y Troya, sin embargo, todas concuerdan en que el padre es Zeus. En todas se expone, como se podrá apreciar aquí, una relación amorosa con el dios transformado en ave; algunas

⁵⁶ Apolodoro. 1987. *Biblioteca Mitológica*. II 5, 7; III 1, 1; III 4, 2. Editorial Akal, Barcelona; Apolonio de Rodas. 2015. *Las Argonáuticas*. III 1186. Editorial Cátedra, Madrid; Ovidio. 1964. *Metamorfosis*. II 836 ss, *Fast*. V 603 ss. CSIC, Barcelona-Madrid; Higino. 2002. *Fabulas*. 178. Editorial Gredos, Madrid.

⁵⁷ Hard, R. 2008. *El gran libro de la mitología griega*. Basado en el manual de mitología griega de H.J. Rose. Editorial La esfera de los libros, Madrid. Pp. 442.

⁵⁸ Grimal, P. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidós, Madrid. Pp. 188.

⁵⁹ Gallardo, M.D. 1995. *Manual de mitología clásica*. Ediciones Clásicas, Madrid. Pp. 412.

veces en cisne, en otras en oca⁶⁰. Ciertas versiones, las de mayor antigüedad de acuerdo con la obra de Robin Hard⁶¹, sostienen que el amorío que concluye con el nacimiento de Helena surge entre Zeus y Némesis, transformando a Leda en la madre adoptiva de la causante de la guerra de Troya, y no en la amante del dios, como se expone en otras exégesis. Los cantos ciprios cuentan que Némesis, diosa de la expiación de todo exceso, huía de los acosos de Zeus y lo hacía a través de cielo, mar y tierra, convirtiéndose en pez, nadando por los mares o en diferentes tipos de bestias en la tierra, más cuando la diosa se metamorfosea en oca, Zeus lo hace igualmente y logra finalmente poseerla. Posteriormente ella pone un huevo y huye; de aquel huevo nace Helena. En otras variaciones la transformación de ambos es en cisne y no en oca. De los Cuentos ciprios se induce que el huevo desamparado es llevado a Leda y de ello, posteriormente, las fuentes afirman dos posibles relatos: que un pastor que encuentra el huevo en un bosque se lo lleva a Leda o que el propio Hermes lo deposita en su regazo por orden de Zeus.

La otra tradición, que adjudica la maternidad de Helena a Leda es incluso más antigua que la otra versión mencionada, lo que es posible comprobar en la *Ilíada*, donde Helena afirma que los Dióscuros y ella comparten la misma madre, a saber, Leda. De ello no es posible dudar, ya que la madre de Cástor, Pólux y Clitemnestra es siempre Leda. En aquella tradición se cuenta que Zeus se enamoró de Leda, la esposa de Tindáreo y rey de Lacedemonia. De acuerdo a Eurípides, en su obra *La Helena*, Zeus prepara un plan para llevar a cabo su empresa amorosa, entonces toma la forma de un cisne y se hace perseguir por un águila que lo ataca, recibiendo auxilio en los brazos de Leda. Gracias a ello se une a ella. Como resultado de esa unión la reina de Esparta pone un huevo. Otras variantes⁶² relatan que esa misma noche Leda se habría unido a su esposo Tindáreo, por lo que fue fecundada dos veces, y que del huevo (en alguna versión son dos) nacieron dos parejas de gemelos; Cástor y Pólux, conocidos como los Dióscuros, y Helena y Clitemnestra. De la unión divina entre Zeus y Leda son Helena y Pólux y de origen mortal pero de la realeza son Cástor y Clitemnestra. Las dos parejas de gemelos son conocidas como los Tindáridas.

2.2.1.3 Antíope y el sátiro

Antíope es la hija de Asopo, un dios-río, o de acuerdo a otros autores, de Nictéo, regente de Tebas⁶³. Su extraordinaria belleza hace que Zeus se enamore perdidamente de ella. De acuerdo a la obra *Antíope* de Eurípides, el dios recurre una vez más a la transformación para unírsele, esta vez en la figura de un sátiro. De aquél romance nacen Anfión y Zeto.

⁶⁰ Apolodoro. *Bibl.* I 7, 10; III 10, 5; Apolonio de Rodas. *Arg.* I 146; Higino *Fab.* Pp77; Pausanias. 1994. *Descripción de Grecia* (trad. De M^a Cruz Herrero), 3 v. Gredos, Madrid. III. Pp. 1, 4; 13, 8; 16, 1; 21, 2.

⁶¹ En la obra de Hard es posible hallar la mayor precisión respecto a las fuentes clásicas y a los mitos: Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 568.

⁶² Martín, R. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. 137

⁶³ Apolodoro. *Bibl.* III Pp. 5, 5; Pausanias. II. Pp. 6, 2; IX 17, 3; X 32, 6; Higino. *Fab.* Pp. 8 y 7.

Estando en cinta y por miedo a la ira de su padre debido a su embarazo, Antíope decide escapar a Sición, a la corte de Epopeo, con quien termina casándose. Otra versión afirma que el rey Epopeo rapta a Antíope y que debido a esto Nícteo decide hacerle la guerra⁶⁴; Epopeo, aunque herido, vence a Nícteo, el cual vuelve a su patria y muere. De acuerdo a la versión de Apolodoro, Nícteo desesperado por la fuga de su hija se suicidia. Cual fuese el caso de su muerte, pide previamente a su hermano, Lico, que cobre venganza. Éste obedece y se dirige a Sición donde da muerte a Epopeo y toma a su sobrina prisionera. En el camino de vuelta a Tebas, en Eléuteris, Antíope da a luz a dos varones; Anfión y Zeto y es obligada a abandonarlos en el monte Citerón. Los niños son encontrados por un pastor que decide adoptarlos.

Pausanias relata los acontecimientos de acuerdo a la tradición de Sición⁶⁵. En esta versión Epopeo rapta a Antíope en Tebas, por lo que Nícteo lo enfrenta en batalla. Epopeo mata a Nícteo y gana el combate. Antes de morir y de vuelta en Tebas, el regente le entrega el mando a su hermano y le pide cobrar venganza contra el rey de Sición y también, aunque sin clara razón, contra Antíope. Licio, sin embargo, no tiene necesidad de arremeter contra Epopeo, ya que este había fallecido debido a heridas de batalla durante el transcurso de los hechos, por lo que su sucesor entrega a Antíope de vuelta a su tío sin oponer resistencia. Al igual que en la versión descrita anteriormente, la joven da a luz a los gemelos en Eléuteris, pues han sido concebidos previamente a su rapto.

Una vez de vuelta en Tebas Antíope es maltratada por Lico y su esposa Dirce, quien la toma por esclava⁶⁶ durante largos años. Un día las cadenas que la sujetaban a la servidumbre caen mágicamente y Antíope toma la oportunidad para escapar en busca de sus hijos quienes ya han crecido. Por desgracia para ella, al encontrarse con Zeto, su hijo la confunde con una esclava fugitiva⁶⁷ y la expulsa. La esposa de Lico, quien se encontraba en las cercanías, la encuentra y la toma prisionera para matarla. Zeto y Anfión se enteran justo a tiempo de que la mujer no es otra que su madre y la salvan de las manos de Dirce. Como venganza por los malos tratos a su madre, los gemelos atan los largos cabellos de la esposa de Lico a un toro que la arrastra hasta matarla. Algunas versiones cuentan que sus restos fueron arrojados a una fuente que desde entonces le debe a ella su nombre; es la famosa fuente de Dirce en Tebas⁶⁸. Posteriormente los hermanos se vengan de Lico matándolo. Otra versión de la leyenda narra que el tío de Antíope, engañado por los hermanos, sale de Tebas al encuentro de su sobrina y estos intentan asesinarlo. Hermes lo evita y hace partir a Lico al exilio. De esta manera, y tras desterrar a Layo hijo de Lábdaco, Zeto y Anfión gobiernan Tebas.

⁶⁴ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 287.

⁶⁵ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 399.

⁶⁶ Martin, R. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. 30.

⁶⁷ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 400.

⁶⁸ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 288.

La versión de la leyenda por parte de Higino⁶⁹ cuenta que Antíope estaba casada con su tío, el que la repudia por haber sido violada por Epopeo y que entonces se casa con Dirce. Durante ese lapso Zeus tiene un amorío con Antíope y la deja encinta, lo que a los ojos de Dirce parece ser un engaño de parte de su marido. Es por ello que la nueva esposa de Lico ordena a sus criados que encierren a la joven. No obstante gracias a la interrupción de Zeus, su amada es liberada de sus cadenas cercano el momento al que esta debe dar a luz, lo cual hace en el monte Citerón. Al igual que en las otras versiones los gemelos toman venganza de igual manera.

Asio de Samos, poeta épico espartano, cuenta que Zeto y Anfión son concebidos por padres distintos; uno por Zeus, el otro por Epopeo. Indicando así, que uno de los gemelos es de origen divino y que el otro es de origen mortal. Ello se puede deber a que el poeta intentaba indicar que Epopeo no era más que el padre adoptivo de ambos⁷⁰.

Sobre los acontecimientos que suceden a Antíope Pausanias relata que Dionisio enfurece al ver la muerte de Dirce, una de sus favoritas. Por ello vuelve loca a Antíope, la que deambula errante por toda Grecia hasta que finalmente Foco, hijo de Órnito, cura su locura y se casa con ella, viviendo ambos en Titorea, donde tienen una tumba conjunta⁷¹.

2.2.1.4 Ganímedes y el águila

Ganímedes era un héroe perteneciente a la estirpe real de Troya. Este era descendiente de Dárdano, quien de acuerdo a la Iliada⁷² tiene como hijo único a Erictonio, quien tras pastorear a tres mil yeguas se convierte en el hombre más rico sobre la tierra. Él se casa con Astíoque, hija de Simoente, y tienen como hijo a Tros. Tros a su vez sucede a su padre en el trono y se casa con Calírooe, hija de Escamandro, juntos tienen tres hijos: Ilo, Asáraco y Ganímedes. Ganímedes era un joven hermoso; según la tradición de la Iliada, el más hermoso de los mortales y se encontraba cuidando los rebaños de su padre en las montañas de Troya cuando Zeus lo vió y quedó prendido de su belleza.

En la misma obra de Homero se cuenta que el dios del trueno lo rapta y se lo lleva al Olimpo para que sirva de copero; como escanciador del vino de Zeus. De esta manera reemplaza en el oficio a Hebe, la divinidad de la juventud⁷³. Según el Himno Homérico a Afrodita⁷⁴, Zeus provoca un torbellino para raptar al joven. El padre vive desde entonces desdichado debido a la desaparición de su hijo. Zeus se compadece

⁶⁹ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 400.

⁷⁰ Homero. *La Iliada*. V. Pp. 265 ss.; XX. Pp. 232, ss.; Apolodoro. *Bibl.* II. Pp. 5, 9; III 12, 2; Higino. *Fab.* Pp. 224 y 271; Ovidio. *Met.* X. Pp. 255.

⁷¹ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 401.

⁷² Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 672.

⁷³ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 210.

⁷⁴ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 672.

de esta escena y manda a Hermes a comunicarle a Tros que su bello hijo se encuentra en el Olimpo y vivirá allí como inmortal junto a los demás dioses. Además, a modo de recompensa, el dios le obsequia unos hermosos caballos divinos. Otra tradición apunta que el regalo fue una vid de oro, obra de Hefesto⁷⁵.

En la versión más famosa de la leyenda, proveniente de las fuentes helenísticas Zeus manda a su animal favorito, el águila, para raptar al joven. En la versión de Ovidio es el mismo dios el que se metamorfosea en águila para llevarse al adolescente. Los motivos del rapto para satisfacer los deseos amorosos de Zeus, que quiere al chico para mantenerlo como su amante, aparecen desde la época clásica, como relatan Teognis y Píntaro. Esta última versión puede ser avalada si se recuerda que el término usado en la antigua Roma para referirse al objeto pasivo de deseo homosexual de un hombre es la palabra *catamitus*, la que proviene de una corrupción del griego Ganímedes.⁷⁶

2.2.2 Transformaciones de algunas mujeres amadas por Zeus

Las transformaciones de las mortales amadas por Zeus aquí expuestas se desarrollan siempre debido a que ellas desean arrancar o esconderse de Zeus, el insistente dios que las busca por cielo, mar y tierra. Se demuestra mediante estos mitos que el mitema de la doncella y el monstruo puede leerse de diversas maneras, pues en este caso la bella doncella es quien sufre una transformación terminando en animal.

2.2.2.1 La transformación de Calisto en osa

La leyenda de Calisto es una de las más famosas de la región de la Arcadia⁷⁷. Algunas fuentes afirman que fue una ninfa de los bosques y otras que era la hija del rey Licaón o de Nictéo. La muchacha era seguidora de la diosa Ártemis, por lo que se consagró a la virginidad y frecuentaba los bosques para cazar con las compañeras de la diosa de la caza y de la castidad. Un día Zeus se enamoró de ella por su gran belleza; pues su nombre en griego, *καλλίστη* *kalliste*, significa muy bella. Sin embargo, debido al voto de castidad y su devoción a Ártemis, ella lo rechaza. Es entonces que Zeus, como a menudo en sus encuentros amorosos, decide transformarse, esta vez en Ártemis, y así logra su cometido uniéndose a ella a través del engaño. Otras versiones afirman que en realidad se transformó en Apolo, el hermano de origen arcadio de la diosa, el hijo de la unión es Árcade.

Calisto queda en consecuencia encinta, lo que intenta encubrir, pero un día cuando la diosa y sus seguidoras deciden darse un baño en unas fuentes, Calisto se ve obligada a desnudarse y su secreto es inevitablemente revelado. Ártemis furiosa por el engaño la convierte en osa para castigarla. Según otra versión del mito se cuenta que la transformación de Calisto se debe a la venganza de la esposa de Zeus. Otra

⁷⁵ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 21.

⁷⁶ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 672.

⁷⁷ Apolodoro. *Bibl.* III. Pp. 8, 2; Higino. *Fab.* Pp. 155, 176 y 177; Ovidio. *Met.* II. Pp. 409 ss; *Fast.* II Pp. 155 ss.

exégesis concluye que fue Zeus quien transforma a la muchacha en osa, con el fin de esconderla de la celosa Hera, sin embargo, es descubierta y la diosa de las mujeres casadas convence a Ártemis de matarla en un día de caza, o, de otra manera, Ártemis por voluntad propia la mata con un flechazo por haber faltado a su voto de castidad. Tras su muerte en la constelación de la Osa Mayor y que los griegos llaman Hélice⁷⁸.

Otra versión de la leyenda cuenta que cuando Árcade o Arcas, hijo de Calisto y Zeus, que un día llega a ser rey de Arcadia, sale un día a cazar se encuentra con una hermosa osa, la que era su madre aun viviendo convertida en ese animal. Árcade la persigue e intenta cazarla, pero Zeus a tiempo de evitar la tragedia convierte a Calisto en la constelación de la Osa Mayor. Otra variante narra que la osa y su cazador entran en el tiempo de Zeus Licio, y para evitarles la muerte, castigo impuesto para quienes irrumpieran en el divino templo, el dios del orden y la justicia los convierte a ambos en constelaciones; Calisto en Osa Mayor y Árcades en Osa Menor⁷⁹.

2.2.2.2 lo transformada en vaca

Todas las fuentes concuerdan en que Ío era una doncella de Argos y que descendía de Ínaco, el hijo del Océano, sin embargo, diferentes versiones debaten acerca de quiénes eran los padres de la muchacha⁸⁰. Algunas versiones cuentan a Yaso (o Iaso), uno de los reyes de Argos, descendiente de Foroneo, por su padre, y a Lécane por su madre. En otras es Ínaco, el dios-río, el padre; y en tal caso la madre es Melia. A veces el padre es incluso Pirén.

Se cuenta que Zeus se enamora de Ío por dos posibles razones: una; simplemente por su belleza o dos; debido a los hechizos de Inge. Cual sea la razón se cuenta que Ío sueña que le es ordenado dirigirse a las orillas del lago de Lerna y que allí debe entregarse a los brazos del dios del trueno. Seguidamente la muchacha le cuenta el sueño a su padre, quien decide consultar lo que deben de hacer con los oráculos de Delfos y Dodona. Ambos oráculos aseguran que debe obedecer al sueño y entregar a la muchacha a Zeus, de lo contrario, malos augurios se esperan para él y toda su casa. Zeus logra consumar finalmente su amor con Ío, sin embargo, su esposa no tarda en descubrir el engaño. Es entonces que, con motivo de proteger a la muchacha de los celos y la ira de Hera, Zeus la convierte en una preciosa vaca blanca y acto seguido le jura a la diosa que él no ama a ese animal. Pero como Hera sospechaba lo sucedido, le pide al dios del trueno que le entregue la vaca como obsequio, a lo que Zeus no se puede negar entonces Hera le encarga la vigilia del animal a Argos el de los cien ojos, que la vigila constantemente. Cuenta alguna versión⁸¹, sin embargo,

⁷⁸ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 386.

⁷⁹ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 387.

⁸⁰ Apolodoro. *Bibl.* II. Pp. 1, 3; Pausanias. II. Pp. 16, 1; III. Pp. 18, 13; Ovidio. *Met.* I. Pp. 583 ss; Higino. *Fab.* Pp. 145, 149 y 155.

⁸¹ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 289.

que Zeus visita a Ío, como ya se le ha visto en otras leyendas, transformado en toro. Este conmovido por los sufrimientos de la muchacha, le pide a Hermes que mate al guardián de la vaca. Hermes duerme cincuenta ojos de Argos con ayuda de su vara mágica, ya que los otros cincuenta ojos ya se encuentran en un sueño natural y luego lo mata con su cimitarra. Después de su muerte Hera toma los ojos de Argos y los coloca en la cola del pavo real, su animal favorito⁸².

Los sufrimientos de la pobre joven, no obstante, no terminan allí, ya que Hera envía un tábano que pica incesantemente los flancos de la vaca y que la vuelven furiosa. Intentando escapar del insecto comienza la carrera de Ío a través de Grecia y otros lugares del mundo; recorre las costas del Golfo Jónico, que deben su nombre a ella. Continúa cruzando desde la ribera de Europa a la de Asia a través del estrecho de Bósforo; que significa paso de la vaca⁸³. Después de su largo viaje termina arribando a Egipto, donde nace su hijo Épafo, fruto de la unión con Zeus. Es allí donde la joven recupera su forma humana y experimenta nuevos sufrimientos producidos por Hera, quien ordena a los Curetes raptar a su hijo. Ío lo encuentra, vuelve a Egipto, recupera su trono y es venerada como Isis. Se desconoce cómo murió, más sí se sabe que fue transformada en constelación.

2.2.2.3 Asteria transformada en codorniz

Respecto de Asteria no se cuenta demasiado en la mitología griega, sin embargo, se sabe que es hija del titán Ceo y de Febe, es también la hermana de Leto, que tuvo un romance con Zeus⁸⁴. Se casó con Perses, hijo del titán Crío y de la pónitide Euribia. Tuvo con él varios hijos, entre ellos, de acuerdo a Hesíodo en la Teogonía, a la diosa Hécate⁸⁵, con un poder que se extiende sobre la tierra, el mar y el cielo y que además aparece bajo formas animales como perro, lobo o yegua. De acuerdo a un poema incompleto de Píndaro se cuenta que Asteria fue amada por Zeus, el que la persiguió, pero al escapar del dios del trueno ella cayó al mar y se convirtió en la isla de Ortigia. Otras fuentes cuentan que ella misma se transformó en codorniz para escaparse de Zeus y por ello la isla adoptó el nombre de Ortigia, ya que en griego oryx significa codorniz⁸⁶. Fue en esa isla donde Leto, su hermana, da a luz a los olímpicos Apolo y Artemis.

2.2.3 Zoofilia: Relaciones amorosas de mujeres con animales

El único caso en que una mujer se une a un animal, por decirlo de alguna forma, de manera voluntaria es el de Pasifae. Aquí el mitema de la doncella y el monstruo no necesita de una transformación para que las bodas con la bestia se lleven a cabo, pues el toro es efectivamente un toro y no un dios o un humano

⁸² Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 357.

⁸³ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 290.

⁸⁴ Apolodoro. *Bibl.* I 2, 2 y 4; Higino. *Fab.* 53.

⁸⁵ Gallardo, M.D., *Manual de mitología clásica*. Pp. 36.

⁸⁶ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 254.

ocupando su forma. No obstante, la falsedad de las apariencias se percibe en el disfraz de vaca que Pasífae ocupa para cumplir sus deseos bestiales.

2.2.3.1 Pasífae y el toro

Pasífae es hija de Helio, dios del sol de procedencia preolímpica, y Perséis (Perse o Perseide), una de las hijas de Océano y Tetis. Es hermana de Perseo, Eetes; rey de Cólquide y la maga Circe. Es esposa de Minos, uno de los hijos de Zeus con Europa. Sus hijos son Catreo, Deucalión, Glauco y Andrógeo y entre sus hijas destacan Ariadna y Fedra. Cuenta la leyenda que Minos, una vez que Asterión, su padre adoptivo y rey de Creta falleció, quiso este reclamar el trono, pero sus hermanos Sarpedón y Radamantis se le opusieron⁸⁷. Entonces para convencerlos le aseguró que los dioses le destinaban el reinado y para demostrarlo, las divinidades le concederían lo que el deseara. Le pidió a Poseidón, por tanto, que hiciera salir del mar un toro y si el dios accedía a su petición, Minos sacrificaría al animal en su nombre. El dios el mar accede, le otorga lo requerido y Minos se convierte en rey de Creta. Sin embargo, el toro es de tal majestad y belleza que el rey falta a su promesa y decide conservarlo, enviándolo junto a sus rebaños⁸⁸. Naturalmente esto despierta la ira de Poseidón, el que vuelve al toro furioso y posteriormente engendra en Pasífae un irreprimible deseo por el animal. Otra versión cuenta que en realidad fue un castigo que Afrodita impuso a la esposa del rey, quien despreciaba el culto a esa diosa. Otra posibilidad que se cuenta es que la diosa del amor vengaba a través de Pasífae la ofensa de Helio al revelar a Hefesto su infidelidad con Ares⁸⁹.

La pasión que Pasífae siente por el toro es tan irresistible que decide recurrir al consejo de Dédalo, quien fabrica un disfraz de vaca hecho de madera y de manera tan prolija que es igual al animal vivo. Pasífae se introduce en la figura ahuecada, confundiendo al toro y logrando la monstruosa unión. De este enlace nace el Minotauro, ser con cuerpo de hombre y cabeza de toro.

Se cuenta que debido a los múltiples amoríos de Minos era Pasífae muy celosa y que, valiéndose de las artes de la hechicería, al igual que su hermana Circe, lanza un encanto contra su esposo. Este consiste en que cada vez que Minos fuera a yacer con otra mujer, serpientes y escorpiones que salían del rey devoraban a la mujer con quien cometía la infidelidad. De esta maldición lo cura Procris, quien recibe a cambio un perro que nunca falla su caza y una jabalina que siempre alcanza su objetivo, son los regalos que su madre Europa recibe de Zeus tiempo atrás⁹⁰.

⁸⁷ Apolodoro, *Bibl.* I 9, 1; III 1, 2; 15, 1; Apolonio de Rodas, *Arg.* III 999; Higino, *Fab.* 40.

⁸⁸ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana.* Pp. 359.

⁸⁹ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana.* Pp. 412.

⁹⁰ *Ibid.* Pp. 359.

2.2.4 Transformaciones de mujeres hermosas en seres monstruosos

En algunos casos puede suceder que el mitema del monstruo y la doncella se observe de manera opuesta, tal como lo demuestran los siguientes mitos. La figura transformada en monstruo no siempre es el hombre o el dios, sino la bella doncella, castigada justa o injustamente por un dios. De igual manera en que en el cuento de *La Bella y la Bestia* hay un hechizo que un hada provocó, en estos mitos el personaje transformado no ha buscado la metamorfosis por sí mismo, pues un tercero le ha encantado. El caso de Tetis y Peleo además de contar con el mitema de un monstruo, también cuenta con el matrimonio, pues Tetis es obligada a contraer nupcias con el mortal Peleo.

2.2.4.1 Escila y Caridbis

Sobre estos dos personajes caracterizados como dos monstruos del mar se narra en La Odisea. Sin embargo, ninguna de las dos era un monstruo desde el principio:

Escila

Sobre los padres de Escila se encuentran, como es de esperar, diferentes versiones⁹¹. En la Odisea, por ejemplo, es hija de la diosa Crateis y en otras versiones su padre es Trineo o Forcis, una deidad marina. Otra variación es la que alude a Forbante o Forcis como padre, junto con Hécate como la madre⁹². Al igual que con otros monstruos, se dice que es hija de Tifón y Equidna⁹³. Sobre su vida posterior a su transformación, se cuenta que Escila era una bella joven. Es debido a ello que Ovidio narra que Glauco, una divinidad del mar, se enamoró de ella, pero como Escila no le daba respuesta, este acude a Circe por ayuda. Por desgracia Circe estaba enamorada de Glauco y al escuchar sobre la joven se llena de celos y decide ponerle hierbas mágicas en el lugar donde se bañaba, convirtiéndola en un monstruo marino. La otra versión cuenta que Poseidón fue quien se enamoró de ella y que Anfítrite al descubrir el romance, esparce hierbas mágicas donde Escila se bañaba⁹⁴ (o bien le pide a Circe que ejecute la tarea). Una última versión afirma que Escila rechaza a Poseidón por estar enamorada de Glauco y que esta divinidad decide castigarla por el rechazo, convirtiéndola en monstruo⁹⁵. En cualquiera de las variantes la transformación se debe a un romance.

Sobre la apariencia que Escila cobra como monstruo, se describe que mantuvo el torso y la cabeza de mujer y abajo, a la altura de las ingles le nacían seis cabezas de feroces perros que devoraban a quien se

⁹¹ Ovidio, *Met.* VII 62 ss.; Higino, *Fab.* 125 y 199; Apolonio de Rodas, *Arg.* IV 789 ss.

⁹² Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 173.

⁹³ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 174.

⁹⁴ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 640.

⁹⁵ Gallardo, M.D., *Manual de mitología clásica*. Pp. 173.

acercara⁹⁶. No obstante, de acuerdo a la descripción de Homero que Robin Hard comparte en su obra⁹⁷, el monstruo posee doce piernas y seis largos cuellos que terminan en horribles cabezas con tres filas de dientes y la parte baja del cuerpo permanece en una cueva donde para devorar otras criaturas marinas. En lo que respecta a la ubicación de Escila, se establece en el estrecho de Mesina, justamente a un tiro de arco de distancia de Caribdis. En La Odisea se cuenta que Ulises se vio forzado a navegar a través del estrecho donde se encuentra Escila, para no perder a su tripulación completa en el remolino de Caribdis, su otra opción de paso. De este modo los perros del monstruo devoran a seis de los miembros de la tripulación.

La muerte del monstruo se le atribuye a Heracles, de quien se cuenta que mientras se encontraba de vuelta a Geriones junto con algunos bueyes, Escila devora algunos de estos. El héroe enojado combate con ella y la mata. No obstante, Forcis, su padre, con unas antorchas mágicas la resucita.

Caribdis

Caribdis es otro monstruo marino del que los navegantes son presa y tal como ya se ha mencionado anteriormente, se encuentra en las proximidades de Escila, en una roca cerca de Mesina; en el estrecho que separa Italia de Sicilia⁹⁸. Ella tampoco era un monstruo desde el principio; muy por el contrario, Caribdis era una joven divinidad, hija de Gea y Poseidón. La joven poseía ya en esos tiempos una gran verocidad, la que fue castigada por Zeus, pues Caribdis había devorado una parte de los ganados de Heracles, al igual que su vecina del mar. Su castigo consistió en ser arrojada al mar y convertirse en un monstruo. En efecto su voracidad continuó en su nueva forma y desde entonces Caridbis absorbía el mar tres veces al día junto con todo lo que se encontrara en él. Homero narra que Ulises también debió navegar por las cercanías del monstruo, pues la corriente que ella controlaba lo absorbió a él y a su nave. Por fortuna el héroe salta y logra sujetarse a una higuera que crecía sobre la roca y una vez Caridbis vomita la nave, Ulises salta al mástil y logra huir gracias a una corriente y continúa su viaje⁹⁹.

2.2.4.2 Tetis y Peleo

Tetis es una diosa griega, es la hija de Nereo, el anciano del mar, y Dóride. Es una de las más reconocidas nereidas y fue criada por Hera; por esta razón se asume que las unía un vínculo especial, particularmente porque es Tetis quien recoge a Hefesto, el hijo de Hera que engendró por sí sola según Hesiodo o junto con Zeus de acuerdo a Homero¹⁰⁰, una vez que el dios del trueno lo arroja del Olimpo. Es igualmente por orden

⁹⁶ Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 172.

⁹⁷ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 639.

⁹⁸ Homero, *Od.* XII 73 ss; 104 ss, 234 ss y 430 ss; Apolonio de Rodas, *Arg.* IV 789, 825 y 923; Apolodoro, *Bibl.* I 9, 25; Higino, *Fab.* 125 y 199; Ovidio, *Met.* VII 63.

⁹⁹ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 86.

¹⁰⁰ Martin, R. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. 202.

de Hera que Tetis se hace cargo del timón de la nave de los Argonautas durante su difícil viaje a través de las Rocas Cianeas o las Rocas Errantes¹⁰¹. Tetis es obligada a casarse con Peleo, rey de Ftía en Tesalia, hermano de Foco y Telamón. Su matrimonio no fue feliz, pues Tetis abandona a Peleo porque consideraba vergonzoso estar sujeta a un mortal¹⁰². Sin embargo, de la unión nace el héroe Aquiles¹⁰³.

Acerca de las razones por las cuales Tetis y Peleo acaban casándose, existen variadas versiones. Una de ellas afirma que Zeus fue rechazado por la nereida debido al afecto que esta sentía por Hera, entonces el dios de la justicia la castiga dándola en matrimonio a un mortal. Otras tradiciones afirman que tanto Zeus como Poseidón estaban enamorados de Tetis, pero que debido a las predicciones que un oráculo de Temis les augura al afirmar que el hijo que nazca de la diosa será, por voluntad de los Hados, más poderoso que su padre, abandonan la empresa y la entregan en matrimonio a un mortal¹⁰⁴. Otra tradición relata que fue precisamente Hera la que dio a Tetis en matrimonio a Peleo, pues este era un favorecido de los dioses debido al principio de castidad que demuestra cuando Astidamía, esposa de Acasto, intenta en vano conquistarle¹⁰⁵. Cual fuere el caso, se cuenta que Tetis se rehusa a la unión y como divinidad marina que es, se metamorfosea variadas veces para escaparse del abrazo de Peleo; unas veces en fuego, agua y viento, otras en árbol o las más recurrentes, en animales, como en pájaro, tigre, león, serpiente y jibia. Pero todos sus intentos son fallidos, puesto que el centauro Quirón aconseja a Peleo que la sujete fuertemente sin dejarla ir, entonces Tetis se ve obligada a volver a su forma de mujer divina¹⁰⁶. Finalmente, la boda se lleva a cabo en una celebración a la que asisten todas las divinidades, de ello se relata en el famoso Vaso François, que se encuentra en el Museo Arqueológico de Florencia. Tal boda se celebra en el monte Pelión, donde las Musas cantan el epitalamio y la pareja recibe variados regalos, entre los cuales destacan una lanza de fresno, obsequio de Tirón y los caballos inmortales llamados Balio y Janto, obsequio de Poseidón¹⁰⁷. Es precisamente en esta famosa boda en que, debido a la discordia que Eris desata entre Hera, Atenea y Afrodita, la Guerra de Troya se desata¹⁰⁸.

Sobre la ruptura del matrimonio, se cuenta que la pareja tiene varios hijos, sin embargo, la nereida los mata uno a uno en su intento por transformarlos en inmortales al exponerlos al fuego. El último de ellos era Aquiles, quien Peleo le arranca a Tetis de las manos, salvando al héroe de una muerte segura. Debido a esto la diosa abandona a su esposo. Sin embargo, no se olvida de su hijo, pues durante su vida recibe el constante

¹⁰¹ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 511.

¹⁰² Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 391.

¹⁰³ Apolodoro, *Bibl.* III 12, 6; 13, 1; Homero. *Il.* XVIII 83 ss; Píndaro. 1984. *Pit.* III 167. *Odas y Fragmentos*. Editorial Gredos, Madrid; VIII 140 ss; *Nem.* IV 88 ss y V 46 ss; Apolonio de Rodas, *Arg.* I 90 ss; Higino, *Fab.* 14; Ovidio, *Met.* VII 476 ss; XI 235 ss.

¹⁰⁴ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 511 – 512.

¹⁰⁵ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 270.

¹⁰⁶ Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 415.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 566.

favor y ayudas de la diosa en la aventura que lo llevará, a pesar de los intentos de la madre por salvarlo, a la inevitable guerra y posteriormente a la muerte¹⁰⁹.

2.2.4.3 La gorgona Medusa

Medusa es una de las tres gorgonas, no obstante, es a ella a quien se alude a la hora de mencionar a “la gorgona”¹¹⁰. Sus hermanas son Esteno y Euriale, ambas son inmortales, sin embargo, Medusa es mortal. Ellas son hijas de las divinidades marinas Forcis y Ceto. Las Gorgonas son también hermanas de las Greas, o Greyas, y juntas son conocidas como las Fórcides, pues su padre es Forcis y son parte de la generación preolímpica¹¹¹. De acuerdo a las variadas tradiciones, el lugar que habitaban difiere; según Hesíodo vivían en dirección al océano exterior, en los confines del occidente, cerca del país de los muertos y en la versión de las Ciprias, vivían también en el océano, pero en este caso en una isla llamada Sarpedón. Esquilo, por su parte, las ubicaba cerca de las Greas¹¹².

Se cuenta que, en un principio, de acuerdo a la tradición helenística, Medusa no era un monstruo, sino que fue víctima de una metamorfosis impuesta por los dioses. Se relata que era una mujer tan hermosa, que se atrevió a comparar su belleza con la de Atenea. Se vanagloriaba especialmente de su cabellera, por lo que Atenea decide castigarla convirtiendo sus cabellos en serpientes. La otra tradición cuenta que Poseidón se enamoró de ella y que la violó en uno de los templos de adoración a la diosa guerrera, razón por la cual Atenea encolerizada con tal profanación y siendo ella misma una diosa virginal, castiga a Medusa por el crimen de Poseidón, convirtiéndola en un monstruo¹¹³. Respecto a su apariencia y a la descripción que comparte Hesíodo, Medusa se tornó monstruosa, como ya relatado antes, de su cabeza colgaban serpientes en vez de cabellos, tenía grandes colmillos, incluso algunas veces descritos como colmillos de jabalí y sus ojos eran tan terroríficos que con sólo mirarlos convertían a sus víctimas en piedra¹¹⁴, otra tradición agrega además que posee manos de bronce, alas de oro y un cuello escamoso¹¹⁵.

En lo que concierne a su muerte, se cuenta que Medusa la haya en manos de Perseo, el que ya sea por orden de Polidectes o el consejo de Atenea, la asesina mientras duerme y para prevenirse de la mirada mortal del monstruo, se ayuda de su escudo utilizado como espejo. Una de las razones por las que Perseo decide darle muerte se debe a que Medusa era la única de las gorgonas que era mortal. Del cuello cercenado salen dos seres engendrados por Poseidón; Pegaso el caballo alado y Crisaor, el de la espada de oro, quien fuera padre del gigante Gerión¹¹⁶. Cabe destacar que

¹⁰⁹ Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 512.

¹¹⁰ Hesíodo, *Th.* 274 ss; Apolodoro, *Bibl.* II 4, 2; 7, 3; III 10, 3; Ovidio, *Met.* IV 765 ss; Apolonio de Rodas, *Arg.* 1515.

¹¹¹ Gallardo, M.D, *Manual de mitología clásica*. Pp. 213.

¹¹² Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 101.

¹¹³ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 218.

¹¹⁴ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 101 – 102.

¹¹⁵ Martín, R. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. 193.

¹¹⁶ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pp. 218.

Medusa es la única de las gorgonas que logra sucesión¹¹⁷. Desde la época de Pércide y en adelante se relata que Perseo le obsequia a Atenea la cabeza de Medusa y que la diosa la incrusta en su égida. Como la cabeza del monstruo aún posee sus propiedades mágicas, el escudo de Atenea también puede convertir en piedra a quien mire los ojos de la muerta¹¹⁸. No sólo la cabeza mantiene sus poderes, se narra que Heracles, por ejemplo, dio un mechón de su cabello a la hija de Cefeo para que esta lo usara como protección para la ciudad de Tegea, y Atenea por su parte le entrega la sangre de Medusa a Asclepio para sanar a su pueblo y a Erictonio, rey de Atenas; la sangre de la vena izquierda era un veneno mortal, mientras la de la vena derecha era un antídoto incluso para la muerte.

2.2.5 Precedentes de *La Bella y la Bestia*

Entre los académicos que estudian el origen de los cuentos populares y de hadas es de consenso general que el cuento y novela de *La Bella y la Bestia* posee la mayor cantidad de similitudes con el cuento de Psiqué y Cupido, dado a conocer de manera literaria por Apuleyo en su obra *La metamorfosis* o *El asno de oro* en el siglo II d.C. El romance entre una bella mortal con el supuesto monstruo ha sido motivo de inspiración para cuentos que han repetido el modelo. Entre ellos se cuenta no sólo *La Bella y la Bestia*, sino también *El rey cerdo*, *El rey rana*, *El borriquillo* y cualquier otro cuento que posea un matrimonio entre una bella doncella y un príncipe hechizado como animal.

2.2.5.1 Psiqué y Cupido

Entre todas las historias de transformaciones en la tradición griega, Psiqué y Cupido debe ser una de las más románticas de acuerdo a los preceptos que se comprenden por romance en la época moderna. A pesar de su antigüedad, Psiqué y Cupido, leyenda que es conocida principalmente gracias a la narración de Apuleyo en su obra *Metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, estampará gran parte de su argumento; como el amor, la transformación, la curiosidad, la venganza, etcétera, en variadas obras literarias escritas siglos después de la original, como veremos en las siguientes páginas de este trabajo.

La historia de Apuleyo que se encuentra en la famosa obra de *El asno de oro*¹¹⁹, cuenta que Psiqué era la hija menor de un rey y que sus dos hermanas mayores eran muy hermosas, sin embargo, la más pequeña de la familia real sobrepasaba todo canon de belleza conocida en la tierra. Pues debido a esta asombrosa hermosura la joven se hizo renombre y los curiosos la visitaban proveniente de todas partes del reino con el fin de venerarla, pues pensaban que era la reencarnación de Afrodita en cuerpo mortal. De esta manera todos se olvidaron de la diosa de la belleza, abandonando las peregrinaciones a sus templos y por supuesto creando gran resentimiento en Afrodita. Debido a esto la diosa decide vengarse de la joven y le pide a Cupido, su

¹¹⁷ Gallardo, M.D. *Manual de mitología clásica*. Pp. 208.

¹¹⁸ Hard, R. *El gran libro de la mitología griega*. Pp. 102.

¹¹⁹ Apuleyo, L. *El asno de oro*. Editorial de la Universidad de Guanajuato, Guanajuato. ISBN PDF: 978-607-441-540-7.

hijo, que haga que Psiqué se case con el hombre más vil y horrible que encuentre en la tierra, no obstante, Cupido se enamora de la joven. El tiempo transcurre y sus hermanas mayores se casan, más Psiqué continúa sin encontrar marido, entonces el rey afligido por el destino de su última hija recurre a un oráculo de Apolo para consultar sobre el asunto, éste les revela que deben vestir a la joven con vestimentas de matrimonio y llevarla a la cima de un monte, donde un monstruo la tomaría como esposa. Los reyes apenados por el destino de su hija, más sin encontrar otra solución, deciden hacer como el oráculo les indica. La joven es llevada a la cima de la roca y una vez sola allí el viento la levanta y la lleva hasta un suave prado donde la joven encuentra un palacio ricamente labrado. La doncella decide entrar a la morada y una vez dentro aprecia con gran asombro la finura de sus habitaciones, es allí que un grupo de siervas, a las que puede oír, pero no ver, la atienden. Psiqué se siente tan a gusto y tan cansada que se queda dormida. Entretanto se hace de noche y la visita el marido, a quien Psiquis no puede ver, no obstante, la joven no teme y el marido la visita todas las noches. El tiempo pasa y la hermosa esposa llora amargamente al extrañar a su familia, entonces decide pedirle a su marido que le permita recibir la visita de sus hermanas, las que sufren buscándola sin tener noticia de ella. El esposo, quien le advierte que sus hermanas le brindarán miseria, acepta tras conocer la tristeza de su amada, más este le advierte que no intente revelar su rostro, ya que esto se hará infeliz por siempre. Psiqué acepta y recibe la visita de sus hermanas, a quienes obsequia hermosas joyas. Al enterarse de la inmensa felicidad de su hermana menor y de todos los lujos de su nueva vida, se llenan de envidia y fundan en Psiqué miedos y dudas que la llevan a creer que su esposo es un monstruo que la quiere devorar y que terminan haciendo que la bella esposa quiera conocer la identidad de su amado. Las malvadas hermanas aconsejan a Psiqué que esconda una daga para matarlo y use una lumbre para verlo. Entonces durante la noche mientras su esposo duerme, Psiqué acerca a su rostro una lámpara y descubre a un hermoso joven con alas y por curiosidad toma una de las flechas de Cupido, con la que se pincha un dedo, lo que enamora aún más a la joven. Por desgracia cae una gota de aceite en Cupido, quien despierta y encolerizado por la desobediencia de su esposa la abandona para siempre.

Una vez sola, Psiqué busca en vano a su esposo hasta que cae irremediabilmente en las manos de Afrodita, quien la obliga a llevar a cabo cuatro tareas imposibles. Estas son: separar una montaña de cereales en distintas categorías de semillas en un solo día, misión que logra debido a la ayuda de las hormigas, las cuales se apiadan de la joven. Luego, debe conseguir el vellocino de oro de unas ovejas violentas, lo que consigue gracias a la ayuda de un viento divino que le habla a través de una caña verde y le aconseja esperar a que el rebaño se duerma y entonces pueda recoger la lana que se encuentra en los arbustos. La tercera tarea es llenar una vasija del agua de los manantiales sagrados de Estigia, tarea que logra debido a que Zeus, que estaba en deuda con Cupido, manda a su águila para conseguirla. Por último, debe bajar a los infiernos para obtener la caja de belleza de Perséfone pero, a pesar de conseguirla, Psiqué es nuevamente víctima de su curiosidad, pues abre la caja y cae en un sueño profundo del que no despertará. Desesperado por las suertes que corre su amada, Cupido acude en su ayuda y la despierta, ahuyentando el profundo sueño

devolviéndolo a la bujeta de donde venía. Posteriormente pide a Zeus que le permita casarse con su amada, lo que el dios de la justicia a través de un concilio con los dioses acepta, convirtiendo a la joven en inmortal. Se celebran las bodas en una gran fiesta donde todos los dioses asisten y finalmente Psiqué y Cupido tienen un hijo a quien llaman Placer, conocido igualmente como Deleite.

A pesar de que todo nos lleva a creer que la leyenda comienza con la obra de Apuleyo escrita en el siglo II d.C., se puede comprobar que tal mito le precede, pues la famosa escultura de mármol de Psiqué y Cupido que se expone en el Museo Capitolino en Roma data del siglo II a.C.¹²⁰

Lo que resulta más significativo para este trabajo es el tema del amor, la transformación y la curiosidad humana. El amor entre Psiqué y Cupido implica una transformación, pero también la falsedad de las apariencias, pues la bella hija del rey no conoce la real forma de su enamorado, sin embargo, esto es precisamente lo que juega un papel importante en esta obra, ya que a pesar de que ella no conoce el aspecto de su marido, sí conoce su trato y es de esta manera que se enamora en primera instancia de él. Por otra parte, la autora del prólogo de la obra de la edición en la que nos apoyamos¹²¹ concuerda con la presencia de variadas transformaciones a lo largo del cuento, puesto que Psiqué en un principio cambia de un estado mortal a uno divino, al ser llevada al palacio de Cupido y vivir como su esposa allí, luego pierde su estado divino al ser abandonada por su esposo debido a su desobediencia y finalmente, luego de las penitencias que le toca pagar, vuelve a ser inmortal al recibir nuevamente el néctar de los dioses y al casarse legítimamente con el dios del amor con el consentimiento de los dioses. Es posible además recalcar la curiosidad humana representada en el cuento a través de Psiqué, quien dos veces muestra su debilidad humana; primero al dejarse influenciar por sus hermanas y sentir la necesidad de descubrir el rostro de su marido y segundo al desear abrir la bujeta que requería Afrodita y de la cual había recibido específica restricción de no abrir.

2.2.6 Índice ATU 425C o tipo de cuento La Bella y la Bestia

El sistema Aarne-Thompson-Uther o ATU, anteriormente conocido como Aarne-Thompson, es el catálogo tipológico que clasifica cuentos populares o cuentos folclóricos. El índice ATU 425C es un subtipo que denomina el cuento de *La Bella y la Bestia*, así como otros, en esta clasificación y que pertenece a las series ATU 425, también conocida como En búsqueda del esposo perdido. La tipología del cuento 425 incluye de manera elemental el desencanto del monstruo por una chica, ya sea el monstruo un duende, pájaro, lobo, asno, serpiente, puerco, erizo, oso o árbol, por medio de un beso y lágrimas, o; por la quema de la piel del animal, o; por decapitación u otros medios. También incluye la pérdida del esposo debido a que la muchacha quema la piel del animal demasiado pronto, o; porque ha revelado el secreto a sus hermanas, o;

¹²⁰ Martin, R. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Pp. 379.

¹²¹ Apuleyo, L. *El asno de oro*. Prólogo de Gemma Guzmán Luna. Pp. 22. 2018.

porque ha quebrantado otra prohibición al mirarlo, besarlo, o quedándose demasiado tiempo en casa¹²². Como se puede apreciar, la pérdida del esposo se encuentra de manera clara en el cuento de Psiqué y Cupido y es por ello por lo que el cuento de Apuleyo es parte de esta clasificación, que a su vez forma parte de la subclasificación tipo 425A y que posee el mismo título de la leyenda. Asimismo, los cuentos que en este trabajo se analizan, poseen algunas o al menos una de las descripciones de las series ATU 425.

Por su parte, el índice 425C, La Bella y la Bestia, carece de la búsqueda del esposo después del desencantamiento, más bien la historia concluye con la transformación de la bestia en esposo. De acuerdo a la tipología de cuento 425C la historia se resume de la siguiente forma: el padre pasa la noche en un misterioso palacio de donde toma una rosa. Luego promete al monstruo una de sus hijas, o de otra manera, ella se presenta voluntariamente. El impedimento se presenta cuando ella permanece demasiado tiempo de visita en casa, luego encuentra al animal o bestia casi muerto y se produce el desencantamiento debido a que ella lo abraza.¹²³

En el análisis de los cuentos populares y de hadas que aquí se presentan se tendrán en cuenta estas clasificaciones y se describirá cómo se representan tales descripciones en los cuentos.

¹²² Ramsey, R. L. 1992. *Variations of Beauty and the Beast*. Repositorio digital de la Universidad Estatal de Iowa. Disponible en: URL: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/17615>. Pp. 4.

¹²³ Ibid. Pp. 5.

3 Análisis práctico: Cuentos populares, de hadas y novelas

El propósito principal de este trabajo se ve reflejado en esta sección, donde se identifica el mitema del monstruo y la doncella en seis textos de distinto carácter, unos; cuentos populares o de hadas, y los otros; novelas. Se comienza en orden cronológico con *El rey puerco* de Gian Francesco Straparola, seguido por *Barba Azul* de Charles Perrault, *La Bella y la Bestia* de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (y de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont), *El rey rana o Enrique el férreo* de Jacob Grimm y Wilhelm Grimm. Luego siguen *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand y finalmente *El fantasma de la Ópera* de Gastón Leroux. Pasando en ese orden desde el siglo XVI hasta el siglo XX, reflejando cada siglo un cuento o novela distinta con un patrón característico que es recurrente. Se analizará y explicará cómo se repite el mitema, así como las variantes del mitema, sus similitudes y diferencias. Los criterios de clasificación que permitirán distinguir el mitema son: la falsedad de las apariencias, la transformación de humanos en animales y su retorno a la normalidad, y en algunos casos el rol de la belleza y fealdad, así como la curiosidad reflejada en la mujer.

3.1 *Il re porco* de Giovan Francesco Straparola en *Le piacevoli notti* u *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1550)

3.1.1 Síntesis argumental

El rey puerco cuenta la historia del hijo de un rey y una reina, que nace con la apariencia y los modos de un cerdo, pero con la facultad humana de hablar y razonar debido al hechizo de tres hadas. Ellas conjuran un hechizo que mantendrá al príncipe con forma de puerco hasta casarse tres veces. El puerco decide casarse y le pide a su madre que lo arregle en matrimonio con una de las tres bellas hijas de una mujer muy pobre. La primera y la segunda, aunque obligadas a casarse con el puerco, lo rechazan y lo tratan de manera muy cruel e incluso intentan asesinarle, pero el príncipe, por defender su propia vida, les quita las suyas primero. Finalmente, la tercera esposa, que es la tercera de las hermanas y la más hermosa, lo quiere y lo respeta. La virtuosidad y nobleza de corazón de la doncella convencen al príncipe para contarle su secreto y le confiesa que puede sacarse el pellejo quedando en la forma de un bello príncipe. Las siguientes noches el príncipe duerme con su esposa tomando su forma humana y vuelve a su forma animal durante el día, hasta que un día la princesa queda embarazada y da a luz a un bebé humano. La dichosa esposa les cuenta a sus suegros el secreto del príncipe y estos confirman la verdad al esconderse una noche en la habitación nupcial de la joven pareja; deciden entonces hacer pedazos el pellejo y finalmente nombran al príncipe como futuro emperador del reino y desde entonces todos le llaman “el rey puerco”.

3.1.2 Origen de los cuentos de hadas o la sucesión de un mitema

Sobre el origen y propósito de los cuentos de *Le piacevoli notti* de Straparola, existen distintas teorías. Bottingheimer¹²⁴, por ejemplo, adjudica al escritor italiano de *El rey puerco* el origen y la autoría del primer cuento de hadas considerado por ella como *rise tale* (o cuento de ascenso en español) en el que se repite el patrón de historia donde aparecen en este mismo orden: pobreza-magia-matrimonio-dinero (ibid. pp-14). Sin embargo, Ziolkowski refuta que sería más aceptable cambiar los conceptos pobreza y dinero por adversidad y prosperidad respectivamente, pues de esa manera el patrón podría encontrarse en más contextos culturales distribuidos a través del tiempo¹²⁵. Lo cierto es que la teoría de Bottingheimer puede ser rebatida al recordar que esta historia, por da un ejemplo, es parte de las muchas obras que presentan el ciclo del animal novio. Tal como afirma Ziolkowski en su ensayo, los cuentos de Straparola tienen predecesores y sucesores¹²⁶ lo que se demuestra con una historia muy similar a la de *El rey puerco* (1550); Asinarius (*The donkey tale*, en inglés), una obra medieval latina escrita en el 1.200 d.C.¹²⁷ A ello se debe agregar que el cuento tiene también muchas similitudes con la obra de Apuleyo *Psiqué y Cupido*, que a continuación serán vistas. Las similitudes entre las tres obras son afirmadas igualmente por Ziolkowski¹²⁸. Se comprende de este modo que se trata de un cuento con un patrón ya percibido en otros casos.

De acuerdo con Uther la historia de *El rey puerco* cabe dentro de la clasificación que el mismo bautiza en su estudio como ATU 441¹²⁹ o también: “*Hans my hedgehog*”, dentro del llamado *Types of international folktales* en la que se describe que una pareja que no podía tener hijos les nace un hijo como erizo. Este trabaja como porquero en el bosque y los cerdos crecen de manera sana bajo sus cuidados. Ayuda a tres reyes que se han perdido, dándoles indicaciones y estos le prometen por esposa una de sus tres hijas. Montado en un gallo el erizo se dirige a demandar su esposa tres veces y dos de las princesas lo rechazan e incluso arañan. Sin embargo, la tercera joven acepta casarse con él. En la noche de las nupcias destruyen la piel del animal, ya sea por el beso de la princesa, un azote o que ella corta su cabeza. El hechizo se rompe y el erizo se transforma en un apuesto joven y las otras dos princesas terminan muriendo, ya sea de celos o

¹²⁴ Bottingheimer, R. B. 2002. *Fairy godfather: Straparola, Venice, and the fairy tale tradition*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

¹²⁵ Ziolkowski, J. M. 2010. *Straparola and the fairy tale: Between literary and oral traditions*. The journal of American folklore, vol. 123, no. 490, otoño de 2010, pp. 377-397. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society. Pp. 379. En su ensayo el autor refuta la teoría que establece a los cuentos de Straparola como los primeros cuentos de hadas de la historia de la literatura, pues demuestra y compara la obra del escritor italiano con obras similares que le preceden, hasta llegar a su comparación con Psiqué y Cupido.

¹²⁶ Ibid. Pp. 380.

¹²⁷ Ibid. Pp. 383.

¹²⁸ Ibid. Pp. 377.

¹²⁹ Uther, H.J. 2004. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. FF Communications. 3 vols. Suomalainen Tiedeakatemia / Academia scientiarum fennica, Helsinki. Pp. 263.

de indignación.

La clasificación y descripción de este tipo de cuentos populares se puede aplicar en gran manera al cuento de Straparola, pues al menos un 65% de la descripción corresponde con este, de manera que: el rey puerco nace como animal, sus padres no podían tener hijos, las primeras dos mujeres con las que se casa lo rechazan y lo maltratan, las primeras dos hermanas terminan muriendo, la tercera lo acepta en matrimonio y en la noche se transforma en un guapo joven.

3.1.3 Similitudes entre *El rey puerco* y *La Bella y la Bestia*

La primera similitud que salta a simple vista es que ambos cuentos relatan la historia de un príncipe que tiene un aspecto animalesco o incluso monstruoso, que ya ha sido clasificado como parte de los cuentos que presentan el ciclo del animal novio; es el llamado tipo de cuento 425 de acuerdo a la clasificación de Aarne y Thompson en 1961, o ATU 425A de acuerdo a la clasificación de Uther en 2004. A pesar de sus aspectos aterradores o incluso desagradables, no hacen daño y, por el contrario, demuestran bondad. La apariencia real en ambos casos devela, una vez roto el hechizo, que se trata de un joven bello por dentro y por fuera. Recordemos que Bettelheim¹³⁰ ha clasificado a *La Bella y la Bestia*, y a la mayoría de los cuentos occidentales que presentan el ciclo del animal novio, como el cuento donde se usa la metáfora de una pareja sexual que se da a conocer como animal y que al final del cuento se transforma en una hermosa persona gracias a que una bella muchacha rompe el hechizo mediante el amor que siente por el personaje masculino; desde luego que el caso es igualmente aplicable a *El rey puerco*, pues la trama es básicamente la misma.

Continuando con las comparaciones, ambas historias relatan el romance entre una bella joven y un hombre con horrible aspecto y después de algunas vicisitudes, terminan con un final feliz. Por un lado, los personajes secundarios, como por ejemplo el comerciante, padre adoptivo de Bella, o las primeras dos esposas del rey puerco demuestran tener miedo o asco por la fisonomía de la bestia. Cabe mencionar que, así como las hermanas de Psiqué terminan con muertes trágicas, las primeras dos hijas de la mujer pobre que deben casarse con el rey puerco acaban por ser asesinadas por el novio, pues ellas mismas arrogantes e indignadas por la apariencia y los modos del esposo, intentan quitarle la vida en la noche de nupcias¹³¹

Por el contrario, el personaje femenino principal en ambas historias ya sea Bella o Meldina, no demuestra prejuicios contra la figura de su bienhechor, pues se enamoran de la bestia a pesar de las apariencias, que en los dos casos les permite recibir la recompensa de un amor verdadero y una vida feliz. En el cuento de Straparola, Meldina, la tercera esposa del príncipe encantado es descrita como una doncella agradecida, de buena voluntad, benigna, amorosa, alegre y de animoso corazón, ello permite que el puerco pueda confiar

¹³⁰ Bettelheim, B. 1994. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 335. Grijalbo Mondadori, Barcelona.

¹³¹ Straparola, G. 2017. *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Traducción de Francisco Truchado. Edición de Enrique Suárez Figaredo. ISSN: 1579-735X. Pp. 311 – 312.

en ella para confesarle su secreto, lo que demuestra pues “se quitó delante della el hediondo pellejo, quedando en la forma de un hermoso y gentil mancebo” (Straparola, pp. 314). La caracterización de la esposa del puerco concuerda con el tercer motivo principal presente en los cuentos de hadas con una bestia como novio pues “es solo el amor y la compasión en la forma de una tierna mujer lo que puede conservar la humanidad de la bestia y garantizar su completa transformación en un hombre”¹³². La primera característica principal en los cuentos con el animal novio de acuerdo a Zipes es la presencia de una pareja desesperada por tener un hijo y que aceptan a cualquier costo el tener un sucesor; la segunda propiedad es que los progenitores son sorprendidos y disgustados con el recibimiento de un retoño en forma de bestia o animal y que son puestos a prueba por este mismo¹³³. Ambos motivos están presentes en este cuento en el que al inicio se relata que Ersilia, la esposa del rey de Inglaterra no podía quedar embarazada y que un día al verla durmiendo en sus jardines, tres hadas que pasaban por ahí decidieron encantarle y permitir que diera a luz un hijo, pero en forma de puerco (Straparola, pp.309). Sin importar el pesar de los reyes deciden criarlo y educarlo como un ser racional (ibid. pp. 310), lo que demuestra que, a pesar de la apariencia de la criatura, los padres lo aceptan pues su interés es tener un hijo. Una vez el puerco le pide a su madre que lo comprometa en matrimonio con una doncella, la madre se asombra y le llama “loco, sin natural juicio” (ibid.), sin embargo, pronto accede a su voluntad. No obstante, cuando se enteran de que ha matado a la primera y aún a la segunda esposa el rey duda sobre su decisión de no haberle quitado la vida (ibid. pp. 312); más la reina madre ama a su hijo, no acepta la sugerencia del rey y decide contentar al hechizado príncipe dándole la segunda muchacha en matrimonio (ibid.). De este modo se demuestra que a pesar de los disgustos que el hijo entrega a los reyes y las pruebas por las que los hace pasar, estos son capaces de sobrellevar las vicisitudes, pues finalmente son ellos quienes toman el pellejo y lo hacen pedazos, nombrándole sucesor y heredero del trono (Straparola, pp. 315). Todo ello concuerda con la primera y segunda característica de los cuentos con un animal novio descrita por Zipes.

A través de la comparación entre *El rey puerco* y *La Bella y la Bestia* es posible concluir que sus similitudes permiten comprender ambas historias como parte de la pervivencia del mitema del monstruo y la doncella, el que incluye la falsedad de las apariencias y la transformación. El análisis comparativo de ambas obras por tanto nos conduce a la obra de Apuleyo, que es el cuento, o el mito, más antiguo de todos y con el que el mitema se difunde.

¹³² Zipes, J. 2001. *The great fairy tale tradition: From Straparola to the brothers Grimm*. Text criticism. Seleccionado, traducido y editado por Jack Zipes. W.W. Morton & Company, Inc., Nueva York. Pp. 51.

¹³³ Ibid.

3.2 *La Barbe bleue* de Charles Perrault (1697)

3.2.1 Síntesis argumental

Esta es la historia de un hombre muy rico que debido a su característica recibió el apodo de *Barba Azul*. Precisamente el color de la barba junto con el hecho de que se había casado varias veces y el paradero de sus esposas se desconocía, asustaba a las mujeres. Un día *Barba Azul* le pide a su vecina la mano de una de sus hermosas hijas, sin embargo, por la reputación del hombre y el miedo que les inspiraba, ninguna se atrevía a aceptarlo en matrimonio. Con el fin de conocer mejor a las damas el hombre las invita a una de sus casas de campo junto con la madre y algunos amigos. Allí disfrutaban de los lujos y entretenciones que les brinda su anfitrión. Al final del viaje la hermana menor cambia de opinión respecto a *Barba Azul* y la boda queda pactada.

Una vez casados, el esposo le cuenta a su mujer que debe ausentarse por algún tiempo debido a un negocio y, junto con permitirle invitar a sus amigas y disfrutar de un buen momento con ellas, deja en su custodia todas las llaves de la morada, incluyendo la llavecita de una sala pequeña. Le permite pasear por donde le apetezca, no obstante, a esta última recámara le prohíbe estrictamente la entrada y le advierte del gran mal que le advendrá si no le obedece, lo que ella le promete.

Mientras sus amigas le visitan, la intriga de la mujer la llevan presurosa a revisar la habitación prohibida. Dentro, descubre el piso ensangrentado y varios cadáveres de mujeres colgando de la pared; eran las esposas anteriores de *Barba Azul*. La impresión de la esposa es tan grande que por accidente suelta la llave, que se mancha de sangre. En vano intenta quitar la mancha, pues se trata de una llave mágica. *Barba Azul* vuelve anticipadamente esa misma tarde y al recibir la llave sucia con sangre se da cuenta de inmediato de la desobediencia de su mujer. Encolerizado la sentencia a una muerte inminente, entonces la esposa llena de horror le pide tiempo para poder rezar y así poder entretanto pedir ayuda, el hombre le concede tan solo un par de minutos. La mujer le pide repetidas veces a su hermana mayor que mire desde la torre más alta si sus hermanos, que prometieron visitarla esa tarde, se avecinan. Finalmente, los hermanos golpean la puerta y matan a *Barba Azul* con una espada sólo segundos antes de que este se dispusiera a asesinar a su esposa. La ahora viuda recibe todas las riquezas de su difunto marido y con ellas arregla a su hermana en matrimonio y ella misma se vuelve a casar.

3.2.2 El ciclo del animal novio y el esposo monstruoso

Tal como ya se ha analizado en este trabajo, existen distintas formas de reflejar y describir al animal novio presente en los cuentos de hadas y en los cuentos populares; puede que se trate efectivamente de un monstruo o una bestia, como es el caso en *La Bella y la Bestia*; en *Psiqué y Cupido*, el ejemplo más antiguo del que se tiene precedente, ni siquiera se trata verdaderamente de un monstruo, sino que al esconder Cupido su propia identidad, las hermanas de *Psiqué* e incluso ella misma imaginan que se trata de un monstruo; a

menudo se trata de un animal en forma de rana, puerco, serpiente, etcétera, o incluso se trata de un humano con deformaciones, como bien puede ser el caso de *Riquete el del copete*, que tenía joroba, cojera y era turno¹³⁴. Pero también existen otros ejemplos, más bien poco frecuentes, donde el personaje masculino posee forma humana, sin embargo, su actuar es monstruoso; este es el caso de *Barba Azul*. Para Tatar¹³⁵ existen dos tipos de bestias en el ciclo del animal novio; el primer tipo es el de *La Bella y la Bestia*, en el que el novio es una bestia en el sentido físico, pero no en lo intrínseco; el segundo tipo es el de *Barba Azul*, en el que la heroína se casa con una bestia en todo el sentido de la palabra, menos en el aspecto exterior. Este particular esposo es un asesino que ha terminado con la vida de todas sus mujeres¹³⁶. De acuerdo con Bettelheim, se trata del “más monstruoso y salvajes de todos los maridos de los cuentos de hadas”¹³⁷, pues como ya se ha expuesto en la síntesis argumental, mató a todas sus esposas e intenta asesinar a su mujer actual sin piedad alguna. Lokke¹³⁸ afirma de igual manera que el motivo central del cuento es en esencia monstruoso, pues se combinan violencia y amor, perversión e inocencia, muerte y matrimonio de una manera perturbadora.

Este cuento puede estudiarse desde la perspectiva del ciclo del animal novio porque la bestialidad del personaje masculino principal se encuentra en su personalidad y en su actuar, sólo visibles después del matrimonio. En consecuencia, puede también analizarse bajo el tema de la falsedad de las apariencias, pues a pesar de que la barba azul es razón de temor para las mujeres que le conocen o lo han visto, no se trata físicamente de una bestia o un animal, sino de un humano que pretende ser una persona normal. Es importante recordar que *Barba Azul* pide la mano de una de sus bellas vecinas y ellas por temor a su barba azul temen aceptarle, pero la verdadera razón de peso es la desaparición de sus previas esposas¹³⁹ (Perrault,

¹³⁴ Perrault, C. 2020. *Riquete el del copete*. Disponible en: URL:

<https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-francesa-134/riquete-el-del-copete-941>

Se describe el aspecto físico de Riquete, el que no posee cualidades monstruosas o paranormales, sino deformidades como tener una joroba, la cojera y ojos bizcos. Pp. 14.

¹³⁵ Tatar, M. 1992. *Beauties and beasts: From blind obedience to love at first sight. Off with their heads!: Fairy tales and the culture of childhood*. Princeton University Press. Pp. 156.

¹³⁶ Perrault, C. *Barba Azul*. Disponible en: URL:

<https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-francesa-134/barba-azul-934>. Pp. 6.

¹³⁷ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 352.

¹³⁸ Lokke, Kari E. 1988. *Bluebeard and The bloody chamber: The grotesque of self-parody and self-assertation*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1988, Vol. 10, No. 1, pp. 7-12. University of Nebraska Press. Disponible en: DOI: 10.2307/3345932 Pp. 7. La autora ocupa la palabra en inglés *grotesque*. Debido al uso constante del término en su ensayo es posible inferir que el sinónimo y la traducción más acorde para el término en este caso es monstruoso y no grotesco.

¹³⁹ Perrault, C. *Barba Azul*. Pp. 2.

pp. 2). Una vez las vecinas, junto con un grupo de amigos, son invitadas a un viaje planificado por él, son capaces de ver que se trata de un hombre inmensamente rico y que es capaz de brindarles una vida de lujos y entretenimientos. Nadie ve peligro inminente en un hombre rico y por ello la hermana menor se decide a aceptar su petición de matrimonio (Perrault, pp. 3). Desde luego la percepción que tiene de su esposo cambia al abrir la puerta del gabinete y descubrir los cadáveres de sus previas esposas (Perrault, pp. 6). El secreto detrás del hombre se descubre para dejar visto que se trata de un asesino que se escondía bajo la apariencia de un hombre rico.

3.2.3 Pervivencia del mitema de la curiosidad y similitudes con otros cuentos

El tema de la curiosidad está fuertemente presente en el cuento de Perrault. Es la curiosidad de la mujer al decidir abrir el gabinete y posteriormente dejar caer la llave manchándose de sangre lo que la delata frente a su esposo (Perrault, pp. 5, 7-8). El uso de la curiosidad y de un posterior castigo por la falta a una promesa se encuentra presente en el ya estudiado caso de Psiqué y Cupido. “Perrault toma el tema de la curiosidad femenina presente de manera evidente en la obra de Apuleyo donde Psiqué, a pesar de ceder dos veces a la curiosidad natural, transgrediendo una prohibición, es sin embargo recompensada con su esposo de vuelta y transformándose en diosa”¹⁴⁰.

Basándose en esta interpretación, en conjunto con el uso del tema de la prohibición de abrir una habitación, es posible establecer una relación con el antiguo mito griego en el que los dioses crean a la primera mujer llamada Pandora y a la que entregan como obsequio a Previsor, el hermano gemelo de Prometeo, que había robado el fuego de los dioses para dárselo a los humanos. Pandora traía un ánfora, la que suponía no abrir, pero que debido a su curiosidad destapa, desatando con ello todos los males del mundo, dejando dentro del recipiente sólo la esperanza¹⁴¹.

Otros cuentos previos a *Barba Azul* donde abrir una habitación prohibida desata terribles consecuencias de acuerdo a Bettelheim¹⁴² son el cuento árabe de *Las mil y una noches* en el cuento del tercer calandria y en el sexto cuento del cuarto día en la obra de *Pentamerón*.

El tema se vuelve a usar en obras posteriores a la del autor francés (1697). Los hermanos Grimm son los autores del cuento *La novia del bandolero* (1857) o *The robber bridegroom* en el que una muchacha destinada a casarse con un hombre que no conocía decide, por curiosidad, revelar lo que estaba oculto; a pesar de que no se trata exactamente del mismo tema. Otro cuento, llamado *El pájaro de Fitcher* (o *Fitcher's Vögel* en alemán), de los mismos autores, relata que un hechicero rapta consecutivamente a tres hermanas

¹⁴⁰ Ruddick, N. 2002. “Not so very blue, after all”: Resisting the temptation to correct Charles Perrault's “Blue-beard”. International Association for the Fantastic in the Arts. Pp. 351. La traducción es propia.

¹⁴¹ García Gual, C. *Introducción a la mitología griega*. Pp.85.

¹⁴² Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, pp. 353.

y que una a una les prohíbe la entrada en una habitación donde finalmente las jóvenes terminan descubriendo, por medio de la curiosidad y la desobediencia, una habitación ensangrentada con cadáveres de mujeres.

Una última teoría infiere que el cuento posee similitudes con la historia verídica de Gilles de Montmorency-Laval, barón de Rais, un noble francés del siglo XV que luchó con Juana de Arco al final de la Guerra de los cien años. Gilles de Rais fue conocido como el precursor de *Barba Azul*, pues siendo rico, poderoso y viviendo prácticamente aislado en su finca, tomaba ventaja de su poder y raptaba a chicos de la región, violándolos para luego decapitarlos; los restos de cincuenta jóvenes fueron encontrados en su castillo¹⁴³.

Cabe destacar que mediante el estudio del origen de este cuento autores como Ruddick afirman que Perrault intenta entregar un mensaje acerca de la supremacía masculina y que ella proviene de la lectura literal de escrituras y mitos de origen, como los mitos de la antigua Grecia e incluso la caída del género humano ocasionada por Eva relatada en el Génesis de La Biblia¹⁴⁴.

3.2.4 El color de la barba y la mancha de la llave

Barba Azul contiene algunos simbolismos que también pueden ayudar a comprender que el cuento posee mitemas que datan de tiempos antiguos. Uno de ellos es, como ya se ha mencionado antes, el tema de la falsedad de las apariencias y en específico el monstruo que contrae nupcias con una hermosa doncella. El caso de un hombre millonario no puede ser interpretado simplemente como un monstruo, sin embargo, un hombre que comete femicidios en serie sí puede serlo. La barba azul del esposo también ayuda a crear la idea de un monstruo. Es necesario recordar que en la historia las hijas de la vecina no desean casarse con el hombre porque tiene la barba azul (Perrault, pp. 2), “lo que le daba un aspecto tan feo y terrible que todas las mujeres y las jóvenes le arrancaban” (ibid.). La aterradora apariencia vuelve a mencionarse una vez más cuando el esposo se ausenta del hogar, dejando a su esposa sola, entonces “las vecinas y las buenas amigas no se hicieron de rogar para ir donde la recién casada, tan impacientes estaban por ver todas las riquezas de su casa, no habiéndose atrevido a venir mientras el marido estaba presente a causa de su barba azul que les daba miedo” (ibid. Pp. 4). Cabe destacar entonces que el aspecto del marido, en específico la barba azul, claramente exponen una apariencia aterradora; no se trata sólo fealdad, pues las mujeres incluso evitan su presencia, tan terrible y horroroso es su aspecto.

Resulta importante cuestionar qué es específicamente lo que hace que la barba azul asuste tanto a las mujeres. De acuerdo a Warner la barba azul indica asociaciones con el sexo, la virilidad, la presteza masculina y el deseo, además es el distintivo de la cabra y debido a su lujuria y carácter diabólico, su

¹⁴³ *Bluebeard: A history of the tale*. Disponible en la URL: www.pookpress.co.uk/project/bluebeard-history/

¹⁴⁴ Ruddick, N. “*Not so very blue, after all*”: *Resisting the temptation to correct Charles Perrault’s “Bluebeard”*. Pp. 350.

parentesco con sátiros y otros personajes libidinosos, las barbas definen al hombre de un modo fálico; su significado cobra mayor peso considerando que en la época de Perrault también eran mal vistas¹⁴⁵. Por otro lado, el color azul en la barba indica un aspecto sobrenatural en el personaje; ya sea porque se tiñe la barba como un oriental suntuoso o porque la tiene azul sin recurrir a artificios, va contra la naturaleza¹⁴⁶. Por ello es posible concluir que tanto la barba en sí, representando un poderoso sugerente sexual y a la vez evocando perversidad, así como el color antinatural de ella representan muy posiblemente los miedos que las mujeres poseen sobre el sexo masculino y sus peligros. Se entiende por ello que Barba Azul sea visto como un monstruo.

Otro símbolo de la monstruosidad de Barba Azul es la planificación del asesinato de su última esposa, pues la entrega de las llaves evidentemente cumple la función de poner a prueba la fidelidad de la mujer y a la vez tentarla de tal manera que ella cometa una falta. El marido entonces puede justificar su ira y hacerla pagar con su vida. En algunos países sólo un tipo de engaño de la mujer se pagaba con la pena de muerte causada por el esposo y es la infidelidad sexual¹⁴⁷. Esta teoría se basa además en dos hechos; el primero es la evidente culpa que la mujer siente después de abrir la habitación prohibida y el segundo en la llave manchada de sangre indeleble. El primer hecho indica que la mujer ha hecho algo incorrecto, aparte de abrir una habitación, pues una respuesta normal al descubrimiento de los cadáveres sería horror y una posterior huida del lugar, en vez de culpa y remordimiento, lo que significa que ella ha cometido una falta grave contra su marido¹⁴⁸. El segundo hecho, muy vinculado con el primero, alude al simbolismo de la llave con sangre. La llave, al abrir una habitación prohibida, puede entenderse como un símbolo fálico y la sangre, como símbolo de la pérdida de la virginidad, no puede ser limpiada debido a que éste no es un suceso reversible¹⁴⁹; por ello la sangre en la llave es imborrable y es ello lo que delata a la mujer frente a Barba Azul. Como última conclusión cabe cuestionar, así como lo hace Tatar, si se tiene el derecho de darle un valor simbólico a la obra o si se debe leer de manera literal; de acuerdo a esta autora el conocimiento escondido tras la habitación prohibida es carnal, se lea en sentido literal o en términos figurativos, bien lo demuestra el caso de *Barba Azul* y los cuentos similares a este, como por ejemplo el cuento rumano El cerdo encantado: “En *Barba Azul* la heroína se confronta con conocimiento carnal en su forma más literal [...] Los horrores visuales tras la puerta son tan espantosos que desafían la representación gráfica”¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Warner, M. 1989. *Bluebeard's brides: The dream of the blue chamber*. Benn Sonnenberg, Nueva York. Pp. 123-124.

¹⁴⁶ Ibid. Pp. 124.

¹⁴⁷ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, pp. 354.

¹⁴⁸ Ruddick, N. “*Not so very blue, after all*”: *Resisting the temptation to correct Charles*. Pp. 349.

¹⁴⁹ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, pp. 354-355.

¹⁵⁰ Tatar, M. 2003. *Taming the beast: Bluebeard and other monsters*. NED New Edition. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctv36zr2z Pp. 168.

3.3 *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* de Jacob y Wilhelm Grimm (1812)

3.3.1 Síntesis argumental

El rey sapo o Enrique el férreo relata la historia de una princesa, la menor de las hermanas y que era la más bella de todas. Un día jugando en el bosque, su bola de oro cayó por accidente en un pozo junto al bosque, cerca del castillo. Mientras la hija del rey se lamentaba amargamente por la pérdida, pues se trataba de su juguete favorito, aparece un sapo que la había escuchado llorar. Al enterarse de su desdicha el sapo le ofrece su ayuda con la condición de que ella le prometa ser su amiga, darle de comer de su plato, beber de su vaso y dormir con ella en su cama. La princesa se lo promete, pero no lo hace con sinceridad de corazón, pues al recibir su juguete de vuelta regresa corriendo al castillo para que el sapo no pueda alcanzarla. Al día siguiente la muchacha se encontraba a la mesa con toda la corte del rey cuando el sapo llama a la puerta. La hija del rey corre a abrir, pero cuando se da cuenta de quién se trata, la cierra de golpe. Al ver la reacción de su hija el rey le pregunta qué es lo que sucede, entonces la muchacha le confiesa la verdad, por lo que el soberano le aconseja que siempre debe cumplir lo que promete. Enseguida la muchacha le abre la puerta al sapo, quien se dirige presuroso a la mesa y le pide ser alimentado de su plato. Una vez satisfecho le pide a la princesa que lo lleve a su cama a dormir con ella y a pesar de los llantos de ella, el rey le obliga a cumplir. Ya estando en la habitación el sapo vuelve a exigirle que lo suba a la cama para dormir a su lado, por lo que la princesa furiosa lo toma y lo arroja con fuerza contra la pared, pero para su deleite al caer al suelo ya no era un sapo, sino un amable príncipe. Éste le explica que había sido hechizado por una malvada bruja y que la única manera de volver a su forma original era mediante ella. La feliz pareja viaja la mañana siguiente al reino del príncipe en un carruaje con ocho caballos blancos y en compañía de Enrique, un fiel servidor del príncipe que se había puesto tres cadenas alrededor del corazón debido a la pena que sentía por el príncipe encantado. En el viaje las cadenas se rompen debido a la felicidad de Enrique y al cambio de suerte de su amo.

3.3.2 El novio rana

Tal como se ha analizado en las historias anteriores, el cuento de los hermanos Grimm también forma parte de lo que los folcloristas clasifican como el cuento del animal novio, o cuento del tipo 425 o ATU425, pues la historia se trata de una bella doncella, la más hermosa de todas, y un animal encantado que resulta ser finalmente un apuesto príncipe. Otros rasgos característicos y que son constantes en estas historias son los padres que entregan a la hija a la bestia, un encantamiento del que una bruja es responsable y que sólo la joven es capaz de romper, permitiendo la metamorfosis del animal o bestia y que finaliza con un final feliz. En relación a ello, *El rey rana* es la versión más famosa del cuento catalogado como ATU440 y por

ello mismo nombrado *El rey rana o Enrique el férreo*¹⁵¹. Existen variadas versiones del cuento, por ejemplo, una publicada por Ulrich Jahn (1891) de una versión grabada oralmente, otra de dialecto alemán del norte grabada en 1897 y publicada por Siegfried Neumann (1971), una tercera variante de Prusia del este, de tradición oral y publicada por Hertha Grudde (1931) y una cuarta versión pomerana recogida en Polonia (1935)¹⁵² demuestran que el cuento de los Grimm posee una extensa lista de versiones que incluyen nuevas escenas, como es la famosa en que la princesa besa al sapo, añadida en versiones de finales del siglo XIX y que de acuerdo a Mieder¹⁵³ proviene del famoso proverbio “antes de encontrar a tu príncipe azul tendrás que besar muchas ranas”.

En lo que respecta a la falsedad de las apariencias, es posible analizar la obra de acuerdo con dos conceptos binarios que se encuentran en oposición; el primero es civilizado/salvaje y el segundo la figura bestia/príncipe. La polaridad entre civilizado y salvaje¹⁵⁴ se encuentra caracterizada entre los personajes del rey y/o padre y la bestia o animal. El padre de la doncella, que representa la autoridad paternal bajo una figura benévola “personifica la dulce voz de la razón, sabiduría y prudencia”¹⁵⁵, por tanto, lo civilizado. De acuerdo a ello no es de sorprender que en el cuento de los Grimm el padre de la princesita sea la voz de su conciencia que apremia a su hija a “no despreciar jamás al que te ha ayudado cuando lo necesitabas” (Grimm J. y W., pp. 43), representando claramente el honor de mantener una promesa. En cuentos como el de *La Bella y la Bestia* esto se ilustra en el robo de la rosa que el padre de Bella insiste en brindarle, un amable gesto para su querida hija y, de manera totalmente opuesta, aparece Bestia que decide de manera desmesurada sentenciar al autor del robo a la muerte (Villeneuve, pp. 53-54). Por su parte, la rana por el mero hecho de ser un animal es juzgado por la hija del rey como una simple bestia, clasificándose de este modo al padre como la figura civilizada y al rey rana como la figura salvaje. Lo que resulta paradójico es que el padre, representando lo civilizado, acaba por entregar a su hija a la bestia, en el caso de *La Bella y la Bestia* para salvar su propia vida, y en el caso del rey, padre de la princesita, por cuestión de honor. En cambio, la bestia, o el rey rana, resultan no ser tan salvajes como aparentaban, pues, sin contar la insistencia de dormir con la princesita, el rey rana se comporta como un caballero¹⁵⁶. De esta manera es posible concluir que las apariencias, no sólo en el caso del animal novio, sino en el de personajes secundarios como el rey,

¹⁵¹ Zipes, J. 2008. *What makes a repulsive frog so appealing: Memetics and fairy tales*. Journal of folklore research. Indiana University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/40206971>. Pp. 111-112.

¹⁵² Mieder, W. 2014. “*You have to kiss a lot of frogs (toads) before you meet your handsome prince*”: *From fairy-tale motif to modern proverb*. *From fairy-tale motif to modern proverb*. Marvel & tales, vol. 28, no.1. Wayne State University Press. Disponible en: DOI: 10.13110/marvelstales.28.1.0104. Pp. 106.

¹⁵³ Ibid. 104-126.

¹⁵⁴ Tatar, M. *Beauties and beasts: From blind obedience to love at first sight*. Pp. 172.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid. Pp. 173.

resultan ser falsas.

3.3.3 La entrega de la doncella a la bestia

Cuando la hija del rey acepta la propuesta de la rana, que involucra ser su amiga, compañera fiel, comer y dormir con ella, no es en realidad consciente del compromiso que está aceptando y supone que puede mentir para obtener lo que desea¹⁵⁷. Sin embargo, es el rey quien en tres ocasiones la obliga a cumplir con su palabra pues, “cuanto más insiste la princesa en rechazar las peticiones de la rana, tanto más violentamente insiste el rey en que cumpla sus promesas hasta el fin. [...] Es el super-yo encarnado por el rey.”¹⁵⁸ Finalmente, ante la idea de tener que dormir con el sapo, la princesa rompe en llanto y es el padre quien “se puso furioso” (Grimm J. y W, pp. 43) al ver que su hija no cumple su promesa; es por él que la doncella debe dormir con el sapo.

No es de sorprender que, en este caso, así como los vistos en otros cuentos populares y cuentos de hadas, sea el padre de la princesita el que finalmente acceda a desposar a su hija con una rana. Se revisan en este trabajo el caso de *La Bella y la Bestia*, en el que efectivamente el padre ofrece a su hija a cambio de su vida; al igual que en *Barba Azul*, donde la madre vecina del asesino consiente el matrimonio con este hombre antinatural y de mala reputación y también en *El rey puerco*, pues es nuevamente la madre la que acepta no una sino tres veces el matrimonio de sus hijas con el rey puerco. El caso de Psiqué y Cupido es el mismo; los padres deciden entregarla a la bestia porque así lo ha dicho el oráculo. Las razones son con frecuencia el honor, las riquezas o incluso los celos de una bella diosa que no quiere ser reemplazada por una doncella, cual sea el caso todas estas historias comparten la misma constante: la del matrimonio arreglado con una bestia, donde los autores son un padre, una madre o ambos ¹⁵⁹.

Dentro de la misma tónica acerca de la obligación de la hija del rey de contraer nupcias con un feo sapo, cabe destacar la secuencia en que ocurren los hechos pues, a pesar de que la muchacha le hace una promesa al sapo, ella no quiere cumplirla y como ya se ha retratado, es el padre quien la obliga a acostarse con él. Sin embargo, una vez en la habitación cuando el sapo reclama dormir con ella en su cama, la princesa no aguanta más y en un acto quizás desesperado lanza con fuerza la rana contra la pared (Grimm J. y W., pp. 43), esto quiere decir que se revela contra la voluntad de su padre. De acuerdo a los ensayos de Zipes¹⁶⁰ sobre este cuento, la resistencia de la hija se debe a la inclinación por escoger un hombre atractivo y con cualidades que garanticen que ella y sus futuros hijos serán protegidos, que tendrán buenos genes y un buen

¹⁵⁷ Grimm, J., Grimm, W. *El rey rana. Cuentos de niños y del hogar*. Ediciones Generales Anaya. Madrid, 1985. Pp. 41.

¹⁵⁸ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 339.

¹⁵⁹ Tatar, M. *Beauties and beasts: From blind obedience to love at first sight*. Pp. 141.

¹⁶⁰ Zipes, J. *What makes a repulsive frog so appealing: Memetics and fairy tales*. Pp. 115.

futuro, es por ello por lo que sólo cuando ella expresa su voluntad al arrojar a su prometido contra la pared es que la rana puede cumplir con sus expectativas y la unión puede consumarse. La transformación de la rana puede interpretarse como la adaptación de un hombre que adecúa su apariencia y su estatus con la finalidad de ganar aprobación para su boda con la princesa¹⁶¹. Bettelheim lo interpreta de modo ligeramente similar y destaca que la metamorfosis debe ocurrir primero en la princesita, quien al negarse a las instrucciones de su padre se descubre a sí misma, afirmando su independencia y es entonces que el sapo recupera su verdadera identidad¹⁶². En ambas teorías, aunque ocurra un momento de rebeldía, la princesa acata finalmente las órdenes de su padre, el que ya había aceptado al sapo como futuro esposo de su hija.

3.3.4 La bola de oro

No es de sorprender que una vez más folcloristas y otros académicos puedan encontrar simbolismos en la obra de los hermanos Grimm. El primero de ellos aparece al inicio del cuento, cuando la princesita se encuentra jugando con su preciada bola de oro cerca del pozo en el bosque cercano al castillo (Grimm J. y W., pp. 41). Se comprende fácilmente que el objeto es de gran importancia para la princesa pues “era su juguete favorito” y al caer en el pozo profundo sin oportunidad de recuperarla la niña “lloraba cada vez con más fuerza y sin consuelo” (ibid.). Resulta claro que la historia relata una historia entre una doncella y un príncipe y que terminan como pareja, por ello Zipes sostiene que el cuento de los hermanos Grimm, cual sea su versión, trata de una niña que alcanza la pubertad y que está lista para casarse o encontrar una pareja; de esta forma la bola de oro como su posesión más preciosa representa un símbolo de su virginidad¹⁶³. De este mismo modo, el sapo que provoca tanto rechazo en la princesa también puede representar un viejo y feo aristócrata¹⁶⁴. Simbolice este un hombre viejo y rico o simplemente feo, inspira el rechazo de la doncella y aunque tenga que acatar las órdenes del rey, ella teme el encuentro nupcial ya que es normal que la mujer que se va a emparejar se sienta asustada por una alianza de intimidad tan repentina con un extraño, entonces no sorprende que los cuentos de hadas conviertan al novio en una bestia¹⁶⁵.

Otra clave sobre la virginidad y que posee un trasfondo fuertemente sexual se entrega en la escena en que la princesa y el sapo se encuentran en la habitación. Antes de que los hermanos Grimm publicaran *Cuentos de niños y del hogar*, lidiaron con diferentes versiones de un mismo cuento y al publicarlo por primera vez en 1812, la versión final utilizada en *El rey rana* incluye a la princesa lanzando al sapo contra la pared (Grimm J. y W., pp. 43). No obstante, otra versión de la escena fue incluida en la variante trece en

¹⁶¹ Ibid. Pp. 110 y 116.

¹⁶² Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 340.

¹⁶³ Zipes, J. *What makes a repulsive frog so appealing: Memetics and fairy tales*. Pp. 115.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Tatar, M. *Beauties and beasts: From blind obedience to love at first sight*. Pp. 141.

el segundo volumen de la colección en 1815¹⁶⁶. En ella el sapo debe dormir por dos noches consecutivas a los pies de la cama de la princesa y entonces, a la tercera noche el sapo duerme bajo la almohada de la doncella. A la mañana siguiente cuando la princesa abre los ojos un atractivo príncipe se encuentra frente a ella. No se necesita de mucha imaginación para comprender que la transformación del sapo sucedió durante la noche de nupcias. Debido a que los cuentos eran dirigidos a un público infantil los hermanos Grimm deciden mantener la versión inicial en la que la princesa lanza al sapo contra la pared¹⁶⁷.

Mediante los hechos es posible inferir como una tercera lectura que el cambio y transformación del animal novio en un apuesto príncipe dependen de cierta forma de la aceptación de la doncella pues, aunque el denominador común de los cuentos posee un padre o padres que arreglan a su hija en matrimonio con un animal o bestia, depende finalmente de la protagonista femenina cambiar la manera de ver a su pareja para transformarla en una bella persona; ello con la finalidad de ejemplificar cómo el amor requiere un cambio de actitud respecto al sexo¹⁶⁸.

3.4 *La Belle et la Bête* de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1740) y de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756)

La Bella y la Bestia es muy probablemente una de las historias más famosas dentro de la literatura que aquí se analizará, pues es un cuento conocido mundialmente. Por una parte puede ello deberse a la popularidad que alcanzó gracias a la transformación de la historia en una película de dibujos animados realizada por los estudios Disney en 1991, pero por otra, gracias a la gran variedad de versiones existente tanto en el cine como en la literatura, contando entre ellas la versión escrita por Laura E. Richard con ilustraciones de Gordon Browne en 1886, otra escrita por Philippa Pearce e ilustrada por Alan Barrett en 1972, pasando por la ópera de un acto de Vittorio Giannini que se transmitió en la radio en 1951 y un sinfín de otras versiones que por razón de tiempo y espacio no es posible enlistar aquí. Ha sido tal su popularidad a través de los siglos, que algunas de esas muchas versiones incluyen incluso una donde la bestia es una figura femenina¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Mieder, W. “*You have to kiss a lot of frogs (toads) before you meet your handsome prince*”. Pp. 105.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Pallottino, P. 1989. *Beauty's Beast*. Marveilles & contes, vol. 3, No. 1, Special Issue on “Beauty and the Beast”. Pp. 57-74. Wayne State University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/41389991>. Pp. 57.

¹⁶⁹ Hearne, B. 1988. *Beauty and the Beast: Visions and revisions of an old tale: 1950-1985*. The Johns Hopkins University Press. Disponible en: DOI: 10.1353/uni.0.0146. Pp. 74. Esta autora hace un compendio sobre las variadas versiones de *La Bella y la Bestia* en las que se incluyen libros de cuentos ilustrados, antologías, novelas para adultos jóvenes, cuentos breves para adultos, etcétera. En su trabajo se pueden apreciar tanto los cambios como la permanencia del cuento original en cada una de las versiones que expone, así también como las ilustraciones y pinturas que acompañan las distintas versiones del cuento a través de los años, demostrando que en algunos casos la historia sufre

La autoría original de esta obra se le atribuye a Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, escritora francesa del siglo XVIII, quien publicó el título por primera vez en francés en 1740 en el volumen de *La Jeune Américaine et les contes marins*¹⁷⁰. Posteriormente su obra fue traducida al inglés en 1858. La versión analizada en este trabajo se apoya principalmente en una versión digital de 2015 traducida al español y que a su vez se basa en la novela publicada en Amsterdam en 1786, en una colección de cuentos de hadas llamado *Le Cabinet des fées*. De acuerdo con ensayistas como Jaques Barchilon, la obra de Barbot de Villeneuve es merecidamente desconocida, en gran medida debido a que su versión es excesivamente vasta¹⁷¹, con 341 páginas de extensión. Probablemente no fue el único en compartir este punto de vista, pues la historia lamentablemente no llegó a ser mundialmente conocida por su primera y original versión, sino más bien debido a la versión de veinticinco páginas de la también escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, quien redujo la novela a un cuento de hadas infantil que los traductores de la obra de Villeneuve al español Miguel Ángel Fontán y Carlos Cámara clasifican como de esquema simple y carácter lineal¹⁷². Esta segunda versión aparece publicada en 1756, un año después de la muerte de Villeneuve, en *Le Magasin des Enfants*, revista que ocupa una función didáctica en aquellos tiempos. Ella contiene una colección de historias y diálogos moralizantes entre un grupo de niñas inglesas y una institutriz llamada Madame Bonne, quien relata el cuento de *La Bella y la Bestia*¹⁷³. Este hecho no resulta ser coincidencia, pues Beaumont era institutriz de niñas con más de treinta años de experiencia y de acuerdo con Korneeva ella “era consciente de que los cuentos de hadas podían proveer un excelente medio para hacer comprender a las niñas las desventajas de un matrimonio arreglado y los infortunios que pueden ocurrir por la falta de gratificación por el capricho de un esposo”¹⁷⁴. Esta es la razón por la que probablemente Beaumont haya decidido usar la historia de Villeneuve, que trata los problemas de matrimonio y sexualidad en la forma de deseo masculino y femenino. La brevedad de la historia y en cierta forma su transformación, la omisión de la mayor parte de los sueños de Bella, así como su estadía en el castillo y la omisión del epílogo se deben a que Beaumont deseaba enseñar a través de la historia lecciones sobre el matrimonio y la vida secular a niñas, pero para que no se dieran cuenta de su intención instruccional, requirió hacerlo a través de un cuento de

trivialización de imágenes tanto en escritura como ilustración.

¹⁷⁰ Pallottino, P. *Beauty's Beast*. Pp. 58.

¹⁷¹ Barchilon, J. 1961. *A note on the original text of “Beauty and the Beast”*. The modern language review, vol. 56, no. 1, pp. 81 – 82. Modern Humanities Research Association. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/3721693>. Pp. 82.

¹⁷² Villeneuve de, G. S. 2015. *La Bella y la Bestia*. Edición digital MaskDeMasque. Disponible en: URL: https://aminoapps.com/c/libros-aminoespanol/page/blog/resena-pdf-la-bella-y-la-bestia-de-villeneuve/mNj5_1Juku0Z7NBQ2p7Qn7nkPdoMaKg5qY Búsqueda: 15.01.2020. Prólogo. Pp. 11.

¹⁷³ Barchilon, J. *A note on the original text of “Beauty and the Beast”*. Pp. 81.

¹⁷⁴ Korneeva, T. 2014. *Desire and desirability in Villeneuve and Leprince Beaumont's Beauty and the Beast*. *Marvels and Tales*, vol. 28, No. 2, 2014, pp. 233-251. Wayne State University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/10.13110/marvelstales.28.2.0233>. Pp. 234.

hadas breve. Pues los cuentos de hadas son más útiles para los niños que las narrativas escritas en un estilo más elegante: “Beaumont explains the urgent motivation of her educational journal, invoking the scarcity of books suitable for children, especially girls”¹⁷⁵.

No obstante la pervivencia de la historia de *La Bella y la Bestia* de la mano de Beaumont, la novela original de Villeneuve es una historia llena de detalles; la complejidad con que los personajes son descritos, la representación de sucesos que permiten comprender los acontecimientos presentes, cuando la autora detalla, por ejemplo, las razones por las que el príncipe fue transformado en una bestia y también de forma anterior, las razones que la malvada hada tiene para maldecir al príncipe con tal encanto, de dónde proviene la Bella, quiénes son sus verdaderos padres, cuál es el trasfondo de esa relación y cómo todas las historias en definitiva terminan uniéndose. Por su parte, a la versión de Beaumont se le atribuye un estilo literario superior al de su autora original, relatado de manera breve y con un estilo narrativo más alegre, que evoca la simplicidad del estilo de Perrault, con un tono de ambigüedad controlado y que explica el misterioso y fascinante poder de la historia¹⁷⁶. Empero lo anteriormente señalado, estas dos versiones coinciden en trama y acontecimientos, pues ambas cuentan los mismos sucesos principales como lo son; la pérdida de la fortuna del padre de Bella, el encuentro de este con un monstruo, el acuerdo del padre para entregar a su hija a la Bestia para salvar su propia vida, la estadía de la joven en el palacio de la Bestia y finalmente el acuerdo de ella para casarse con él, rompiendo así el hechizo que lo mantenía como bestia y su posterior transformación en un apuesto príncipe. En esta misma línea de similitudes, de acuerdo con Korneeva¹⁷⁷, tanto la obra de Villeneuve como de Beaumont son escritas para una audiencia juvenil de chicas con perspectivas de contraer matrimonio. Asimismo, en ambas historias una institutriz es quien cuenta la historia, permitiendo la oportunidad de instrucción moral para ser presentada bajo el disfraz de una encantadora historia y, por último, la así llamada guía práctica femenina para la vida secular, en el caso de ambas escritoras francesas se acerca a la tradición de los manuales de conducta de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

3.4.1 Pervivencia y variantes del mitema

Si bien se afirma que Barbot de Villeneuve escribió la versión original de la historia ello se refiriere a la obra que se titula *La Bella y la Bestia*. No obstante, es necesario mencionar que ella está inspirada o basada en algunos cuentos previos a su época, como *El rey puerco*, de Giovan Francesco Straparola en su obra *Le piacevoli notti*, más conocida en español como *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. En retrospectiva se inspira de manera trascendental, en el cuento de Psiqué y Cupido. Con este último se comparará de manera más profunda, pues cuenta con variadas similitudes que permiten concluir que la

¹⁷⁵ Ibid. Pp. 233.

¹⁷⁶ Barchilon, J. *A note on the original text of “Beauty and the Beast”*. Pp. 82.

¹⁷⁷ Korneeva, T. *Desire and desirability in Villeneuve and Leprince Beaumont's Beauty and the Beast*. Pp. 235.

autora se inspiró básica y primordialmente en esta historia. Paola Pallottino¹⁷⁸ afirma que variados autores y estudiosos del tema reconocen en el cuento de Beaumont una adaptación de *Riquete el del copete* (1697), cuento de Charles Perrault; o de *El rey cerdo* de Straparola; otros rastrean su origen en *El rey rana* (lo que a juicio de quien escribe debe interpretarse de manera opuesta, pues este último fue escrito en 1812, mientras que la obra de Beaumont se remonta a 1756), pero que efectivamente sí se origina en una "serie de cuentos en donde el prometido es un animal (lo que probablemente provocó la inspiración del mito de Psiqué y Cupido)"¹⁷⁹. Continuando con la comparación entre la obra de Apuleyo y la de Villeneuve/Beaumont, cabe destacar que la historia de Psiqué y Cupido, inserta en *El asno de oro*, la cuenta una anciana a una joven que ha sido raptada el día de su boda. El caso es el mismo en *La Bella y la Bestia*, pues una mujer mayor, que es una institutriz, les cuenta la historia a unas jovencitas; en ambas obras "the heart of the tale itself is the heroine"¹⁸⁰, lo que apunta este autor es a que las historias se centran en sus personajes femeninos y sus perspectivas ya que, como será visto a lo largo de este trabajo, es la doncella del cuento la que debe aceptar a la bestia para que el cambio mágico se realice.

La Bella y la Bestia es una historia fantástica que narra las peripecias de una hija virtuosa que sacrifica su libertad para salvar la vida de su padre y que termina encontrando el amor y la felicidad en un castillo encantado, en compañía de una bestia que en realidad resulta ser un adorable príncipe encantado. Sin embargo, la temática es un poco más compleja. Por ello, la historia es también considerada una novela a la que su autora original carga con una complejidad narrativa que le permite ser considerada un cuento de hadas para adultos. Esto, como ya se ha mencionado anteriormente, debido a la descripción, desarrollo y formación del personaje de Bella, a la que Barbot de Villeneuve atribuye una larga lista de virtudes a lo largo de la obra, tales como la constancia, la resolución, buen humor, dadivosidad, humildad, sacrificio por los demás, prudencia, alegría de ánimo, compasión, etcétera. Además, la complejidad de la historia principal junto con el entretreído de las historias de los personajes secundarios permite al lector comprender todas las problemáticas y la razón del desarrollo y conclusión de estas. Aquellos rasgos distinguen la novela invariablemente del cuento infantil escrito por Leprince de Beaumont, que simplifica las historias y los personajes y reduce o anula otros, como el de la reina, madre del príncipe, o la reina hada, madre de Bella e incluso el rey, padre real de la muchacha.

¹⁷⁸ Pallottino, P. *Beauty's Beast*. Pp. 57.

¹⁷⁹ Ibid. La traducción es propia.

¹⁸⁰ Ziolkowski, J. M. 1995. *The Beast and the Beauty: The reorientation of "The Donkey" from the Middle Ages to the Brothers Grimm*. Journal of Medieval Latin 5. Disponible en pdf en: https://www.academia.edu/2646639/The_Beast_and_the_Beauty_The_Reorientation_of_The_Donkey_From_the_Middle_Ages_to_the_Brothers_Grimm. Pp. 62.

3.4.2 Síntesis argumental

La novela francesa de Villeneuve relata la historia de Bella, la menor de tres hermanas y tres hermanos, hijos de un próspero mercader que por razones del destino pierde toda su fortuna. Sin dinero, perspectivas ni amigos, la familia se ve obligada a trasladarse a una pequeña casa en el campo, la única propiedad que les queda. Desesperanzadas y desagradecidas por su fortuna las hermanas de Bella se quejan constantemente, mientras que Bella es capaz de afrontar las vicisitudes con buen ánimo y una sonrisa. Las hermanas de Bella se sienten cada vez más fastidiadas y celosas de la protagonista, la que recibe su nombre gracias a sus características.

Un día el mercader recibe noticias que pueden ayudarle a cambiar su suerte con sus negocios, por lo que debe viajar a la ciudad de inmediato. Las dos hijas mayores pensando en que la riqueza volverá, le piden al padre costosos vestidos y joyas y por su parte Bella sólo pide una rosa, su flor favorita. Sin éxito el padre se dirige de vuelta a casa y se pierde en una tormenta en la que su vida peligra, pero gracias a que se encuentra cerca de una enorme mansión en la que no encuentra a nadie, decide comer (pues había un festín esperando por él) y pasar la noche protegido de las inclemencias del tiempo. Al día siguiente, encuentra un cofre lleno de joyas y monedas de oro, y convencido de que es un regalo para él decide tomarlo y partir, no sin antes cortar una rosa del jardín. En ese momento aparece una bestia que le exige pagar el robo con su vida y el padre asustado se disculpa acotando que la rosa es un regalo para una de sus hijas. La bestia le pide entonces que envíe a una de sus hijas a cambio de perdonarle su vida y el mercader vuelve confuso a su hogar. Una vez relatada la historia a sus hijos, Bella decide tomar su lugar y se dirige donde la bestia.

Ya en el castillo de la bestia, ella sospecha que será asesinada, pero en vez de ello, es recibida con todas las atenciones y lujos dignos de la corte real, y a pesar del miedo que produce en Bella, la bestia la visita todas las noches y le pide acostarse con ella, lo que la doncella rechaza en cada visita. Durante las noches, Bella sueña con un apuesto hombre desconocido que conversa con ella y del que termina enamorándose. Con el paso del tiempo Bella se siente sola y le pide a Bestia permiso para visitar a su familia, lo que la Bestia acepta. Ella promete volver en dos meses, tal como él requiere, sin embargo, sus hermanas llenas de celos por la gran vida que vive su hermana menor planean extender la visita de Bella de modo que suceda lo peor con su protector. Una noche Bella sueña que Bestia está en grave peligro de morir, entonces parte de vuelta al castillo donde encuentra a la Bestia a punto de morir. El miedo a perderlo permiten ver a Bella que lo ama y le promete casarse y dormir con él. Esa misma noche se produce el cambio en Bestia, quien a la mañana siguiente despierta como un bello príncipe. En el epílogo se explica el verdadero origen de Bella, quien en realidad también es una princesa, así como la historia del encantamiento del príncipe por una malvada hada. Finalmente, la pareja vive feliz por siempre.

3.4.3 Similitudes entre *La Bella y la Bestia* y *Psiqué y Cupido*

La comparación entre ambas obras puede que resulte evidente, no obstante, las similitudes no son sólo

superficiales, sino también trascendentales. La historia de Psiqué y Cupido ya ha sido expuesta en la primera fase de este trabajo, por lo cual no es necesario volver a narrarla. Para comenzar con los aspectos superficiales, ambos relatos son de corte romántico y la historia gira en torno a una joven que parece estar condenada a vivir en un gran palacio acompañada de un monstruo. Tanto en una historia como en la otra el monstruo produce un gran impacto en la figura principal femenina. Refiriéndose a la descripción de la figura de *la Bella y la Bestia* Pallottino agrega:

"Marie Leprince de Beaumont waives all attempts at describing the ineffable, namely the sublimely monstrous and the sublimely beautiful. [...] the text also adopts pointed adjectival terms such as "villain monster", "horrible figure", and "bien laid", which evoke the myth of bestial monstrosity drawn from archetypes, but fail to give any detail of the physical features, as if she were confirming the impossibility of translating the idea into a viable graphic image of the Beast."¹⁸¹

Esta descripción monstruosa del futuro novio de Bella puede compararse con la situación ante la que se encuentra Psiqué en la historia de Apuleyo. El mito de la monstruosidad bestial al que se refiere Pallottino es semejante al episodio en que se relata que el padre de Psiqué se ve obligado a consultar a un oráculo que predice el matrimonio de la joven con un monstruo. Además, la imposibilidad de traducir la idea gráfica de la bestia en palabras en el cuento francés es un paralelismo con la manera en que Psiqué puede imaginar a su esposo, pues debe tratarse de la misma impresión al desconocer al ser que se esconde en la sombra de la noche y del que tiene expresamente prohibido develar su identidad. Pues debido al desconocimiento de la figura real, que se esconde en la sombra, y que fue descrita por el oráculo como un monstruo, es que se posibilita la comparación con "la imposibilidad de traducir la idea en una imagen gráfica viable". La idea de un horrible monstruo la enfatizan las malvadas hermanas de Psiqué, quienes le hacen creer que se trata de una bestia espantosa que se esconde en la sombra y que oculta su identidad porque planea devorar a su esposa de noche. Cual sea el caso, en ambas narraciones la protagonista femenina se ve obligada a aceptar las bodas con la bestia.

En lo que se refiere a la unión de una bella joven con una bestia o un animal, Pallotino afirma que es un tema recurrente en la mitología y que se utiliza como metáfora de una mezcla particular del deseo sexual y el miedo a la violencia, explica que de ahí las palabras francesas "époux(x)" (esposo) y "épouvante" (horror) posean la misma raíz, lo que le da mayor énfasis a la naturaleza de la unión que ha sido retratada vastamente a través de la literatura mítica, como por ejemplo en el mito de Leda y el cisne, Pasifae y el toro, el rapto de Europa¹⁸², y el resto de los mitos griegos que incluyen amoríos de animales con humanos, los que han sido

¹⁸¹ Pallottino, P. *Beauty's Beast*. Pp. 57.

¹⁸² Ibid. Pp. 60.

analizados en la primera parte de este trabajo.

Desde luego, tal como es de esperar en los cuentos de hadas, la figura principal masculina se trata de nada menos que un príncipe, o en el caso de Cupido, de una deidad; un personaje que termina enamorando a la joven por las buenas virtudes que posee. Ambas figuras paternas sacrifican a la hija debido a, por llamarle de algún modo, un mal menor, pues son entregadas a aquella figura que aparenta ser monstruosa y cuya identidad se desconoce; se trata incluso de un sacrificio de la propia voluntad de las víctimas. Este sacrificio que tanto Psiqué como Bella deben cumplir, pues no tienen otra alternativa, es un tema recurrente no sólo en estas dos historias, sino, como será revisado a lo largo de este trabajo, en otros cuentos y novelas del siglo XVI al XX, pues como agrega Bottingheimer:

"Marriage to an unattractive mate to secure a family's welfare is by no means restricted to the fairy tale world of Beauty and the Beast. [...] And in terms of who must put up with the ugly mate, Leprince de Beaumont is well within the bounds of modern tradition which require that patient tolerance for ugliness is a feminine, not a masculine, virtue."¹⁸³.

La apariencia monstruosa del novio ha sido además vastamente analizada y estudiada bajo el concepto de "the animal groom cycle", o en español el ciclo del novio-animal, debido a la recurrencia de casos en los que se puede encontrar en los cuentos de hadas temáticas con un personaje principal masculino con forma de animal o monstruo y que al final de la historia recobra su forma humana gracias a que su novia rompe el hechizo. Talairach-Vielmas también afirma que no es poco común que en los cuentos de hadas la protagonista se encuentre inesperadamente con una criatura monstruosa, como un lobo, un oso, una serpiente, una rana o incluso un ogro, a lo que este autor determina como el otro masculino¹⁸⁴. El ciclo del animal novio se encuentra no sólo en la mayoría de los cuentos de hadas que aquí se analizan; *La Bella y la Bestia*, *El rey puerco*, *El rey rana* y *Barba Azul*, sino también en *Blancanieve y Rosaraja* (*Schneeweißchen und Rosenrot*) de los hermanos Grimm, publicado en 1812, de los mismos autores, en *El borriquillo* (*Das Esselein*) de 1884 y un cuento de hadas rumano llamado *El cerdo encantado*.

Bettelheim, psicoanalista y psicólogo austríaco, afirma que existen tres elementos típicos en los cuentos de hadas que presentan al llamado animal-novio o animal-esposo¹⁸⁵. El primer elemento es el desconocimiento de la transformación del novio en un animal o bestia, el segundo; una bruja, hada o

¹⁸³ Bottingheimer, R. 1989. *Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast: The milesian and the modern*. Merveilles & contes, vol. 3, no. 1, Special Issue on the "Beauty and the Beast". Pp. 4-14. Wayne State University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/41389987>. Pp. 8.

¹⁸⁴ Tailairach-Vielmas, L. 2010. *Hideous suitors: Victorian fairy tales and the process of civilization*. Marvels & tales, vol. 24, n° 2. Pp. 272-296. Wayne State University Press. Disponible en: URL: www.jstor.org/stable/41388956. Pp. 272.

¹⁸⁵ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. El animal novio. Pp. 333.

hechicera causó la maldición, y tercero; el padre obliga a la heroína del cuento a unirse o contraer nupcias con la bestia, lo que la muchacha acepta sin oponer resistencia. El postulado de Bettelheim es ciertamente aplicable al cuento de *La Bella y la Bestia*, al menos en la versión de Beaumont, pues no se explica en ningún momento por qué o cómo fue transformado el príncipe en un animal. Lo importante en su historia es esencialmente que el príncipe es una bestia, lo que hace que la heroína perciba su unión como algo repulsivo e imposible de llevarse a cabo, pues, como bien se explica en la historia, Bella no acepta la propuesta de matrimonio (en la versión de Villeneuve la propuesta es acostarse con él) que todas las noches la Bestia le hace a su enamorada¹⁸⁶. Además, el psicólogo considera el aspecto del ciclo del animal novio existente en estos cuentos como un símbolo representante de la sexualidad que las niñas deber experimentar inicialmente como algo repulsivo, antes de alcanzar la madurez y descubrir su belleza¹⁸⁷, lo que explicado en los términos de Pallottino; “es el tipo de fábula que usa la metáfora de una pareja sexual que primero se da a conocer como un animal y que sólo al final del cuento es transformado en una hermosa persona, con el propósito de ejemplificar cómo el amor requiere de un cambio de actitud respecto al sexo”¹⁸⁸.

Por su parte, Bettelheim continúa explicando que la falta de aclaraciones y por qué el héroe ha sido transformado en animal se puede llegar a comprender debido a que el suceso ocurrió hace mucho tiempo atrás, por lo que nadie es capaz de recordarlo. Compara tal evento con la represión sexual, ocurrida hace tanto tiempo atrás que ya no se puede recordar; pues ningún individuo es capaz de acordarse desde cuándo el sexo se tornó algo animal, negativo, horrendo y que terminó siendo un tema prohibido¹⁸⁹. Cobra mayor sentido la confesión que al final de la historia la Bestia le hace a Bella: “Cierta maligna hada me ordenó permanecer bajo esta figura, privándome a la vez del uso de mi inteligencia, hasta que alguna bella joven consintiera en casarse conmigo.”¹⁹⁰, por tanto, el sexo se transforma desde una percepción animal, horrenda y temible en una primera instancia, en una imagen bella y aceptable, finalmente, a través del matrimonio. Ello no ocurre sino hasta que Bella acepta a la Bestia y se enamora de él, a lo largo del cuento no es posible que la protagonista vea a la Bestia como algo más que eso; una bestia. Debido a esa percepción de su pareja, no le es posible aceptar el sexo, y el sexo se convierte en algo agradable a sus ojos a través del matrimonio; precisamente después de que Bella acepta a la Bestia en matrimonio es que el cambio de actitud frente al sexo, y también frente a la apariencia de la Bestia, cambia. En palabras de Bettelheim:

¹⁸⁶ Leprince de Beaumont, J. M. *La Bella y la Bestia*. Editorial Nipen. Espaa Book. Disponible en: URL: www.es-paebook.com. Pp. 63.

¹⁸⁷ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. En su obra, el autor psicoanaliza una gran variedad de cuentos de hadas clásicos en los que encuentran lecturas sobre el crecimiento y madurez del niño, así como también sobre su madurez sexual.

¹⁸⁸ Pallottino, P. *Beauty's Beast*. Pp. 57

¹⁸⁹ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 333

¹⁹⁰ Leprince de Beaumont, J. M. *La Bella y la Bestia*. Pp. 77.

“Las historias del ciclo animal-novio nos comunican que la mayoría de las veces es la mujer la que necesita cambiar de actitud respecto al sexo, debe pasar de un rechazo total a una aceptación del mismo, porque, en tanto que el sexo siga apareciéndosele como algo horrible y brutal, el comportamiento masculino seguirá teniendo connotaciones y características animales, es decir, el hechizo perdura. Mientras un miembro de la pareja aborrezca el sexo, el otro no podrá disfrutar de él; mientras uno siga considerándolo como algo semejante a un animal, el otro conservará, en parte, esta misma apariencia, tanto para sí mismo, como para su pareja.¹⁹¹”

El segundo elemento típico en los cuentos con un animal novio, se aprecia fácilmente en el cuento francés, pues así lo explica la Bestia una vez es transformado a su forma humana: “Cierta maligna hada me ordenó permanecer bajo esta figura [...]”¹⁹². Esta hada maligna, causante del hechizo que mantuvo al príncipe con la apariencia de una bestia, de acuerdo con la versión de Villeneuve del cuento, es nada menos que la institutriz del príncipe mientras este era pequeño, o de otra forma, desarrolla el papel de una madre. A pesar de que en la historia original de *La Bella y la Bestia* el príncipe sí posee una madre que está viva hasta el final del cuento, tal personaje no desarrolla un papel vital en la historia, pues ella tuvo que ejercer su deber como reina, luchar durante una larga guerra y ausentarse durante el crecimiento de su hijo, y, además, está ausente a lo largo de toda la historia¹⁹³. La teoría de Bettelheim cobra mayor sentido entonces, puesto que este psicólogo confiere el rol de madre a la bruja que hechiza al príncipe en las historias que presentan el ciclo del animal novio: “[...] su presencia se oculta bajo el disfraz de la hechicera que obligó al niño a considerar el sexo como algo semejante a un animal. Puesto que la mayoría de los padres convierten todo lo referente al sexo en tabú [...]”¹⁹⁴. La hechicera, o vista de otro modo la madre, castiga al joven convirtiéndolo en un animal porque a los ojos de ella lo merece, debido a su conducta incorrecta en lo referente al sexo. En el tercer y último elemento del ciclo del animal novio el padre obliga a la heroína a una unión con la bestia, lo que se detecta en el episodio inicial de *La Bella y la Bestia*, cuando el padre de Bella confiesa que ha robado una rosa para una de sus hijas; casi de manera subliminal le ofrece a la Bestia alguna de ellas, provee información sobre su existencia, que es lo mismo que ofrecerlas en sacrificio. La Bestia comprende la oferta de inmediato, entonces replica: “Mas tú me has dicho que tienes hijas; estoy dispuesto a perdonarte con la condición de que una de ellas venga a morir en lugar tuyo. No me repliques: parte de inmediato; y si tus hijas rehúsan morir por ti, júrame que regresarás dentro de tres meses.”¹⁹⁵. Acto

¹⁹¹ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 337

¹⁹² Leprince de Beaumont, J. M. *La Bella y la Bestia*. Pp. 77.

¹⁹³ Villeneuve de, G.S. 2015. *La Bella y la Bestia*. Edición digital MaskDeMasque. Disponible en: URL: https://aminoapps.com/c/libros-aminoespanol/page/blog/resena-pdf-la-bella-y-la-bestia-de-villeneuve/mNj5_1Juku0Z7NBQ2p7Qn7nkPdoMaKg5qY. Pp. 247.

¹⁹⁴ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 334.

¹⁹⁵ Ibid. Pp. 36.

seguido el padre parte de regreso a su hogar; aunque no haya una respuesta verbal en la que el padre acepte, la afirmativa a la oferta de la Bestia es implícita pues no niega de ninguna forma, ni verbal ni corporal, el ofrecimiento; por el contrario, el padre actúa y sigue las instrucciones que el monstruo le ha indicado y finalmente Bella vive en el palacio con la Bestia. Desde luego, el plan de la Bestia consiste en que Bella termine enamorándose de él para aceptar su propuesta de matrimonio en la segunda versión del cuento, o de dormir con él en la primera versión. Para que ello se lleve a término es vital que el padre le cuente a la joven todo lo ocurrido en el palacio encantado, aun suponiendo que el padre no quiera dar a su hija como presa a la bestia, la menor de la familia, la de corazón honesto y de nobles sentimientos, se ofrece naturalmente para el sacrificio, pues la vida de su padre depende de ello. A pesar de sus dudas iniciales, el padre termina por convencerse y cede a la decisión que ha tomado su hija; es mediante esta aceptación del padre que Bella lo toma como el consentimiento para dirigirse a la mansión de la Bestia y ser entregada al monstruo. Tal como lo explica Bettelheim:

“La muchacha podrá transferir —y transformar— el amor edípico del padre al amante, sin más problema, siempre que este hecho le ofrezca, mediante la sublimación, la realización tardía del amor infantil que sentía por su padre, con la satisfacción actual que le proporciona el amor maduro de la pareja adecuada para ella.”¹⁹⁶

Continuando con la historia que el cuento de hadas de Beaumont relata, la figura de apariencia monstruosa se presenta únicamente en las noches para contactar a la doncella, tal como ha sido revisado, a través de la oferta poco tentadora de dormir con la bestia, que en las primeras instancias Bella no acepta. Por su parte, Psiqué también se encuentra con la visita nocturna y diaria de su esposo, Cupido. La gran diferencia reside en que en el cuento francés la oferta del sexo es declinada, mientras que en la mítica historia la muchacha mortal disfruta todas las noches de la compañía de su esposo. No obstante, el giro en el cuento de Villeneuve y Beaumont lo crean los sueños en que un apuesto joven se aparece para comunicarse con Bella, como ya se sabe, es en realidad la Bestia, quien tiene la posibilidad de establecer un vínculo que permite que la joven se enamore de quien se encuentra detrás de la apariencia de una bestia. En el caso de Bestia, el que ha sido hechizado modificando su forma de humano a bestia, su forma real, la nocturna, la que aparece en los sueños de Bella, es efectivamente su forma real; “la clave parece ser que la verdadera forma del personaje que sufre la transformación mágica es la que aparece de noche”¹⁹⁷. Es posible afirmar que en ambos casos la noche permite la unión de sus amores pues ya sea esta física o de ensueño, en ambas parejas.

¹⁹⁶ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 334.

¹⁹⁷ Doniger, W. 2004. *The mythology of masquerading animals, or, bestiality*. The John Hopkins University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/40971722> Pp. 721. La traducción es propia.

Volviendo al asentamiento de Bella y también de Psiqué en las mansiones encantadas, ambas historias relatan que pasan la mayor parte del tiempo a solas, puesto que el esposo o el novio sólo dedican visitas nocturnas a sus respectivas compañeras. En ambos cuentos son recibidas con los mejores tratos y lujos. Cuando Bella se dedica a inspeccionar la mansión en la que tendrá que vivir el resto de su vida, encuentra en la biblioteca la siguiente inscripción: “Disponga, ordene, aquí es usted la reina y señora. Todas las cosas que aquí hay la obedecerán”¹⁹⁸. Por su parte Psiqué escucha que una voz la recibe al llegar a la mansión de Cupido: “Tuyo es todo esto que aquí ves; por tanto, entra en la cámara y descansa en la rica cama, y cuando quisieres pide agua para bañarte, que nosotras, cuyas voces oyes, somos tus siervas, y en todo lo que mandares te serviremos [...]”¹⁹⁹. Sin embargo, la soledad es un factor común en ambas obras. Bella se entera de que su padre está sólo y enfermo y desea visitarlo y Psiqué desea recibir la visita de sus hermanas. El destierro de ambas conlleva a la soledad y nostalgia por volver a ver a sus familias, petición que ambos protagonistas masculinos no pueden negarles debido al amor que sienten por sus enamoradas.

Otro punto en que coinciden las historias es en la presencia de las hermanas celosas que desean incluso la muerte de la desterrada hermana, a pesar de los obsequios de gran valor que las protagonistas pueden brindarle gracias a la ayuda de la Bestia y/o Cupido. Respecto a este punto, Psiqué y Cupido puede tratarse del primer cuento en el que aparece la pareja de hermanas de la protagonista femenina con las características propias de los personajes que actúan como némesis del personaje principal²⁰⁰. La representación de estos personajes se destaca por el profundo odio y envidia por las buenas cualidades y buena fortuna que goza la protagonista y que tanta falta les hace a ellas, pues en la historia de Apuleyo, estas no nacieron tan hermosas como Psiqué, que llega al punto de ser comparada con Afrodita, la diosa más bella. Por otra parte, la carencia de ventura continúa en sus vidas maritales debido a que, a pesar de casarse antes que su hermana menor, sus maridos son viejos, enfermos y poco atractivos y, por ende, no pueden gozar de la felicidad que Psiqué consigue con su esposo incógnito. Como ya se mencionaba anteriormente, el odio que sienten por la protagonista llega a tal nivel, que planean que su hermana mate a su propio esposo y una vez las consecuencias caen sobre Psiqué, quien busca ayuda en ellas, se la niegan y esperan convencer a Cupido de quedarse con ellas, sin embargo, mueren en sus intentos.

Asimismo, ambas protagonistas confirman promesas a sus respectivas parejas que terminan por no cumplir. En el caso de Psiqué, promete no intentar, buscar y revelar la identidad de su amado y en el caso de Bella, promete volver al castillo encantado luego de dos meses. La una y la otra rompen sus promesas y desembocan consecuencias negativas tanto para ellas como para sus enamorados, pues en el caso de Psiqué, al desvelar la identidad de su esposo, este la descubre y la abandona al desamparo y a las penas de Afrodita,

¹⁹⁸ Leprince de Beaumont, J. M. *La Bella y la Bestia*. Pp. 50.

¹⁹⁹ Apuleyo. *El asno de oro*. Pp. 106.

²⁰⁰ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 337.

y en el caso de Bella, su amado se expone a la pérdida de su vida. Es necesario analizar este punto en ambos cuentos por dos razones: una, porque a pesar de no cumplir con las promesas que juraron, finalmente logran un final feliz. Y la segunda, debido a que la falta en una de esas promesas conlleva la necesidad de conocimiento en la protagonista, en este caso, es Psiqué quien bajo la influencia de sus malvadas hermanas decide revelar la identidad de Cupido. No obstante, la curiosidad de Psiqué también se debe a que por sí misma desea saber la verdadera identidad de su esposo. La curiosidad, por su parte, es un tema que se presenta no sólo en Psiqué y Cupido. En la versión de Disney de *La Bella y la Bestia*, se muestra que la protagonista es curiosa y quiere saber los secretos que Bestia esconde en el ala oeste del castillo, lugar que le ha sido prohibido visitar. En el cuento de Perrault, *Barba Azul* permite que su mujer se pasee libremente por la casa mientras él se encuentra ausente, pero le prohíbe entrar a una habitación y deja en posesión de la esposa la llave para acceder a ella, entonces la mujer por curiosidad abre esa puerta y descubre una gran y horrorosa sorpresa. No es casualidad que el tema de la curiosidad de las mujeres se repita constantemente en los cuentos de hadas pues es el autor de El asno de oro quien comienza la tradición, siendo Psiqué la primera mujer que siente deseos de saber más de lo que debe: “El texto (de Apuleyo) escoge y distribuye palabras que cargan de manera efectiva la culpa y responsabilidad de las desgracias de Psiqué directamente en sus propios hombros. [...] Apuleyo cuenta la venganza, la curiosidad y la expresión oral como faltas principales en las mujeres”²⁰¹. Por otro lado, Fass Leavy apunta a que la lucha esencial en Psiqué y Cupido se resuelve mediante la rendición femenina, ya que es Psiqué quien enciende una lámpara para ver quién era su esposo, para amarlo verdaderamente necesita adquirir conocimiento sobre éste, enterándose de quién es, lo que conlleva una lucha que se resuelve cuando él la rescata de la última prueba que ella fracasa²⁰².

3.4.4 Diferencias entre *La Bella y la Bestia* y *Psiqué y Cupido*

La diferencia más notable entre Psiqué y Cupido y *La Bella y la Bestia* es, que a pesar de que ninguna de sus protagonistas logra casarse al tiempo en que sus familias lo esperan, la decisión de Bella reside en el amor que siente por su padre y se excusa con sus pretendientes al decir que es muy joven y que desea pasar más tiempo en compañía de su padre; “esta historia demuestra la relación edípica que Bella mantenía con padre”²⁰³. Es Bella quien toma la decisión de no aceptar la oferta de sus pretendientes. En cambio, Psiqué, a pesar de ser bella como Afrodita, nadie desea casarse con ella, o al menos no hay pretendientes que la pidan en matrimonio. Por otra parte, Bella maneja y decide su propio destino y, por el contrario, Psiqué se encuentra bajo la dependencia y compasión de los dioses del Olimpo, pues su suerte junto con la búsqueda de su esposo cambia de acuerdo con los deseos de estos; Afrodita la persigue, le prohíbe a Juno y Júpiter que ayuden a la joven, otros dioses la socorren en las misiones imposibles que la diosa de la belleza le obliga

²⁰¹ Bottingheimer, R. *Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast*. Pp. 6. La traducción es propia.

²⁰² Fass Leavy, B. 1994. *In search of the swan Maiden*. The animal groom. NYU Press, Nueva York. Pp. 106.

²⁰³ Bettelheim, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pp. 361.

a finalizar, Cupido le salva la vida, etcétera. Tal como indica Bottingheimer²⁰⁴ la búsqueda de Bella es interna, pues depende absolutamente de ella la decisión de aceptar e incluso de enamorarse de la Bestia, no existen factores externos que la obliguen o la detengan a hacerlo. Si se analizan ambos nombres también se pueden distinguir notables diferencias; Psiqué “del griego *psyche*, significa alma, mente o respiración. Los antiguos griegos creían que la respiración era la fuerza de la vida animada y que cuando el aliento dejaba el cuerpo, como ocurre en la muerte, el alma dejaba el cuerpo”²⁰⁵. Bella, según la Real Academia Española, significa “que, por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído, y por extensión, al espíritu”²⁰⁶, sin olvidar que “su hermosura hizo que le dieran por antonomasia el nombre de Bella”²⁰⁷, completamente opuesto al significado de alma, denota lo exterior.

3.4.5 El monstruo resulta ser un amoroso esposo

El mitema de la transformación de alguien que aparenta ser algo completamente contrario a la realidad se encuentra fuertemente presente en la obra de la novelista francesa. Varios son los guiños que Villeneuve entrega para demostrar las desventajas que resultan, e incluso los peligros que se corren, al juzgar exclusivamente por las apariencias.

La bestia de aspecto monstruoso y gruñidos aterradoros es un príncipe de corazón noble. Los rugidos, las escamas y la trompa como de elefante no son más que una parte natural, por explicarlo de algún modo, de su condición por el encantamiento (Villeneuve, pp. 113), por lo tanto, la apariencia monstruosa y desconocida, es sólo una coraza que esconde no sólo un título noble, sino también una persona de nobles sentimientos.

La ruina del comerciante, la pérdida de sus navíos con mercancía y el incendio que lo hace perder su casa y sus valiosas pertenencias, deriva en el alejamiento de sus seguidores y amigos, quienes muy en contra de prestarle ayuda al comerciante y a su familia, aquellos que suponían estimarlo acompañándolos en los momentos de felicidad y abundancia, le dan la espalda (Villeneuve, pp. 22-25). Los seguidores y pretendientes de las hermanas de Bella desaparecen igualmente. Ello demuestra el interés poco sincero que las personas pueden tener cuando se acercan a alguien que goza de éxito en la vida, pues una vez la mala fortuna o los problemas llegan, esas personas interesadas demuestran su falta de lealtad o simplemente pierden el contacto.

El hada benigna que se aparece en los sueños de la Bella (Villeneuve, pp. 106) se empeña constantemente

²⁰⁴ Bottingheimer, R. *Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast*. Pp. 8.

²⁰⁵ Britannica Academic. Disponible en: URL: <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/psychosis/61736>. La traducción es propia.

²⁰⁶ Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: URL: <https://dle.rae.es/bello>.

²⁰⁷ Villeneuve de, G. S. *La Bella y la Bestia*. Pp. 32.

en convencerla de que no se deje confundir por las apariencias engañosas, pues las riquezas, la abundancia e incluso el amor; lo que ella piensa que debe sacrificar con el fin de agradecer lo que un monstruo le ha brindado, llegan por añadidura cuando se mantienen las promesas, prima la generosidad y se sacrifican las preferencias en nombre del deber (Villeneuve, pp. 151).

El desprecio por otras clases sociales y por las características físicas de los demás, que tanto en el pasado como en el presente externaliza la reina, madre de la bestia, desencadenan en el pasado la ira y la venganza de la vieja hada, que deseaba casarse con su hijo y que la reina humilla, al explicarle con una mirada a través del espejo, que no se puede casar con el príncipe por tratarse de una mujer fea (Villeneuve, pp. 266-267). Sentimientos similares llevan a la reina a negarle a Bella el casamiento con su hijo pues, a pesar de la belleza de su alma y de su corazón caritativo, la falta de linaje no la hacen a sus ojos una esposa a la altura de la realeza del príncipe.

En oposición a ello se ejemplifica el galardón de la felicidad que ganan los padres de Bella al no fijarse en las apariencias: el hada, que a los ojos del rey es sólo una campesina, y el rey, por su parte que, ante los ojos de una poderosa hada, no es más que un débil y simple mortal. Así narra la autora, confirmando el mensaje que desea entregar en su obra, cuando describe que el hada, madre de la bella:

"... atribuía a lo que sentía por ti (el rey de la Isla Feliz) a la simple curiosidad de conocer si todavía existían en la tierra los hombres capaces de amar la virtud desprovista de ornamentos postizos, que la vuelven más brillante y respetable para el vulgo de lo que es en sí misma y que ayuda a menudo a darles su nombre a los vicios más abominables." (Villeneuve, pp. 315).

Esta pareja termina finalmente por casarse, a pesar de lo que otros podrían haber dicho sobre un compromiso tan impar: "La hiciste subir al trono y le diste un rango del que lo humilde de su linaje parecía excluirla, pero que merecía por la nobleza de su carácter y la belleza de su alma." (Villeneuve, pp. 311). En efecto, el tribunal de las hadas decide castigar a la esposa del rey, madre de Bella, al enterarse de que ha desposado a un mortal, pues en su alta jerarquía se prohíbe que una poderosa hada baje su nivel al casarse con un humano; tal atrevimiento debió ser pagado con el confinamiento de la desdichada reina hada. Sin embargo, gracias a una serie de eventos, el hada logra volver a los brazos de su amado esposo, pues ella es gratificada con la libertad al salvarle la vida a la hija de la gran hada reina. Finalmente terminan el rey y el hada reinando juntos y de manera justa y dichosa en la Isla Feliz.

Es posible afirmar que, mediante el análisis de los acontecimientos anteriormente enlistados de la historia de Villeneuve, se le puede atribuir a la obra un carácter educativo o fabuloso, debido a que cada pequeño acontecimiento intenta destacar la importancia de lo interior en los personajes; la bondad, la humildad, la valentía, la constancia, la paciencia y la nobleza de carácter, y no de lo exterior.

3.5 *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (1897)

Este título es una obra teatral o también conocido como un drama heroico que posee cinco actos. Su autor es el poeta y dramaturgo francés Edmond Rostand y su primera representación ocurrió a finales del año 1897. La obra supone estar basada en la vida del poeta, dramaturgo y pensador francés Hercule-Savinien, más conocido como Cyrano de Bergerac y es principalmente gracias a la obra de Rostand que el mundo le conoce. La obra teatral tuvo gran éxito y a lo largo del tiempo, distintas versiones han ayudado a aumentar la popularidad del drama y del nombre del protagonista. Entre las versiones se encuentran películas; quizás una de las más famosas es la versión francesa de 1990 protagonizada por Gérard Depardieu, óperas e incluso canciones de bandas populares de los noventas, como Los auténticos decadentes y su melodía llamada Cyrano.

3.5.1 Síntesis argumental

El drama de Rostand relata las aventuras de un soldado que escribe poesía, de personalidad orgullosa pero auténtica y que insiste en la necesidad de la lealtad y la valentía en tiempos en que la falsedad y la hipocresía, alega, son comunes en su época. El mayor defecto físico de su protagonista es poseer una gran nariz que lo expone a las burlas y el prejuicio del mundo. Está enamorado de su hermosa prima llamada Magdalena Robin, más conocida como Roxana, la que a su vez está enamorada del guapo soldado Cristián de Nouville. Lo que no sospecha Roxana, es que Cristián es torpe con las palabras y a pesar de amarla, debido a su flaqueza en el discurso, no es capaz de poder enamorarla de la manera en que ella lo espera. Por esta razón Cyrano, de nobles sentimientos y con el fin de poder comunicarle a su prima indirectamente su amor, le ofrece a Nouville ayudarle y escribir en su nombre los más bellos versos. Finalmente, Roxana termina cayendo perdidamente enamorada del autor de los poemas y cartas que recibe de Cristián, sin sospechar que realmente se está enamorando de Cyrano. Cristián muere en la guerra queriendo comunicarle a su amada la verdadera identidad del autor de las cartas, pues comprende que Roxana ama realmente a quien le escribe. Temiendo las repercusiones, Cyrano le promete a Nouville ser él mismo quien le cuente la verdad a la joven, pero la repentina muerte de Cristián en el campo de batalla obliga moralmente a Cyrano a contarle a su compañero una mentira piadosa antes de que muera, afirmando que ella lo sabe todo y que ha terminado por elegir a Cristián. Roxana continúa pensando que su amado murió en la guerra y decide pasar el resto de sus días en un claustro. Cyrano, por su parte, desesperanzado, no le cuenta la verdad a su amada durante todo ese tiempo, pero sí le paga visitas semanales de manera sagrada a su prima. Por desgracia y de manera desprovista, uno de sus enemigos planea matarlo de manera que parezca un accidente y Cyrano desfallece en compañía de su fiel amiga Roxana, quien en los últimos respiros del poeta comprende que ha sido siempre él quien le escribía las cartas y de quien ella estaba verdaderamente enamorada.

3.5.2 El feo enamora a la bella con sus versos

Respecto a la falsedad de las apariencias, la obra de Rostand tiene mucho que ofrecer para un análisis basado en esta temática, pues toda la historia se basa en la fealdad del protagonista, en la falta de méritos para ser digno de ser amado, que se deben supuestamente a su apariencia, y en la belleza de su interior, que al final de la obra se ve desenmascarada por la amada Roxana. La obra de Rostand es parte de este análisis de obras que forman parte de la pervivencia del mitema griego del monstruo y la doncella, pues la fealdad, o un defecto físico, en este caso la larguísima nariz de Cyrano, pueden ser consideradas como atributos suficientes para ser considerados una monstruosidad. El propio Cyrano considera que su gran nariz es motivo suficiente para no considerarse digno de ser amado ni de confesarle su amor a Roxana y así se lo explica a su camarada Le Bret: “Amigo mío, mírame y dime si puedo esperar algo con esta protuberancia... No, no me hago ilusiones.”²⁰⁸. Es posible incluso considerar esta obra en cierta forma dentro de la clasificación de amores sobrenaturales, donde la pareja o el enamorado de la bella protagonista usualmente tiene forma o es retratado como un monstruo: “But other supernatural lovers are not animals at all. [...] And black men in predominantly white societies, lepers, and hideous men are sometimes portrayed as if they were beasts.”²⁰⁹ Si bien el drama de Cyrano no posee características mágicas y él no ha sido transformado por una bruja, el tema de la belleza y la importancia de la imagen efectivamente llevan a pensar en el protagonista masculino como alguien al que no le es posible ser amado por el hecho de tener una nariz larga, de esa forma se le deshumaniza, se le trata como si fuera un monstruo.

En contra de las apariencias, Rostand alude constantemente a través del protagonista, sobre la importancia de los atributos que son invisibles a los ojos. Justamente en el principio de la obra se describe directamente que Cyrano es feo porque posee una nariz muy grande (Rostand, pp. 11) y en contraposición, se caracteriza positivamente a Roxana por sus atributos físicos (Rostand, pp. 12). Se subraya desde el comienzo que Cyrano es feo, o de otra forma, que un defecto físico le impide alcanzar su objetivo; el amor. Sobre lo que se define como feo, bien se sabe que en la literatura se describe la fealdad como lo monstruoso, se los plasma sin ojos o sin brazos, e incluso con un centímetro de más o de menos de nariz, de orejas, de frente o de cejas²¹⁰. A pesar de la descripción tan impar acerca del personaje principal masculino y femenino parece deberse más bien a la mirada parcial de la vanidad del mundo, porque inmediatamente después de esa descripción física, se desarrolla una escena que pone en evidencia la postura del autor frente al tema:

²⁰⁸ Rostand, E. *Cyrano de Bergerac*. Disponible en: URL: <https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-francesa-134/cyrano-de-bergerac-156> Pp. 32.

²⁰⁹ Fass Leavy, B. *In search of the swan Maiden*. Pp. 101-102.

²¹⁰ Riofrío Martínez-Villalba, J. C. 2019. *Fenomenología de lo bello y redención de lo feo*. Colloquia revista de pensamiento y cultura. Vol. 6, pp. 61-81. ISSN: 1390-8731. Disponible en: URL: https://www.researchgate.net/publication/337745075_Fenomenologia_de_lo_bello_y_redencion_de_lo_feo. Pp.17.

Cuando el vizconde Valvert, ofuscado por la agilidad de mente y palabra de Cyrano, intenta ofenderle diciéndole que su apariencia es burda y mal vestida, es posible apreciar a través de las palabras de Cyrano lo que posiblemente el autor opina respecto a los prejuicios basados en las apariencias. En seguida Cyrano le responde:

"¡Mi elegancia va por dentro y no me acicalo como un ganapán cualquiera! Aunque parezca lo contrario, me compongo cuidadosamente, más que por fuera. No saldría a la calle sin haber lavado, por negligencia, una afrenta; sin haber despertado bien la conciencia, o con el honor arrugado y los escrúpulos en duelo. Camino limpio y adornado con mi libertad y mi franqueza. Encorseto, no mi cuerpo, sino mi alma, y en vez de cintas uso hazañas como adorno externo. Retorciendo mi espíritu como si fuese un mostacho, al atravesar los grupos y las plazas hago sonar las verdades como espuelas." (Pp. 24)

La respuesta de Cyrano, desde luego llena de significado, apela al espectador, o al lector, a ser capaz de reconocer la importancia del interior en una persona, en vez del exterior. Tal como el protagonista lo expone en sus palabras "me compongo cuidadosamente, más que por fuera", alude al cuidado personal de Cyrano, no en el físico, o en la ropa, sino del intelecto, de la personalidad y de las aptitudes mentales, poniendo énfasis en la conciencia, el honor, los escrúpulos y la franqueza. En este sentido se puede comparar con el ideal de persona descrito de manera similar en la obra de Villeneuve, ya analizado en la sección de *La Bella y la Bestia* en este trabajo, quien igualmente apela al intelecto, la inteligencia, la bondad y la honradez. Más adelante, ejemplificando los ideales de héroe en la historia, en la escena VIII de la obra, luego que Cyrano rechaza la oferta de De Guiche para trabajar con su tío Richelieu, Le Bret reprocha a Cyrano por haber sido tan descortés y haberse ganado con su rechazo a la oferta de De Guiche, un nuevo enemigo. La conversación entre Cyrano y su amigo Le Bret continúa dirigida hacia la falsedad de la sociedad, en la que el común del mundo pretende hacer amistad con otros únicamente con fines interesados, cuando la gente sonríe frente a otro, pero por la espalda entierran la daga: "Cyrano de Bergerac is a romantic hero of authenticity, as opposed to false appearances. He fights valiantly against hypocrisy, pride, and false consciousness"²¹¹. Cyrano responde a esos reproches emitiendo su famoso manifiesto de autenticidad:

"¿Y qué tendría que hacer? Buscar un protector, tomar un amo, y como una hiedra oscura que rodea un tronco lamiéndole la corteza, subir con astucia en vez de elevarme por la fuerza. ¡No, gracias! ¿Dedicar, como todos hacen, versos a los financieros? ¿Convertirme en bufón con la vil esperanza de ver nacer una sonrisa amable en los labios de un ministro? ¡No, gracias! [...] Y si, por casualidad llegara al triunfo, no verme obligado a devolver nada al César; guardar el mérito

²¹¹ Origgi, G. 2018. *Reputation*. How I see myself seen. Princeton University Press. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctvc77bzk. Pp. 26.

para mí mismo, y desdeñar la parásita hiedra... O incluso, siendo encina o tilo, subir, subir... subir siempre solo, ¡aunque no alcance mucha altura!” (Rostand pp. 60-61)

Luego recrimina la actitud de aquellos que Le Bret llama amigos, con quienes ríe, pero que no lo saludan en otras instancias y que lo insultan a sus espaldas. Tanto esta escena como la anteriormente mencionada, donde Cyrano se defiende de una ofensa sobre su apariencia, indican un ideal de héroe universal; audaz, valiente, arrogante frente a la superficialidad, enamorado, en control de sus emociones cuando no corresponden su amor, poético, lleno de emoción, imaginativo, divulga su desdén por la cobardía, lo lejos que ha llegado por su amor por Roxana, su sentido del humor, su devoción y amor por su amada, un personaje que puede ser verídico pues es motivado a actuar por sus propias convicciones²¹². Es lo que probablemente esta obra tenga en común con *La Bella y la Bestia*, debido a que en ambas obras se describe de manera clara un ideal de hombre y de héroe en la novela francesa. En concordancia con ello, Brenner afirma en su ensayo sobre la obra dramática que: “[...] as Rostand gave thought to the portrayal of this character he became aware of the similarity of some of the experiences and some of the traits of his Cyrano with those of certain well-known Romantic heroes of French literature”²¹³. El héroe romántico de obras literarias previas a 1897 son entonces la inspiración para este drama, pero también posiblemente para la figura principal masculina típica que Villeneuve describe en su obra, siendo también la Bestia un modelo de héroe clásico de la literatura francesa.

Otra escena que puede leerse bajo el mitema de la falsedad de las apariencias es aquella en que Cyrano y Cristián deciden complementar la inteligencia, astucia y el don de la palabra de Bergerac con la belleza y aspecto físico de Neuville. Independientemente de los defectos y virtudes que posean el uno y el otro, el plan requiere de esconder una parte de ambos. Cyrano oculta lo que lo que los demás juzgan como fealdad y agrega: “¡Si yo consiguiera ser un guapo mosquetero!” (Rostand pp. 67) y Cristián y su falta de ingenio con las palabras frente a las mujeres: “¡Ay!, ¡quién pudiera expresarse con gracia!” (Ibid.). Ambos deciden bajo la conspiración liderada e ideada por Cyrano, engañar a Roxana haciéndole creer que Cristián posee la labia de Cyrano: “Yo seré tu ingenio y tú serás mi belleza” (Rostand pp. 68). Aquella situación es comparable con la de Cupido, que se esconde de Psiqué para ocultarle su identidad, o a Bestia, a quien no se le permite revelar su identidad ni su elocuencia e inteligencia para conversar con Bella. Cyrano se esconde en la sombra, como Cupido, se transforma a través de Cristián en una cara que realmente no es la suya. Una situación similar se puede encontrar en *Riquete el del copete*, cuento de Perrault, en el que un príncipe feo, pero muy

²¹² Elliot Williams, P. 1973. Some classical aspects of “*Cyrano de Bergerac*”. *Nineteenth-Century French studies*, winter 1973, vol. 1, no. 2. University of Nebraska Press. Disponible en: URL <http://www.jstor.com/stable/23535969>. Pp. 117.

²¹³ Brenner, C. D. 1949. *Rostand's “Cyrano de Bergerac”: An interpretation*. *Studies in philology*, vol. 46, no. 4. Pp. 603-611. University of North Carolina Press. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/4172909>. Pp. 603.

inteligente, se acerca a una hermosa princesa que posee toda la belleza que al príncipe le falta, pero que a la vez carece de inteligencia. Ambos terminan juntos, en una suerte de intercambio de dones, pues el príncipe feo no sólo posee el don de la inteligencia, sino también el de poder darle inteligencia a la persona que él más quisiera.²¹⁴

Posteriormente, en la escena VII, Cyrano se esconde en la sombra de la noche, mientras Cristián mostrándose bajo el balcón de Roxana, pretende hablar en voz alta las palabras que salen de la boca de Cyrano. Una vez más se expresa el tema del amor y de la importancia que se le atribuye a lo físico cuando lo que realmente prevalece es lo interior. Cyrano agrega: "Si, mi corazón se viste siempre de ingenio por pudor..." y posteriormente: "Dejemos que el cielo [...] nos despoje de todo lo artificial. ¡Temo que la sinceridad de los sentimientos desaparezca entre tanta palabra exquisita, que el alma no se pierda en pasatiempos ridículos [...]!" (Rostand pp. 87). Bergerac también se refiere a su posición como agente escondido en la sombra y así aprovecha la oportunidad de ser sincero, sin temor al rechazo:

“Dejad que aproveche... esta ocasión que se presenta para hablar dulcemente sin vernos. [...]. Si, es delicioso. Apenas si adivino tu rostro. Vos veis únicamente la negrura de un largo manto que cae y yo vislumbro apenas la blancura de un vestido de verano: yo no soy más que una sombra; vos, una claridad. ¿Ignoráis lo que para mí representan estos minutos? [...]” (Rostand pp. 87).

La escena que probablemente defina la obra por completo, así como su contenido y mensaje es la escena VIII (Rostand pp. 128) donde Roxana confiesa a Cristián su amor, el que previamente nació por su apariencia, pero que gracias a las cartas de Cyrano se convirtió en amor sincero, desinteresado y real. En esa instancia Roxana visita a Cristián en el campo de guerra, arriesgando su vida para disculparse ante su amado, pues le cuenta que su amor se debía a lo exterior y cree en la necesidad de expresarle estas palabras en caso de que él pierda la vida en la batalla:

"Vengo a pedirte perdón [...] por mi frivolidad al insultarte enamorándome de tu belleza. [...] Y porque más tarde, menos frívola y cual pájaro que salta de rama en rama, te amé porque tu belleza me impresionaba y me arrastraba la pasión de tu alma. [...] Ahora... ¡ahora te amo sólo por tu alma! [...] ¡Alégrate! No ser amado más que por lo pasajero debe ser una fortuna para un corazón noble y ambicioso. Tu alma borra tu rostro, y la belleza por la que antes te quería, ya no la veo." (Rostand, pp. 129).

Cuando Cristián afectado, y desde luego dolido al enterarse que Roxana no ama nada de lo que antes amaba en él, sino que lo ama por su alma, o sea realmente por el alma de Cyrano, le afirma a su amada que

²¹⁴ Perault, C. *Riquete el del copete*. Pp. 2.

él desea ser amado por las razones de antes y ella le responde:

“¡No! ¡déjame que te ame por algo mejor! ¡Ah, no entiendes nada! Ahora es cuando te quiero como se debe amar, ¡ahora es cuando te amo de veras! Te adoro por lo que hace que seas tú... Aunque fueras menos guapo... te amaría igual. Si tu belleza desapareciese en un momento...” (Rostand, *ibid.*).

En consecuencia con el tema de la belleza, la percepción y los afectos, Roxana practica la tesis platónica del amor, pues considera la belleza del alma incluso más preciosa que la del cuerpo²¹⁵, demostrándole a Cristián que sus sentimientos por él son sinceros. Con esta confesión se comprende que, a pesar los prejuicios del mundo, ella es una mujer capaz de amar sin importar las apariencias, lo que debería volver realidad el sueño de Cyrano.

Naturalmente, la confesión hace comprender a Cristián que Roxana está enamorada de Cyrano, aunque sin saberlo; esa duda lo lleva a contarle a su amigo lo que Roxana confesó, que lo amaría incluso feo. Cyrano cree que a pesar de lo dicho ella ama a Nouvillete: "Me alegra mucho que lo haya hecho, pero es un disparate, ¡una insensatez! No lo creas al pie de la letra, no te vuelvas feo, porque entonces te amaría a tí." (Rostand pp. 132). Cristián le pide a Cyrano que le revele la verdad a su amada, para saber a quién realmente ama y que elija a uno de los dos. Y cuando ella lo ratifica una vez más, respondiendo que, aunque su rostro estuviese desfigurado: “¡Aunque resultara grotesco! ¡Nada podría hacer que me lo pareciese!” (Rostand pp. 133), la muerte repentina de Cristián en el campo de batalla hace que Cyrano no pueda contarle que es él quien le escribía cartas y poemas de amor. Debido a la amistad que le debe a Nouvillete le miente, al decirle: “¡Se lo he dicho todo!... ¡es a ti a quien ama!” (Rostand pp. 135), entonces Cristián muere en paz, ello obliga a Cyrano a mantener el secreto hasta su propia tumba. El resultado de los hechos, el plan de escribir cartas de amor a Roxanne a través de Cristián, todo conlleva al desarrollo de la acción de la tragedia como las que describe Aristóteles; de acuerdo con Elliot Williams:

“The tragic hero experiences a reversal of his situation at Christian's death, apparently freeing him to win Roxane for himself. Yet he realizes that through the poetic love letters he has created the image of Christian that Roxane loves. To destroy it would not only dishonor the dead but also would assure Roxane's contempt for him. Clearly the situation is of his own making and he alone is responsible. He must uphold the image of the poetic Christian [...]”²¹⁶.

Quince años después de la tragedia Roxana vive enclaustrada en un convento en honor y memoria de Cristián y desde entonces Cyrano la visita cada sábado. Justamente uno de esos días, horas previas al encuentro con su prima, Bergerac es atacado bajo lo que pretende ser un accidente y le cae un madero sobre

²¹⁵ Platón. 1971. *El banquete*. Tomo 5. Edición de P. Azcárate. Medina y Navarro Editores, Madrid. Pp. 348.

²¹⁶ Elliot Williams, P. *Some classical aspects of Cyrano de Bergerac*. Pp. 114.

la cabeza; moribundo y cerca de morir, decide hacer la última visita a su amada. A pesar del dolor y la agonía que su rostro demuestra, se esconde bajo su sombrero y pretende, como ha pretendido toda su vida, que todo está bien, haciendo creer a Roxana que aquella visita es como todas las anteriores. Sus palabras poseen esta vez un sentido más profundo, al mencionar la caída de las hojas al comienzo del otoño: "En este trayecto tan corto de la rama a la tierra, ¡qué bien saben mostrar su postrera belleza! A pesar de su espanto por pudrirse en el suelo, intentan que su caída se convierta en un vuelo" (Rostand pp. 148). Se trata de una metáfora sobre su muerte inminente.

3.5.3 Felices por siempre o por siempre feo

Luego de leer a Roxana la última carta que supuestamente Cristián le escribió, ella comprende, por el tono de voz y por la intensidad con que pronuncia ese último adiós, que se trató siempre de Cyrano, y a pesar de que su primo se lo niega, su amada lo comprende todo. En sus últimas palabras vuelve a expresar la ironía de su vida, de un poeta que siempre vivió escondido, a la sombra de los demás, por temor a ser ridiculizado y prejuiciado por su aspecto físico:

“¡Sí!... Mi vida no fue más que un servir de apuntador a los demás y luego ser olvidado. ¿Os acordáis de la noche en que Cristián os habló bajo vuestro balcón? Pues bien, toda mi vida puede resumirse en eso: Mientras que yo permanecía abajo, en la sombra, otro subía a recoger el beso de la gloria. ¡Es justo y lo apruebo ahora, a un paso de la tumba! ¡Molière es un genio y Cristián era bello!” (Rostand pp.154).

Y cuando Roxana le suplica que no muera, pues ella lo ama, este le responde: “¡No! Hasta en los cuentos, cuando alguien dice “te amo” al príncipe horrible, él siente desvanecerse su fealdad con estas palabras. Pero como podréis observar, yo permanezco igual.” (ibid.). Esta última frase hace alusión indudablemente al final de *La Bella y la Bestia* específicamente al momento en que, como ya ha sido expuesto anteriormente, el encantamiento que mantiene al príncipe hecho bestia se rompe después de que Bella reconoce amarlo y el príncipe vuelve a su hermosa forma original. Puede que el autor a través de su obra haga una crítica a la falsedad de las apariencias, a la irrelevancia del aspecto físico y al valor transcendental del alma o del carácter, lo que es aún más llamativo es la crítica a un cuento de hadas escrito hace más de ciento cincuenta años antes de que Rostand escribiera *Cyrano de Bergerac*. Pues si bien, ambas obras intentan entregar un mensaje muy similar, una de ellas; *La Bella y la Bestia*, con su final feliz, devuelve a sus personajes a aquel mundo donde prevalece exactamente lo que se intenta destruir, el mito de la importancia de las apariencias, pues el príncipe, aunque era feo y Bella lo rescata del encantamiento por amarlo sin importar su imagen, la monstruosidad de ese hombre encantado se vuelve nuevamente belleza. En este caso Cyrano no cambia, como ha expresado un ensayista respecto al autor de esta obra: “with Rostand the spiritual always rules the

material”²¹⁷, lo que permite comprender por qué Cyrano no se transforma en un príncipe azul, pues si fuera así, lo que primaría sería lo exterior. No permuta su aspecto en otro, aun contando con la reciprocidad de sus sentimientos, la obra mantiene su calidad de drama, pues finalmente el protagonista muere sin haber disfrutado del amor de su amada Roxana, sino hasta los últimos minutos de su vida.

Finalmente, en una especie de soliloquio Cyrano resume la lucha interna con enemigos que intentaron arruinar su vida y a los que dio batalla todo el tiempo:

"[...] ¡Os reconozco, mis viejos enemigos!... ¡La mentira!... (Golpeando con su espada en el vacío.) ¡Toma! ¡Toma!... ¡Ah, los compromisos... los prejuicios... las cobardías!... (Sigue golpeando) ¿Que pacte?... ¡Eso nunca!... ¿me oís bien? ¡Nunca! ¡Ah, por fin te veo, estupidez!... De sobra sé que al final me tumbareis, más no me importa: ¡luchó, luchó, luchó! [...] ¡Esta noche, cuando entre en el cielo, mi saludo barrerá el suelo azul, y, mal que os pese, conmigo irá una cosa sin manchas ni arrugas! y esa cosa es... [...] ¡Mi penacho!” (Rostand pp. 156).

Tal como se ejemplifica en este parlamento, Cyrano luchó toda su vida contra los prejuicios, las cobardías y la mentira, intentando ser un hombre de acciones y vivir ejemplares, intentando no darle importancia a las banalidades de la sociedad, como lo son las apariencias. Muere acompañado de su penacho, su famosa nariz y sus modos extravagantes, su reconocido legado por ser una persona auténtica²¹⁸.

3.6 *Le fantome del l’opera* de Gastón Leroux (1909)

El fantasma de la ópera es una novela de Gastón Leroux publicada en forma serial en 1910. Por su versatilidad y dinámica es también considerada dentro de los géneros del misterio, la narrativa gótica y el terror. En su primera publicación la novela recibió reseñas pobres y ventas moderadas, lo que demuestra que su fama y renombre no comenzaron con la publicación de esta. La fama mundial del título se le atribuye a su estreno como película estadounidense en el cine mudo en 1925, de la mano del director Robert Julian, con Lon Chaney como protagonista y posteriormente gracias al compositor británico Andrew Lloyd Webber y su producción como musical en 1986²¹⁹.

Dentro de las leyendas que han surgido debido a la obra de Laroux, y en parte a los mismos mitos que desde antes rondaban el edificio de la Ópera Garnier, se encuentran historias que incluso hasta el día de hoy

²¹⁷ Young, C. E. 1922. *Edmond Rostand: A review and estimate of his work*. Texas Review, vol. 8, no. 1, pp. 42-64. Southern Methodist University. Disponible en. URL: <https://www.jstor.org/stable/43465460>. Pp. 54. En este ensayo se hace revisión de las distintas obras de Rostand, de las que se concluye que el escritor francés ponía ímpetu en las cosas espirituales en vez de las temporales.

²¹⁸ Origgi, G. *Reputation*. How I see myself seen. Pp. 27.

²¹⁹ Enciclopedia Britannica. Búsqueda: 12:26. 19.05.2020. Disponible en línea bajo el enlace: <https://www.britannica.com/biography/Gaston-Leroux#ref93535>

se cuentan. Una de ellas, por dar un ejemplo, es la existencia de un lago artificial bajo el edificio de la ópera. Lo cierto es que la construcción del edificio fue una iniciativa del Emperador Napoleón III y se cuenta que al comenzar con las obras los constructores se enfrentaron a un afluente del río Sena en lo que serían los cimientos del edificio. Por ello el arquitecto Charles Garnier decidió construir una especie de embalse que permitiría poder dirigir las aguas que allí se juntaban para proteger la estructura y así poder drenarlas. El edificio cuenta incluso con cinco pisos de galerías subterráneas para evitar los derrumbes de la icónica ópera. Mediante tales características del edificio Leroux se inspiró, al menos en cierta medida, para crear el tétrico escenario donde Erik tendría la oportunidad de construir su mansión, pues es un hecho que la construcción tardó casi quince años en completarse, tiempo suficiente que el escritor francés usó para darle a su obra un matiz extra de realidad²²⁰. Lo que entrega además otra cuota de misterio es que la novela comienza con la declaración del autor de que la obra es verídica, entregando desde el principio el mensaje confuso de que la novela puede tener cierto grado de realidad. No se mencionan una sino varias veces afirmaciones como:

"El fantasma de la ópera existió. [...] Sí, existió, en carne y hueso, a pesar de que tomara toda la apariencia de un verdadero fantasma, es decir de una sombra. [...] y fui recompensado de todos mis esfuerzos el día en que adquirí la certidumbre de que el fantasma de la ópera había sido algo más que una sombra."²²¹.

Y finalmente: "[...] ya no me fue posible dudar. ¡No, no! El fantasma no era un mito." (Leroux, pp. 4).

3.6.1 Síntesis argumental

La novela *El fantasma de la ópera* está ambientada en París de finales del siglo XIX y narra la historia de un fantasma que habita en la Ópera Garnier, el que algunos trabajadores del edificio afirman haber visto y que describen de un aspecto espantoso. Alrededor de esta figura ocurren atemorizantes sucesos que son difíciles de explicar. Sin embargo, a través de la obra se va desmitificando la existencia del fantasma hasta exponer que se trata en realidad de un misterioso hombre llamado Erik, un talentoso compositor y cantante quien ha experimentado una vida llena de sufrimiento debido a que su rostro está deformado y por ello vive escondido en su mansión subterránea bajo la ópera. Erik se enamora de la talentosa cantante Christine Daaé. Con ella forma una estrecha relación mientras le enseña el arte del canto, escondido tras las paredes que tan bien conoce. La ingenua muchacha cree que se trata de un ser celestial enviado por su difunto padre; el ángel de la música, una figura legendaria de la que su padre le contaba historias en su niñez. Mientras Christine desarrolla su talento vocal y se presenta en los espectáculos de la ópera, se reencuentra con su

²²⁰ Andrés Belenguer, S. 2020. Novela por entregas: *El fantasma de la ópera*, mito del folletín. National Geographic. Historia. Disponible en: URL: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fantasma-opera-mito-folletin_14597

²²¹ Leroux, G. *El fantasma de la ópera*. Freeditorial. Disponible en: URL: <https://freeditorial.com/es/books/el-fantasma-de-la-opera>. Pp. 2.

amigo de la infancia Raoul, el vizconde de Chagny, y los antiguos amigos se vuelven a enamorar. El fantasma celoso, quien presencia todo lo que ocurre en la ópera, decide llevar a la diva a las profundidades del edificio, donde continúa enseñándole el arte del canto. Es allí donde Christine, llena de curiosidad le quita la máscara con la que Erik cubre su rostro y descubre con horror que ese hombre no es el ángel de la música, sino un hombre con una cara deforme y un talento musical sobrehumano. Éste le permite volver a su hogar, no sin antes hacerle jurar que ella volverá a visitarlo por voluntad propia, lo que la joven promete. Con la ayuda de Raoul, Christine se entera de todas las calamidades, accidentes y muertes que han ocurrido en torno a la figura de Erik y decide huir con Raoul. El fantasma se entera y rapta a la joven en pleno espectáculo. Erik obliga a Christine a casarse con él o a presenciar la muerte de su amado conde de Chagny. Se desatan una serie de sucesos y Christine logra salvarle la vida a Raoul y el fantasma les otorga a ambos la libertad, quedándose finalmente sólo, sufriendo de amor y finalmente muriendo tiempo después.

3.6.2 El mito del fantasma

La obra de Leroux fue tomada en consideración para este estudio debido a variadas razones. La primera se debe a que el mitema de la falsedad de las apariencias y las transformaciones está fuertemente presente en la obra, pues la deformación de Erik, su protagonista, es el tema principal; es por ello por lo que este hombre, por un lado, sufre terriblemente y por el otro, encuentra los motivos necesarios para vengarse del mundo que lo rechaza, haciendo tanto mal a los que lo rodean. La deformidad que padece lo empuja a vivir escondido en las galerías subterráneas del recinto: "Además, ¿no seguía siendo igual de feo? Soñó con hacerse una mansión desconocida para el resto del mundo y que le ocultaría para siempre de las miradas de los hombres" (Leroux pp. 244), y debido a que deambula constantemente la ópera, por ser un lugar en el que se deleita escuchando música, se ve en la obligación de cubrir su rostro con una máscara, ocultando no sólo su deformidad sino también su identidad, porque nadie más que Christine y el llamado Persa, son los que conocen la historia de su vida. Christine confiesa a Raoul qué sentimientos despierta Erik en ella:

"Le tengo horror y no los detesto. ¿Cómo podría odiarlo Raoul? Contemplé a Erik a mis pies, en la mansión del lago, bajo tierra. Él mismo se acusa, se maldice, ¡implora mi perdón!" (Leroux pp. 117).

En palabras resumidas, Erik es caracterizado como un monstruo y como alguien feo que debe esconderse del mundo; "the ugly object [...] not only fail to please, he empathetically displeases"²²², es ello lo que obliga a Erik a esconderse y a usar una máscara, pues no sólo carece de belleza, sino que posee un exceso; su deformidad²²³. El fantasma se esconde del mundo, de las miradas y del prejuicio al igual que Cupido se esconde de la mirada de su amada mortal, Psiqué. Erik, por su parte, se esconde bajo la identidad que

²²² Gigante, D. 2020. *Facing the ugly: The case of "Frankenstein"*. The Johns Hopkins University Press. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/30031925>. Pp. 566.

²²³ Ibid.

Christine le atribuye de ángel de la música, para ocultar su rostro.

El hecho de que Erik sea reconocido por los trabajadores de la ópera como un fantasma es otro ejemplo de la falsedad de las apariencias. Erik se esconde tras otra identidad, esta vez gracias a la superstición de la gente. Pues aprovecha su conocimiento del edificio y de sus pasadizos secretos para aparecer y desaparecer y crea un montaje de ilusión que ninguno es capaz de comprender como un truco de magia. Este es el caso del dinero con el que chantajea a los directores del teatro, el cual hace aparecer y desaparecer:

“[...] cambiaría todos estos descubrimientos por el que pude realizar, ante el mismo administrador, en el despacho del director, a pocos centímetros del sillón: una trampilla, de la longitud de una baldosa, de la longitud de un antebrazo, no más...” (Leroux, pp. 242).

La segunda razón, muy intrínsecamente unida a la primera, tiene que ver con el valor del mito. Tal como ya se ha mencionado anteriormente, el autor utiliza como recurso literario el mito, pues los extraños sucesos que ocurren en el edificio de la ópera; aparición de sombras, muertes repentinas, desaparición de personas, o sea, la explicación de fenómenos de la naturaleza que no se pueden comprender de otra manera, se intentan explicar a través de un mito; un fantasma. Por otra parte, si se toma en consideración la definición de mito de Ruiz de Elvira, que ya se ha explicado en este trabajo, en la que se afirma que es un relato acerca de dioses o fenómenos de la naturaleza que son más o menos divinizados, es posible demostrar que el autor usa el recurso del mito variadas veces en su obra. Otro ejemplo lo da la ingenua protagonista femenina, Christine Daaé, con su relación amistosa con Erik, a quien, recién conociendo, es sólo capaz de escuchar, pero no ver - pues se esconde detrás de las paredes dobles del edificio de la ópera- y de quien recibe consejo e instrucción acerca del canto e incluso escucha cantar de manera angelical. Todas estas características tan misteriosas de Erik, las cuales Christine no es capaz de darles explicación coherente, les encuentra explicación a través de los cuentos o mitos que su padre le contaba en su infancia sobre la figura del ángel de la música. El mismo personaje principal femenino es quien atribuye a una figura mitológica la explicación de situaciones que no es capaz de comprender de otra manera. Otro ejemplo de la mezcla entre la fantasía y la realidad se proporciona en el epílogo, que bien lleva por nombre el atractivo título de: "Donde el autor de esta obra singular cuenta al lector cómo se vio obligado a adquirir la certidumbre de que el fantasma de la ópera existió realmente". En esta sección se menciona la construcción de una caja fuerte en uno de los muros subterráneos para mantener sellados y asegurar en urnas metálicas una colección inédita de pistas de cantantes líricos en discos de vinilo, hecho que efectivamente aconteció en 1907 dirigido por el director de la Sociedad Gramofónica de París; Alfred Clark, y el director de la Ópera de París; Pierre Gailhard²²⁴. El escondite de los vinilos, así como los gramófonos fueron la excusa perfecta de Leroux para unir tales sucesos

²²⁴ Andrés Belnguer, S. National Geographic. Historia. Novela por entregas: *El fantasma de la ópera, mito del folletín*.

con el extraordinario descubrimiento de un cadáver (Leroux, pp. 4) en el momento en que se construía la caja fuerte en uno de los muros subterráneos. Estos hechos verídicos son usados por el autor para entremezclar la fantasía y la realidad y para jugar con la mente del lector al que entrega el mérito de la duda respecto a tal o cual hecho.

3.6.3 Quién se esconde tras la máscara

Si bien el fantasma es caracterizado como un ser malvado, la verdad que se esconde detrás de este hombre es que, al igual que cualquier otro, es capaz de sufrir, amar y querer ser amado. Al comienzo de la obra se le atribuyen calificativos negativos, que aluden a su aspecto como si se tratara de un monstruo:

"Es de una delgadez extrema y sus vestiduras negras flotan sobre una armazón esquelética. Sus ojos son tan profundos que no se distinguen bien las pupilas inmóviles. En resumen, no se ven más que dos grandes huecos negros como en los cráneos de los muertos. Su piel, que está tensa sobre los huesos como una piel de tambor, no es blanca, sino desagradablemente amarilla. Tiene tan poca nariz que es invisible de perfil, y la ausencia de nariz es algo terrible de ver. Tres o cuatro largas mechadas oscuras caen sobre la frente que, por detrás de las orejas, hacen de cabellera" (Leroux, pp. 7).

Esta descripción trata en realidad de un ser humano, y no de un monstruo sobrenatural, una vez más es el concepto de lo feo el que se encuentra entremezclado con la apreciación estética sobre Erik, al igual que Gigante en su ensayo sobre la fealdad aplicada al caso de Frankenstein afirma; "the Creature's ugliness [...] constitutes a return of the repressed not linked to any particular childhood fixation. Instead the Creature appears a return of what is universally repressed, [...] considers the horror at the core of all existence"²²⁵. Esta descripción es igualmente aplicable al caso de Erik. Pues, al final de la obra, se le atribuyen crímenes, sin embargo, se le excusa al demostrar que tuvo una vida muy difícil, pues se narra que "había huido muy pronto del domicilio paterno, donde su fealdad era motivo de horror y de espanto para sus padres." (Leroux, pp. 243) y posteriormente, que "cometió pues una cantidad de horrores, ya que parecía no conocer el bien ni el mal, y cooperó en algunos hermosos asesinatos políticos [...]" (Leroux, *ibid.*).

Erik evoca de esta manera el mito de la monstruosidad bestial sacado de los arquetipos que Pallottino²²⁶ describe, pues, como ya se ha mencionado, se piensa que es un fantasma, se le atribuyen horribles muertes, posee una apariencia que describen como espantosa y posee sentimientos de venganza al mundo que lo rechaza.

No obstante, es un hombre enamorado y que sufre el no ser correspondido, así lo afirma Christine:

²²⁵ Gigante, D. *Facing the ugly: The case of "Frankenstein"*. Pp. 567.

²²⁶ Pallottino, P. *Beauty's Beast*. Pp.57.

"[...] ¡Me ama! ¡Despliega ante mí un inmenso amor!... ¡Me ha raptado por amor!... Me ha encerrado con él en la tierra por amor..., pero me respeta, se arrastra, gime, llora..." (Leroux, pp. 117). La escena posiblemente más significativa en toda la obra de Laroux y la que demuestra más acertadamente el sufrimiento y los sentimientos del protagonista, tratado como un monstruo, pero que sufre como un humano, se pueden ejemplificar en los siguientes extractos que a consideración de quien escribe, son esenciales para la comprensión en esta novela de lo que comprende tanto la falsedad de las apariencias, así como también la transformación y lo que significa la hermosura y la fealdad, y la importancia de ser aceptado. Al final de la novela, Erik relata al Daroga sobre la terminación de los hechos en la ópera y lo que sucedió con Christine:

"[...] Y..., y..., yo la... besé... ¡Yo! ..., ¡yo! ..., ¡yo!... ¡Y ella no murió!... Permaneció tranquilamente a mi lado, después de que la besé..., en la frente... ¡Ah, ¡qué maravilloso es, daroga, besar a alguien!... Tú no puedes saberlo..., pero yo... ¡yo!... Mi madre, daroga, la pobre desgraciada de mi madre no quiso jamás que la besara... ¡Huía..., arrojándome mi máscara..., ninguna otra mujer! ..., ¡jamás! ..., ¡jamás!... ¡Ay, ay, ay! Entonces..., de pura felicidad, lloré. Y caí llorando a sus piecitos... Y besé llorando sus pies, sus piecitos, llorando... Tú también lloras, daroga; y también ella lloraba..., el ángel lloró..."

Mientras contaba esto, Erik sollozaba y el Persa, en efecto, no podía contener sus lágrimas ante aquel hombre enmascarado que, con escalofríos, las manos sobre el pecho, lloraba tanto de dolor como de ternura.

—¡Sentí correr sus lágrimas por mi frente, oh Daroga! Eran cálidas..., eran dulces..., recorrían por debajo de mi máscara e iban a juntarse con las mías en mis ojos... resbalaban hasta mi boca... ¡Ah, sus lágrimas... por mí! Oye, Daroga, oye lo que hice... Me arranqué la máscara para no perder ni una sola de sus lágrimas... ¡Y ella no huyó!... ¡Ni murió!... Continuó viva, llorando... sobre mí..., conmigo... ¡Lloramos juntos!... ¡Señor del cielo, me has concedido toda la felicidad del mundo!... [...]

—Óyeme, Daroga, oye bien esto... Mientras me encontraba a sus pies... oí que decía: «Pobre desventurado de Erik», ¡y cogió mi mano!... Entonces no fui nada más, ¿lo comprendes?, que un pobre perro dispuesto a morir por ella... ¡tal como te lo digo, Daroga!" (Leroux, pp. 236-237).

3.6.4 El baile de máscaras

Otro suceso que alude a las apariencias, esta vez de manera muy directa, es la fiesta de mascaradas a la que Christine invita a Raoul. En aquél baile que se celebraba antes del martes del carnaval y que suponía ser una de las fiestas más ruidosas y bohemias entre todas las celebraciones (Leroux, pp. 85), se puede comprender claramente la analogía entre el engaño que representa esconderse tras una máscara, ocultando

la identidad, o fingiendo ser alguien que no se es. El autor mismo declara en la novela: “En París se vive siempre en un baile de máscaras” (Leroux, pp. 24). Qué podría ser más simbólico acaso que las mismas fiestas carnavalescas, las populares fiestas cristianas que involucran celebraciones en disfraces y antifaces, ocultando la verdadera identidad y donde primaba la permisividad y el descontrol. Se ejemplifica claramente la libertad que otorga una máscara en los pensamientos que describe Raoul: “Una idea consolaba al vizconde: ¡nadie le reconocería! Además, aquel traje y aquel antifaz tenían una ventaja: Raoul iba a poder pasearse por los salones “como por su casa”, solo con el malestar de su alma y a la tristeza de su corazón. No le sería necesario fingir.” (Leroux, pp. 85); se puede ser uno mismo al esconderse tras un disfraz. Por ello la aparición de Erik con un traje “escarlata con un inmenso sombrero de plumas encima de una calavera” plantea un doble juego, pues los invitados creen que su rostro, como de calavera, se trata de un disfraz: una “espléndida imitación de una calavera” (Leroux, pp. 86), incluso recibe felicitaciones y elogios por aquel disfraz. Lo cierto es que se trata de su verdadero rostro y en vez de usar, como es habitual en Erik, una máscara para esconder su fealdad descubre su verdadero rostro. Erik es, al igual que los demás invitados, capaz de ser sí mismo sin necesidad de esconderse. Meisel agrega que: “las ocasiones del carnaval a menudo se perciben y a veces se designan como un tiempo fuera del tiempo; un limbo fuera el calendario donde lo que ocurra no cuenta”²²⁷; esa permisividad les entrega a los personajes la libertad de actuar y de moverse. Una última cita de parte de Raoul permite concluir esta idea que exterioriza al desconocer la identidad del ángel de la música de Christine: “Pero le arrancaré la máscara, al igual que arrancaré la mía, y esta vez nos veremos cara a cara, sin velos y sin mentiras, y sabré a quien ama usted y quién la ama.” (Leroux, pp. 88). Lo que el autor intenta comunicar mediante las máscaras es que la verdad se mantiene constantemente oculta, manteniendo separadas la vida pública de la privada²²⁸, lo que es real y lo que no lo es se funden constantemente en el juego del baile de máscaras, pero también en el hecho de que Erik deba esconder su verdadero rostro tras una máscara toda su vida.

Continuando con el tema de las máscaras y lo que se encuentra tras ellas, el autor enfatiza la idea de esconder las identidades y fingir ser otro. Es lo que se relata cuando Christine, estando en la mansión de Erik y escuchando su hipnotizante música, decide quitarle la máscara a su ángel de la música. Erik, lleno de rabia y dolor por el descubrimiento de su verdadera apariencia y por el horror que su amada le muestra, decide en un acto de locura, quitarse la piel del rostro. Así lo narra ella: “Me arrojé a sus pies, pero él me cogió las manos, Raoul, y las hundió en el horror de su cara... Con mis uñas se arrancó la carne, su horrible carne muerta.” (Leroux, pp. 123) y prosigue relatando:

²²⁷ Meisel, M. 2016. Carnival. *Chaos imagined: Literature, art, science*. Columbia University Press. Disponible en: DOI: 10.7312/meis16632. Pp. 121.

²²⁸ Snelson, J. 2004. “Who are you, strange angel?”: *Multiple personalities in The phantom of the opera*. Andrew Lloyd Webber. Yale University Press. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/j.ctt1nq0b0.8>. Pp.80.

“[...] ¡Entérate de una vez de que estoy hecho con materia de muerte!... ¡De la cabeza a los pies!... ¡Y que es un cadáver el que te ama, te adora y no te dejará nunca, nunca! [...] ¿Ves?, ya no río, lloro..., lloro por ti que me has arrancado la máscara y que por ella no podrás abandonarme jamás... Mientras podías creerme hermoso, Christine, podías volver [...], pero ahora que conoces mi monstruosidad huirás para siempre...” (Leroux, *ibid.*).

El dolor que Erik describe se debe precisamente al prejuicio que lo lleva a ser despreciado, lo que lleva a la gente a sentir horror al estar frente a una persona con un rostro anormal, pues de acuerdo a Hume “somos propensos a llamar bárbaro a lo que sea que se aleje vastamente de nuestro propio gusto y comprensión”²²⁹; la reacción de Christine era lo que él esperaba evadir ocultando su cara con una máscara, pues sabe que su apariencia han apartado a su amada para siempre, al igual que el resto que lo rodeaba: “¡Si mi padre no me ha visto jamás y mi madre, para no verme, me regaló llorando mi primera máscara!” (*ibid.*). Es posible comprender que el defecto físico de Erik, a pesar de tratarse de un hombre y no una bestia, es retratado en la obra como si se tratara de un monstruo²³⁰. Se puede comparar con el sufrimiento que experimenta durante su vida Cyrano, pues este, al igual que Erik, nunca fue aceptado por ninguna mujer y, a diferencia de la Bestia, ellos no experimentan una bella transformación y no logran quedarse con la mujer que aman, lo que se puede deber a las diferencias de género dramático.

3.6.5 Similitudes entre Christine Daaé y Psiqué

Existen dos puntos claves bajo los que se pueden comparar las acciones y reacciones de Christine y Psiqué. Primeramente, ambas son víctimas del rapto de un ser desconocido para ellas, pero a pesar de la inseguridad que las puede embargar, no demuestran grandes aprensiones contra aquellos personajes que han decidido ocultar su rostro delante de ellas. Es preciso recordar que Psiqué es visitada por su bienhechor todas las noches, este se convierte en su esposo y la joven nunca le teme ni escapa de sus encuentros o de su mansión. Por su parte, Christine desconoce la apariencia de Erik, más conoce su voz y le atribuye la identidad del ángel de la música, pues su talento y voz juegan un papel más importante para ella que la apariencia de este ser que no se deja ver. A pesar de que la verdad se revela frente a ella, cuando Christine le quita la máscara y que la joven diva si se horroriza frente al monstruoso aspecto de su mentor en música, esta continúa sintiendo piedad y compasión por la desafortunada vida del llamado fantasma. Así lo menciona y repite variadas veces: ¡Pobre Erik, pobre Erik! (Leroux, pp. 125). Además, la joven es capaz de comprender las penas de Erik a través de su música:

“[...] su Don Juan Triunfante no me pareció al principio más que un largo, horrible y magnífico

²²⁹ Hume, D. 1979. *Of the standard of taste. Hume's ethical writing*. University of Notre Dame Press. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctvpj759p. Pp.275. La traducción es propia.

²³⁰ Fass Leavy, B. *In search of the swan Maiden: A narrative on folklore and gender*. Pp. 102.

sollozo en el que el pobre Erik había vertido toda su miseria maldita. [...] aquella sinfonía pareció abrazar el mundo y comprendí que la obra se había realizado por fin y que la Fealdad, elevada en alas del Amor, se había atrevido a mirar cara a cara a la Belleza” (Leroux, pp. 124).

Christine se apiada constantemente de Erik y a pesar de conocer sus maldades lo cree digno de misericordia. Este sentimiento de compasión unido al respeto que la joven siente por Erik debido a la belleza que puede atribuirle a su ser por el talento y genio musical que este merece, se explican gracias al concepto de belleza y deformidad de Hume, quien afirma que: “cada persona puede incluso percibir deformidad donde otro es sensible a la belleza, y cada individuo debe consentir en su propia opinión, sin pretender regular la opinión de otros.²³¹” Como ejemplo resulta claro el cariño que ella le tiene, pues sin estar enamorada lo besa y llora junto a él por su sufrimiento, incluso cuando Erik se saca la máscara para sentir las lágrimas de su amada, ella no se horroriza: “[...] Me arranqué la máscara para no perder ni una sola de sus lágrimas... ¡Y ella no huyó!... ¡Ni murió!... Continuó viva, llorando... sobre mí..., conmigo... ¡Lloramos juntos!” (pp.237). El sentimiento de lástima que se ve contrarrestado por el horror que Christine siente por Erik se deben a las polaridades del personaje masculino principal²³². Erik es representado como creador; construye el edificio de la ópera, escribe una ópera, crea la voz de Christine y, por otra parte, es destructor de vidas. Es amante y gentil con la diva, pero un monstruo con el resto del mundo; padre y ángel al tocar el violín del difunto padre, y hacerse pasar por el ángel de la música.; hijo, por necesitar la aceptación de una mujer debido al rechazo que tuvo de su madre; horrible por fuera a causa de su deformidad y hermoso por dentro debido a su talento artístico.

El segundo punto alude a la curiosidad de las mujeres, tema que en ambas obras es tratado con importancia, pues en los dos casos desata consecuencias que no pueden ser controladas. Como ya se ha relatado previamente, Psiqué es víctima de la curiosidad en dos ocasiones: en la primera instancia, guiada por la influencia de sus malvadas hermanas, Psiqué descubre la identidad de Cupido, pues pensaba que se trataba de un monstruo que iba a devorarla en la noche. Como se sabe, su amado la abandona y ella queda indefensa ante la ira de Afrodita. Seguidamente y al final de todas las pruebas que debe sobrellevar, Psiqué abre la caja de belleza de Perséfone, de la que ya había sido advertida de no abrirla. Al hacerlo cae en un sueño profundo. Christine es igualmente víctima de su curiosidad al quitarle la máscara a Erik: "Quise ver el rostro de la Voz, e instintivamente, mediante un gesto que no pude contener, ya que no era dueña de mí, mis dedos ágiles arrancaron la máscara..." (Leroux, pp. 121) y Erik la inculpa:

²³¹ Hume, D. *Of the standard of taste*. Pp. 278. La traducción es propia.

²³² Wijma, M. 2014. *Woe to them that have a nose: A diachronic comparative analysis of The phantom of the opera 1910 – 2004*. An independent research project. Disponible en: URL: https://www.academia.edu/37752469/Woe_to_them_that_have_a_nose_A_diachronic_comparative_analysis_of_The_Phantom_of_the_Opera_1910_2004. Pp. 18.

“¡Mira! —gritaba inclinado sobre mí—, ¡has querido ver, ve, pues! ¡Impregna tus ojos, embriaga tu alma con mi maldita fealdad! ¡Mira el rostro de Erik! ¡Ahora conoces el rostro de la Voz! ¿No te bastaba, dime, con escucharme? Has querido saber cómo estaba hecho. ¿Por qué sois tan curiosas las mujeres?” (Leroux, pp. 122).

La curiosidad de las mujeres, como se aprecia en estos dos ejemplos y también en el caso de Psiqué, es un mitema recurrente. Apuleyo ha abarcado el tema de la curiosidad tanto en *El asno de oro*, así como también dentro de su obra; en el mito de Psiqué y Cupido. Destaca el tema de la *curiositas* como una falta moral grave, pues aprendió del tema mediante Plutarco en su obra *De Curiositate*, quien atribuía la curiosidad a un estado de la mente enferma en conexión con la envidia y la malicia²³³.

²³³ Gray, P. 2005. *Athenian curiosity. Novum Testamentum*, pp. 109-116. Disponible en: URL: <http://www.jstor.org/stable/1561620>. Pp. 111-112.

4 Conclusiones

Como se ha expuesto en el apartado correspondiente, el objetivo de este trabajo era analizar el mitema griego del monstruo y la doncella e identificarlo como un motivo recurrente en la literatura, para demostrar que tal tema ha sido heredado de la tradición helénica y utilizado por distintos autores en la literatura. A través del análisis de seis textos seleccionados, representativos de distintos autores y épocas, se ha intentado encontrar características que demuestren si la teoría planteada aquí efectivamente es correcta. De esta manera se puede comprender, además, que el mitema se encuentra presente tanto en estas obras, como en un sinfín de otras que resultan ser versiones o adaptaciones de tales cuentos y que ellas a su vez utilizan el mismo mitema. Ello permite concluir, además, que, si el mitema ha pasado de utilizarse en los mitos griegos para ser heredado por los cuentos populares y de hadas, ha podido también ramificarse en distintos campos de las artes como el cine, otros géneros literarios, revistas, obras de teatro, ópera, las artes plásticas, la pintura e incluso la publicidad.

El mitema del monstruo y la doncella es un tópico que ha sido llevado a muchas partes del mundo occidental y que se ha amoldado a cada país o región adaptándose a su propia cultura y costumbres. De tal manera, el análisis metodológico de Lévi-Strauss que establece que el mito evidencia otra significación en su estructura más profunda, a saber, los mitemas, y que plantea los problemas fundamentales de la sociedad, puede entenderse de manera acertada en este trabajo. Pues como ya se ha revisado a lo largo del trabajo, los cuentos populares, infantiles y novelas intentan transmitir un mensaje, dependiendo de la época y del público objetivo, de manera oculta, alegórica o a través de fábulas, pero siempre hay un mensaje que se intenta enseñar y ese mensaje es similar entre una y otra obra; no confiar en las apariencias, pues una fachada no siempre es lo que parece, la transformación que se lleva a cabo mediante el amor a otro y a veces las amenazas que resultan de la curiosidad sin control, que pueden llegar a causar desgracias y consecuencias inimaginables.

Se había planteado la duda respecto a la resolución de algunos folcloristas que afirman que la presencia sistemática de un tópico (como el de la bella y el monstruo) en las distintas formas de arte y cultura en la actualidad se deba a los cuentos de hadas. Sin embargo, se ha podido demostrar que el mitema del monstruo y la doncella, utilizados de tantas diversas maneras, tiene su origen siglos antes de la aparición de los primeros cuentos populares y de hadas, que se remontan al siglo XVI. Como se ha expuesto, los mitos griegos demuestran que ya en ese entonces tal mitema se encontraba presente en los mitos de los amores de Zeus con hermosas mortales, en las transformaciones en animales de las bellas mortales perseguidas por el dios del trueno y en transformaciones de otras en monstruosos seres, siglos antes de Cristo. En esos mitos, la presencia de la transformación de un humano o dios en un animal o en una bestia y la falsedad de las apariencias es evidente y clara. El ejemplo de *Psiqué y Cupido* inicia la formación de textos que utilizan las fuentes clásicas, pues, aunque Apuleyo ocupa esta historia como parte de su obra, no se le debe la autoría.

La obra permite vincular e inspirar, sin embargo, obras como *El rey puerco*, *La Bella y la Bestia* y *El rey rana* pues es la primera obra latina que conserva la historia del amor y el alma.

Finalmente, los cuentos de *El rey cerdo*, *Barba Azul*, *El rey rana* y *La Bella y la Bestia* demuestran que se mantienen en diversos siglos muchas semejanzas con la historia de *Psiqué y Cupido*, que a su vez contiene la tradición grecolatina del mitema de la transformación, la falsedad y el amor. Ello se refleja en los análisis que han sido descritos en este trabajo. Por su parte, las obras *Cyrano de Bergerac* y *El fantasma de la ópera*, mantienen el mitema, aunque de manera distinta, ya que la presencia de la bestia o animal se traduce en las figuras físicas poco atractivas de Cyrano con su nariz enorme y Erik con sus malformaciones. La presencia de las hermosas doncellas se mantiene inamovible en las seis obras. También se expone la llamada insensata curiosidad de las mujeres tanto en *La Bella y la Bestia*, *Barba Azul* y *El fantasma de la ópera* a través de los personajes principales femeninos que son el reflejo de la curiosidad de Psiqué.

De manera conclusiva es posible afirmar que el mitema del monstruo y la doncella procede de los mitos griegos, que continúa gracias a la obra de Apuleyo y la narración de *Psiqué y Cupido* y que pervive de siglo en siglo gracias al uso recurrente del motivo a través de los cuentos populares, los cuentos de hadas y las novelas que se han hecho tan famosas a causa de su argumento principal y que seguirán vivas en el colectivo, siendo apreciadas por muchas generaciones a través de distintas formas de arte y cultura.

Bibliografía

Fuentes

- Apolodoro. 1987. *Biblioteca Mitológica* (ed. José Calderón Felices). Editorial Akal, Barcelona.
- Apolonio de Rodas. 2015. *Las Argonáuticas* (ed. Máximo Brioso Sánchez). Editorial Cátedra, Madrid.
- Apuleyo, L. 2018. *El asno de oro*. Editorial de la Universidad de Guanajuato, Guanajuato. ISBN PDF: 978-607-441-540-7
- Grimm, J., Grimm, W. 1985. *El rey rana. Cuentos de niños y del hogar*. Ediciones Generales Anaya. Madrid. ISBN: 84-7525-303-2 (Volumen I).
- Grimm, J., Grimm, W. *El borriquillo*. Disponible en: URL: <https://www.grimmstories.com>.
- Hesíodo. 1983. *Obras y fragmentos* (trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Matínez Díez). Gredos, Madrid.
- Higino. 2002. *Fábulas* (trad. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz). Editorial Gredos, Madrid.
- Homero. 1982. *La Odisea*. Editorial Gredos, Madrid.
- Leprince de Beaumont, J. M. *La Bella y la Bestia*. Editorial Nipen. Espa Book. Disponible en: URL: www.espaebook.com.
- Leroux, G. *El fantasma de la ópera*. Freeditorial. Disponible en: URL: <https://freeditorial.com/es/books/el-fantasma-de-la-opera>
- Ovidio Nasón. 1964-1983. *Metamorfosis* (ed. y trad. Antonio Ruiz de Elvira), 3 v. CSIC, Barcelona-Madrid.
- Pausanias. 1994. *Descripción de Grecia* (trad. María Cruz Herrero), 3 v. Gredos, Madrid.
- Perrault, C. 2020. *Riquete el del copete*. Disponible en: URL: <https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-francesa-134/riquete-el-del-copete-941>
- Perrault, C. *Barba Azul*. Disponible en: URL: <https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-francesa-134/barba-azul-934>
- Píndaro. 1984. *Odas y fragmentos* (trad. Alfonso Ortega). Editorial Gredos, Madrid.
- Platón. 1971. *El banquete*. Edición de Patricio Azcárate. Tomo 5. Medina y Navarro Editores, Madrid.
- Rostand, E. 2019. *Cyrano de Bergerac*. Disponible en: URL: <https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-francesa-134/cyrano-de-bergerac-156>
- Straparola, G. 2017. *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Lemir, Valencia. ISSN: 1579-735X.
- Villeneuve de, G.S. 2015. *La Bella y la Bestia*. Edición digital MaskDeMasque. Disponible en: URL: https://aminoapps.com/c/libros-aminoespanol/page/blog/resena-pdf-la-bella-y-la-bestia-de-villeneuve/mNj5_1Juku0Z7NBQ2p7Qn7nkPdoMaKg5qY.

Obras de consulta

- Andrés Belenguer, S. 2020. *El fantasma de la ópera, mito del folletín*. Historia: Novela por entregas. National Geographic. [Consulta: 20 mayo 2020]. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fantasma-opera-mito-folletin_14597
- Balló, J., Pérez, X. 1995. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Editorial Anagrama, Barcelona. ISBN: 84-339-0548-1.
- Barchilon, J. 1961. *A note on the original text of "Beauty and the Beast"*. The modern language review, vol. 56, no. 1, pp. 81 – 82. Modern Humanities Research Association. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/3721693>
- Bettelheim, B. 1994. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grijalbo Mondadori, Barcelona. ISBN: 84-7423-692-4.
- Bottigheimer, R. B. 2002. *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Bottigheimer, R. 1989. *Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast: The milesian and the modern. Merveilles & contes*, vol. 3, no. 1, Special Issue on the "Beauty and the Beast". Pp. 4-14. Wayne State University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/41389987>
- Brenner, C. D. 1949. *Rostand's "Cyrano de Bergerac": An interpretation*. Studies in philology, vol. 46, no. 4. Pp. 603-611. University of North Carolina Press. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/4172909>
- Cruz-Cruz, J. 1971. *Sentido antropológico del mito*. Depósito académico de la Universidad de Navarra. Anuario filosófico 4. Pp. 31-84, Navarra.
- Doniger, W. 2004. *The mythology of masquerading animals, or, bestiality*. The John Hopkins University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/40971722>
- Elliot Williams, P. 1973. *Some classical aspects of "Cyrano de Bergerac"*. Nineteenth-Century French studies, winter 1973, vol. 1, no. 2. University of Nebraska Press. Disponible en: URL <http://www.jstor.com/stable/23535969>
- Fass Leavy, B. 1994. *The animal groom. In search of the swan Maiden: A narrative on folklore and gender*. Pp. 105-155. NYU Press, Nueva York.
- Gadamer, H. 1997. *Mito y razón*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Gallardo, M.D. 1995. *Manual de mitología clásica*. Ediciones Clásicas, Madrid.
- García Gual, C. 1995. *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial, Madrid.
- Gigante, D. 2000. *Facing the ugly: The case of "Frankenstein"*. The Johns Hopkins University Press. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/30031925>
- Gray, P. 2005. Athenian Curiosity (Acts 17:21). *Novum Testamentum*, pp. 109-116. Disponible en: URL: <http://www.jstor.org/stable/1561620>
- Grimal, P. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidós, Madrid.
- Hard, R. 2008. *El gran libro de la mitología griega*. Basado en el manual de mitología griega de H.J. Rose. Editorial La esfera de los libros, Madrid. ISBN: 978-84-9734-699-3.
- Hearne, B. 1988. *Beauty and the Beast: Visions and revisions of an old tale: 1950-1985*. The Johns Hopkins University Press. Disponible en: DOI: 10.1353/uni.0.0146. 1988.
- Hume, D. 1979. *Of the standard of taste. Hume's ethical writing*. University of Notre Dame Press. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctvpj759p
- Korneeva, T. 2014. *Desire and desirability in Villeneuve and Leprince Beaumont's Beauty and the*

- Beast*. Marvels and Tales, vol. 28, No. 2, 2014, pp. 233-251. Wayne State University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/10.13110/marvelstales.28.2.0233>
- Lévi-Strauss, C. 1978. *Antropología estructural*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Lokke, K E. 1988. *Bluebeard and The bloody chamber: The grotesque of self-parody and self-assertation*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1988, Vol. 10, No. 1, pp. 7-12. University of Nebraska Press. Disponible en: DOI: 10.2307/3345932
- Martin, R. 2004. *El diccionario de la mitología griega y romana*. Editorial Espasa, Madrid.
- Meisel, M. 2016. *Carnival. Chaos imagined: Literature, art, science*. Columbia University Press. Disponible en: DOI: 10.7312/meis16632
- Mieder, W. 2014. “*You have to kiss a lot of frogs (toads) before you meet your handsome prince*”: *From fairy-tale motif to modern proverb*. *Marvel & tales*, vol. 28, no.1. Wayne State University Press. Disponible en: DOI: 10.13110/marvelstales.28.1.0104
- Origgi, G. 2018. *How I see myself seen. Reputation: What it is and why matters*. Princeton University Press. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctvc77bzk
- Oxford Learners Dictionaries. 2020. *Diccionario de Oxford University Press*. [Consulta: 10 febrero 2020]. Disponible en: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Pallottino, P. 1989. *Beauty's Beast*. *Marvelles & contes*, vol. 3, No. 1, Special Issue on “Beauty and the Beast”. Pp. 57-74. Wayne State University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/41389991>
- Platón. 1871. *El banquete*. Edición de Patricio de Azcárate, tomo 5. Medina y Navarro Editores, Madrid.
- Pook Press. *Bluebeard: A history of the tale*. Disponible en: URL: www.pookpress.co.uk/project/bluebeard-history/
- Ramsey, R. L. 1992. *Variations of Beauty and the Beast*. Repositorio digital de la Universidad Estatal de Iowa. Disponible en: URL: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/17615>.
- Real Academia Española. 2020. *Diccionario de la lengua española*. [Consulta: 10 febrero 2020]. Disponible en: <https://www.rae.es/recursos/diccionarios>
- Riofrío Martínez-Villalba, J. C. 2019. *Fenomenología de lo bello y redención de lo feo*. *Colloquia revista de pensamiento y cultura*. Vol. 6, pp. 61-81. ISSN: 1390-8731. Disponible en: URL: https://www.researchgate.net/publication/337745075_Fenomenologia_de_lo_bello_y_redencion_de_lo_feo.
- Ruddick, N. 2004. “*Not so very blue, after all*”: *Resisting the temptation to correct Charles Perrault's “Bluebeard”*. *International Association for the Fantastic in the Arts*. 2004. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/43308720>
- Ruiz de Elvira, A. 1982. *Mitología clásica*. Gredos, Madrid. 1982.
- Snelson, J. 2004. “*Who are you, strange angel?*”: *Multiple personalities in The phantom of the opera. Andrew Lloyd Webber*. Yale University Press. Disponible en: URL: <http://www.jstor.com/stable/j.ctt1nq0b0.8>
- Talairach-Vielmas, L. 2010. *Hideous suitors: Victorian fairy tales and the process of civilization*. *Marvels & tales*, vol. 24, n° 2. Pp. 272-296. Wayne State University Press. Disponible en: URL: www.jstor.org/stable/41388956.
- Tatar, M. 1992. *Beauties and beasts: From blind obedience to love at first sight. Off with their heads! Fairy tales and the culture of childhood*. Princeton University Press. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctv10vm2kr

- Tatar, M. 2003. Taming the beast: Bluebeard and other monsters. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. NED New Edition. Disponible en: DOI: 10.2307/j.ctv36zr2z
- Tatar, M. 2010. *Why fairy tales matter: The performative and the transformative*. Western States Folklore Society. Vol. 69, no. 1. 2010. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/25735284>
- Uther, H.J. 2004. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. FF Communications 284–6. 3 vols. Suomalainen Tiedeakatemia / Academia scientiarum fennica, Helsinki.
- Warner, M. 1989. *Bluebeard's brides: The dream of the blue chamber*. Pp. 121-130. Benn Sonnenberg, Nueva York.
- Wijma, M. 2014. *Woe to them that have a nose: A diachronic comparative analysis of The phantom of the opera 1910 – 2004*. An independent research project. Disponible en: URL: https://www.academia.edu/37752469/Woe_to_them_that_have_a_nose_A_diachronic_comparative_analysis_of_The_Phantom_of_the_Opera_1910_2004
- Young, C. E. 1922. *Edmond Rostand: A review and estimate of his work*. Texas Review, vol. 8, no. 1, pp. 42-64. Southern Methodist University. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/43465460>
- Ziolkowski, J. M. 2010. *Straparola and the fairy tale: Between literary and oral traditions*. The journal of American folklore, vol. 123, no. 490, otoño de 2010, pp. 377-397. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jamerfolk.123.490.0377>
- Ziolkowski, J.M. 1995. *The Beast and the Beauty: The reorientation of "The Donkey" from the Middle Ages to the Brother Grimms*. Journal of Medieval Latin 5. Disponible en pdf en: https://www.academia.edu/2646639/The_Beast_and_the_Beauty_The_Reorientation_of_The_Donkey_From_the_Middle_Ages_to_the_Brothers_Grimm
- Zipes, J. 2001. *The great fairy tale tradition: From Straparola to the brothers Grimm*. Text criticism. Seleccionado, traducido y editado por Jack Zipes. W.W. Morton & Company, Inc., Nueva York. ISBN: 039397636X.
- Zipes, J. 2006. *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. Taylor and Francis Group, Nueva York. ISBN 0-415-97780-0.
- Zipes, J. 2008. *What makes a repulsive frog so appealing: Memetics and fairy tales*. Journal of folklore research. Indiana University Press. Disponible en: URL: <https://www.jstor.org/stable/40206971>

Eidesstattliche Erklärung

„Ich versichere hiermit, dass die Masterarbeit mit dem Titel „La pervivencia del mitema griego del monstruo y la doncella (The endurance of the Greek mytheme of the Monster and the maiden)“ von mir selbst und ohne jede unerlaubte Hilfe angefertigt wurde, dass sie noch an keiner anderen Hochschule zur Prüfung vorgelegen hat und dass sie weder ganz noch in Auszügen veröffentlicht worden ist. Die Stellen der Arbeit – einschließlich Tabellen, Karten, Abbildungen usw. –, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall kenntlich gemacht.“

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, cursive letters that appear to be 'MJCV'.

María José Cabezas Vergara

24. September 2020