

La transformación de la figura de Mab en “El velo de la reina Mab” (1887) de Rubén Darío y su significado: una aproximación intertextual

Carmen Márquez Martín¹

Resumen. Este artículo aborda un nuevo acercamiento intertextual al análisis del cuento “El velo de la reina Mab” (1887) de Rubén Darío. Me centro en la mediación que realiza Víctor Hugo de la figura y obra de Shakespeare para la recreación del hada Mab de Darío y para el tratamiento de la figura del artista y su creación que se representa en este relato. Propongo que los textos mediadores de Hugo *La Préface de Cromwell* (1827) y *William Shakespeare* (1864) van a permitir a Darío trasladar los conceptos teóricos estéticos expuestos en estos ensayos a su propia concepción poética del proceso creativo y del poeta, así como a su figura del hada. Como consecuencia de esta mediación, en mi análisis del relato, incorporo a los aspectos modernistas del texto elementos románticos derivados de la lectura de Shakespeare que realiza el autor francés, como el concepto de “genio melancólico” o el de la imaginación creadora.

Palabras clave: Rubén Darío, Víctor Hugo, William Shakespeare, hada Mab, melancolía.

[en] The transformation of the figure of Mab in the “Queen’s Mab veil” (1887) by Rubén Darío and its meaning: an intertextual approach

Abstract. This article deals with a new intertextual perspective of the short story “Queen Mab’s veil” (1887) by Rubén Darío. I focus on Víctor Hugo’s mediating function on the figure and work of William Shakespeare for the recreation of Darío’s fairy Mab and on the figure of the artist and his creation that is represented in this story. I propose that Hugo’s mediating texts –*La Préface de Cromwell* (1827) and *William Shakespeare* (1864)– allowed Darío to transfer the theoretical aesthetic concepts in these essays to his own poetic understanding of the creative process and the poet and his version of the fairy. As a result of this mediation, in my analysis I include other romantic elements derived from the French author’s reading of Shakespeare –such as the concept of “melancholic genius” or the creative imagination– along with the modernist elements in this short story.

Keywords: Rubén Darío, Víctor Hugo, William Shakespeare, fairy Mab, melancholy.

Sumario. 1. Introducción. 2. Los hipotextos: Mab en la tradición inglesa y en la versión de Shakespeare. 3. Los textos intermedios: la figura del artista como “genio melancólico” y la figura de Mab según la interpretación de Hugo. 4. Análisis de “El velo de la reina Mab”: el concepto de artista y del proceso creativo a través de la transformación intertextual de la figura del hada. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Márquez Martín, C. (2023) La transformación de la figura de Mab en “El velo de la reina Mab” (1887) de Rubén Darío y su significado: una aproximación intertextual, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 99-111.

1. Introducción

El cuento “El velo de la reina Mab” apareció por primera vez en *La Época* de Santiago, el 2 de octubre de 1887, y formó parte de todas las ediciones de *Azul...* (1888). Es bien conocido que cuando Rubén Darío llega a Santiago de Chile a mediados de 1886 encuentra una capital rica y próspera, tanto económica como culturalmente, cuyos modelos literarios son los artistas franceses (Llopesa 1998: 196-197). Darío ya los había leído en su Nicaragua natal, siendo Víctor Hugo el que más honda impresión le causó. Pero también William Shakespeare “después de Hugo será quien más respeto le imponga” (Torres 1966: 220), y compartió la admiración de los románticos por el dramaturgo inglés que le llegó a través de la consagración que realizó

¹ Universidad de Amsterdam, Amsterdam, Países Bajos.
Correo: c.marquezmartin@uva.nl

Víctor Hugo (Linde 2007). El propio Darío reconoce la fascinación que sintió por Shakespeare y sus personajes en numerosas ocasiones². En concreto, con respecto al cuento que estudiamos, es imprescindible recordar las tan traídas palabras de *Historia de mis libros* (1909), cuando Rubén Darío afirma: “En ‘El velo de la reina Mab’ mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakespeariano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa” (Darío 1950, vol. I: 199-200).

Precisamente, muchos estudios que intentan descifrar los orígenes o las influencias de “El velo de la reina Mab” se centran abundantemente en las relaciones intertextuales que se generan entre el texto de Darío y el de Shakespeare. Arturo Marasso (1934: 320-321) y Raimundo Lida (en Darío 2017: 54) coinciden en señalar la transformación que realiza Darío de la reina Mab de Shakespeare en *Romeo and Juliet* (1597), incluyendo la variante que realiza el nicaragüense del carro del hada, pero transformada al gusto modernista. Así mismo, Mariam Bourhan El Din ha realizado un estudio de la función y simbolismo de la reina Mab a lo largo de toda la producción artística de Darío y detalla la recreación de la imagen y del concepto de Mab a partir del hada shakesperiana (2012: 153-171). Afirma que la reina Mab es el *leitmotiv* que pregona el concepto modernista del arte y que Darío le otorga un nuevo significado a Mab como símbolo del ideal imposible, vinculada directamente con el artista (2012: 153-171).

Otras relaciones intertextuales adicionales a la de Shakespeare señaladas en “El velo de la reina Mab” son los cuentos de Catulle Mendès, en concreto *La dernière fée* (1888) (Lida en Darío 2017: 54), aunque se han esgrimido argumentos que lo cuestionan recientemente³. José María Martínez establecen una equivalencia entre el personaje de Babemuche de *Scènes de la vie de bohème* (1851) de Murger y la reina Mab de Darío (1996: 206) y equipara los discursos de los cuatro quejosos darianos con los artistas de este escritor francés, tal y como lo hacen Marasso (1934: 321) y Jorge E. Arellano (2020: 142), aunque este punto también ha sido matizado⁴. Por otro lado, Martínez reivindica que el poema filosófico *Queen Mab* (1813) de Percy B. Shelley (1792-1822), es el modelo necesario del hada Mab de Darío, y suscribe a Woodman cuando las considera una misma criatura con el mismo papel de maestras iniciáticas y “verdaderas guías de los neófitos hacia el misterio” (1996: 207-208).

Ya Iván Uriarte afirmó que Darío convierte la intertextualidad en principio constructivo literario de su obra creadora (1996). Este crítico incide en los distintos y variados niveles de intertextualidad que se dan en este relato y añade que la operación intertextual es muy compleja por la cantidad de textos que se combinan a la vez. Considera que en “El velo de la reina Mab”, además de los ya mencionados, se incluye una intertextualidad con los cuentos de hadas tradicionales, y considera que Darío los desvirtúa por el planteamiento que realiza del conflicto del artista frente a la sociedad, materializado en este caso en los discursos de los artistas (1996: 939). En efecto, la crítica coincide en que el tema de “El velo de la reina Mab” es el de la confrontación del artista y la sociedad (Salomon 1976: 28; Szmétan 1989: 415-419; Lida en Darío, 2017: 24-34), relato que postula el arte como espacio crítico de una realidad extratextual a partir de la narración maravillosa (Schnirmajer 2016: s/p). Solares-Larrave (2007: 87-89) o Luna-Sellés se encuentran en esta línea, e incluso esta última estudiosa lo denomina “cuento de artista” porque se produce el conflicto entre “una sensibilidad finisecular y una realidad social hostil” (2002: 38). Este conflicto del artista en la sociedad moderna va más allá del contexto latinoamericano de Darío, y recorre las letras europeas a lo largo del siglo XIX (Goethe, Hölderlin, Verlaine, ...), circunstancia que acerca esta contradicción en la literatura hispanoamericana a la “literatura universal”, o al de “universalización de la literatura que va pareja a la unificación del mundo” que definió Gutiérrez Girardot (1988: 14-16).

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, completamos algunas de estas ideas sobre la intertextualidad en este relato y afirmamos lo que Martínez señaló solo como posible (1996: 207): existen referencias intertextuales entre el hada Mab dariana y la que Víctor Hugo presenta en sus ensayos, por lo que defendemos en este trabajo que los textos de Hugo juegan un papel esencial en esa reescritura de Mab en Darío. Para

²Ernesto Gutiérrez, en el artículo “Rubén Darío y Shakespeare” apunta que las referencias al autor británico son constantes y rotundas a lo largo de su producción artística hasta incluso pocos años antes de su muerte, por lo que concluye que es obvio que esta defensa no es producto de la fogosidad juvenil, sino que es “un juicio consciente y meditado” que revela lo que Shakespeare significó para él (1967: 28). Sobre las lecturas shakespearianas de Darío, consúltese Schmigalle (2020)

³Bourham El Din concluye que este cuento de este escritor parnasianista francés no pudo ser influencia directa de Rubén para su reina Mab, pues “El velo de la reina Mab” aparece un año antes de la publicación del de Mendès en 1888, aunque afirma que el hada de Mendès sí está claramente influenciada por la de Shakespeare. Este hecho lo justifica por la similitud de las descripciones de la carroza del hada de estos autores, ambas hechas de una cáscara de avellana y tirada por insectos (2012: 158).

⁴Por ejemplo, A. E. Schnirmajer (2016) aprecia claras diferencias entre los enunciados poéticos de los protagonistas del relato dariano y las peripecias de los de Murger, pues este último narra hechos más propios de un pícaro que de un poeta.

fundamentar nuestra teoría del papel mediador de Hugo en la recreación de la figura del hada dariana, queremos incidir en la honda huella que dejó el francés en la producción del nicaragüense desde sus inicios en Centroamérica hasta su época chilena, momento de la publicación de este relato. Durante este periodo, se va a producir un importante giro en estilo, temas y maneras de ver y de pensar de Darío con respecto a sus escritos centroamericanos (Mapes 1925: 20-24; Silva Castro en Darío, 1934: XIII-XVI; Rama 1985: 81-103; Tanase 2018: 51-74; Martínez 2020: 13-35). Esto se debió en gran parte a que sus aspiraciones estéticas encuentran eco en las corrientes francesas contemporáneas que le otorgaban especial relevancia a la subjetividad del artista individual. Esta inquietud, combinada con su propia aspiración personal modernista, dará lugar a la configuración de una actitud poética original que revolucionará las letras españolas⁵. Las ideas románticas también encontrarán acomodo en el pensamiento dariano por la canalización del sentimiento de ruptura y crítica que ofrecen, y que se dejan traslucir en este relato. Y de entre todos los románticos, el francés Víctor Hugo fue el que predominaba en su amplio bagaje cultural y literario, pues es bien conocido que Darío sintió verdadera fascinación por Hugo. Lo leyó abundantemente gracias a su cargo en la Biblioteca Nacional de Managua y también llegó a conocerlo bien por su amigo el poeta salvadoreño Francisco Gavidia⁶. Sabemos que el escritor francés fue maestro y guía para Darío, y son numerosas las referencias a sus obras a lo largo de su trayectoria literaria. Nos interesa destacar que, ya en Nicaragua, escribe con motivo de la muerte de Hugo el “mayor homenaje del que es capaz”, el poema “Víctor Hugo y la tumba” (1885), que queda como “el signo de su admiración juvenil sin límites para el pontífice del romanticismo” (Torres 1966: 94)⁷. Por lo tanto, los juicios de Víctor Hugo resultan esenciales para la adopción de modelos en, según la definición de Octavio Paz, el Romanticismo hispanoamericano que fue el modernismo (1990: 128) en general y para Darío en particular. Otros estudiosos ya rastrearon la admiración dariana por la forma y las ideas huguescas en su poesía (Mapes 1925), pero nosotros proponemos en este estudio que también lo podemos hacer en su prosa de ficción.

Partimos de la idea de que en el relato “El velo de la reina Mab” existen varios niveles de intertextualidad que convierten esta obra en una fuente siempre susceptible de estudio. Es obvio que la presencia de Shakespeare es evidente en este relato, huella que ya ha sido estudiada, pero, a nuestro entender, de manera parcial y fragmentaria en lo que respecta a su cuentística, así como la huella de Víctor Hugo en los relatos de Darío tampoco ha sido abordada en profundidad. Basándonos en lo expuesto anteriormente, lanzo la hipótesis de que la presencia de William Shakespeare apuntada por la crítica ha sufrido la mediación de la visión de Víctor Hugo del escritor inglés tanto para la recreación del hada dariana como para las figuraciones del arte y del artista en “El velo de la reina Mab”. Partiendo de esta hipótesis, nos preguntamos qué conceptos refleja Darío en su visión del poeta y del proceso de creación en “El velo de la reina Mab” y cómo se relacionan estos conceptos con elementos intertextuales de la estética romántica, en concreto con los expuestos por Víctor Hugo en sus ensayos, para crear su versión singular y propia. Nos cuestionamos también qué caminos sigue el nicaragüense para llegar a ese personal concepto del proceso de creación de la obra de arte y su artífice y qué relación se establece con la reescritura de la figura del hada.

En el presente estudio uso la terminología de Gerard Genette (1989)⁸ para concretar el primer eje de mi lectura de “El velo de la reina Mab”, que consistirá en el análisis de las relaciones textuales entre el hipotexto

⁵ Es inevitable recordar la postura de autores como Paz (1990: 128), Jiménez y Morales (1998: 8-9), Rama (1985) o Călinescu (1987:70), quienes defienden la idea de que el modernismo no es una mera imitación de las corrientes francesas, sino una síntesis de las tendencias predominantes en el fin de siglo francés, pero conservando el espíritu y la sensibilidad hispanoamericana que tomaba forma integrada ya en los primeros atisbos de modernidad. Recordemos que en las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas* (1896), Rubén Darío reivindica los elementos fundamentales de la poética dariana, la fusión de los opuestos: tanto los moldes y motivos de su tierra y su tradición (su «esposa»), como la innovación formal proveniente del extranjero (su «querida»), incluidos Hugo y Shakespeare: “¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!). Luego, al despedirme: ‘Abuelo, preciso es decirlo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París’” (Darío 2018: 404). Sobre el “afrancesamiento” dariano, consúltese García Morales (2020) y Siskind (2016).

⁶ El mismo Rubén Darío, al reflexionar sobre la novedad que supuso la creación de su libro *Azul...*, nos confiesa la evolución de sus gustos literarios antes y durante su etapa en Chile: “(...) Mas mi penetración en el mundo del arte verbal francés no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en Centro América, en la ciudad de San Salvador y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene” (Darío 1950, vol. V: 196-197).

⁷ Podemos aportar algunos argumentos más, como el de Marasso: “Quizá el descubrimiento de Hugo y después el de Verlaine, hayan sido los dos más poderosos estímulos de su espíritu” (1934: 155-156); Salinas: “Como contrahierbas contra esas dos ponzoñas [el positivismo y el avulgamiento de la sociedad] apela Darío al idealismo esteticista a lo Renan, a la orgullosa aristocracia de la escuela del arte por el arte, y a los ejemplos de altanería y grandeza de pensamiento poético del padre Víctor Hugo. En estas tres escuelas aprendió Darío los principios esenciales de su actitud poética, en ellas afinó su fe de poeta y puso su esperanza de reformador” (1975: 265) o Torres: “Los románticos franceses: Musset, Delavigne, Vigny, y sobre todo el enorme Hugo, son pan espiritual de su alma hambrienta de belleza. Hugo más que ninguno, a pesar de Quevedo, de Góngora, de Calderón, de todos. La admiración que había sentido desde las primeras lecturas infantiles de León, ha crecido y seguirá creciendo hasta cuando sienta que puede verlo frente a frente, hermano en el genio” (1966: 82).

⁸ La intertextualidad genettiana es la “relación de copresencia entre dos o más textos” o “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 1989: 10). El cuarto tipo de relación intertextual es la hipertextualidad y la define como “(...) toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un

shakespeariano *Romeo and Juliet* (1597) y el hipertexto “El velo de la reina Mab” (1887). El segundo eje será el análisis de la intertextualidad con lo que denomino “textos intermedios” de Víctor Hugo, *La Préface de Cromwell* (1827) y *William Shakespeare* (1864) pues constituyen el paso mediador necesario para la “transformación” de la figura del hada y la exposición de la postura estética dariana sobre el artista y su creación. Por lo tanto, esta dependencia del modelo en el que confluyen Shakespeare y Darío nos permitirá también analizar en este relato un imaginario estético que adquiere una extraordinaria importancia en su obra y que Darío conocía muy bien, como es el del sentimiento de la melancolía, lo que consideramos aporta unidad a los motivos del relato.

2. Los hipotextos: Mab en la tradición inglesa y en la versión de Shakespeare

Antes de continuar, es absolutamente imprescindible conocer el origen de este personaje. ¿De dónde procede el hada Mab? Las hadas están presentes en romances y leyendas desde la Edad Media, y, en concreto, el mito del hada Mab parece tener su origen en la cultura anglosajona pagana. El escritor romántico Walter Scott fue uno de los primeros en señalar la existencia de dos mundos de hadas diferentes en el siglo XVI: el de la tradición popular, y el creado por William Shakespeare en *A midsummer night's dream* (1600), y estos últimos se convertirán a partir de entonces en modelos literarios (Latham 1972: 3-4). Shakespeare las convirtió en unas figuras exquisitas, que, si bien compartían rasgos con las hadas del folclore, les proporcionó unas características propias (Latham 1972: 178-218). La reina de las hadas –denominada así por primera vez en *Romeo and Juliet*– aparece con el nombre de Titania y Mab⁹ en las obras shakespearianas. Si recordamos el fragmento en el que Shakespeare describe a la diminuta reina Mab en boca de Mercutio, leemos que va montada en un elaborado y también minúsculo carro hecho de una nuez en el acto IV de este drama¹⁰. La figura de la reina Mab en esta caracterización se relaciona con los sueños, pero con intenciones maliciosas como engañar a los soldados en la noche o provocar sueños eróticos a las doncellas (Bourhan 2012: 166). Se ha afirmado que el gusto modernista por lo distante, por la evasión de la realidad para combatir la mediocridad y para solventar el conflicto que le produce, provoca que Rubén Darío encuentre en el mundo fantástico de las hadas shakespeariano la forma más adecuada para resolverlo (Bourhan 2012: 168). Sin embargo, la relación del hada de Shakespeare con los deseos innobles de los individuos está muy alejada de la concepción romántica y modernista de Hugo y de Darío, como analizaremos en los siguientes apartados.

3. Los textos intermedios: la figura del artista como “genio melancólico” y la figura de Mab según la interpretación de Hugo

Antes de centrarnos en el hada Mab que presenta Hugo, es necesario conocer su concepto de artista de los nuevos tiempos románticos expuesta en los textos intermedios. En *La Préface* a su drama *Cromwell*, texto que se ha considerado un manifiesto de la teoría romántica, Hugo describe el carácter de la sociedad moderna

texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). También usaremos el concepto de “transformación” que describe el autor francés, por la que un texto evoca otro “más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él o citarlo” (14).

⁹ Muchos estudiosos han dedicado sus esfuerzos a establecer el origen del nombre del hada Mab en las obras de Shakespeare y su condición de reina. Por ejemplo, Minor W. Latham afirma que toma el nombre de Titania de la *Metamorfosis* de Ovidio, donde aparece como uno de los sinónimos de Diana (1972: 181). Por otro lado, Kenneth Muir rastrea el origen del hada Titania y otros seres fantásticos en fuentes clásicas, pero concluye: “[...] the diminutive fairies had apparently been invented by Shakespeare himself when he wrote the Queen Mab speech for Mercutio” (1977: 68). A pesar de su origen incierto, ambos autores coinciden en que su tamaño diminuto es la que la caracteriza y asemeja a hadas pertenecientes al folclore de origen celta. También así lo expresa Thomas F. Thiselton-Dyer, quien describe que “In ‘Romeo and Juliet’ (i. 4) she is known by the more familiar appellation, Queen Mab. [...] this being the earliest instance in which Mab is used to designate the fairy queen. Mr. Thoms thinks that the origin of this name is to be found in the Celtic, and that it contains a distinct allusion to the diminutive form of the elfin sovereign. Mab, both in Welsh and in the kindred dialects of Brittany, signifies a child or infant, [...]” (1884: 16).

¹⁰ En la edición de *Azul...* de Guatemala (1890), en la nota XIV, tal y como nos cuenta Ernesto Mejía Sánchez, Darío vincula a la reina Mab con sus raíces inglesas y con el mundo de los sueños (Darío 2017:123). Este crítico reproduce la traducción elegida por Darío de *Romeo and Juliet*: “He aquí las palabras de Mercutio, según la excelente versión de Menéndez Pelayo: Sin duda te ha visitado la reina Mab, nodriza de las hadas. Es tan pequeña como el ágata que brilla en el anillo de un regidor. Su carroza va arrastrada por caballos leves como átomos, y sus radios son patas de tarántula; las correas son de gusano de seda, los frenos de rayos de luna; huesos de grillo e hilo de araña forman el látigo; y un mosquito de oscura librea, dos veces más pequeño que el insecto que la aguja sutil extrae del dedo ociosa dama, guía del espléndido equipaje. Una cáscara de avellana forma el coche elaborado por la ardilla, eterna carpintera de las hadas. En ese carro discurre de noche y día por cabezas enamoradas, y les hace concebir vanos deseos, y anda por las cabezas de los cortesanos, y les inspira vanas cortesías. [...]” (Darío 2017: 123).

según la forma de la poesía en las tres edades del mundo, y la de los tiempos modernos es el drama; la religión, el cristianismo, que introdujo un nuevo sentimiento, la melancolía (1900: 186)¹¹. Esto, unido al nacimiento del espíritu y la curiosidad, va a dar lugar a la aparición del “le génie de la mélancolie et de la méditation” (1900: 189). Así el cristianismo lleva la poesía a la verdad, y hará lo mismo que la Naturaleza, mezclará “[...] le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière” (1900: 191), de cuya unión nacerá el genio moderno. La época romántica se caracteriza por la alianza de lo grotesco y lo bello, lo grotesco y lo sublime, siendo esta última contraposición la concebida por Hugo para describir su concepto del nuevo drama y, también el de Shakespeare. Lo grotesco es lo que predomina en la nueva literatura romántica, y permitirá conservar lo que él denomina “êtres intermédiaires” (1900: 199) de la Edad Media, como fruto de la libre imaginación creadora del poeta, pero el nuevo artista le imprimirá “un caractère tout opposé” (1900: 202). Víctor Hugo afirma poco después que Shakespeare es “mélancolique” pues en los contrastes aparecen en los poetas, y, a fuerza de meditar, “ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes” (1900: 229). De esta forma, identifica a Shakespeare como el ejemplo a seguir, “la sommité poétique des temps modernes” (1900: 213), como el artista que sufre esta división de cuerpo y alma, esa armonía de los contrarios que llevan siempre los hombres genio.

Pero será su obra posterior, *William Shakespeare*, la que complete la apología al autor inglés y a sus conceptos sobre el arte y el genio. Para la interpretación de la figura del artista como genio ligado a la melancolía y del concepto del arte de Darío en “El velo de la reina Mab” nos basamos en las ideas expuestas por Pilar Linde (2007). Linde destaca que Hugo reitera la melancolía como característica identificativa de Shakespeare, pues la noción de genio ligado a este temperamento es una tradición que, si bien no inició Hugo, sí la consagró definitivamente para la poesía moderna (2007: 156-157). Hugo establece que el genio lo es porque crea mezclando intuición y meditación, por lo que, en su concepción de la nueva poesía, le otorga un gran valor a la actitud del pensador (Linde 2007: 86-87), condición también asociada al melancólico según la tradición (Klibansky *et al.* 2004: 281-282)¹². Linde estudia el análisis que realiza Hugo de los tipos shakespearianos, y, sobre todo, de la presentación de Hamlet como una encarnación y una imagen de la melancolía, uniendo así la tradición literaria y la artística (2007: 107-119): “Comme la grande larve d’Albert Durer, Hamlet pourrait se nommer *Melancholia*” (Hugo 1864: 314). Después de esta afirmación, lo describe con la simbología asociada a este temperamento: existencia atormentada por una vida en la que entra en conflicto la realidad y los ensueños, aislamiento, destino trágico... (1864: 318-328). El gran aporte de Hugo es, por tanto, la representación gráfica de la melancolía que realiza en sus obras, haciendo de ella un sentimiento que es a la vez divisible y visible (Ledda 2009: párr. 4).

Si nos centramos ahora en el hada, Víctor Hugo explica la figura de Mab en el libro IV de la segunda parte de *William Shakespeare*, capítulo en el que reivindica la relación del escritor inglés con Prometeo. Afirma que la conexión entre ambos no es únicamente que Orestes sea el antecesor de Hamlet, sino que hay algo que pocos han percibido:

Prométhée est l’aïeul du Mab.

Prouvons-le.

Prométhée, créateur d’hommes, est aussi créateur d’esprits. Il est père d’une dynastie de Dives, dont les vieux fabliaux ont conservé la filiation [...] puis Elféron le Beau, puis Obéron, puis Mab. Admirable fable qui, avec un sens profond, rattache le sidéral au microscopique et l’infiniment grand à l’infiniment petit.

Et c’est ainsi que l’infusoire de Shakespeare se relie au géant d’Eschyle (1864: 374).

Hugo diviniza a Shakespeare a través de esta relación con Prometeo¹³, de la creación de su mundo fantástico y de los “seres intermedios” como Mab. Los críticos románticos heredaron la idea de la conexión entre el

¹¹ Las citas y referencias al texto original remiten a las ediciones digitalizadas de *La Préface de Cromwell*, Paris: Boivin (1900) y *William Shakespeare*, Florence: Lib. Internationale (1864).

¹² El renacentista Marcelo Ficino, traductor de Platón y Plotino, influyó enormemente en la concepción del temperamento melancólico romántico. Identificó el concepto de melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes del *Problema XXX, I*, atribuido a Aristóteles, con el “furor divino” de Platón (Klibansky *et al.* 2004: 250-267). También destacó las cualidades positivas de Saturno cuando afirmó que la melancolía procede de este astro, considerado el “de la contemplación sublime” y él mismo pasó a significar “[...] la divina contemplación” (254).

¹³ Según la mitología clásica, Prometeo es hijo de un titán, y benefactor de la Humanidad según Hesíodo. Su amor por los hombres hizo que les entregara el fuego robado a los dioses, sufriendo como consecuencia el castigo de que un águila le devorara el hígado, el cual se regeneraba constantemente (Grimal 1989: 455). A la visión de la *Teogonía*, Carlos García Gual añade otras como la de Esquilo, que convierte a este mito en una figura heroica y trágica, símbolo del destino del hombre, y su dolor en el signo específico del género humano (1979: 12-13). Esto se relaciona con la idea procedente de la tradición del sino desdichado del melancólico, cuyo verdadero culpable era el astro de la melancolía, Saturno (Klibansky *et al.* 2004: 139).

artista y la divinidad, equipararon el acto creador a la facultad de la imaginación creadora, pues la imaginación queda por encima de las otras facultades por “un proceso mental que repite el de dios” (Linde 2007: 72). Pero fue Goethe el que comparó directamente a Shakespeare con este titán por su capacidad de “crear gentes según su propio modelo” y el que más tarde convirtió a Prometeo en símbolo del difícil pero necesario aislamiento del poeta en su actividad creadora (Abrams 1958: 281)¹⁴.

Víctor Hugo continúa su analogía comparando al escritor inglés con Esquilo mediante la descripción del hada y su carro:

La fée, traînée sur le nez des hommes endormis dans son carrosse plafonné d'une aile de sauterelle, par huit mouchérons attelés avec des rayons de lune et fouettés d'un fil de la vierge, la fée atome, a pour ancêtre le prodigieux Titan, voleur d'astres, cloué sur le Caucase [...].

Du reste, Mab, qui s'appelle aussi *Tanaquil*, a toute l'inconsistance flottante du rêve. [...] dans Shakespeare, elle se nomme Titania, et Obéron est son mari. Titania, ce nom rejoint Mab au Titan, et Shakespeare à Eschyle (1864: 374-375).

Apreciamos alusiones intertextualizadas en este texto con respecto a las descripciones del hada shakesperiana en el hipotexto (tamaño diminuto, la asociación al mundo de los sueños o la descripción del carro), pero Víctor Hugo sigue incidiendo aquí en la divinización del creador: Shakespeare crea a Mab como Esquilo creó a Prometeo. Por tanto, concluimos que la reina Mab para Hugo se relaciona con la concepción divinizada del artista en su necesaria soledad y con la libertad creadora como principal facultad de los hombres genio. Las relaciones textuales de “El velo de la reina Mab” con estos textos nos permiten establecer vínculos entre la figura romántica del artista como genio y la gran facultad de la imaginación en el proceso artístico con la representación del sentimiento de la melancolía, que es propio de los seres superiores según la tradición romántica.

4. Análisis de “El velo de la reina Mab”: el concepto de artista y del proceso creativo a través de la transformación intertextual de la figura del hada

Llegados a este punto, afirmamos que en el “El velo de la reina Mab” podemos encontrar un imaginario estético que da unidad a los motivos del relato, en el que confluyen imágenes modernistas con motivos propios de la representación romántica de la figura del artista y del proceso creativo, lo que incluye la representación del sentimiento de la melancolía. Hemos visto que en el Romanticismo se reivindicó un estado anímico y espiritual procedente de la antigüedad, el del melancólico, que se relacionó con la inspiración y con la superioridad de las facultades del poeta. Esa es la tradición que encontró Darío en Hugo y que va a tomar para la construcción de “El velo de la reina Mab”. Veamos esto en detalle.

Hay cuatro lamentos que constituyen el relato, a los que Lida denominó “himnos victorhuguescos al arte” (en Darío 2017: 11). Si nos centramos en los símbolos que usa Rubén para presentarnos los discursos de los cuatro quejosos, podremos completar su retrato de artista. A través de ellos conocemos lo que los diferencia: su tarea como creadores, la diversidad de formas artísticas que conciben y los instrumentos creativos que se les otorga. Lo que comparten es el tema común de la marginalidad, el aislamiento en la torre de marfil, que definía la imposible inserción del poeta dentro de la sociedad burguesa, dando lugar al gran tema modernista del poeta y la sociedad (Rama 1985: 60-64). En el relato que estudiamos, Darío resuelve el conflicto entre el artista y la sociedad saltando del plano real al imaginario, al mundo de los sueños utópicos que encarna Mab. El papel de la imaginación del creador será fundamental para enfrentarse a esa sociedad burguesa que relega al artista a la marginalidad. Si completamos esta idea de raíces románticas con las imágenes provenientes de la representación de la melancolía, comprobamos los cuatro artistas de nuestro relato también se incluyen en aquellos amparados bajo el signo de Saturno.

Hemos advertido que el encuentro entre el hada y los cuatro artistas se produce en una “boardilla”, espacio cerrado y oscuro, propicio para la soledad y la derrota, lugar exclusivo de reclusión preferido por los influidos por el astro Saturno según Klibansky *et al.* (2004: 142), aunque en este caso no se trata de un entorno natural

¹⁴ Abrams reproduce la cita de “Zum Schäkespears Tag” (1771) de Goethe al respecto: “Nature! nature! Nothing so completely nature as Shakespeare’s characters... He emulated Prometheus, formed his people on his model feature for feature, but in colossal dimensions...and then animated them all with the breath of his spirit”, y seguidamente añade: “Later Goethe developed Prometheus into a symbol for the poet’s painful but necessary isolation, in his creativity, from both men and the gods. [...] Shakespeare remained the cardinal example of the poet as a divinity” (1958: 281)

como en la antigua tradición, sino un espacio adaptado a la estética modernista. Estos lugares aislados y sombríos elegidos, aunque a veces eran horribles, también son protectores y favorecedores de inspiración, lo que enlaza directamente con la representación de los espacios buscados por el sujeto poético melancólico (Orobigt 1997: 50-57). En nuestro relato, los cuatro artistas se configuran así como prisioneros por elección, en una oscuridad buscada, debido a la hostilidad que les provoca el mundo, pues la realidad trunca sus ilusiones y sueños. Es el “gozar sufriendo” de Hofmannsthal que apunta Gutiérrez Girardot, que confirma que en “El velo de la Reina Mab”: “[...] el arte no se refugió en el “castillo de Axel”, ni en la torre de marfil, sino en un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que los expulsó” (1988: 42). Es el don “singular y divino” del hombre sobresaliente que se entrega a la divina contemplación, y con ella, a una melancolía provocada por el ambiguo astro, como proclamó Ficino (Klibansky *et al.* 2004: 253). Esta reflexión de su propia conciencia les provoca la tristeza de no poder alcanzar el ideal, de su propio límite, lo que le lleva a mirar atrás y añorar tiempos pasados, como les sucede a nuestros cuatro artistas.

Si retomamos nuestro relato comprobamos que los cuatro lamentos que constituyen el relato reproducen la frustración de sus vocaciones (Salomon 1976: 28): escultor, pintor, músico y poeta. En efecto, Rubén Darío en este relato muestra las cuatro artes que para él son la manifestación más alta del espíritu, dando coherencia a un principio estético del modernismo que fue el de la integración de las artes, si bien la figura del Poeta fue la figura divinizada por el propio Darío, que seguirá desarrollando en sus obras posteriores como *Prosas Profanas* (1896) o *Cantos de vida y esperanza* (1905)¹⁵. Darío en este relato iguala a todos los creadores y esta semblanza nos lleva hacia la identificación del tipo primordial del modernismo que es el Artista. Darío en este sentido coincide con la estética de Schopenhauer, quien proclamó la superioridad del artista, siendo el poeta la máxima expresión del arte, pues la palabra es la única que puede representar las Ideas de una forma distintiva¹⁶. La idea sublimadora del artista que reivindicó Víctor Hugo en su obra *William Shakespeare* será una constante en la obra poética y narrativa del nicaragüense y podemos decir que hace suya la máxima de que “Dieu crée l’art par l’homme. Il a un outil, le cerveau humain” (Hugo 1864: 50).

Los cuatro discursos nos traen los motivos que conforman la búsqueda de la belleza, modelos fijados en la antigüedad, pero renovados en el modernismo. Formalmente coinciden en describir sus insatisfacciones con una estructura similar. Los protagonistas no están contentos con los dones que han recibido (la cantera, el iris, el ritmo y el cielo azul), por lo que lanzan sus amargas quejas en forma de discurso que llegan a oídos del hada Mab. Todos mencionan el don y el instrumento creativo que se les ha otorgado, además del conocimiento o de las habilidades que poseen. Al darse cuenta de que no podrán alcanzar la perfección, sucumben a la tristeza. Esta actitud, común a los cuatro infelices, le viene por no renunciar a la originalidad, precepto defendido por los románticos y por Hugo, al considerar que la mediocridad no existe para el arte. Cuando el artista expresa su melancolía, está exaltando su talante creador e identificando el héroe con el genio, como lo hiciera Víctor Hugo. Ya antes Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1771) considera al melancólico como el más apto para experimentar el sentimiento de lo sublime, y la potencialidad del hombre sobresaliente residía en el poder de la imaginación (Fernández Ariza 2007: 22). Shakespeare como genio melancólico crea a Hamlet, que expresa un estado permanente del hombre, y “Il représente la malaise de l’âme dans la vie pas assez faite pour elle” (Hugo 1864: 316).

En nuestro cuento los artistas se saben poseedores de un saber restringido a unos pocos, que podría incluso augurarles cierta forma de inmortalidad. Burton expone en su amplio tratado sobre la melancolía que el exceso de estudio, conocimiento y contemplación son causa de esta afección, pues “seca el cerebro”. Se apoya en la idea de Ficino de que Saturno y Mercurio, los patronos del conocimiento, son también planetas secos (Burton 1997, vol. I: 297). La bilis negra (“atra bilis” o “melancolía”)¹⁷ es la que eleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, por lo que los pensadores que se entregan a la contemplación profunda sufren de melancolía (Klibansky *et al.* 2004: 254). Darío sigue el itinerario convencional y nos presenta a los cuatro quejosos de nuestro cuento que tienen el conocimiento, pero, predestinados como están a padecer la aflicción melancólica,

¹⁵ Esta idea fundamental de la poética dariana, la figura divinizada del poeta, también se refleja en otros muchos textos. Podemos mencionar como ejemplo el poema “Alma mía” de *Prosas Profanas*: “Alma mía, perdura en tu idea divina; / *Todo está bajo el signo de un destino supremo*; / Sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo / Por el camino que hacia la Esfinge te encamina” (la cursiva es nuestra) (Darío, 2018: 496).

¹⁶ A este respecto, Salinas afirma que Darío, por su contacto con la escuela esteticista, con los parnasianos y simbolistas, asimiló la doctrina de la supremacía del Arte, y reproduce los versos de su poema “Cyrano en España”, de *Cantos de vida y esperanza* (1905): “El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo, su estandarte/, pueblos, es del espíritu el azul oriflama” (1975: 269-270).

¹⁷ La bilis negra, junto a la flema, la bilis amarilla y la sangre, formaba el conjunto de los Cuatro Humores según la antigüedad clásica y controlaban toda la existencia y el comportamiento de la humanidad (Klibansky *et al.* 2004: 29).

se enfrentan a una sociedad que no les reconoce su sabiduría y esto provoca que los artistas se abandonen al desengaño, a la desdicha y a la reflexión. Las claras diferencias relatadas entre el pasado y el presente les causan una clara añoranza del tiempo que se fue, en una contraposición eficiente para reafirmar la aparición de la nostalgia, como signo de la melancolía, que afecta al estado de ánimo. En nuestro relato, esto se refleja en que se les niega la utopía de poder conseguir el ideal artístico en una sociedad que los margina y los desprecia. El tema núcleo del relato, por lo tanto, es la conciencia de la pérdida de algo que nunca poseyeron, pero que buscan y anhelan poseer, el del pensador que reflexiona sobre su propio destino y sobre el paso del tiempo. Es la exaltación de la reflexión, el placer de pensar o “la alegría en el dolor” que también defendió Hugo: “La mélancolie c’est le bonheur d’être triste” (Hugo 1911: 400). De ahí la importancia de la función de la reina Mab como producto de la reflexión y de la imaginación creadora, ya que facilitará la salida y curación de los artistas gracias al velo de los sueños, evitando así su fracaso.

Al primero de los artistas de la buhardilla, al escultor, se le ha concedido la cantera, y como instrumento creativo, el cincel. En su proceso creador, el escultor helénico moldea el mármol, expresado con una sugerente sinestesia: “y suena el golpe armónico como un verso”, y se le considera un semidiós, pues puede dar vida y recrear los cuerpos de las grandes divinidades de la antigüedad. La concepción del gran escultor como creador de divinidades le sume en un profundo “desaliento”, pues al darse cuenta de que él nunca conseguirá la perfección en su obra, sucumbe a la tristeza: “Y al ver tu grandeza siento el martirio de mi pequeñez” (2017: 124)¹⁸. El escultor tiene “el espíritu de Grecia en el cerebro” (124), expresa su melancolía y está dedicado a la constante reflexión, identificándose así con el genio.

El discurso del pintor nos trae explícitamente el gran y recurrente motivo modernista de la interrelación de todas las artes¹⁹. Rubén Darío da coherencia a este principio, y la descripción de la obra de arte figura notablemente en sus preocupaciones, también en la prosa (Litvak 1998: 133). En “El velo de la reina Mab”, encontramos la interrelación no sólo de la pintura y la literatura, sino también de las otras dos artes, la escultura y la música, como metáfora del trabajo del escritor, y así Rubén crea y refleja su propio concepto de cultura y creación literaria. Sin embargo, es la pintura la que adquiere un protagonismo especial por permitir reflejar la visión estética de la realidad, como manifiesta Salinas (1975: 112-113). Su admirado Víctor Hugo fue también un “Carlomagno de lo pintoresco” por presentar la realidad a nuestra imaginación en forma de cuadro, lo que impone a la creación poética “pintar” con las palabras (Salinas 1975: 113). Y a su vez Víctor Hugo define a Shakespeare como el “le peintre colossal” (1864: 258) o “prodigieux poëte plastique” (1864: 314), pues “Le poëte en effet fait plus que raconter, il montre” (1864: 258). El pintor de nuestro relato manifiesta que todas las habilidades que posee no le sirven para ser valorado en su justa medida, y acaba su discurso con las palabras “terrible desencanto” (124), pues ha de malvender sus cuadros para poder sobrevivir. De esa forma, para el pintor de nuestro relato, al igual que para los románticos, sólo la inspiración le permitirá plasmar su sueño del interior de su alma en el exterior, aquí representada por la reina Mab y su velo.

En tercer lugar, interviene el músico. Su instrumento, la lira²⁰. Este artista solo puede ver y escuchar a la muchedumbre descontenta y reprobadora, que “befa”, y “la celda del manicomio” (125), en una alusión que usa Darío para recrear también la visión del artista como un enloquecido o desquiciado propia de la sociedad burguesa contemporánea. Afirma que escucha todas las armonías, desde Terpandro hasta Wagner. No podía faltar el romántico Wagner, músico predilecto de los simbolistas, que, junto a Víctor Hugo, será la inspiración de temas y personajes del mundo caballeresco medieval en Darío. Las artes se interrelacionan y se mezclan de nuevo en este discurso, y la combinación de los sentidos se expresa mediante sinestesias, técnica típicamente modernista, que en este sentido representará la unidad de los sentidos como parte de una unidad cósmica (Paz 1991: 26-27). Darío revela aquí la asociación de la perfección artística con las ideas pitagóricas por medio de

¹⁸ Para las citas del texto del relato usaremos la décima reimpresión de los *Cuentos completos* de Rubén Darío (2017), editado por primera vez en 1950 por Mejía Sánchez y con estudio preliminar de Lida.

¹⁹ El uso de alusiones a sensaciones visuales o auditivas en la literatura española de finales del siglo XIX fue uno de los recursos más utilizados por los escritores modernistas, por facilitar esta integración de todas las artes dentro de la ansiada búsqueda de la armonía entre la realidad y el ideal. Han sido muchos los críticos que han analizado esta relación entre la pintura y la poesía en Rubén Darío, de entre los que destacamos a Rudolf Köhler (1967), Lily Litvak (1998) o Ivan A. Schulman (2013). El propio Darío escribió en el artículo “Catulle Mendès. Parnasianos y Decadentes” (1888) una justificación a la interrelación entre los dos lenguajes en la misma época chilena de la publicación de *Azul...*: “Crean y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión” (1934: 168-169).

²⁰ La sublimación del instrumento de la lira a través de la mitología ya la llevó a cabo en su poema “Palabras de la Satiresa” de *Prosas Profanas* (1896). Para este tema, consúltese Marasso (1934: 130-132). En el siglo XIX, sobre todo para P. B. Shelley, la lira eolia sirvió de analogía para la mente poética (Abrams 1962: 80).

las palabras del músico (Jensen 1982: 12), de tal forma que sólo los elegidos pueden intuir el ritmo macrocósmico y penetrar en sus secretos por medio del arte, permitiendo al poeta fusionarse con el todo universal (Scarano 1989: 288): “Desde el ruido de la tempestad hasta el canto del pájaro, todo se confunde y enlaza en la infinita cadencia” (Darío 2017: 125). Esta inclinación por ver el mundo desde un punto de vista panteísta también fue impulsada por la temprana familiaridad con los escritos de Víctor Hugo, según Cathy L. Jrade (1980: 691). El músico, por tanto, es un privilegiado, un elegido, como todos los demás artistas, con unos dones a los que solo unos pocos pueden acceder, por lo que la situación resulta aún más desesperanzadora si cabe.

Por último, interviene el poeta, y es en su discurso en el que más relaciones textuales observamos con respecto al texto mediador francés *William Shakespeare*. En las primeras líneas del discurso del desdichado poeta leemos que “[...] el ideal flota en el azul; y para que los espíritus gocen de su luz suprema, es preciso que asciendan” (Darío 2017: 125). Estas palabras nos traen a la mente las de Víctor Hugo en el capítulo de *William Shakespeare* en el que describe a los genios: “L’esprit humain a une cime. Cette cime est l’idéal. Dieu y descend, l’homme y monte” (1864: 55). En su ascensión a la consecución del ideal, las dificultades arrecian y los abismos se multiplican, pero, para Hugo, el que lo consigue se equipara a los genios como Homero, Cervantes o Shakespeare. Pero podemos encontrar más analogías textuales: nuestro poeta en este relato prosigue describiendo su verso, que es de miel, de oro y de hierro candente. Víctor Hugo también describió de manera similar que la poesía de Shakespeare “[...] a le parfum âcre du miel fait en vagabondage; par l’abeille sans ruche” (1864: 286). El poeta, el Artista por excelencia para Rubén, hace referencia a la aspiración a la riqueza y al oro, gran remedio para la melancolía, según aconsejara Burton (1998, vol. II: 212). Si continuamos con las palabras del desdichado poeta, aun afirma que él es ánfora del celeste perfume porque tiene el amor. Recordemos que, para los románticos, los materiales del poeta vienen del poeta mismo, lo “interno” se hace “externo”, por lo que al poeta se le considera como un “recipiente” (Abrams 1958: 50-57). También Víctor Hugo usa la imagen del cántaro para referirse a los verdaderos poetas genio, los que conciben lo bello al servicio de lo verdadero, frente a los “genios de lujo” que rechazan el “arte por el progreso”, y para defenderlos afirma: “L’amphore qui refuse d’aller à la fontaine mérite la huée des cruches” (1864: 431).

El instrumento creativo del poeta no puede ser otro que la palabra. Él introduce el concepto del azul como ideal (sabemos que para Darío el arte es azul, “azur”, como en Hugo y en Mallarmé)²¹, como la aspiración de todo artista, y como tal, es el que lo “contiene” gracias al amor inspirador de sus versos. En el caso de “El velo de la reina Mab”, el “azul” es lo inalcanzable, lo sublime, a lo que tiene que aspirar todo artista como hombre superior y visionario que es, según la concepción de Hugo, y quién mejor que el hada para ser la portadora de un velo “azul”.

El desdichado poeta posee “alas de águila”, siendo el símbolo del ave muy recurrente en las composiciones darianas aunque con funciones y significados variados. Ya desde el temprano poema “Víctor Hugo y la tumba” ya mencionado, Hugo queda asociado al águila, entre otros animales, pues, como afirman los astros, representa el poeta que asciende a lo más alto: “Ese profeta es águila, y es alondra, y es león” (Darío 1953, vol. V: 470). La imagen del águila también se reitera en la obra de Hugo que, con su majestuosidad y alto vuelo, representa lo más alto del espíritu. En el capítulo donde se cuestiona el origen de las almas y la definición de genio, se pregunta: “[...] qui a couvé cet aigle? l’incubatio de l’abîme sur le génie, quelle énigme!” (1864: 240). Pero mucho más cercano se encuentra el texto donde Hugo describe el vuelo que realiza el espíritu humano en su búsqueda del ideal al que aludíamos antes. En esa dura ascensión “Ils sont regardés par les aigles, ils sont tâtés par les éclairs; l’ouragan est. N’importe, ils s’obstinent. Ils montent. Celui qui arrive au sommet est ton égal, Homère” (1864: 56). En “El velo de la reina Mab”, poeta declama: “Para los vuelos inconmensurables tengo alas de águila que parten a golpes mágicos el huracán” (125). Pero también para el poeta las perspectivas de vivir de su arte son inexistentes.

Hemos establecido que el conflicto de la imposible inserción del poeta dentro de la sociedad burguesa los lleva a sucumbir al sentimiento de la melancolía por no poder llevar a cabo sus aspiraciones. La imagen que se nos otorga de los cuatro hombres barbudos también se corresponde con la tradicional del melancólico, tocado por la nostalgia y la desesperación, refugiado en la soledad, recordando otros tiempos cuando la

²¹ Es indudable la importancia del color azul en la estética de Darío. De hecho, será una constante en sus composiciones desde fechas inmediatamente anteriores a la publicación de su emblemático libro *Azul...* Numerosos estudios han tratado el origen, significado y representaciones del color azul en la obra dariana, pero lo que está claro es que puede considerarse un ejemplo más de los elementos que Darío hace propios. Salinas lo relaciona con la superioridad del artista y afirma que “Fue Víctor Hugo quien dijo: *L’art c’est l’azur*”. Azul significó para Darío “la enseña más excelsa, la bandera que nunca hizo traición, color del pueblo infinito de los creadores” (1975: 269-270). Para este tema, consúltese también Silva Castro (1959).

creación del ideal era posible, y usando esta utopía como asidero de concordia con la realidad. Las figuraciones de los melancólicos por tanto también responden a esta misma simbología. Compañera inseparable de la melancolía, la tristeza afecta igualmente a la apariencia de quienes la padecen (Burton 1997, vol. I: 257), por lo que a nuestros protagonistas les hace estar “pálidos y delgados”, lo que se corresponde con los cuatro “flacos” de nuestro relato. La vellosidad incluso figuraba como un rasgo fisionómico de los melancólicos (Burton 1997, vol. I: 208), de ahí que nuestros protagonistas sean “barbudos”.

En este punto, retomando la información que nos aporta el fabulador, asistimos a la intervención del hada que ha estado escuchando las quejas de los artistas. Ya leímos al comienzo del relato la descripción de la reina de las hadas dariana: “La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol, se coló por la ventana [...]” (2017: 123). Ahora, después de oír las quejas de los artistas, actúa: “Entonces la reina Mab, del fondo de su carro hecho de una sola perla, tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida color de rosa” (2017: 126). Mediante esta lectura podemos comprobar que la presentación del hada dariana en “El velo de la reina Mab” y su carro evidencian relaciones intertextuales indiscutibles con el modelo de Shakespeare. Sin embargo, Darío en este relato le otorga otros rasgos, otra función y un simbolismo que, si retomamos el concepto de hipertextualidad genettiana, opera el proceso de transformación. En este cuento, Mab, adaptada a la estética modernista, se presenta como una mensajera, y porta un velo mágico, el velo de los sueños, nueva indumentaria con respecto al hada shakesperiana, con el que cubrirá la desdicha de los cuatro artistas para transformarla en un ideal íntimo, privado y por sí mismo creador de felicidad. Gracias a este velo de los sueños, ella les insufla de vanidad, cualidad necesaria para la creación. El hada Mab libera con su nuevo atuendo las preocupaciones de los desdichados. Este velo, del color azul de la ensoñación, consigue el efecto deseado: el consuelo de los artistas. También Darío nos dice que este velo de los sueños está formado por “[...] miradas de ángeles rubios y pensativos” (2017: 126), lo que nos hace recordar la figura alada representada en el cuadro *Melencolia I* de Durero y conectarlo así con la imagen de la *vanitas* y de la melancolía por excelencia. Darío mezcla y enriquece este mundo fantástico con otros personajes y ambientes propios de la tradición cultural y literaria. Marasso y Lida afirmaron que Darío en su reescritura de Mab superpone lo parnasiano al motivo shakespeariano. Nosotros consideramos que el hada en “El velo de la reina Mab” es, tal y como la caracteriza Víctor Hugo, descendiente del titán Prometeo, creador de gentes y condenado a la eterna repetición, y se configura aquí como símbolo de la inspiración, de la soledad del artista en su desdichada marginalidad y de su plenitud creativa²².

Si seguimos insistiendo en los elementos que se nos aportan, veremos su valor funcional como expresión del sentimiento melancólico en la reactivación intertextual que realiza Darío. Según la semiología de la melancolía, los colores son, desde el siglo XVI, portadores de un rico simbolismo, y en el contexto sensorial de los colores asociados con la melancolía encontramos el amarillo, que se relaciona con la tristeza y el abatimiento (Orobigt 1997: 87)²³. El hada Mab ha insuflado esperanza en los artistas sobre su devenir, y desde ese momento “en la buhardilla de los brillantes infelices, [...] se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farandolas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito” (2017: 126). Según Burton, la música y la alegría alivian y curan el mal de la melancolía pues transforma al que escucha y modifica las pasiones (1998, vol. II: 116), pero la visión del baile alrededor del “amarillento manuscrito” al final del relato, constituye un aviso de los tiempos venideros, del inexorable paso del tiempo, y nos deja con la incertidumbre de si los artistas llegarán

²² Sin pretender hacer un recorrido exhaustivo por la poesía dariana, sí nos parece importante destacar el poema “Autumnal”, una de las cuatro estaciones del libro poético “Año lírico” (1887) también publicado en *Azul...* (1888), donde vemos similitudes con la función y la significación del hada Mab con la del relato que estudiamos. En este poema, al poeta le domina “la sed del ideal” y aparece el hada, que, aunque no se le nombre como Mab, es a quien se gira el poeta para pedir la inspiración profunda. El poeta nos dice: “El hada entonces me llevó hasta el velo que nos cubre las ansias infinitas, / la inspiración profunda / y el alma de las liras. / Y lo rasgó. Y allí todo era aurora. / En el fondo se vía / un bello rostro de mujer” (Darío 1953, vol. V: 735). A partir de entonces, por el acto mágico del hada, (y como también sucede en “El velo de la reina Mab”), el alma encuentra consuelo en la contemplación del ideal, la contemplación propia de los poetas privilegiados por haber contado con la ayuda del hada, fruto de la imaginación creadora del poeta divinizado como la concebía Hugo y de la meditación profunda representada en la mano en la barbilla, tal y como se reproduce en la imagen iconográfica de la melancolía por excelencia y que refleja en este poema: “(...) Yo tenía entonces / clavadas las pupilas / en el azul; y en mis ardientes manos / se posó mi cabeza pensativa...” (1953, vol. V: 735). El motivo de la mejilla apoyada en la mano nace de una tradición pictórica milenaria que puede significar fatiga o pensamiento creador, y lo recogió Durero en su famoso grabado *Melencolia I* para representar el dolor y la meditación, es decir, la melancolía sujeta a Saturno (Klibansky *et al.* 2004: 281-282).

²³ Según los tratadistas, la melancolía es un exceso de bilis amarilla, y era causa del temperamento melancólico y de la melancolía como enfermedad (Klibansky *et al.* 2004: 75-86).

alguna vez a solucionar la dicotomía²⁴. En este relato, a pesar de la apariencia de cuento de hadas infantil, Darío le otorga a la figura de Mab un aspecto vaticinador del terrible destino del hombre moderno: el paso del tiempo no perdona tampoco a la belleza ni al amor. No es casual que el relato acabe con la imagen del manuscrito, pues el libro para Hugo es emblema de la civilización y el pensamiento, del progreso intelectual, así como también es una metáfora del creador (Linde 2007: 144). El libro también aparece en la iconografía asociada a la melancolía, y Robert Burton (bajo el seudónimo de *Democritus Junior*) lo coloca entre sus manos en el frontispicio de su obra *Anatomy of Melancholy* (1621), como emblema del conocimiento. Al final de “El velo de la reina Mab”, los cuatro infelices ríen bailando en su buhardilla, encarnaciones figuradas de Demócrito por las que parece optar Darío para inclinarse por la supremacía de la risa ante las desgracias de los hombres.

5. Conclusiones

Hemos podido comprobar que en “El velo de la reina Mab” encontramos unas relaciones intertextuales tan complejas como ricas con las que Darío recrea textos nuevos y “originales”. Consideramos que en este relato las relaciones textuales que se establecen sobre la base del hipotexto shakespeariano, pero a través de los textos intermedios de Víctor Hugo, son el camino para la creación de la versión dariana del hada en el hipertexto “El velo de la reina Mab”. Hemos comprobado que, en nuestro relato, esa libertad creadora representada en la figura de Mab, así como el poeta sublimado al que acompaña, se acercan al hada y a la concepción del genio romántico de Hugo. Para el escritor francés, Mab y Prometeo están emparentados, se encuentran al mismo nivel por ser productos de la capacidad creadora de los poetas genios que, con un don divino, son capaces de crear mundos alternativos donde pueden dar rienda suelta a una imaginación sin límites y contrarrestar así los conflictos existenciales que atormentan al solitario poeta. Por lo tanto, respondiendo a nuestra pregunta inicial, la concepción romántica de la vinculación de la figura de Mab con la inspiración y la sublimación del acto lírico y el poeta tiene un papel clave en la transposición que realiza Darío de su hada Mab. Mediante la fabulosa metamorfosis de la reina Mab en este cuento, y guiado por la mano de su admirado Víctor Hugo, Darío encuentra su manera original y propia de intentar expresar el conflicto en torno al papel del artista y del proceso creativo que caracteriza a su época. Las reflexiones y teoría del arte del maestro francés fueron las que le otorgaron el material para su propia reflexión del papel del artista y su creación en la época moderna que le tocó vivir. La respuesta que ofrece Darío ante el desajuste entre la vida cotidiana y los ideales artísticos es la “transformación” de la famosa figura shakespeariana, el hada Mab como símbolo de la inspiración y del ansia de infinito, de la soledad del artista en su marginalidad y de su plenitud creativa, en la conquista de la fantasía y de la belleza que lo sublima.

La definición que realiza Hugo de Shakespeare como “genio melancólico” nos ha permitido ir más allá en nuestro análisis intertextual y conciliar el papel del creador moderno con una tradición literaria e imaginarios culturales heredados del Renacimiento y revalorizados en el Romanticismo, como es la expresión de la melancolía, pilar fundamental en la cultura del mundo moderno que Darío heredó de los románticos, en especial de Víctor Hugo.

A la luz de nuestro análisis intertextual, concluimos que, a pesar de todas las incorporaciones culturales que apreciamos en “El velo de la reina Mab”, la originalidad de Rubén Darío consiste precisamente en crear una figura del hada en relación con el artista moderno que trasciende los límites de su circunstancia particular y las fronteras culturales heredadas de la tradición. Sobre esta base, consigue crear una nueva figura transcultural que le permite expresar sus inquietudes estéticas e ideológicas y así cumplir con la permanente aspiración dariana de acariciar la universalidad y la eternidad que confirma la valía de su obra en todo tiempo y lugar.

Referencias bibliográficas

- Abrams, Meyer Howard (1958). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York: The Norton Library.
- Arellano, Jorge Eduardo (2020). *El cuentista Rubén Darío: actualización crítica*. Managua: Banco Nacional de Managua.

²⁴ Esta idea sale reforzada a la luz de la afirmación de Schnirmajer sobre el enunciado “brillantes infelices”, que “hace estallar la contradicción entre el desenlace feliz del plano maravilloso y el desdichado del plano extratextual: todos sabemos que no hay hadas que extiendan un velo esperanzador sobre los artistas del Ideal. [...] se advierte que el conflicto no tiene resolución” (2016: s/p).

- Bourhan El Din, Mariam (2012), "La reina Mab: patrón arquetípico de la poética dariana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, págs. 153-171.
- Burton, Robert (1997; 1998). *Anatomía de la melancolía* (vols. I y II). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Călinescu, Matei (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant -Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Darío, Rubén (1934). *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ningunos de sus libros*. Ed. R. Silva Castro. Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- , ----- (1950;1953). *Obras completas* (vols. I y V). Ed. M. Sanmiguel Rainmúndez. Madrid: Afrodísio Aguado.
- , ----- (2017 [1950]). *Cuentos completos*. Ed. E. Mejía Sánchez y estudio prel. R. Lida. México: Fondo de Cultura Económica.
- , ----- (2018). "Yo soy aquel que ayer no más decía". *Libros poéticos completos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Coords. Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez.
- Fernández Ariza, Guadalupe (2007). *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*. Roma: Bulzoni Editore.
- García Gual, Carlos (1979). *Prometeo: mito y tragedia*. Pamplona: Ediciones Peralta.
- García Morales, Alfonso (2020), "'El espíritu francés' (1898). Presentación y edición de un artículo desconocido de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 49, págs. 91-106. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5209/alhi.75546>
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grimal, Pierre (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, Ernesto (1967), "Rubén Darío y Shakespeare", *Revista conservadora*, vol. 87, págs. 21-35. Disponible en: <https://sajurin.enriquebolanos.org/docs/964.pdf>.
- Hugo, Víctor (1864). *William Shakespeare*. Paris: Librairie Internationale.
- , ----- (1900). *La Préface de Cromwell; introduction, texte et notes*. Paris: Boivin.
- , ----- (1911). *Les travailleurs de la mer*. Paris: L'imprimerie National.
- Jensen, Theodore W. (1982), "Rubén Darío's final Profession on Pythagorean Faith", *Latin American Literary Review*, vol. 10, núm. 20, págs. 507-521. Disponible en: https://www-jstor-org.proxy.library.uu.nl/stable/20119290?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Jiménez, José Olivio y Carlos Javier Morales (1998). *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jrade, Cathy L. (1980), "Rubén Darío and the Oneness of the Universe", *Hispania*, vol. 63, núm. 4, págs. 691-698. DOI: <https://doi.org/10.2307/340746>.
- Klibansky, Raymond et al. (2004). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Köhler, Rudolf (1967), "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", *Eco*, núm. 48, págs. 602-631.
- Ledda, Sylvain (2009), "Mélancolie et nostalgie dans *Hernani* et *Ruy Blas*". Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document1148.php>.
- Latham, Minor White (1972). *The Elisabethan fairies. The fairies of folklore and the fairies of Shakespeare*. New York: Octagon Books.
- Linde Navas, María del Pilar (2007). *La modernidad literaria hispanoamericana y la obra de Shakespeare: mitos y arquetipos poéticos*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. Disponible en: [www.riuma.eshttps://hdl.handle.net/10630/18962](https://hdl.handle.net/10630/18962)
- Litvak, Lily (1998), "Ut pictura poesis. La descripción de la obra de arte en la prosa de Rubén Darío", en Cristóbal Cuevas García (ed.). *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, págs.133-154.
- Llopesa, Ricardo (1998), "Los cuentos de *Azul...*", en Cristóbal Cuevas García (ed.). *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, págs. 195-210.
- Luna-Sellés, Carmen (2002). *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Mapes, Edwin K. (1925). *Las influencias francesas en la obra de Rubén Darío*. Apple Books.
- Marasso, Arturo (1934). *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Universidad de La Plata.
- Martínez, José María (1996), "Nuevas luces para las fuentes de *Azul...*", *Hispanic Review*, vol. 64, núm. 2, págs. 199-215. DOI: <https://doi.org/10.2307/474647>
- , ----- (2020). *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.
- Muir, Kenneth (1977). *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Methuen and Co.
- Orobigt, Christine (1997). *Garcilaso et la mélancolie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.
- , ----- (1991), "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, págs. 11-60.
- Rama, Ángel (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones C.A.
- Salinas, Pedro (1975). *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix-Barral.
- Salomon, Noël (1976), "América latina y el cosmopolitismo de algunos cuentos de *Azul...*" en M. Horányi (ed.). *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest: Academia Kiadó, págs. 13-37.

- Scarano, Laura R. (1989), “El binomio modernista ‘poeta-poesía’ en los cuentos de Darío”, *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 18, págs. 279-292.
- Schmigalle, Günter (2020), “Rubén Darío y Shakespeare. Un artículo humorístico desconocido”, *(an)ecdótica*, vol. 4, núm. 2, págs. 95-114. Disponible en: <https://doi.org/10.19130/iifl.anec.4.2.2020.0004>
- Schnirmajer, Ariela E. (2016), “Las apropiaciones darianas del cuento de hadas”, *Recial*, vol. 7, núm. 10. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15347>.
- Schulman, Ivan A. (2013), “Rubén Darío: pintor”, en Rocío Oviedo Pérez de Tudela (ed.). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Verbum, págs. 23-32.
- Shakespeare, William (2020). *A midsummer night's dream*. Ed. S. Chaudhuri. London: The Arden Shakespeare.
- Silva Castro, Raúl (1959), “El ciclo de lo azul en Rubén Darío”, *Revista Hispánica Moderna*, New York: Casa de las Españas, págs. 233-260. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72114.html>.
- Siskind, Mariano (2016), “Traducir a Francia, volverse francés: universalismo, dislocación y trauma en Darío”, *Zama/Extraordinario Rubén Darío*, págs. 135-152.
- Solares-Larrave, Francisco (2007). *Una armonía de caprichos: el discurso de respuesta en la prosa de Rubén Darío*. E-book. University of North Carolina.
- Szmetan, Ricardo (1989), “El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío”, *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núms. 146-147, págs. 415-423.
- Tanase, Azusa (2018). *El pensamiento poético de Rubén Darío*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56362/>.
- Torres, Edelberto (1966). *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo.
- Thiselton-Dyer, Thomas F. (1884). *Folk-lore of Shakespere*. E-book. New York: Harper and Brothers. Project Gutenberg, #32183.
- Uriarte, Iván (1996), “El intertexto como principio constructivo en los cuentos de *Azul...* y su proyección en la nueva narrativa latinoamericana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LII, núm. 137, págs. 937-943.