

Academia de Buenas  Letras de Granada

# DISCURSO

PRONUNCIADO POR LA

ILMA. SRA. DOÑA AURORA LUQUE ORTIZ

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA  
COMO ACADÉMICA CORRESPONDIENTE

Y

# CONTESTACIÓN

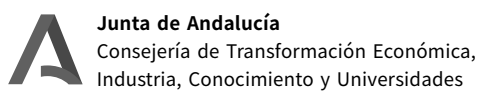
DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ GUTIÉRREZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO  
DE LA FACULTAD DE DERECHO  
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA  
EL DÍA 16 DE OCTUBRE DE 2023

GRANADA  
MMXXIII

Esta publicación ha contado con una subvención  
de la Consejería de Transformación Económica, Industria,  
Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía.



*Edita:* © Academia de Buenas Letras de Granada  
Apartado de Correos 1013  
18080 GRANADA  
<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/>  
*Imprime:* Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L., Granada  
*Depósito Legal:* Gr/1403-2023.

DISCURSO

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA AURORA LUQUE ORTIZ

Reflexiones sobre la vitalidad  
de la tragedia clásica  
(con preludios lorquiano  
y galveciano)



Excmo. Sr. Presidente,  
Excmos. e Ilmos. Sras. y Sres. Académicos,  
Señoras y Señores,  
amigas y amigos:

I

Si yo fuese romana, romana de la Antigüedad, además de señalar el día de hoy con una piedrecita blanca, como correspondería a una jornada que se cumple feliz y plena, habría de realizar una doble ofrenda a mis dioses familiares: a mis Lares y a mis Manes.

A los Lares, porque me devuelven al Hogar, a la ciudad, Granada, que tuve tantos años como primer hogar, a una casa literaria y compartida que me ofrece la más cálida de las acogidas simbólicas, a la Academia de Buenas Letras de Granada: toda mi gratitud por este honor. En Granada transcurrieron los años delicados del bachillerato, entre el internado del Colegio Sagrada Familia y el instituto público que se acoge a la inspiradora tutela del gran Ángel Ganivet, y, tras ellos, los decisivos años en la facultad de Filosofía y Letras, donde me licencié en Filología Clásica. No dejaré de recordar –porque es oracularmente pertinente al tema de mi discurso– que la primera vez que subí al entonces nuevo edificio de la Cartuja un grupo de jóvenes estudiantes de clásicas ensayaba con su profesor una escena de *Edipo Rey*.

Permítanme que invoque brevemente a mis Manes, esos espíritus de los antepasados que protegen a sus descendientes. El fantasma de mi bisabuelo, Mauricio Luque Ladrón

de Guevara, debe de andar entre los honorables muros de esta facultad que nos acoge hoy, porque aquí cursó los estudios de leyes que lo llevaron a convertirse en Decano del Colegio de Procuradores de Granada, según reza la necrológica de la prensa local que apareció a su muerte en 1914. No soy, ciertamente, romana de la Antigüedad, pero sí me siento romana del presente, heredera cordial de aquellos que entendieron que era un deber íntimo manifestar gratitud y honor hacia los antepasados y hacia los recintos y espacios en los que la vida humana halla la protección necesaria para dar sus más cumplidos frutos.

Un brindis, pues, de memoria viva y de agradecimiento a la Academia de Buenas Letras de Granada, una institución que mantiene el vetusto nombre ateniense para no olvidar nunca que su misión es acoger conocimiento, arte, inquietud intelectual y pasión por las bellas y buenas letras que ennoblecen la vida humana y contrapesan la pulsión de injusticia y de antihumana barbarie.

He reunido para mi discurso de hoy una serie de reflexiones que me vienen acompañando desde hace años en torno a la tragedia como género teatral y poético en su constante regeneración desde su invención en la Grecia clásica hasta nuestro puro presente. Lo *poético* que la constituye en origen confiere a la tragedia cualidades de resistencia y elasticidad y potencialidades de reciclaje, *revisión* y reescritura de una sorprendente vigencia cultural.

De mis años de estudiante recuerdo la incomodidad ante la etiqueta no siempre declarada que encorsetaba lo mejor de la creación artística de nuestro país en los moldes del realismo: destacamos en novela picaresca, en sátira, en comedia y no en tragedia, zarzuela casticista y

nunca ópera seria, cine costumbrista, lazarillos y buscones, viejas ridiculizadas y donjuanes. La utopía, el idealismo, la invención se les dejaba *a ellos*, como gritó Unamuno.

Pero hemos visto, con el paso de los años, cómo un autor granadino, Federico García Lorca, entre las múltiples grandezas de su legado, llevó a cabo en su vida breve una deslumbrante operación de renovación y de innovación de la tragedia, el género teatral más complejo, sublime y elevado, Aristóteles *dixit*. Lorca, adelantamos, aporta como novedad en las letras hispanas algo que lo enlaza con la vieja tragedia ática: el protagonismo absoluto del dolor injustificable de la mujer sacrificada (su Mariana-Ifigenia, su Adela-Antígona, su Yerma-Fedra, etcétera).

Abundaremos en ello en la primera etapa de un itinerario con tres paradas. Volveremos del revés la flecha del tiempo para detenernos también en otro momento en que la tragedia fulgió en la escena hispana y se apagó, brevísima: hablaremos de la dramaturga neoclásica María Rosa de Gálvez, tan brillante como desconocida, hasta el punto de que no era mencionada en ninguno de los manuales académicos que nos recomendaron, ni siquiera en la *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, compilada por el ilustre estudioso Jean Canavaggio recientemente desaparecido. Y, sin embargo, las tragedias que esta autora dejó escritas y publicadas (algunas de sus obras se representaron con éxito en los coliseos madrileños de finales del XVIII) son tragedias genuinas; Gálvez publicó, además, un manifiesto destinado a sus contemporáneos argumentando la necesidad del cultivo del género de la tragedia. La figura y la obra teatral y poética de María Rosa de Gálvez son tan relevantes que he dedicado muchas horas a su estudio,

volcado en cuatro publicaciones en libro y varios artículos hasta la fecha.

Y el paso de los años, finalmente, me ha llevado, al releer a mi viejo Esquilo, a encontrar en su teatro focos de incandescencia no prevista, voces, susurros, mensajes, bellezas, honduras, matices que hasta ahora no supe comprender. De aquí que la última estación en este breve viaje hacia el pasado que les propongo se sitúe en la ladera sur de la acrópolis de Atenas, en la *skené* del viejo teatro de Dioniso. Porque *Las suplicantes* del gran tragediógrafo nos apelan con un inesperado ímpetu de preguntas ardientes y vivas.

Así, con este acercamiento a la tragedia esquiléa de *Las suplicantes* (cuya traducción preparo en estos momentos) concluyo también un recorrido por tres de mis patrias: Granada (lugar de mis Manes y mis Lares y mis primeros maestros y maestras), Málaga (ciudad de generosísima acogida) y, por último, Grecia, la patria de los sueños más hermosos y altos.

## II

En *La muerte de la tragedia*, el influyente ensayo de George Steiner publicado en 1961, el autor da por oficial y universalmente fenecido el género de la tragedia. Desde Racine, la tragedia no sería ya un género viable: presupone la aceptación de fuerzas irracionales en la naturaleza y en la psique humana capaces de destruir y enloquecer, y por ello sólo es verosímil allí donde la realidad no ha sido amaestrada por la razón. “Esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales a la que damos el nombre



de teatro trágico es privativa de la tradición occidental”, expone Steiner. Tanto el judaísmo como el marxismo, con su fe en distintas formas de reparación y de justicia, son ajenos al sentido del destino ciego que posibilitó la creación de la tragedia en la Atenas de Pericles. Después de Grecia, la tragedia se manifestará “a modo de constelaciones –accidentes espléndidos– de intensa luminosidad y vida más bien breve”: en la Inglaterra de 1580 a 1640; en la España del siglo XVII y en Francia entre 1630 y 1690. Steiner añade dos periodos más: Alemania entre 1790 y 1840 y el teatro ruso y escandinavo de finales del XIX. “Ni en otras partes ni en otros momentos”, concluye categóricamente. George Steiner no cita a Federico García Lorca. No menciona sus obras. Y por tanto no puede o no quiere entender que sus tragedias son una constelación más que añadir a la serie citada. Sordo a Lorca, Steiner repasa las creaciones de autores del siglo XX (Eliot, Anouilh, Claudel, Cocteau, Yeats) para constatar el “endurecimiento de los huesos” de un lenguaje fatigado en su relación con el legado mítico, la condición de saqueadores de tumbas de ciertos escritores. “Lo antiguo no es un guante que el moderno pueda ponerse a voluntad”, les recrimina Steiner.

Las tragedias de Federico García Lorca agujerean la tesis de Steiner. Porque Lorca demuestra que la tragedia sí es viable en el siglo XX. Ciertamente, nuestro poeta cumple uno de los requisitos que Steiner presupone para la existencia de tragedia: “Los periodos eminentes del teatro clásico español, isabelino y francés coincidieron con periodos de singular energía nacional [...] los dramaturgos griegos coexistieron con la grandeza moral e intelectual de la época”. Lorca escribe en el periodo en el que se gesta la

segunda república española, una época similar en energía y grandeza de ideales.

Lorca es, además, el Tespis de nuestro siglo XX. El carro del Tespis primigenio condujo por vez primera el invento del teatro a aldeas que no lo conocían. *La Barraca*, con sus camiones cargados de impedimenta teatral por las polvorientas carreteras de la España de los años treinta, es el equivalente simbólico de aquel carro griego semilegendario.

Son archiconocidas las declaraciones de Lorca sobre su voluntad de crear tragedias: “Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. [...] El teatro es además cosa de poetas... Sin sentido trágico no hay teatro... Y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico... El pueblo sabe mucho de eso...”.

Voy a detenerme brevemente en una tragedia que pudo ser y no fue porque la propia tragedia vital de Federico aniquiló sus virtualidades: su misteriosa Ifigenia, *El sacrificio de Ifigenia*.

Cuando en 1925 García Lorca visitó con Salvador Dalí las ruinas grecorromanas de Ampurias quedó hondísimamente impresionado al contemplar un mosaico que representaba a Ifigenia, la hija de Agamenón y Clitemnestra, antes de ser sacrificada para propiciar los vientos que llevarían a los aqueos hasta Troya. En esta obra maestra del arte musiva del siglo I d. C., una doliente Ifigenia velada de blanco aparece retenida por sus verdugos varones ante el altar sobre el que va a perder la vida. En una esquina, en la lejanía, Ártemis y un ciervo sugieren el plano divino.

Sabemos por Ana María Dalí, hermana del pintor, que Lorca trabajó “con gran pasión” en una obra titulada *El sacrificio de Ifigenia* de la que ni sobrevive fragmento alguno ni se sabe si se concibió como poema o como drama, aunque suele incluirse en las listas de obras teatrales inconclusas o proyectadas por el poeta: la *Historia del teatro español del siglo xx* de Ruiz Ramón la clasifica como tragedia. Federico llegó a anunciar a Ana María Dalí que tenía terminada su *Ifigenia* y que le enviaría un fragmento, fragmento que nunca llegó al buzón de Ana María. La carta reza así: “He trabajado mucho, pero tenía una ansiedad enorme por estar en el mar. Luego estuve y me he curado completamente. Puedo decir que Málaga me ha dado la vida. Así pude terminar mi *Ifigenia*, de la que te enviaré algún fragmento”.

Deseamos imaginar que Lorca compuso una obra sobre este mito. Deseamos imaginar que su manuscrito pueda seguir estando oculto y nos aguarde olvidado en algún baúl, en algún altillo, tras alguna pared doble, tal vez en Málaga, ciudad en la que Lorca lo dio por concluido. Dadas las peripecias que sufrieron los originales lorquianos, no se trataría de algo radicalmente descabellado. Pero dejemos a Federico el privilegio de las imaginaciones: posiblemente Lorca, que solía magnificar fantasiosamente sus proyectos en las cartas amistosas, abandonara o postergara la tragedia de *Ifigenia* en un estadio poco elaborado. Esta fascinación por *Ifigenia* ilustra una de las primeras tentativas de acercamiento de Lorca a la tragedia. ¿Qué le atrajo de este mito? ¿Qué posibilidades dramáticas vislumbró? Comenta su hermano Francisco que en la biblioteca familiar había una traducción de tragedias de Eurípides. ¿Le atraería,

como en Mariana, el sacrificio despiadado de una mujer joven? Ifigenia se ajusta al eterno conflicto básico de la dramaturgia lorquiana, que según Ruiz Ramón consiste en el enfrentamiento –casi siempre *trágico*– entre el principio de autoridad y el de libertad. ¿Por qué abandonó el proyecto? No olvidaría Lorca del todo a su heroína: en 1935 pidió a Margarita Xirgu que representara la *Ifigenia* de Eurípides en las ruinas de Ampurias, frente al mar; por razones políticas la Xirgu desistiría de montar la pieza.

Las coincidencias entre Lorca y los autores trágicos antiguos son asombrosas. Lorca jamás recurre a la materia mítica, pero deja filtrar toda la sabiduría y los procedimientos más sutiles de la dramaturgia antigua: *el tempo*, la temperatura lírica, las fuerzas ocultas. Damos una breve relación:

La voluntad de organizar las piezas trágicas en trilogías. Quedó por escribir la que cerraba el ciclo de *Yerma* y *Bodas de sangre*.

La importancia radical de la música y de la danza. Lorca recicló como herramientas dramáticas las variantes de la canción popular: nanas, cantos de boda, de romería o de juegos contenían la ironía trágica o sugerían presentimientos y presagios.

El crimen de sangre hereditario de las *Euménides* aflora en *Bodas de sangre*. En Argentina, Lorca llevó a escena un fragmento de las *Euménides* de Esquilo. Los arcaicos oráculos devienen presentimientos de creciente angustia. Los mensajeros traen noticias de calamidad e infortunio. Las divinidades de la muerte imponen su poderío: Erinias en Grecia, Luna y Mendiga nocturnas en *Bodas de sangre*.

Resulta muy curiosa la fortuna similar que han sufrido las obras de Lorca y las de los viejos tragediógrafos en

cuanto a la transmisión: en ello parece darse un guiño del azar. Como ocurriera con Sófocles o Eurípides, los textos canónicos de Lorca no quedaron casi nunca fijados por él mismo. Sus obras sufrieron interpolaciones de los actores. En Argentina circularon ediciones pirata a partir de copias realizadas por el público. Este desinterés de un autor por la palabra suya depositada en libros –como el de Sócrates en *Fedro*– constituye un rasgo insólito en el siglo XX: es exclusivo de Lorca este resto de juglaría, esta voluntad de comunicar la poesía de tú a tú en un instante mágico e irrepetible como el momento con duende del flamenco. Lorca es una isla de oralidad en la poesía española: un rasgo derivado del placer que el poeta sentía al difundir así sus obras.

A propósito de *Doña Rosita la soltera*, Lorca no puede prescindir de las palabras tragedia y trágico: “Doña Rosita [...] drama familiar en cuatro jardines, se trata de la *línea trágica* de nuestra vida social, las españolas que se quedaban solteras. El drama empieza en 1890, sigue en 1900 y acaba en 1910. Recojo toda la *tragedia* de la cursilería española y provinciana”.

Ya *Mariana Pineda*, obra juvenil (toda la obra de Lorca *es* juvenil), albergaba poderosos ingredientes de tragedia; la abrumadora soledad de la heroína camino de su muerte, que nos recuerda las soledades de Antígona y de Ifigenia; el recurso de la ironía trágica, eficaz sólo si el público conoce previamente el mito, el relato, cosa que sucedía en el imaginario popular español con el ajusticiamiento de Mariana; la función gnómica del coro, en este caso de novicias; el prólogo y el epílogo, que, bajo forma de romance, actúan como *párodos* y *éxodos* líricos

y desplazan la acción a un plano mítico y atemporal; la nodriza confidente de la tragedia clásica, aquí la criada Isabel la Clavela que ofrece, como la nodriza del *Hipólito* de Eurípides, el relato objetivo de los hechos, la heroína que lucha por el Amor y por la Libertad en una batalla que la arrastra a la muerte. Hay un hondo fatalismo en su hermosa autodefinición:

“Soy una mujer / que va atada a la cola de un caballo”.

Sólo en estos dos versos se cumple cabal el programa de Lorca: los personajes han de vestir un “traje de poesía” y a la vez dejar ver la sangre y los huesos.

¿Cómo consigue Lorca, sin caer en el anacronismo, construir esas auténticas tragedias que Steiner no quiso descubrir? Luis Rosales, el poeta granadino que protegió sin éxito a Lorca en sus últimos días, apunta: “...todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino”.

La sustancia trágica lorquiana procedería de un fondo antropológico común, según Allen Josephs: “... la vieja vida mediterránea del sur de España, muy parecida a la que había dado a luz la tragedia griega, se había ‘congelado’ mientras el mundo occidental experimentaba sus grandes revoluciones”.

En su conferencia *Teoría y juego del duende*, Lorca vinculaba a “los misteriosos griegos” con el “dionisiaco grito degollado” del cantaor Silverio: el duende andaluz, mediante la “telegrafía sin hilos del arte”, era de alguna

manera heredero de la esencia trágica antigua. Lorca explora una honda intuición de la sacralidad de la vida orgánica en sus trances de supervivencia, generación y aniquilación: una cultura antiquísima que George Steiner fue incapaz de imaginar aún viva en la Europa del siglo XX, pero que sobrevivía en el sureste de España y Lorca la tradujo a poesía altísima.

Quizá, antes que otra cosa, existió una predisposición indefinible, el dolor antiguo de Lorca. Cedo la palabra a su amigo Vicente Aleixandre: “He hablado antes de esa nocturna testa suya, macerada por la luna, ya casi amarilla de piedra, petrificada como un dolor antiguo. «¿Qué te duele, hijo?», parecía preguntarle la luna. «Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo»”.

### III

De lo dicho hasta ahora sobre el Lorca trágico, muchos aspectos habrán resultado familiares al amable público. La autora dramática de la que voy a hablar a continuación les resultará con seguridad dramáticamente exótica. La historia no la olvidó: la postergó intencionadamente, como a tantas otras escritoras españolas. Y sin embargo, María Rosa de Gálvez, nacida en Málaga en 1768 y fallecida en Madrid en 1806, es una más que notable dramaturga de verso brioso y sonoro y de convicciones e ideales mucho más sólidos que los de la mayoría de sus contemporáneos, ideas e ideales que supo defender con ahínco en su obra. Su vida, además, fue singularmente extraordinaria.

Uno de los rasgos más relevantes de la trayectoria de Gálvez es, en mi opinión, la sólida ambición de su proyecto de escritura: Gálvez llena su obra dramática y lírica de reflexiones en torno a los ideales ilustrados. Otros textos suyos conservados desbordan inteligente audacia: críticas periodísticas, reclamaciones contra la censura y, sobre todo, su vehemente manifiesto programático sobre la situación del género de la tragedia en España publicado en 1804 como preámbulo a la edición de sus tragedias.

De María Rosa de Gálvez se conservan 16 poesías extensas; para el teatro compuso al menos 13 obras (5 comedias y 8 tragedias). Algunas de estas piezas se representaron con éxito en los mejores teatros de Madrid: las comedias *La familia a la moda*, *Un loco hace ciento* y *Las esclavas Amazonas*, y las tragedias *Safo* y *Alí Bek*. La Imprenta Real publicó en 1804 tres tomos de sus *Obras poéticas* que recogen 13 de sus poesías y los siguientes dramas: las comedias *Los figurones literarios* y *El egoísta*, las tragedias *Safo*, *Florinda*, *Zinda*, *Blanca de Rossi*, *La Delirante* y *Amnón*, y el monólogo *Saúl*. Gálvez tradujo del francés –a veces por necesidad económica– piezas teatrales (*Catalina o la bella labradora*, *La intriga epistolar*) y libretos de ópera.

Pero sus inquietudes intelectuales hallaron en la tragedia el cauce más propicio: la autora creía en la capacidad pedagógica del género y llegó a publicar propuestas para una urgente renovación temática. En la Advertencia que precede a la publicación de sus tragedias en 1804, se sabe doblemente audaz: es una mujer que cultiva, y anima a cultivar, el más masculino de los géneros literarios: “Atrevimiento es en mi sexo, y en estas desgraciadas circun-



stancias de nuestro teatro, ofrecer a la pública censura una colección de tragedias; pero espero que se me disculpe por el buen deseo que me estimula promover o excitar los ingenios españoles, para que despreciando como es justo la mordacidad de los miserables, que les hacen tan indecente guerra, publiquen sus obras dramáticas”.

En su ambiciosa oda *La poesía*, Gálvez expone una acertada síntesis de lo trágico: “De Melpomene augusta los furores / la Grecia nos presenta, embellecidos / por sus sabios autores”.

Resumiendo temerariamente la oda galveciana, una tragedia ha de contener los siguientes elementos: furor trágico embellecido y tratado con sabiduría; personajes heroicos majestuosos; fatalismo ciego y dominante; abominación del crimen; capacidad de provocar compasión ante la inocencia y horror ante la violencia, y de mover, en suma, los corazones sensibles. Pues bien: María Rosa de Gálvez no sólo describió con asombrosa claridad los ingredientes genuinos del género trágico, sino que ella misma los integró en las tragedias que compuso.

Según la profesora Helena Establier, la elección del género trágico es un síntoma de heterodoxia literaria. La tragedia era «monopolio exclusivo de varones por tradición dramática [...]. Sólo el hecho de que María Rosa de Gálvez se atreva con la tragedia, y no de forma esporádica ni casual sino con una insistencia encomiable, es ya claro síntoma de una heterodoxia visceral que ella va a llevar hasta el interior de sus propias tragedias».

El teatro galveciano indaga en el “objeto político” con la máxima seriedad. Entre los temas a los que Gálvez se atrevió estuvo el de los orígenes de la nación española: en

su tragedia *Florinda*, la heroína desmonta los argumentos del conde don Julián y del rey Rodrigo; denuncia que sus discursos sobre el honor, el valor y la patria encubren juegos de fuerza e intereses de poder nada heroicos. Otro tema claramente político es el de la reflexión sobre la soledad del poderoso, que recorre las obras *Florinda*, *Blanca de Rossi* y *Alí-Bek*. Así pues, las tragedias galvecianas reflexionan todas sobre el ejercicio –a menudo tiránico– del gobierno.

Dos tragedias galvecianas, *Zinda* y *Safo*, se configuran incluso como «utopías de lo femenino», según Establier. *Zinda* es una obra curiosísima que merecería ser estrenada hoy: dramatiza el ya entonces candente asunto de los excesos del colonialismo y el consiguiente tráfico de esclavos: la protagonista, reina de Angola (histórica, por cierto), representa el humano deseo universal de libertad. Gálvez lleva a escena a Zinda, una insólita reina ilustrada, mujer y negra, que concentra los valores de piedad, tolerancia, dignidad y razón.

Las tragedias de María Rosa de Gálvez, pues, eran (son) genuinamente políticas; es decir, atañen a los problemas críticos de la *polis*, de la ciudad. George Steiner tampoco leyó el teatro trágico de la ilustrada española María Rosa de Gálvez. Hagámoslo nosotros.

#### IV

Ofrezco, para finalizar, unas notas de re-lectura de *Las suplicantes*, uno de mis últimos y mayores asombros gozosos entre mis experiencias en torno a la literatura, la poesía, la palabra. Esta obra de Esquilo me demuestra cómo puede permanecer viva, fresca y deslumbrante la verdad de un

clásico. De qué modo rotundo pueden pervivir el hondo pensamiento y la radiante poesía de una obra artística hecha con palabras. Y de qué manera una obra compuesta hace 2500 años nos puede interpelar tan vivamente abordando problemas humanos que han resultado ser universales e intemporales.

*Las Suplicantes* es la primera y única tragedia conservada de la trilogía de Esquilo sobre el mito de las Danaides. En ella se recrea el conflicto que atañe a las cincuenta hijas de Dánao, cuando, tras huir en barco de la amenaza de un matrimonio forzoso en Egipto, pidieron asilo político en la ciudad helena de Argos. De las piezas segunda (*Los Egipcios*) y tercera (*Las Danaides*) de la trilogía esquilea se conserva solamente un fragmento de la última, unos bellos versos en los que Afrodita defiende como *dea ex machina* la armonía entre los sexos.

De las obras conservadas del primero de los tragediógrafos de Atenas, *Las suplicantes* es la menos leída, traducida y representada. La razón de ello tiene que ver, y mucho, con el juicio, tan potente como injusto, de una tradición académica que la ha clasificado como pieza primitiva o menor. ¿Por qué? El presunto primitivismo se deducía del protagonismo de un coro constituido por cincuenta mujeres, las hijas de Dánao. Se suponía que Esquilo aún no era ducho en el desarrollo de los actores frente a la preponderancia del coro primigenio. Pero el hallazgo de un papiro de Oxirrinco ha permitido fechar la obra en la plena madurez de Esquilo, que elige un coro de mujeres como personaje colectivo: era algo tan original que los estudiosos se desorientaron. No pusieron la etiqueta de *suficiencia clásica* a *Las suplicantes*.

Los espectadores de Esquilo conocían los detalles del mito. Las cincuenta hijas de Dánao, acompañadas por su padre, huyen de Egipto en barco y arriban a la ciudad griega de Argos para escapar del matrimonio que los hijos de Egipto pretenden imponerles por la fuerza. En los altares de Argos solicitan asilo al rey Pelasgo frente a la persecución de los primos rechazados. Las Danaides refieren antiguos lazos de parentesco (originados en la antepasada argiva Ío) y señalan la ofensa que se cometería contra Zeus, protector de suplicantes, al desampararlas. El rey Pelasgo propone que el dilema lo solucione el voto del pueblo en asamblea, donde él mismo se presenta como mediador de las mujeres extranjeras (¡un rey como abogado de cincuenta refugiadas desvalidas!). La votación popular es favorable y las Danaides son acogidas como residentes en Argos.

Entretanto atraca la nave de los egipcios, que intentan llevarse violentamente a las Danaides; lo impide el rey Pelasgo. El heraldo egipcio se retira amenazando con una declaración de guerra. Las hijas de Dánao entonan himnos de alabanza a Zeus.

Esta obra de Esquilo resulta estremecedoramente actual. Planteaba dos conflictos que se han reavivado en nuestro siglo con notoria crudeza: el del estatus político de los refugiados y el del rechazo de la violencia sobre las mujeres. Obviamente Esquilo no pretendió llevar a escena una defensa anacrónicamente feminista, pero lo cierto es que su obra parte del rechazo radical de las hijas de Dánao hacia un matrimonio forzoso. El dramaturgo celebra en esta obra los mecanismos jurídicos y los argumentos tanto religiosos como filosóficos que sostenían las avanzadas

leyes de extranjería –históricas y reales– que se aplicaron en la Atenas del período plenamente democrático del s. V a. C, una época de inmigración a gran escala hacia el Ática en la que se regula el estatus legal de los metecos, los extranjeros que se instalaban en la ciudad. A las Danaides se las acepta como *metecas*.

Por ello es tan estimulante e iluminador leer hoy *Las suplicantes* como la tragedia de la emigración, de la acogida y del destierro que es. Y por muchas razones más: por la altísima incandescencia de la poesía de Esquilo que alumbra la desolación, la angustia, la crueldad de un destino que arrastra a las heroínas –siempre mujeres hambrientas de libertad y de vida– a la desesperación y al borde del abismo. Como la Florinda y la Safo de María Rosa de Gálvez. Como la Adela de Lorca. Como Mariana Pineda.

Porque una de las grandes joyas de la herencia lorquiana es la revitalización de un género prestigioso que se creía muerto, la tragedia clásica poética, la que arranca de los grandes dramaturgos de la Atenas del siglo V a. C.

Porque, si miramos al pasado, vemos tramos oscuros que nos exigen labores de rescate literario urgente. Por ejemplo, aplicar un poco de luz al intento dieciochesco de recuperación del género clásico a través de figuras como la de María Rosa de Gálvez.

Y porque la saludable permanencia del género se constata tras la relectura de *Las suplicantes* de Esquilo: sus viejos conflictos nos interpelan todavía como ciudadanos y ciudadanas de la vieja Europa y de la sociedad global.

Al privilegio de estudiar Filología Clásica en la Universidad de Granada le debo el honor de haber llegado hasta aquí: el honor de poder entender que Esquilo y el resto de los clásicos o Lorca como discípulo de aquéllos y colosal maestro a la vez son mis más generosos y sabios antepasados. Y también, espero, los de ustedes.

Muchas gracias.

AURORA LUQUE ORTIZ  
(Almería, 1962)

Pasó toda su infancia en la localidad alpujarreña de Cádiar (Granada), población con la que mantiene vínculos aunque reside desde 1988 en Málaga. Es poeta –ante todo–, traductora de poesía y profesora. Se licenció en Filología clásica por la Universidad de Granada y es Doctora en la misma especialidad por la Universidad de Salamanca.

Dirigió entre 2008 y 2011 el Centro Cultural Generación del 27 de Málaga. Colaboró como articulista de opinión en *Diario Sur* de Málaga desde 1999 hasta 2011. Forma parte del grupo de investigación “Traducción, literatura y sociedad” del Departamento de Traducción e Interpretación, así como del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer, ambos de la Universidad de Málaga. Es miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de la misma ciudad.

En 2023 la editorial Acantilado ha publicado su poesía completa hasta la fecha: *Las sirenas de abajo. Poesía reunida 1982-2022*. Entre sus publicaciones recientes están *Un número finito de veranos* (2021, Premio Nacional de Poesía 2022), la antología *Homérica* (Málaga, 2022), la reedición de *Carpe amorem*, su poesía amorosa (2021), y la traducción al sueco de su obra, *Grip Natten* (Ellerströms, 2022). En otoño de 2023 aparecerá su traducción de *After Sappho*, de Selby Wynn Schwartz, y en primavera de 2024 su traducción de *Las suplicantes* de Esquilo.

Otros libros de poemas son *Gavieras* (2020), *Personal & político* (2015), *La siesta de Epicuro* (2008), *Camaradas de Ícaro* (2003, traducido al griego moderno en Atenas, 2015),

*Transitoria* (1998), *Carpe noctem* (1994) y *Problemas de doblaje* (1990). Ha recibido, entre otros, los premios Loewe de Poesía, Generación del 27, Andalucía de la Crítica y Accésit al premio Adonáis. Su obra se antologa bajo los títulos *Portuaria*, *Carpe amorem*, *Fabricación de las islas*, *Médula* y *Los limones absortos. Poemas mediterráneos*.

Ha traducido del griego antiguo: *Poemas y testimonios* de Safo (cuyas versiones aportó a la obra *Safo*, de Ch. Rosenvinge, M. Pazos y M. Folguera, estrenada en el Teatro Romano de Mérida en 2022), *If not, Winter. Fragments of Sappho* de Anne Carson, y *Grecorromanas. Lírica superviviente* (los tres en 2020); las antologías *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega* (2015) y *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega* (2000). Del francés a las poetas Louise Labé y Renée Vivien. Del latín, a Catulo (*Taeter morbus. Poemas a Lesbia*, México, 2010). Y del griego moderno a María Lainá.

Como investigadora, preparó en 2010 la edición de *Ruido de muchas aguas*, de J. M. Caballero Bonald. Ha editado a la poeta cubana Mercedes Matamoros (*El último amor de Safo*, 2003). Ha prologado obras de Isabel Oyarzábal (*Hambre de libertad*, 2011); de Roger Wolfe; de Juan Ramón Jiménez (*Arias tristes*); de Enrique Gómez Carrillo; de Charles Baudelaire y de Alberto Conejero. Sobre María Rosa de Gálvez ha publicado los títulos: *El valor de una ilustrada* (con J. L. Cabrera, 2005), *Poesías* (2007), *Ammón* (2009) y *Holocaustos a Minerva. Obras escogidas* (2013).

Por su labor de rescate de escritoras ha recibido los premios Meridiana (2007), Menina (2022) e Isabel Oyarzábal de ADIMP (2020).



CONTESTACIÓN  
DEL  
ILMO. SR. DON JOSÉ GUTIÉRREZ



Excmo. Señor Presidente,  
Excmos. e Ilmos. Sras. y Sres. Académicos,  
Señoras y señores, amigas y amigos:

Hace ahora cuarenta años tuve la inmensa fortuna de presentar el primer libro de una jovencísima poeta en la sala de Caballeros Veinticuatro del palacio de la Madraza. Aquel libro, con un anticipado guiño a Grecia y a Hölderlin, se titulaba *Hiperiónida* y había obtenido el Premio Federico García Lorca para estudiantes en 1981. La joven poeta no era otra que Aurora Luque. Junto a ella también presentó ese día su primer poemario la cordobesa de Rute Ángeles Mora. Fue testigo y madrina de aquel doble bautizo lírico la inolvidable y siempre añorada Elena Martín Vivaldi. Lejos estábamos entonces de sospechar que ocho lustros después nos encontraríamos en este Paraninfo celebrando el gozoso ingreso de Aurora Luque en la Academia de Buenas Letras de Granada como académica correspondiente en la ciudad hermana de Málaga. Hoy Aurora Luque y Ángeles Mora son dos de las poetas españolas más leídas y reconocidas con prestigiosos galardones literarios, entre los que se cuenta el Premio Nacional de Poesía que ambas ostentan.

Al dar la bienvenida a Aurora no podemos dejar de evocar el recuerdo emocionado del querido compañero académico, en la ciudad malagueña, Antonio Garrido Moraga, que nos dejó tan prematuramente en enero de 2018.

Como ya ocurriera con otro gran poeta y prestigioso helenista, Luis Alberto de Cuenca, integrante de esta Academia, con el ingreso de Aurora Luque recibimos no sólo a una poeta de voz tan original como potente, también acogemos a una espléndida traductora, a una exigente

filóloga y a una brillante articulista. De sus trabajos de investigación literaria, que mezclan sabiamente erudición y divulgación, es buena muestra el luminoso discurso al que acabamos de asistir.

No es casual que el título de su discurso incluya la palabra “vitalidad”, pues el vitalismo es el rasgo que mejor define su obra, tanto poética como ensayística e incluso su encomiable tarea de traductora. Haciendo gala de sus amplios conocimientos de la tragedia clásica griega, y con gran pericia crítica, Aurora Luque ha logrado con su exposición refutar la solemne sentencia de George Steiner que había decretado la muerte de la tragedia. Las lúcidas reflexiones de Aurora sobre la permanente vigencia de este género literario se han sustentado en tres poderosos pilares: Federico García Lorca, la ilustrada escritora Rosa María de Gálvez y el padre de la tragedia ática, el gran dramaturgo del siglo V a. C. Esquilo, autor de *Las suplicantes* que Aurora traduce y cuya furiosa y lacerante actualidad ha expuesto esta noche con vibrante emoción.

Resulta llamativo que en el caso de García Lorca nuestra nueva académica, más que en las conocidas tragedias canónicas del granadino, *Yerma* y *Bodas de sangre*, se haya centrado en una obra invisible, *El sacrificio de Ifigenia*, de cuya génesis (la fascinación de Lorca por el mito de Ifigenia a partir de la contemplación del conocido mosaico romano de Ampurias) nos ha dado cabal noticia, destacando la importancia que tuvieron las antiguas tragedias griegas en la dramaturgia del poeta de Fuente Vaqueros. Jaime Siles sostiene con total acierto que Aurora Luque es “la más griega de nuestras escritoras modernas”; en similar sentido podemos afirmar que Federico García Lorca sería el más griego de los poetas españoles —e incluso competiría con

los poetas europeos— de la primera mitad del siglo XX, tal como sostiene el profesor Tomás Moreno Fernández. En la poesía y en el teatro de García Lorca pervive esa “cultura de la sangre” que viene de las viejas tradiciones del mundo rural de su infancia y de la lectura de los grandes clásicos grecolatinos, pero también procede de la intuición primitiva que lo conecta con el misterio que subyace en el origen de las más antiguas religiones, tal como sostiene el historiador y filólogo Ángel Álvarez de Miranda en su imprescindible ensayo *La metáfora y el mito* (1963). Con razón Luis Alberto de Cuenca ha podido escribir que “Lorca no era solo un autor de la Generación del 27, sino un Homero redivivo, porque la poesía de Federico es pura épica, que es la poesía madre, la poesía en su más alta y noble acepción”. El prestigioso crítico, helenista y académico inglés Cecil Maurice Bowra, a propósito de la tragedia ática, aseguraba en 1933 que en ella “palpita un mundo de poesía verdadera, obra de inteligencias privilegiadas, cuya trascendencia sigue siendo hoy tan honda y universal como en los grandes días del siglo V a. C”. 90 años después de la publicación de esas palabras, Aurora Luque mantiene la misma opinión manifestada entonces por el erudito británico.

En la notable *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (1960) de Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa se afirma que “en la segunda mitad del siglo XVIII raro fue el escritor de fama que no cultivase la tragedia”, pero sólo “unos pocos alcanzaron cierto renombre”. Entre estos pocos nombres destaca el de la ilustrada malagueña María Rosa de Gálvez, “autora de tragedias estimables y de comedias no exentas de gracia y de fina ironía”. Por el contrario, José Luis Alborg, en

su *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (1972), afirma con despecho que incluye en su estudio a la autora neoclásica “casi más por curiosidad que por su importancia real”. Ha tenido que esperar María Rosa de Gálvez dos largos siglos para que Aurora Luque la sitúe en la verdadera dimensión de su figura literaria con la publicación, en 2013, del excepcional estudio introductorio al volumen titulado *Holocaustos a Minerva*, en el que nuestra académica recogía una amplia muestra de *Obras escogidas* de la poeta y dramaturga andaluza.

Las distintas facetas literarias que conforman la singular personalidad creadora de Aurora Luque confluyen en la que fue su vocación inicial: la poesía, que hoy continúa siendo el faro que ilumina y orienta su singladura artística. La reciente publicación de su poesía reunida, compilada en un hermoso volumen bajo el significativo título de *Las sirenas de abajo*, atesora el fruto de cuarenta años de fértil dedicación a la lírica y pone en las manos, en la mirada y en el oído de sus muchos lectores esa luz mediterránea y ese oleaje acompasado y sabio que inunda de cultura solar sus páginas, en las que resuena el mar de Ulises. Aurora Luque ha mantenido siempre la profunda convicción de que “la mitología grecolatina es la religión de los poetas”. Lo afirma una lúcida pensadora laica, una creadora hedonista y sensitiva que ha sabido mantenerse siempre fiel a aquella máxima de Epicuro: “De los bienes que la sabiduría ofrece para la felicidad de la vida entera, el mayor con mucho es la adquisición de la amistad”. Con el ingreso de Aurora Luque, la Academia de Buenas Letras de Granada celebra y brinda por la incorporación no sólo de una extraordinaria poeta, sino también de una verdadera y valiosa amiga.

Aurora, enhorabuena y bienvenida a tu casa.

Este discurso, editado por la  
Academia de Buenas Letras de Granada,  
se acabó de imprimir en Granada  
el 2 de octubre del año 2023, aniversario  
de la muerte en Madrid y en 1806 de la dramaturga  
ilustrada malagueña María Rosa de Gálvez,  
en Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L.,  
estando al cuidado de la edición  
el Ilmo. Sr. D. José Abad,  
Bibliotecario de la Academia.

Granada,  
MMXXIII