

Imaginario europeo. Libertades en clave femenina: prolegómenos a una lectura mitoanalítica de Mariana

Mercedes Montoro Araque

Hablar de libertad y rebelión en España nos remontará en las líneas que siguen, al siglo XIX, en una época en la que contra el poder absolutista de Fernando VII una inocente mano borda una bandera en tafetán encarnado, morado y verde,¹ con un triángulo en medio y con el lema “libertad, igualdad, ley”, y dicho gesto quedará inmortalizado por Lorca,² entre otros. Hablar de libertad en Francia traerá a colación a esta otra célebre “Mariana”, la Libertad de E. Delacroix, quien, como musa de la revolución popular de 1830, durante “Las tres gloriosas” y por extensión, como alegoría de la Revolución francesa de 1789, alza su bandera “bleu, blanc, rouge” para clamar fogosa y victoriosa, tal una Niké alada, contra la violación de la libertad y la opresión del pueblo francés por parte de Charles X.

Dos violaciones a la constitución y a la libertad, contra las que se alzan dos figuras libertarias con cuyos relatos, sembrados de lucha, muerte, silencio y secreto, sale a flote una nueva visión de la heroicidad vinculada al pueblo. Este mito prometeico “que siempre expresa la victoria del hombre histórico, cualesquiera que sean los medios empleados en ella” (Durand 1992: 274),³ parece esbozarse en clave femenina —y constituir con ello sus “arroyadas”,⁴ como veremos— a través de dos momentos históricos, centrados en las figuras ya legendarias de Mariana Pineda y de la Libertad-Mariana de Delacroix. Evidentemente, se trata de dos figuras —reales y/o alegóricas—, en espacios geográficos diferentes pero bastante próximos, inmersas, sin embargo, en un contexto político, ideológico y cultural similar que las eleva, casi de manera simultánea (1831), a la condición de nuevo mito: la circulación de imágenes, símbolos, arquetipos libertarios se vio facilitada por las obras literarias, pictóricas, musicales, monumentales y de tradición popular que recrearon la figura prometeica libertaria femenina en ambos lados de los Pirineos, aumentando con ello el caudal del “nuevo río”.⁵

Al plantear aquí, la cuestión de la extensión o delimitación de la noción de mito, de las fronteras geográficas, culturales o relativas a la identidad que ciertos ámbitos disciplinares o ideológicos pudieran asignarle, un estudio mito-analítico,⁶ con la noción durandiana de “cuenca semántica”⁷ heredada del acercamiento epistemológico de Claude Lévi-Strauss, G. Dumézil o Paul Veyne⁸ entre mito e historia, nos parece sumamente útil, ya que conduce a una completa interpretación del término mito, en íntima convergencia con la noción de historia, memoria e ideología.⁹ En efecto, creemos con G. Durand, que “a lo largo de las culturas y de las vidas individuales de los hombres —que algunos llaman con el confuso nombre, en francés, de historia [...]” y

que G. Durand prefiera denominar como Goethe, “destino”, “es el mito quien, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que ‘hace’ el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una edad de la vida”.¹⁰ Nuestra hipótesis de partida se plantea como sigue: ¿existe una relación simbólica y/o arquetipal¹¹ entre la Mariana real, Mariana Pineda y la Libertad-Mariana recreada en el lienzo por Delacroix, a partir de un hecho histórico? De obtener una respuesta afirmativa, ¿dicha Mariana franco-española del “entre-dos cultural”¹² podría ser interpretada como la “arroyada” femenina del mito prometeico que prevalece en Europa a lo largo del s. XIX? ¿Ambas figuras modernas, potentes y originales de la heroicidad femenina frente al absolutismo de Fernando VII y Charles X, al imponerse en el imaginario colectivo de ambos países con “nombre del río” propio en la cuenca semántica del siglo XIX, y haber impuesto una nueva visión y expresión del mundo compartidos en el s. XXI, como “renacer” histórico envuelto de significación mítica, serían constitutivas de identidad europea en la actualidad?

De la intra-historia¹³ al mito de Mariana...: ¿“Usura”¹⁴ del mito prometeico?

Marianne, trop attaquée / D'une grosse maladie, / Était toujours maltraitée / Et mourait de misère. / Le médecin, / Sans la guérir, / Nuit et jour la faisait souffrir: / Le nouveau pouvoir exécutif / Vient de lui faire prendre un vomitif / Pour lui dégager le poumon: / Marianne se trouve mieux [...]

“La garisou de Marianno (la guérison de Marianne)”
(en Agulhon y Bonte 1992: 18)

Ay qué día más triste en Granada
que a las piedras hacía llorar,
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.

Romance anónimo cantado
en Almería (Lorca 1979: 11)

“Al inicio del siglo XIX, las naciones no tienen aún historia”, subraya A. Marie Thiesse. “Incluso aquellas que han identificado ya a sus antepasados, tan solo disponen de algunos capítulos incompletos de una narración en la que lo esencial está por escribir”. Así, “al final del siglo”, continúa la autora, “las naciones están en posesión de un relato continuo que rastrea un largo camino cuyo significado, a pesar de todas las vicisitudes, de todos los obstáculos, viene dada por el genio nacional.¹⁵ Historia acabada si la nación ha accedido a su independencia, historia que anuncia un próximo futuro radioso si el combate por la libertad está aún por venir” (Thiesse 2001: 133).¹⁶

La cita elegida aquí nos parece interesante en un doble sentido: en primer lugar, por subrayar la importancia del siglo XIX en la construcción de la historia de las naciones, en la que sin embargo se vislumbran “capítulos incompletos [...] en la que lo esencial está por escribir”. ¿Se entiende aquí que la autora hace referencia al relato de seres sin historia (¿a toda esa oleada de campesinos¹⁷ catalogados por la pintura del siglo XIX, por ejemplo?) que, súbitamente, ven su historia personal tornarse en historia cambiante, y visible, en historia esencial, entrando así en la Historia con mayúsculas?

¿De esos seres que pasan de ser seres marginados y opuestos al poder que tan solo sirven de decorado a la vida más visible, a ser seres bajo el proyector? ¿De la intrahistoria como relato continuo o “tradicción eterna”¹⁸ unamuniana a la Historia, gracias al relato de unas vidas que han ido recreándose y reafirmando en romances, canciones populares, obras literarias, pictóricas,¹⁹ monumentales y escultóricas, constituyendo así, *a posteriori*, el genio nacional? Y en segundo lugar, la cita nos resulta igualmente interesante por plantear precisamente la cuestión del genio nacional de creación decimonónica: ¿existe realmente un genio nacional,²⁰ auténtico y original como lo proponía Herder, o sería mejor hablar aquí de genio trans-nacional y transfronterizo desde una perspectiva contemporánea, en la que la noción de globalización cultural deja bien claro que ninguna identidad es realmente pura? ¿Ambas Mariana-s por su idéntica lucha por la libertad enmarcada en un contexto político de insurrección liberal y popular similar, podrían ser analizadas como mareas profundas de la intrahistoria unamuniana con cuyas vidas, recogidas en romances y canciones y por consiguiente, bien enraizadas en las profundidades del genio nacional, han sido por último, elevadas en la actualidad —tras algunas fases de olvido en función de la coyuntura política—,²¹ a la potencia de heroínas de una identidad²² libertaria trans-nacional? Analizaremos en las páginas que siguen —con el detalle que permiten no solo los múltiples y completos estudios biográficos e históricos ya realizados sino la limitación del espacio papel— el transcurrir de la intrahistoria al mito de cada Mariana.

París, 28 de julio de 1830. Nos trasladamos al escenario revolucionario de 1830 que hace caer a Charles X y con su derrota, propicia la llegada al poder de Louis-Philippe. La barricada vivida en primera persona²³ y reproducida por Delacroix en primer plano con los rasgos de una mujer libertaria de tipo “Marianne” en su célebre “Libertad guiando al pueblo”²⁴ (Salón de 1831), trae a colación igualmente la revolución de 1789,²⁵ los *sans-culottes*,²⁶ y la soberanía del pueblo, de donde surge, en realidad, la asociación de Mariana a la República y a la Libertad.²⁷

Si la barricada fue un hecho histórico, y por consiguiente real, y algunos de los artículos publicados tras el “Salón de 1831” insistían en señalar como muy probable la identificación del personaje con sombrero de copa con el propio Eugène Delacroix o con Frédéric Villot, amigo del pintor, o bien lo sitúan como paseante y simple espectador ¿por qué la mujer del pueblo con el gorro frigio no suscitó en dichos artículos idéntica curiosidad para su identificación? ¿Por qué la mujer de carne y hueso, personaje central del triángulo compositivo del lienzo, que alza su bandera tricolor como reclamo libertario frente a la opresión y la limitación de las libertades, tras los cuatro decretos firmados el 25 de julio por Charles X, no consigue llamar la atención de los críticos de la época nada más que para ser objeto de vilipendios, presentándola como una “desvergonzada” con “garganta y brazos sucios” (Pentamère de Beaugency. Citado por Jal 1831: 40-41)?²⁸ ¿Por qué en definitiva, el rostro de esta “Libertad” parece reconstituido a partir de las representaciones clásicas de las Marianas de finales del siglo XVIII²⁹ y del perfil griego de las divinidades de la Antigüedad? Una respuesta posible es la siguiente: dado que, tras la compra de Louis-Philippe por 3.000 francos para el Museo Real (en aquellos entonces, en el Luxembourg),³⁰ el lienzo tan solo fue expuesto durante algunos meses por su carácter subversivo, de incitación al motín, y a la restauración de la república antimonárquica, ¿la identificación demasiado directa con personajes reales, no hubiese acentuado la consideración del lienzo como “pintu-

ra histórica” y exaltado demasiado a la clase popular? ¿No hubiese acentuado la transcripción sobre el lienzo de una cierta simpatía por las masas populares,³¹ y por la capacidad de rebelión de estas, —aún más bajo la dirección de una fémina un tanto vulgar—? ¿Dicha consideración, no hubiese traído algún que otro problema al artista con su comanditario, el rey Louis-Philippe en persona que se disponía precisamente en ese momento no solo a crear el Museo Histórico de Francia dedicado a “todas las glorias de Francia”,³² sino a fundar la Monarquía de Julio, apoyado por la alta burguesía francesa? Personajes hieráticos, atemporales, personajes alegóricos siempre fueron preferibles en tiempos revueltos, para de paso, enturbiar las múltiples y complicadas relaciones que se tejen entre pintura de historia y escritura-lectura de la historia... Y Auguste Jal lo deja bastante claro en sus *Esbozos Críticos* sobre el Salón de 1831:

Estoy enfadado con el hecho de que la alegoría esté relacionada aquí con lo positivo: en lugar de la Libertad, diosa con el gorro frigio, con el pecho al descubierto, me hubiese gustado encontrar en esta *melé* una de esas parisinas intrépidas que tanto han honrado su sexo en nuestra guerra de tres días. La bella Marie Boucault, por ejemplo, grande, fuerte, enérgica, tan guapa como patriótica. Esta verdad histórica hubiese sido de mayor efecto que la aparición de un ser mitológico sobre los reductos de París; o al menos, así lo creo yo. El pintor ha tenido sus razones para adoptar el partido con el que discrepo, y es desde el punto de vista en el que se ha situado desde el que hay que juzgarle [Jal 1831: 44].³³

En cualquier caso, la intención de Louis-Philippe no fue la de integrar esta obra de Delacroix —contrariamente a su *Bataille de Taillebourg, 21 Juillet 1242*—³⁴ entre las elegidas para la colección “Galería de batallas” del nuevo proyecto de Museo Histórico de Versalles, dado que todas las obras seleccionadas debían ser, según Michael Marrinan, obras “con un estilo neutral” y convertirse en “arte oficial destinado a sentar la monarquía de Julio” (Marrinan. Citado por Déruelle 2015/3: 55-56). De hecho, el cuadro entró a formar parte de la colección del Museo Royal, como la de un artista vivo más,³⁵ y fue escondido al público hasta 1863 en el museo de Luxembourg —con una corta aparición en 1855 para la Exposición Universal—, tras lo cual no volvió a ser expuesto hasta su traslado al museo del Louvre en 1874. ¿Cómo aceptar que se ofreciera a admirar el heroísmo de una mujer del pueblo como reclamo de la identidad de una nación, entre la historia de los príncipes y grandes monarcas de este país? ¿Cómo aceptar que se asociase, de nuevo, la bandera tricolor —abandonada desde 1789 frente a la blanca elegida durante la Restauración y prohibida desde el exilio de Napoleón en 1815— a una insurrección popular, si dichos colores fueron retomados por la Monarquía de Julio como símbolo de la repartición del poder entre la nación (colores rojo y azul de la ciudad de París) y el rey (color blanco)? ¿Cuándo en definitiva —como concluye Auguste Jal en sus *Esbozos críticos* al Salón de 1831—, “al abrigo del pedestal en el que la Libertad será elevada, grande, victoriosa, protectora” podremos simplemente, “disfrutar del dulce placer de las artes” (Jal 1831: 310)?³⁶

La barricada de Delacroix es por consiguiente, una barricada realizada de octubre a diciembre de 1830, a través de esbozos, en su taller de pintura y su personaje femenino, la “Libertad”, un personaje a medio camino entre el concepto y la persona real,³⁷ entre la idea y lo tangible, una especie de “fantasma” que mucho debe a la Revolución de 1789 o incluso trae a colación el Terror de 1793:³⁸ “la Revolución de 1830”, escribe E. Guibert-Sledziewski, “se ha hecho entre los fantasmas de 1789/1793 que para los unos respiran vida y para los otros respiran muerte”. Y un poco más abajo,

hay “dos mundos bajo los pasos de la Caminante, pero dos mundos cuya clave se encuentra allí, bien lejos detrás: 1789 y 1793” (Guibert-Sledziewski 1980: 139-140).³⁹

Algunos críticos consideran por otra parte, que para su Libertad, Delacroix ha podido inspirarse de una lectura del poema “La Curée” d’Auguste Barbier y de la obra *Nouvelle Messénienne: Une semaine de Paris* de Casimir Delavigne,⁴⁰ publicados ambos en 1830 en la *Revue Française*. Se describe en ambos a la multitud de asistentes a los disturbios guiados por una mujer del pueblo,⁴¹ alegoría de la libertad, y en cualquier caso, se indica claramente que dicha libertad “no es una condesa / del noble barrio Saint-Germain / una mujer que un grito debilita / que se maquilla con blanco y carmín”, sino que:

Es una mujer fuerte con poderosas mamas
Con voz ronca y duros cebos
Quien con el moreno de su piel, con el fuego en las pupilas
Ágil y dando grandes pasos
Disfruta con los gritos del pueblo, con los sangrientos combates
Con los largos redobles de tambores
Con el olor de la pólvora, con los lejanos redobles
De campanas y de sordos cañones.

Y en ese mismo texto de Auguste Barbier, se establece la relación de esta mujer de 1830 con la de 1789:

Es la mujer ardiente, hija de la Bastilla
Quién antiguamente, cuando apareció
Con su aspecto atrevido, su apariencia de niña,
En cinco años puso a todo el pueblo en celo
Quién, más tarde, entonando una marcha guerrera,
Hastada de sus primeros amantes,
Lanzó ahí su gorro y se convirtió en vivandera
De un capitán de veinte años.
Es esta mujer en fin, quién siempre bella y desnuda
Con la banda de tres colores,
En nuestros muros acribillados de repente reaparecida,
Acaba de secar nuestros ojos en llanto
De volver a poner en tres días una alta corona
En manos de los franceses sublevados,
De aplastar una armada y de pulverizar un trono
Con tan solo algunos montones de adoquines.⁴²

¿Cómo se ha forjado pues, el mito de Mariana, esta nueva “arroyada” femenina del mito proteico, partiendo de esta desconocida pero célebre mujer real del pueblo —una tal Marie Boucault, según A. Jal, o Théroigne de Méricourt,⁴³ la “Belle Liégeoise”, según otros—? El mito comienza a forjarse, no solo nutriéndose de influencias⁴⁴ y referencias artísticas, literarias y populares coetáneas del momento histórico, en las que las alegorías Libertad, Mariana y República parecen confundirse y compartir rasgos y atributos, y en las que algunos mitemas empiezan a ser constantes —pasión, valentía, generosidad-fraternidad, libertad— sino empezando igualmente, a esbozarse la idea de mito identitario, cuando Heinrich Heine por ejemplo, en 1873 dedica un amplio comentario a esta diosa de la libertad” y a estas “sagradas jornadas de julio”,

gracias a las cuales “se cree, a partir de ahora, con alegría en la resurrección de los pueblos”. “Un dolor insolente se lee en sus rasgos”, precisa H. Heine sobre la Libertad de Delacroix, “en conjunto, extraña mezcla de Friné, de desafortunada y de diosa de libertad” a través de la cual, “el artista ha querido quizás, expresar la fuerza brutal del pueblo que se libera por fin de un fatal lastre”. Y continúa H. Heine:

Un gran pensamiento ennoblecía incluso la escoria de este pueblo, este canalla, y despertaba en su alma la dignidad dormida [...] ¡Sagradas jornadas de Julio! ¡Qué bello era vuestro sol! ¡Qué grande era el pueblo de París! ¡Los dioses que desde lo alto del cielo contemplaban este sublime combate, lanzaban gritos de admiración; habrían abandonado voluntariamente sus asientos de oro y bajado a tierra para convertirse en ciudadanos de París! [Heine 1873: 340-341].⁴⁵

Y en cada revolución o manifestación popular francesa surge de nuevo la imagen de Mariana con una mayor o menor identificación a la República, a la Libertad y al pueblo y por consiguiente, su progresiva e inevitable exaltación para unos y rechazo y sustitución de algunos de sus atributos, por parte de los más conservadores. A partir de 1848 por consiguiente, con la legalización de la República como régimen oficial de Francia, se incluyen o transforman atributos como el gorro frigio, que se tornan coronas de espigas de trigo y laureles —por imitación de la diosa romana de la fecundidad, Ceres—, manteniéndose en la mayoría de los casos la presencia de la bandera o “insignia” tricolor. Estamos evidentemente, ante una de las diferentes modalidades de transformación, de “derivación”⁴⁶ del mito —aquí concretamente del mito de Mariana— establecidas por G. Durand, según los mitemas privilegiados por cada época (Durand 1992: 356). Así por ejemplo, en 1848, el artista Honoré Daumier recreaba su figura simbólica de la Segunda República, respondiendo a una llamada a concurso para la “composición de la figura simbólica de la republica francesa” por parte del nuevo gobierno republicano, tras la revolución de febrero. Aunque el concurso fue un fracaso, —a pesar de haber seleccionado una veintena de obras respondiendo a la siguiente consigna de Ledru-Rollin: “la composición debe reunir en una sola persona La Libertad, la Igualdad y la Fraternidad [...] Eviten igualmente cualquier aspecto demasiado belicoso. Piensen en la fuerza moral, ante todo”—⁴⁷ la posteridad tan solo retuvo la obra de Daumier,⁴⁸ en el que no se asocia en absoluto a la República con la Mariana popular y fogosa, rozando lo grosero ni con su característico gorro frigio, sino con una respetable Caridad que alimenta, protege e instruye a sus hijos, más propia de un régimen cada vez más conservador, en el que el mitema revolucionario y popular ha cedido su lugar al mitema maternal y protector. Se trata pues de un caso de “derivación” de la figura de Mariana, en las que dichas “transformaciones” parecen producirse bien “por pérdida simple y pura”, bien, “por anastomosis”, por “captura de otras series míticas cercanas” (Durand 1996a: 105). En efecto, como lo subrayan M. Agulhon y P. Bonte, “de 1800 a 1870, la República desaparece y Marianne entra en la oposición”, dado que “la segunda República no la condujo al poder nada más que durante cuatro años”. Y sin embargo, continúan los autores, “es precisamente en estos períodos de oposición o de breve acción cuando la República adquiere definitivamente todos sus emblemas, su nombre y sus dos aspectos, el uno legalista y el segundo combatiente” (Agulhon y Bonte 1992: 23).⁴⁹

Habrà que esperar a la vuelta de la república en 1870 —un régimen oficial y más durable como este de la III República—, para que emerja de nuevo, la asimilación de la

República con una Mariana más libertaria,⁵⁰ acompañada de su doble faz más conservadora.⁵¹ Con idéntica coyuntura política a la de 1848, “la extrema-izquierda radical y revolucionaria, que se subleva e instaura la Comuna de París” luchará con “su oleada de gorros rojos, mientras que los más moderados, futuros dueños de la tercera República coronan los bustos con prudentes laureles” (Agulhon y Bonte 1992: 35).⁵² En 1880, en la primera gran fiesta nacional del 14 de julio, la efigie de Marianne brilla al final de los fuegos artificiales;⁵³ desde 1883 se alza una estatua de bronce de la República⁵⁴ en la plaza del mismo nombre, a la que se le acompaña con una rama de olivo; los carteles⁵⁵ anunciando las fiestas del centenario de la RF en 1892 presentan igualmente una Marianne con “cocarde” y gorro frigio; en 1899, se inaugura “El triunfo de la República” de Jules Dalou⁵⁶ en Plaza de la Nación, tan solo un día tras la victoria de la izquierda en el caso Dreyfus... En definitiva, tanto las inauguraciones de monumentos como las conmemoraciones de hechos históricos se acompañan de fiestas populares que propician la asimilación progresiva del nuevo régimen republicano con los símbolos de Marianne. La fase de confluencias del mito llega, gracias al “apoyo y el reconocimiento de personalidades” y “autoridades influyentes” (Gutiérrez 1992: 137). Aunque algunos atributos han sido añadidos (ramo de olivo como símbolo de la paz, leones para subrayar la fuerza y la valentía, la colmena para simbolizar el trabajo) se mantendrá el gorro frigio⁵⁷ con la insignia tricolor en la mayoría de las representaciones: el símbolo de la libertad y de la república combatiente están definitivamente, asociados a Marianne.

En cuanto al origen⁵⁸ del nombre Marianne, también han corrido ríos de tinta,⁵⁹ sin que se haya llegado por eso a una conclusión más válida que otra: ¿se trata de una contracción de dos nombres populares muy usuales a finales del siglo XVIII en Francia, Marie y Anne?⁶⁰ ¿Se trata de Marianne, en una sola palabra, “antigua princesa judía perseguida por un tirano llamado Herodes y como tal, recuperada como heroína precristiana por una tradición de dudosa ortodoxia, pero bastante extendida”?⁶¹ ¿Nos atenemos a la terminación -ane a partir de célebres figuras míticas celtas como Viviane, Morgane o bíblicas como Marie y su madre Anne, para explicar su etimología a partir de su función esencialmente matriarcal y sustentadora como diosa madre? Maurice Agulhon asegura que “aunque a veces el nombre de Marianne ha sido empleado por los oponentes al régimen republicano, ha sido sobre todo utilizado por sus defensores”. Así, dicho nombre de “Marianne (Marie-Anne), popular, es el símbolo de una República que se ha construido por adhesión progresiva de todos los ciudadanos a este lema. Marianne se ha convertido poco a poco en la representación más fácil de compartir de la “madre-patria”, a veces fogosa y guerrera, a veces pacífica y sustentadora”.⁶² Y en cualquier caso, a partir de 1871, tras la Comuna, continúa M. Agulhon, el nombre que se le atribuirá a la imagen de la República “dependerá de la clase social: el republicano del pueblo la llama ‘Marianne’, el republicano burgués habla de la ‘República’, y el anti-republicano, de no injuriarla con un ‘la guarra’, empleará ‘Marie-Anne’ de manera peyorativa”.⁶³ Veamos qué ocurre del otro lado de los Pirineos.

Granada, 26 de mayo de 1831. Cuando el 1 de septiembre de 1804 nacía Mariana Pineda de un padre de noble origen, Mariano de Pineda y Ramírez (1754-1806) y de una madre de condición humilde de la cordobesa Lucena, María de los Dolores Muñoz Bueno, poco o nada hacía prefigurar un destino como el suyo, el de la heroína granadina por antonomasia, asociada a la causa liberal. Un destino bien anclado en el imaginario po-

pular, a través de letrillas de ciego y aleluyas que se tarareaban por toda España,⁶⁴ transformando la intrahistoria en historia, la historia en leyenda y la leyenda en mito.

Es muy pronto capturada
y con presura juzgada.
Custodiada como presa
en un convento la ingresan.

El Rey firma sin clemencia
y a “garrote vil” sentencia
Mariana, la bien nacida,
al suplicio es conducida.

Inmolada en vil tablado
de su vida hizo legado.
Símbolo de libertades
y de anhelos populares.

Se trocó el hierro infamante
en un collar de diamantes
en la garganta de seda
de Mariana Pineda.⁶⁵

Un destino teñido, sin duda, del halo romántico, y cuyo matrimonio con el liberal Manuel Peralta y sobre todo, su temprana muerte aceleraron el esbozo de la Mariana literaria desde 1837⁶⁶ en Francisco Villanueva y Madrid o desde 1838 en Francisco de Paula Lasso de la Vega, hasta perfilarse la célebre *Mariana Pineda* de F.G. Lorca en 1927⁶⁷ y perpetuarse su recuerdo en obras más cercanas como las *Arrecogidas del beaterio de Santa María Egipciaca* (1970) de José Martín Recuerda, la *Mariana* de José Ramón Fernández Domínguez (1991), *la Mariana en sombras* de Antonio Carvajal (2002) o la evocada en la obra *El Papiro de Sept* de Isabel Pisano (2009).

Algunos lienzos, dibujos y litografías⁶⁸ insisten igualmente en algún episodio de su corta existencia, como por ejemplo, la *Mariana Pineda en capilla*⁶⁹ (1862) de Juan Antonio de Vera y Calvo, y la versión de Isidoro Lozano del mismo episodio, datada del mismo año.⁷⁰ Existe igualmente un dibujo de Santiago Ontañón, *Federico García Lorca hablando con Mariana Pineda* (dibujo en Huerta de San Vicente, Granada)⁷¹ y un dibujo más reciente realizado por Pablo Pineda Fernández en 2007.⁷²

La institucionalización de Mariana como heroína de la libertad se lleva a cabo a través de himnos,⁷³ bustos,⁷⁴ estatuas⁷⁵ y monumentos. Entre ellos, el que se erigió desde el siglo XIX en el lugar de su muerte,⁷⁶ o el que se alzó en la antigua plaza de Bailén y que lleva hoy su nombre, desde que fue inaugurado el monumento a la heroína, tras largos años de espera, el 26 de mayo de 1873. “Realizada por Miguel Marín Torres y su discípulo Francisco Morales”, como precisa Paula Sánchez Gómez, “la figura de cuerpo entero que se alza” sobre un monolito “representa a una Mariana de aires neoclásicos y a la usanza republicana, vestida con una túnica hasta los pies y sayón, pelo suelto y con la mano derecha apoyada sobre un plinto revestido por una bandera entre cuyos pliegues se lee PATRIA/LEY/LIBERTAD, mientras que la mano izquierda se inclina hacia una cruz que, desde el cuello, le cae hasta el pecho. Cabizbaja, dirige su mirada hacia el antiguo teatro, con un aire de resignación y tristeza” (Sánchez Gómez 2008: 310). En cada una de las cuatro caras de dicho monolito se

pueden leer las inscripciones siguientes: “GRANADA/al heroísmo de Doña MARIANA Pineda; CON EL/SECRETO/Inmortalizó/su/NOMBRE; LA POSTERIDAD / ADMIRARÁ/ sus/Virtudes; VÍCTIMA/de la/LIBERTAD”. En el pedestal no se olvidan “doce coronas de laurel en bronce” —símbolo de victoria, gloria (¡de armas y espíritu, en este caso!) e inmortalidad, como también lo hemos encontrado en algunas de las representaciones más conservadoras de la Marianne francesa— entre las cuales figuran los “los nombres de tantos otros liberales que perecieron víctimas de la lucha por la libertad de la patria” (Sánchez Gómez 2008: 309).

Desde 1836, subraya Antonina Rodrigo “en la celebración del aniversario, el 26 de mayo, se dedican a la heroína toda clase de composiciones poéticas, que el Ayuntamiento granadino recogía en un folleto que publicaba con la descripción de los actos celebrados” (Rodrigo 2005: 68). En definitiva, concluye la autora, “la perdurabilidad del recuerdo de Mariana de Pineda en la memoria popular ha sido imperecedera, ya que si en Granada en 1936 se convirtió en materia prohibida, el mito permaneció arraigado al formar parte de los romances y canciones de folklore oral, de la antigua literatura de cordel” (Rodrigo 2005: 73) de la que adjuntamos un breve ejemplo:

Marianita en su cuarto se hallaba
Y ella sola se puso a pensar:
¡Si Pedrosa me viera bordando
La bandera de la libertad!
[...]
Marianita metida en capilla
De su muerte solía cantar,
Y los mismos realistas decían:
¡Quién pudiera darte libertad!⁷⁷

Para S. Fernández Hoyos, 1836 es precisamente el año que “representa un momento clave”, en la recreación del mito de Mariana, dado que la publicación de *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada. Epicedio* “supone tanto un paso decisivo en la consolidación de la joven granadina como tema literario” como “una perspectiva con matices ‘nuevos’”. Así, “a la tradición más o menos romántica de los primeros romances [...] se une la vertiente política liberal que (ahora ya sin temor a represiones) se atreve a hacer del personaje un símbolo propio” (Fernández Hoyos 2008: 143-144). En dicha composición fúnebre en endecasílabos, se llora y alaba a la figura de Mariana oponiendo libertad como elemento positivo —y en el que evidentemente se sitúa a Mariana Pineda y el liberalismo— a fanatismo, representado por Pedrosa y el absolutismo. “En esta versión literaturizada” —el mito es pues, ya, mito literario—, Mariana Pineda, “representa el ‘ardor patriótico’, y, por ello, será una víctima por y de la patria”. El planteamiento de la heroína granadina es, por consiguiente, “claramente liberal” en este epicedio, insistiendo en presentarla como “a una liberal modélica caracterizada por los elementos claves: Dios, Patria, Ley, Derechos” (Fernández Hoyos 2008: 143-145). A lo que habría que añadir una concepción de la belleza⁷⁸ de la heroína que afecta tanto a lo corpóreo como a la moral, a lo sensible como a lo inteligible que roza lo espiritual. Se trata pues de un mitema exclusivo de la Mariana de Granada, dado que los valores cristianos no son en absoluto puestos de manifiesto en la Marianne francesa, ni siquiera en la versión más conservadora. Véase cómo el atributo de la cruz se mantiene igualmente en el monumento a la heroína en la plaza que le dio su nombre

desde 1873. Evidentemente, dicha insistencia en la atribución de valores morales a la heroína —como el “afecto, ternura, gratitud, bondad”— o en la adjudicación de valores por los que ha muerto —“justicia, honor, secreto y belleza”— no son del todo gratuitos ni fortuitos: se trata de exaltar, por asociación directa, no solo a la heroína, objeto del epicedio, sino al ayuntamiento de Granada, al nuevo gobierno liberal, a través de una conclusión que incluía un “retórico elogio a las autoridades” (Fernández Hoyos 2008: 145-146). Y esta imagen de Mariana Pineda es la que se perpetuará igualmente en los “actos cívico-religiosos celebrados en 1839 y 1840” en las “oraciones fúnebres, arengas o intervenciones políticas y poemas” con las que “se pretende lograr una unidad de pensamiento radicalmente liberal” (Fernández Hoyos 2008: 147).

Nos encontramos pues, frente a un caso mucho más claro de un nuevo mito o “nombre del río”, heredero como “arroyada” del generoso, rebelde y progresista Prometeo romántico, en el que gracias a la fase previa de “confluencias”—y en el caso de Mariana Pineda, hemos visto que la apoyatura social e histórica se consiguió desde 1836— se afianza sin casi transformaciones, “derivaciones” ni “usuras” a lo largo del tiempo. Como precisa G. Durand, los “mitemas manifiestos, patentes”—directamente extraídos de la intrahistoria de Mariana Pineda elevada a la categoría de mito— prevalecen sobre los “latentes”, precisamente por “repetición explícita de su o de sus contenidos (situaciones, personajes, emblemas) homólogos” (Durand 1992: 345). Se mantiene como imperecedera por consiguiente, la visión romántica de la heroína, con los mitemas de la pasión, la libertad, la belleza y la religión como leitmotiv recurrentes que tanto la literatura como las artes pasando por los actos cívicos e institucionales inmortalizaron, con una mayor o menor politización⁷⁹ de la heroína:

Crees acaso que el temor de la muerte me hará sucumbir a esta protección que me ofreces, y yo desprecio?... ¡No! Conoce a costa de tu vergüenza que las almas liberales tienen otro temple, y que el fuego patriótico que mi corazón abrasa es mayor que tu vil seducción torpe y baja [Villanueva y Madrid 1837: 52].

Frente a los cuales, F. García Lorca optará por hacer prevalecer el amor por el amor:

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!
¡Amor, amor, amor y eternas soledades!
[Lorca 1979: 129-130].

Como subraya S. Fernández Hoyos, Lorca “no pretende ser historicista”, más bien intenta reaccionar “contra las recuperaciones que de la figura de Mariana habían asumido los distintos sectores políticos a partir de 1836 y de nuevo en el primer tercio del siglo XX” (Fernández Hoyos 2008: 149). No olvidemos cómo en su correspondencia a Melchor Fernández Almagro (septiembre de 1923), Lorca no duda en señalar los mitemas que realmente le interesan para su reescritura del mito, aportando incluso una nueva definición de la heroína:

Quiero hacer un drama procesional [...], una narración simple y hierática, rodeada de evocaciones y brisas misteriosas, como una vieja madona con su arco de querubines. Una especie de cartelón de ciego estilizado. Un crimen, en suma, donde el rojo de la

sangre se confunda con el rojo de las cortinas. Mariana, según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios polos, una posea, un caso de amor magnífico de andaluz en un ambiente extremadamente político (no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido. Es una Julieta sin su Romeo [...] Cuando ella decide morir, está ya muerta, y la muerte no la asusta lo más mínimo. El último acto ella estará vestida de blanco [*sic*] y toda la decoración en este mismo tono [García Lorca 1997: III, 785].

Víctima, pues, de su corazón y mártir —que no víctima— de la libertad, en el drama lorquiano. Por consiguiente, Lorca marcará una ligera “derivación” del mito de Mariana, insistiendo en este aspecto del amor generoso y altruista del yo femenino con una Mariana ante todo “lítica, sencilla y popular”, basada en la versión no histórica sino “legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta”, que responde a una visión “nocturna, lunar e infantil” (García Lorca 1997: III, 359).

La pregunta que nos planteábamos en las primeras líneas de este artículo empieza a encontrar una respuesta posible. En efecto, creemos que ninguna identidad es realmente pura, sobre todo en un contexto de invasión francesa en la Andalucía de principios de siglo, como en el que nos movemos. Desde 1789, la Marianne francesa había tenido tiempo suficiente de arraigarse en el inconsciente colectivo de los europeos en general y de los españoles y andaluces, en particular, ya sea a través de las múltiples traducciones, canciones, imágenes que pudieron circular sobre ella, gracias a o debido a los continuos viajes exigidos por el exotismo romántico, de los principios liberales y masónicos⁸⁰ cada vez más extendidos y conocidos y de las ideas filosóficas llegadas directamente con la invasión napoleónica. “Así constatamos”, precisa G. Durand, “que el advenimiento de las grandes imágenes históricas es más poderoso que el suceso cronológico y con susceptibilidad de ser objetivo; que el mito de Napoleón es más real —más eficaz— que el personaje histórico de Napoleón Bonaparte” (Durand 1979: 105).⁸¹

Enmarcadas por consiguiente, en un contexto político de insurrección liberal y popular bastante similar, ambas Marianas pueden ser leídas, desde la contemporaneidad, como ecos y “usura” del mito del progreso prometeico —mito, precisa G. Durand, “que se tinta rápidamente de las aspiraciones humanistas del siglo y se instala en la mayor parte de los casos, como mito titanesco” (Durand 1992: 249)— que se extendió por todo el occidente decimonónico y romántico y cuya característica principal fue el “despliegue de antagonismos”, entre los cuales, el “antagonismo revolucionario” (Durand 1992: 246). Y un poco más abajo podemos leer igualmente, “si la búsqueda iniciática o más a menudo prometeica es uno de los ejes mitológicos del Romanticismo, la ‘religión’ de la mujer [...] será la otra dimensión esencial del alma romántica” (Durand 1992: 251).

“Resurgencias del mito” o la identidad libertaria europea

Ah! Qu'on respire avec délices,
Et qu'il est enivrant l'air de la liberté!

DELAVIGNE (1830: 17)

Como escribía Durand, al final de su obra *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, ¿qué mejor que “comprometer la investigación de las ciencias de la cultura, y en particular, de lo que se ha convenido en llamar la Sociología del Conocimiento en un estudio más pormenorizado de las estructuras y de las figuras míticas que son bien el último espejo, el supremo referente en el que pueda mirarse la cara de las obras del hombre y descifrarse la leyenda ‘que está por leer’ de la condición humana y de su destino” (Durand 1992: 358)? La Mariana franco-española como figura de la identidad libertaria europea, esta Mariana heredera de la cuenca semántica prometeica y, a nuestro parecer, perfecta figura del entre-dos cultural —por reproducción casi simultánea en ambos lados de los Pirineos, tras una fase de transculturación y absorción de los ideales liberales, constitucionales y por ende, por un fluir directo y progresivo desde el país galo—, puede constituir uno de esos “espejos” en los que parece “mirarse” la cara de las obras del hombre y descifrarse “la leyenda” que está por leer de la condición humana y de su destino.

Por una parte, la Marianne francesa, como hemos visto, enmarcada entre dos momentos históricos clave, la revolución de 1789 y la de 1830, se torna mito a través de las representaciones alegóricas que surgen desde 1793-1794 en las que atributos y características de Libertad, Mariana y República parecen confundirse, así como gracias al amplio abanico de referencias literarias, artísticas y populares (posters, sellos, caricaturas etc.) que hacen evolucionar el relato histórico en relato mítico, o incluso se esboza ya, gracias a H. Heine, como figura de la identidad. Y por otra, una Mariana⁸² española, granadina, con mitemas patentes recurrentes que la evocan con los términos Libertad, Pasión —¡amorosa para Lorca!—, Belleza, Religión tanto en manifestaciones artísticas populares como institucionales, más o menos politizada, censurada o controlada en el discurso memorialístico e histórico para una perfecta gestión de la identidad local. De ambas figuras míticas del entre-dos cultural, retendremos en la actualidad el mitema de la libertad, que sigue anclado más que nunca en el pueblo, y que sin fronteras, “resurge” y se plasma en un muro de las libertades en Liège, con la inscripción “dans le drapeau de la liberté, j’ai brodé le plus grand amour de ma vie”,⁸³ inscribiendo de nuevo, el mito granadino en la historia; o bien, se alza contra el terrorismo fanático en Francia en 2015, con una fotografía⁸⁴ en la que la Libertad-Mariana de Delacroix recobra de nuevo vida. El mito se construye, como vemos, sin cesar, y trayendo a colación la célebre frase de Genette, “leerá bien el último que leerá” (Genette 1989), asistimos a una definición del mito como “memoria viva”, como “memoria en devenir” (Chauvin 2005: 235).

Así lo prefiguraba Durand en *Beaux-Arts et archétypes*, “la historia de un grupo social, de una cultura se presenta como reconfortante ‘vuelta eterna’ de ‘cuencas semánticas’ bien tipificadas” (Durand 1989: 266).⁸⁵ Así, las Marianas de la actualidad⁸⁶ no pueden sino leerse como “vuelta eterna” de “cuencas semánticas”, como “resurgencias” en clave femenina de un mito decimonónico, en pleno siglo XXI, que nos unen y reúnen en ese espejo común de un mundo compartido, en el que la identidad local se prefigura cada vez más como identidad libertaria europea.⁸⁷

Bibliografía

AGULHON, M. y BONTE, P. (1992), *Marianne. Les visages de la République*. París: Gallimard, col. Découvertes Gallimard Histoire.

- ARAUJO, A.F. y SIRONNEAU, J.-P. (2011), "Histoire et imaginaire", en Durand, Y., Sironneau, J.-P., Araujo, A.F., *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations*. Bruselas: E.M.E.
- BARBIER, A. (1830), "La Curée", en *Iambes et autres poèmes*, París: E. Dentu edit. (15.^a ed., 1864). Véase: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2008632/f2.image.r=auguste%20barbier> (fecha de última consulta: 28/06/2016).
- CHAUVIN, D. (2005), "Mémoire et mythe", en Chauvin, D., Siganos, A. y Walter, Ph., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, París: Imago, pp. 229-236.
- DELAUVIGNE, C. (1830), *Nouvelle Messénienne: une semaine de París*, París: Alexandre Mesnier, libraire. Véase: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442911k.r=> (fecha de última consulta: 28/06/2016).
- DENOËL, Ch. "Théroigne de Méricourt", *Histoire par l'image* (en línea), consultado el 20 de julio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/theroigne-mericourt>
- DÉRUELLE, A. (2015), "Galerie des Batailles et histoire-bataille", en *Romantisme* 2015-3 (n.º 169), pp. 55-68. DOI: 10.3917/rom.169.0055 <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-3-page-55.htm>
- DURAND, G. (1979), *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*. París: Berg International.
- (1989), *Beaux-arts et archétypes*, París: PUF.
- (1992), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. París: Dunod.
- (1996), *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. París: Albin Michel.
- (1996a), "Pérennité, dérivations et usure du mythe", en *Champs de l'imaginaire. Gilbert Durand* (textos reunidos por D. Chauvin). Grenoble: Ellug, pp. 81-107.
- (1996b), "L'univers du symbole", en *Champs de l'imaginaire. Gilbert Durand* (textos reunidos por D. Chauvin). Grenoble: Ellug, pp. 65-80.
- (1996c), "Méthode archétypologique: de la mythocritique à la mythanalyse", en *Champs de l'imaginaire. Gilbert Durand* (textos reunidos por D. Chauvin). Grenoble: Ellug, pp. 133-156.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans exposés au musée royal*, 1.^o de mayo de 1831. París, en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104217w/f4.image.r=> (fecha de última consulta: 26/06/2016).
- FERNÁNDEZ HOYOS, S. (2008), "Mariana Pineda y la literatura", en Gálvez Ruiz, M.^aA. y Sánchez Gómez, P., *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura*. Granada: Universidad de Granada, Ayuntamiento de Granada, Concejalía de Igualdad de Oportunidades, pp. 143-167.
- FOHR, Robert y TORRÈS, Pascal, "Un symbole pour la Première République", *Histoire par l'image* (en línea), consultado el 27 de junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/symbole-premiere-republique>
- FRICKER, J. (1963), *Centenaire d'Eugène Delacroix 1798-1863*. París: Ministère d'État Affaires Culturelles: Musée du Louvre, mayo-sept.
- GÁLVEZ RUIZ, M.^aA. y SÁNCHEZ GÓMEZ, P. (2008), *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura*. Granada: Universidad de Granada, Ayuntamiento de Granada, Concejalía de Igualdad de Oportunidades.
- (2008) "La familia de Mariana Pineda", en Gálvez Ruiz, M.^aA. y Sánchez Gómez, P., *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura*. Granada: Universidad de Granada, Ayuntamiento de Granada, Concejalía de Igualdad de Oportunidades, pp. 101-141.
- GARCÍA LORCA, F. (1979 [1.^a ed. 1925]), *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas*. Madrid: Espasa Calpe S.A., Colección Austral.

- (1997), *Obras completas*. Ed. Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, III.
- GARCÍA MONTORO, C. (2005), “Andalucía, eje de la resistencia al despotismo”, en Viñes Millet, C., *Yo Mariana (Exposición Bicentenario Mariana Pineda, del 24 de mayo al 30 de junio)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Delegaciones municipales de Igualdad de Oportunidades, Cultura y Patrimonio, pp. 47-59.
- GAUTHIER, Fl. “De Juan de Mariana à la Marianne de la République Française ou le scandale du droit de résister à l’oppression”, en: <http://revolution-francaise.net/2007/12/01/183-juan-mariana-marianne-republique-resister-oppression> (fecha de última consulta: 7/07/2016).
- , “De Juan de Mariana a Robespierre. Entrevista”. Florence Gauthier 15/10/2006 en: <http://www.sinpermiso.info/textos/de-juan-de-mariana-a-robespierre-entrevista> (fecha de última consulta: 7/07/2016).
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*. París: Le Seuil.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (2010), “El arte andaluz de la identidad: Granada como paradigma”, en Montoro Araque, M., *Identités culturelles d’hier et d’aujourd’hui*. Nueva York: Peter Lang, col. “Currents in Comparative Romance Languages and Literatures”, pp. 17-37.
- GUIBERT-SLEDZIEWSKI, E. (1980), “La Liberté de Delacroix. Images et fantômes de la Révolution”, en *Romantisme. Revue du XIXe siècle*, 1980, n.º 28-29: *Mille huit cent trente*, pp. 139-146. DOI: 10.3406/roman.1980.5347 http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_28_5347 (fecha de última consulta: 23/06/2016).
- GUTIÉRREZ, F. (2012), *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- HEINE, H. (1872), *De la France*. París: Michel Lévy Frères Editeurs, nueva ed. 1873. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k272229b/f4.image> (fecha de última consulta: 27/06/2016).
- JAL, A. (1831), *Salon de 1831: ébauches critiques*. París: A.-J. Dénain Ed. En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109171r/f3.double>
- JULLIEN, F. (2012), *L’écart et l’entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l’altérité*. París: Galilée.
- KORCHANE, Mehdi, “La Liberté”, *Histoire par l’image* (en línea), consultado el 29 de junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/liberte>
- MARCHIORI, G. (1971), *Delacroix*. Barcelona: Ed. Toray (trad. de: J. Guerrero Lovillo).
- MEDINA, Celso (2009), “Intrahistoria, cotidianidad y localidad”, *Atenea (Concepc.)* (online), n.º 500, pp. 123-139. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200009&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-0462. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000200009>.
- MORIN, E. (1987), *Penser l’Europe*. París: Gallimard (Folio, 1990).
- POIRRIER, Philippe, “Les figures symboliques de la II^e République”, *Histoire par l’image* (en línea), consultado el 27 de junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/figures-symboliques-ii-republique>
- RODRIGO, A. (1997), *Mariana Pineda, heroína de la libertad*. Madrid: Compañía Literaria.
- (2004), *Mariana de Pineda: la lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- (2005), “Mariana Pineda, carne de romance”, en Viñes Millet, C., *Yo Mariana (Exposición Bicentenario Mariana Pineda, del 24 de mayo al 30 de junio)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Delegaciones municipales de Igualdad de Oportunidades, Cultura y Patrimonio, pp. 61-75.
- S.A. (1991), *Grandes personajes: Mariana Pineda*. Barcelona: Ed. Labor.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. (2008), “Entre la muerte y el recuerdo”, en Gálvez Ruiz, M.^aA. y Sánchez Gómez, P., *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura*. Granada: Universidad de Granada, Ayuntamiento de Granada, Concejalía de Igualdad de Oportunidades, pp. 299-318.

-
- SERRANO, C. (2000), "Mariana Pineda (1804-1831). Mujer, sexo y heroísmo", en Burdiel, Isabel y Pérez Ledesma, Manuel. *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 99-126.
- SIRONNEAU, J.-P. (2005), "Idéologie et mythe", en Chauvin, D., Siganos, A. y Walter, Ph., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. París: Imago.
- THIESSE, A.M. (2001), *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. París: Ed. du Seuil.
- UNAMUNO, M. de (2000), *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza.
- VEYNE, P. (1971), *Comment on écrit l'histoire*. París: Seuil.
- VILLANUEVA Y MADRID, Fco. (1837), *El heroísmo de una señora o la tiranía en su fuerza. Drama histórico original en cuatro actos dedicado a la inmortal Mariana Pineda, víctima por la libertad en Granada. Reinado de Fernando VII y Ministerio de Calomarde*. Lisboa: Na Impr. de J.M.R. e Castro. Reimpresión: Madrid: Ed. Azur, 1981.
- VIÑES MILLET, C. (1995), *Figuras granadinas*. Granada: Sierra Nevada 95/El legado andalusí. — (2005), *Yo Mariana (Exposición Bicentenario Mariana Pineda, del 24 de mayo al 30 de junio)*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Delegaciones municipales de Igualdad de Oportunidades, Cultura y Patrimonio.

NOTAS

1. A pesar de que en varias ocasiones, Mariana Pineda se verá involucrada en temas de justicia, no solo por la causa liberal, sino también por temas de herencias, la causa más conocida y que la llevó al patíbulo fue la de haber hallado "en su casa una bandera tricolor a medio bordar, dentro de la cual se leían las palabras *Igualdad, Libertad, Ley*. Se trataba de un tafetán con los colores encarnado, morado y verde, representando un triángulo en medio. Ese triángulo verde aludía a un símbolo masónico, motivo en el cual se centró el abogado José Escalera para montar su defensa en el proceso de la causa criminal abierta. Si la acusación argumentaba que la bandera tricolor tenía un significado revolucionario e insurreccional, para el abogado defensor esos tres colores significaban un tejido de adorno para una logia francmasónica, a la cual ni siquiera pertenecía la acusada por no permitirse entonces a las mujeres su entrada en dichas logias como miembros o francmasonas" (Gálvez Ruiz 2008: 139).

2. "Sin duda, la obra teatral de Lorca dedicada a Mariana Pineda fue la que consolidó el imaginario colectivo y situó a Mariana en la dimensión universal" (Fernández Hoyos 2008: 148).

3. La traducción es nuestra.

4. La traducción propuesta por Fátima Gutiérrez para las diferentes fases de la cuenca semántica durandiana nos resulta adecuada. Según F. Gutiérrez, "las arroyadas son las distintas corrientes que se forman en un momento cultural preciso y que, a veces, son resurgimientos lejanos de una misma cuenca semántica y, otras veces, nacen de determinadas circunstancias históricas como guerras, invasiones o grandes acontecimientos sociales, científicos y/o culturales" (Gutiérrez 2012: 135).

5. Este "cuarto momento de una cuenca semántica surge cuando un mito, una leyenda, un personaje real o ficticio le da nombre" (Gutiérrez 2012: 137).

6. La noción de mitoanálisis, como subraya G. Durand, "designa todo punto de vista metodológico que propone como último referencial de comprensión de los fenómenos humanos, a los conjuntos imaginarios que constituyen las 'grandes imágenes' y su narración mítica" (Durand 1979: 84). La traducción es nuestra.

7. "Una cuenca semántica es una estructura —con todo el sentido de dinamicidad que el estructuralismo figurativo le da a este término— sociocultural, identificada por regímenes específicos de la imagen y mitos dominantes —que le dan nombre y la tipifican—, que corresponde a un contorno común, delimitado por una época, un estilo, una estética, una sensibilidad, en definitiva, una visión —y por lo tanto, una expresión— del mundo, compartidos" (Gutiérrez 2012: 135). G. Durand la define exactamente como sigue: "era de unos ciento cincuenta años aproximadamente en la que un aire de familia, una isotopía, una homeología común relaciona epistemología, teorías científicas, estética, géneros literarios, 'Visiones del mundo'... En definitiva, lo que he llamado una homeología

semántica, o, retomando una metáfora, una ‘cuenca semántica’” (Durand 1996: 81. La traducción es nuestra).

8. “Gracias a Cl. Lévi-Strauss, a G. Dumézil y a los nuevos historiadores como Paul Veyne”, sostiene G. Durand, “una convergencia metodológica entre el mito y la historia era posible” (Durand 1996: 84). La traducción es nuestra.

9. Según J.P. Sironneau “es evidente que en las sociedades pre-modernas, las funciones de la ideología no podían ser asumidas más que por las formas dominantes del discurso que eran entonces las del mito y de sus prolongaciones teológicas y filosóficas”. En cambio, cuando el discurso mítico-religioso ya no es el dominante, como en el caso de las ideologías políticas surgidas en la última década del siglo XVIII o principios del siglo XIX: en este momento no solo “los primeros socialistas ambicionaron una transformación profunda política, social y cultural de todas las relaciones humanas” sino que fue también en este momento cuando “se desarrollan en Europa las reivindicaciones nacionalistas” así como otras “ideologías políticas más difusas” como el “liberalismo” (Sironneau 2005: 184-185).

10. (Durand 1996b: 78-79). La traducción es nuestra.

11. No olvidemos que para G. Durand, el arquetipo “más allá de cualquier espacio socio-cultural, y por debajo de cualquier tiempo histórico, se mantiene como entidad constitutiva y formadora, en una especie de empirio antropológico, tal y como los “genes” de la especie *sapiens*” (Durand 1996c: 142). La traducción es nuestra.

12. Remitimos aquí al lector al fructífero concepto que François Jullien introduce en 2012, en su obra *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité* y que hemos tratado en la obra colectiva, *L'entre-deux imaginaire. Corps et création interculturels* (Peter Lang, 2016). El “entre” no solo como concepto exploratorio “que se aventura hacia la diferencia” (Jullien 2013: 36) sino también y sobre todo, como concepto “desde donde y por donde procede y se despliega cualquier advenimiento”: “el *entre* del intersticio” (Jullien 2012: 54-55) que nos libra aquí, a través de la figura de Mariana, la estrecha relación entre historia y mito.

13. El término unamuniano “intrahistoria” será interpretado aquí no solo como lo define el DRAE, esto es, como “vida tradicional que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible” sino como lo ha interpretado magistralmente Celso Medina en su artículo “Intrahistoria, cotidianidad y localidad” a partir de la obra de Miguel de Unamuno (*En torno al casticismo*, 1895), de Menéndez Pidal y su comparación con el concepto de “microhistoria” de Carlo Ginzburg (*El queso y los gusanos*, 1976). Al experimentar su latencia (“estado latente”, concepto pidaldiano) en la lengua hablada, la intrahistoria se expresa plenamente a través del alma popular en romances, canciones de ciego y canciones populares, como veremos, será el caso en Mariana Pineda, o a través de canciones regionales y otras manifestaciones artísticas populares (caricaturas, pósters...) en la Libertad-Marianne francesa (Medina 2009: 123-139). En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200009&script=sci_arttext [fecha de última consulta: 20/06/2016].

14. Como subraya G. Durand, “un mito se desgasta porque deriva y, en un momento dado, hay un umbral crítico de derivación que queda por definir, que no es el mismo según los mitos, según la importancia del mito”. (Durand 1996a: 105). En un mito como Prometeo, su usura anuncia la arrojada de un nuevo mito llamado Mariana.

15. En sus *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* (1791), Herder reproduce la misma opción filosófica que en sus obras de juventud: “la humanidad es una, pero se ha diversificado bajo la influencia de condiciones materiales como el clima” sin que esto suponga “condenar unas en detrimento de otras”. Herder, continúa Anne-Marie Thiesse, “denuncia los crímenes del despotismo, del imperialismo y de la intolerancia: participa en violentas críticas en contra de las Cruzadas y otorga en cambio una gran importancia a las herejías [...] en el progreso de la razón y de la libertad. Y la formación política más conforme a la Naturaleza está constituida para él por un pueblo con una unidad de carácter nacional y cuyo gobierno está determinado por el *Volksgeist*” (Thiesse 2001: 41. La traducción es nuestra), es decir por el genio nacional o espíritu de la nación. A pesar de que como es sabido, los nacionalistas del Segundo Imperio o del Tercer Reich harán de Herder su padre espiritual, Anne-Marie Thiesse insiste en que Herder es al mismo tiempo “la referencia común, regularmente invocada, de la mayor parte de los eruditos europeos preocupados por aportar a su propia nación gloria y dignidad” (Thiesse 2001: 41-42. La traducción es nuestra). Sobre el genio nacional, véase sobre todo Herder, J.G. *Une autre philosophie de l'histoire* (1774).

16. La traducción es nuestra.

17. “La población campesina es sin duda alguna”, escribe A. Marie Thiesse, “la categoría social más representada en los cuadros del siglo XIX. El cuestionamiento del canon clásico y de la antigua jerarquía de las obras según la temática, el derrumbe del género mitológico, la salida del taller harán surgir nuevas formas de lo pintoresco [...] los campesinos y el paisaje” (Thiesse 2001: 189. La traducción es nuestra).

18. Desarrolla este concepto a través de la metáfora siguiente: “las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera el sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol” (Unamuno 2000: 41).

19. “La historia nacional”, precisa A.M. Thiesse, “apenas plasmada en papel, pasa al lienzo [...] Tema privilegiado: las grandes batallas en las que la nación ha combatido por su libertad. El acento, evidentemente, está puesto en el espíritu de resistencia patriótica y no de conquista”. “Los pintores”, continúa, “raramente ofrecen una visión panorámica del campo de batalla, sino que se centran en un pequeño grupo de combatientes” (Thiesse 2001: 142. La traducción es nuestra). El cuadro de Delacroix es un claro ejemplo de ello.

20. “A partir de mediados del siglo XVIII, la necesidad de redefinir las relaciones entre lo universal y lo particular —condición previa indispensable a la construcción de naciones— provoca una mutación de la legitimidad cultural [...] Se formula una nueva teoría de la cultura que permite plantear lo nacional como principio creador de la modernidad” (Thiesse 2001: 23. La traducción es nuestra).

21. Para el antropólogo José Antonio González Alcantud, incluso, la gestión del arte de la identidad granadino “soportada en los usos de la memoria colectiva y de la narración histórica, corre a cargo de los ‘notables’ ciudadanos”, dejando muy claro la existencia de la “plena conciencia por parte de estos de la importancia de controlar el discurso memorialístico e histórico”. (González Alcantud 2010: 33-34).

22. Sobre el concepto de identidad se han vertido ríos de tinta, y sin entrar en el complejo problema derivado del concepto de nación, genio nacional, nacionalismo y/o la identidad nacional heredado de una concepción decimonónica romántica ligeramente esbozado arriba, nos limitaremos aquí a subrayar cómo ha sido interpretada la noción de “identidad” en este artículo: toda identidad que se precie debe definirse precisamente por sus continuos fenómenos de aculturación y/o transculturación y por consiguiente, hablar aquí de “heroínas de una identidad libertaria” supone dar a entender que la libertad clamada por la Mariana granadina debía mucho a las ideas liberales, revolucionarias y francmasónicas que habían recorrido el país y llegado a Granada desde París con la presencia de las tropas napoleónicas, entre otros hechos. La identidad libertaria no es por consiguiente pura ni propia de un país, nación, región o localidad sino contaminada por todo el clamor revolucionario y prometeico del siglo XIX vivido en Europa. Esta contaminación y afrancesamiento no fueron, a nuestro parecer, síntomas de decadencia de la identidad local granadina sino, al contrario, una señal de su fortaleza, como precisa E. Gibbon. (Gibbon, E. (2005) *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Barcelona: RBA. Citado por González Alcantud 2010: 18).

23. En los artículos, en su mayoría elogiosos, publicados a raíz del Salón de 1831 (libreto del Salón de 1831, n.º 511), algunos se han interrogado sobre la personalidad que se esconde tras el hombre con el sombrero de copa. “Unos ven en él al propio Delacroix, aunque Alejandro Dumas haya negado cualquier participación del artista en las jornadas de 1830; otros piensan que se trata de Frédéric Villot, amigo de Delacroix y futuro conservador de las pinturas en el Louvre. En cuanto al joven muchacho agitando una pistola, a la derecha del cuadro, se trata de una personificación antes de tiempo, del Gavroche creado por Victor Hugo en *Los Miserables* (1862)” (Fricker 1963: 49. La traducción es nuestra).

24. “El 28 de julio (o la Libertad guiando al pueblo)”. Óleo sobre tela, 260x325 cm. París, Louvre. Firmado y sellado en 1830. Adquirido por el rey Luis Felipe y destinado al Museo Real en el Palacio de Luxemburgo, en cuyos depósitos permaneció largos años. Reapareció por breve tiempo durante las jornadas revolucionarias de 1848 y fue expuesto después, con el consentimiento de Napoleón III, en la Exposición de Pintura de la Exposición Universal de 1855. En una carta a su hermano, el general Carlos Enrique, Delacroix escribía desde París el 12 de octubre de 1830: ‘En cuanto al *spleen*, me libro de él trabajando. He comenzado un asunto moderno, una barricada... si no he combatido

por la patria, al menos podré pintar por ella. Esto me ha devuelto un humor excelente” (Marchiori 1971: 33).

25. Sobre la interesante interpretación del cuadro de Delacroix realizada por Elisabeth Guibert-Sledziewski en su artículo “*La liberté de Delacroix. Images et fantômes de la Révolution*”, volveremos más abajo.

26. “El cuerpo con el pie azul es el fantasma del 93. Su desnudez a medias, inapropiada, lo caracteriza en sentido propio como a un *sans-culotte*, mientras que flota algo de las carretas en su camisa sin cuello con las mangas extendidas. Dicho de otra manera, una imagen total” (Guibert-Sledziewski 1980: 141. La traducción es nuestra).

27. No será aquí nuestro propósito el analizar ni citar minuciosamente todos los modelos, aspectos y formatos (cuadros, bustos, estatuas, sellos, monedas, tarjetas postales, carteles, caricaturas...) que la representación simbólica de Mariana ha adoptado en íntima relación con la figura de la República y la Libertad desde 1789, dado que esto sobrepasaría nuestro espacio papel y por otra parte, esta temática ha sido magistralmente estudiada por Maurice Agulhon y Pierre Bonte, entre otros. Véase: Agulhon M. y Bonte, P. (1992), *Marianne. Les visages de la République*. París: Gallimard; Agulhon, M. (1979), *Marianne au combat, l’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1889*. París: Flammarion.

28. La traducción es nuestra.

29. Artistas como Antoine-Jean Gros o Nanine Vallain recrean a las primeras Marianas como símbolo de la República desde 1789 ya que los republicanos creían en la virtud pedagógica de las imágenes. Véase por ejemplo la obra “Figura alegórica de la República” (óleo sobre lienzo, 72,2x61 cm) fechada en 1793-94 atribuida a Antoine-Jean Gros y entregada a Louis-Philippe en 1841, probablemente para su colección del Museo de la historia de Francia, inaugurado en Versalles el 10 de junio de 1837. Aparentemente dicho lienzo no fue finalmente depositado en Versalles hasta el 6 de julio de 1899: <http://collections.chateauversailles.fr/#b428c6a5-acf2-49de-9bb0-e615621700bf> [fecha de última consulta: 26/06/2016]. Sobre dicho símbolo de la primera república véase igualmente: Robert Fohr y Pascal Torres, “Un symbole pour la Première République”, *Histoire par l’image* [en línea], consultado el 27 de junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/symbole-premiere-republique>. Véase igualmente, la obra “La Liberté” de Jeanne-Louise Vallain, dite Nanine © Musée de la Révolution Française, Vizille. Según Medhi Korchane, esta Libertad “se ha convertido en el icono del culto revolucionario que la Convención se forzó en imponer al pueblo para frenar los nefastos efectos de la descristianización. Su nacimiento vino marcado por una ceremonia celebrada en la iglesia metropolitana de París (antigua catedral Notre-Dame) el 10 de noviembre de 1793, durante la cual se cantó el himno que Joseph-Marie Chenier le dedicó: “Tú, santa Libertad, ven a habitar este templo, sé la diosa de los franceses”. Según Medhi Korchane, será esta libertad la que “prestará sus rasgos y atributos a la República” (Mehdi Korchane, “La Liberté”, *Histoire par l’image* [en línea], consultado el 29 junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/liberte>).

30. Desde 1818, el Museo de Luxembourg se convierte en museo de los artistas vivos. Véase: <http://es.museeduluxembourg.fr/el-museo> [fecha de última consulta: 26/06/2016].

31. Descritas por el “asociado libre de la academia de las Arcadas”, Pentamère de Beaugency, como “asquerosos, horrorosos, mal hechos, repugnantes [...] que apestan” incluso “con la vista” (Jal 1831: 40. La traducción es nuestra).

32. En dicho proyecto del duque de Orléans, convertido en rey de los franceses bajo el nombre de Luis-Felipe I, se entiende que el Museo de la historia de Francia es un “instrumento de reconciliación nacional de todas las tendencias políticas”, y abarcará “un panorama de la historia de Francia desde Clovis (siglo V-VI) hasta la llegada al trono de Luis-Felipe (1830)”, dedicándolo a “todas las Glorias de Francia”. Véase: http://www.museehistoiredefrance.fr/index.php?option=com_musee&cid=4&view=detail&his=museeHistorique [fecha de última consulta: 26/06/2016].

33. La traducción es nuestra.

34. Véase: http://www.museehistoiredefrance.fr/index.php?option=com_oeuvre&view=liste&order= auteur-all&aid=69 [fecha de última consulta: 26/06/2016].

35. Véase: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au musée royal*, el 1º de mayo de 1831. París, in: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104217w/f4.image.r> [fecha de última consulta: 26/06/2016].

36. La traducción es nuestra.

37. Dicho carácter real es, a menudo, subrayado por la crítica, no solo por la pilosidad que Delacroix ha invitado a ver bajo su brazo, sino por la bayoneta modelo 1816 que tiene en su mano izquierda. Véase: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple> [fecha de última consulta: 20/07/2016].

38. La autora continúa su análisis insistiendo en el pie azul-República del personaje que yace a tierra bajo la Libertad y que parece no dejar avanzar el pie derecho de ésta: “el pie azul que nadie podrá evitar es lo que sobrepasa del cadáver de la República, es la terrible palabra de Robespierre: “¿quieren ustedes una Revolución sin revolución?” Quien dice y ve azul tropieza con esta extremidad helada, con los extremismos mortales del 93. Las Tres Gloriosas pueden aún, no podrán jamás hacer abstracción del Terror” (Guibert-Sledziewski 1980: 141-142. La traducción es nuestra).

39. La traducción es nuestra.

40. Delavigne, C. (1830) *Nouvelle Mésseienne: une semaine de Paris*, París: Alexandre Mesnier, libraire. Véase: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442911k.r> [fecha de última consulta: 28/06/2016].

41. A la interpretación de la Libertad como “mujer desvergonzada”, por parte de Pentamère de Beaugency, Auguste Jal prefiere “virago demi-nue”, a lo que propondremos, “peleadora semidesnuda”, como traducción (Jal 1831: 43. La traducción es nuestra).

42. La estrofa anteriormente citada está tomada igualmente de: Barbier 1830, 1864: 11-12. La traducción es nuestra.

43. Figura femenina radical y popular desde su llegada a París en 1789 y que actuará activamente en las manifestaciones revolucionarias sobre todo en el asalto a las Tuileries del 10 de agosto de 1792. Véase: Charlotte Denoël, “Théroigne de Méricourt”, *Histoire par l'image* [en línea], consultado el 20 de julio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/theroigne-mericourt>

44. Son conocidas igualmente las influencias pictóricas en la Libertad de Delacroix a partir de la composición, *Le Radeau de la Méduse* de Théodore de Géricault, expuesta en el Salón de 1819. E. Guibert-Sledziewski subraya, por ejemplo, cómo “el pie envuelto” de este *sans-culotte*, “evoca sin problemas los famosos muñones, así como todo el naufragio tan inspirado, en el que la horizontalidad significa la desesperación”. “Y la verticalidad”, continúa la autora, “el resultado: brazo levantado, ropa azotando el viento, mástil-faro a lo lejos” (Guibert-Sledziewski 1980: 141).

45. La traducción es nuestra.

46. “En cuanto hay fluctuaciones en los mitemas”, precisa G. Durand, “podemos hablar de derivación, y siempre hay fluctuaciones [...] No hay momento cero del mito, de comienzo absoluto” (Durand 1996a: 105).

47. Ledru-Rollin. Citado por Philippe Poirrier, “Les figures symboliques de la IIe République”, *Histoire par l'image* [en línea], consultado el 27 de junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/figures-symboliques-ii-republique>

48. La obra *La République* (1848), actualmente en el Museo d'Orsay de París, y su análisis detallado puede ser consultado en: Philippe Poirrier, “Les figures symboliques de la IIe République”, *Histoire par l'image* [en línea], consultado el 27 de junio de 2016. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/figures-symboliques-ii-republique>

49. La traducción es nuestra.

50. Motivado evidentemente por una mayoría de izquierdas en el Parlamento desde 1879. Según M. Agulhon y P. Bonte, “no ha habido nunca busto “oficial” de la República, pero el que aparece con grandes titulares en el *Petit Journal* en 1891 fue adoptado por 164 diputados como “la figura que personificaba mejor a la República”. La Marianne de Marthe Angelo, en 1878, es de inspiración más libertaria” (Agulhon y Bonte 1992: 40-41. La traducción es nuestra). Véanse las ilustraciones igualmente en: Agulhon y Bonte 1992: 40-41.

51. Tras los sucesos de la Comuna de París (18 de marzo al 28 de mayo de 1871), “el gorro rojo”, por ejemplo, “será proscrito”. y sustituido por una corona-diadema con motivos vegetales, a veces acompañado de una estrella de cinco puntas (Agulhon y Bonte 1992: 42. La traducción es nuestra).

52. La traducción es nuestra.

53. Véase Agulhon y Bonte 1992: 66.

54. Véase Agulhon y Bonte 1992: 62.

55. Véase Agulhon y Bonte 1992: 67.

56. Véase Agulhon y Bonte 1992: 63.

57. No es de extrañar que dicho gorro frigio —atributo esencial desde la primeras representaciones alegóricas de la Libertad, dado que dicha relación “entre la libertad y el gorro antiguamente venido de Frigia, en Asia Menor se había establecido ya en la antigua República romana, en la que el rito de liberación de un esclavo conllevaba la colocación de este gorro en la cabeza del individuo liberado”— y sobre todo, el gorro de lana utilizado por los campesinos y gente del pueblo —sin las dos bandas laterales que caen sobre las orejas y que se aparenta, según Agulhon y Bonte, más bien “al *pileus* romano”— haya contribuido a reforzar la “popularidad del gorro de la libertad heredado de una iconología erudita” (Agulhon y Bonte 1992: 15-16. La traducción es nuestra).

58. Una canción en occitano, *La garisou de Marianno* (en francés: *La guérison de Marianne*; “La cura de Marianne”), compuesta por un zapatero trovador de Puylaurens, Guillaume Lavabre, en octubre de 1792 pudiera explicar el origen de dicho nombre (muy de moda en país occitano durante la recién bautizada República francesa) y de su asociación a la república y a la libertad. Sobre el origen de Marianne y su relación a Puylaurens, como cuna occitana de la Mariana Republicana, a partir del descubrimiento de dicho manuscrito en 1970, véase: <http://www.puylaurens.fr/fr/information/53163/marianne> [fecha de última consulta: 8/06/2016]. Según Agulhon y Bonte, es igualmente “en el otoño de 1792 cuando aparece por primera vez el nombre de Marianne en el sentido de la República, o de Francia en Revolución” (Agulhon y Bonte 1992: 18. La traducción es nuestra).

59. Sería injusto obviar la influencia del pensamiento español en la figura de Marianne. Algunos críticos —entre otros, la gran historiadora de la Revolución Francesa Florence Gauthier— aseguran que el nombre de Mariana pudiera derivar del teólogo, pensador y jesuita español, el Padre Juan de Mariana (Talavera de la Reina 1536-Toledo 1623) quién con sus escritos, y más concretamente con su obra *De rege e regis institutione* (1598) y su particular reflexión sobre la monarquía y el regicidio hubiese podido influir directamente en los ideales de la Revolución Francesa, dado que se trasladó a París en 1569 para enseñar teología durante cuatro años. De hecho los aristócratas contra-revolucionarios partidarios del Antiguo Régimen, empezaron a denominar peyorativamente a los revolucionarios “marianos”, aludiendo a la influencia del pensamiento del padre Mariana, y estos no dudaron en retomar el “pretendido agravio” como “algo positivo de lo que sentirse orgullosos y satisfechos”. Véase: “De Juan de Mariana a Robespierre. Entrevista”. Florence Gauthier 15/10/2006, en: <http://www.sinpermiso.info/textos/de-juan-de-mariana-a-robespierre-entrevista> [fecha de última consulta: 7/07/2016]. Véase igualmente el artículo en francés: Florence Gauthier, “De Juan de Mariana à la Marianne de la République Française ou le scandale du droit de résister à l’oppression” en: <http://revolution-francaise.net/2007/12/01/183-juan-mariana-marianne-republique-resister-oppression> [fecha de última consulta: 7/07/2016].

60. Nombre “muy popular, dado que es el pueblo quién lleva los nombres de tradición devota, mientras que los aristócratas y los burgueses prefieren distinguirse con nombres más rebuscados” (Agulhon y Bonte 1992: 20. La traducción es nuestra).

61. Esta Mariana, en cambio, tan solo habría sido conocida por los eruditos, a partir de la tragedia del mismo nombre de Tristan l’Hermite, frente a la Marie-Anne, evidentemente popular, y más propicia a representar la revolución del pueblo (Agulhon y Bonte 1992: 20-21. La traducción es nuestra).

62. Maurice Agulhon firma este blog: <http://profshistoirelcl.canalblog.com/archives/2006/11/26/3154903.html> [fecha de última consulta: 28/06/2016]

63. Maurice Agulhon firma este blog: <http://profshistoirelcl.canalblog.com/archives/2006/11/26/3154903.html> [fecha de última consulta: 28/06/2016]

64. Desde Linares hasta Almería, pasando por Loja, Asturias, Toulouse y Perpignan las composiciones de tradición popular son múltiples, y con variantes —dada la transmisión de generación en generación y los modismos propios de cada zona geográfica—, pero similares, centradas no solo, en Ramón Pedrosa como objetivo de animosidad general, sino sobre todo, en la inocencia de la heroica Mariana. El arraigo de dichos romances fue tal en el imaginario colectivo que traspasaron fronteras con la emigración española en el país galo. Una prueba de ello es el testimonio recogido por Antonina Rodrigo, sobre el romance cantado por “las niñas en Almería jugando al corro, con una tonadilla inspirada en el himno de Riego, en tiempos de la Segunda República”. Dicha información ha sido aportada por “las exiliadas Kalinka Pardo (Toulouse) y Cándida Pando de Orozco (Perpignan)”. Y otra prueba es la “versión de Josefina Suárez, asturiana de la cuenca minera de Turón, que cantaban en Asturias, saltando a la cuerda, en los años de la Segunda República con la música del himno de

Riego (Toulouse)” (Rodrigo 2005: 69-70). Por último, ¿qué mejor prueba de la identidad europea y transfronteriza suscitada por el mito de Mariana que el testimonio de “Elisa Ricol, nacida en 1916 en un pueblo minero del sureste francés, hija de emigrantes aragoneses” y “enrolada en las Brigadas internacionales” para quien, “la moral se la infundía el recuerdo de Mariana Pineda”? (Rodrigo 2005: 74).

65. Véanse las ilustraciones que acompañan a este texto en: “Aleluyas de Mariana Pineda. Textos de A. Rodrigo y dibujos L.G. Gallo, 1893. Colección Antonina Rodrigo” en Viñes-Millet 2005: 94-95.

66. En 1836, un autor con las iniciales R. de R. V. firmaba, el epicedio *Mariana o el último día de la hermosa de Granada*. Según Antonina Rodrigo, dicho autor “que vivió el drama en 1831 evocó nostálgico la figura de Mariana, enfrentada a Pedrosa y el pertinaz esfuerzo del juez por arrancarle su secreto” (Rodrigo 2005: 67). Retomaremos esta obra más abajo.

67. Según Antonina Rodrigo, Lorca, “a la hora de preparar su drama *Mariana Pineda*, le escribe a Melchor Fernández Almagro que quiere hacer “una especie de cartelón de ciego estilizado”. No en vano”, continúa A. Rodrigo, “el joven Lorca, en 1920, había acompañado a Ramón Menéndez Pidal, en Granada, a recoger romances orales, en el barrio del Albaicín y las cuevas del Sacro Monte” (Rodrigo 2005: 62).

68. Véase una litografía de Mariana junto a su bandera: “Doña Mariana de Pineda. Litografía de los Artistas, siglo XIX. Colección Antonina Rodrigo”, reproducida en: Gálvez Ruiz y Sánchez Gómez 2008: ilustración n.º 1. Véanse igualmente otras dos litografías de Mariana sin bandera: “Doña Mariana Pineda”. Litografía, siglo XIX. Colección Ignacio Martín Villena, o “Mariana Pineda. Litografía del *Álbum granadino*, 1856. Museo casa de los Tiros, reproducidas en: Viñes Millet 2005: 96 y 107.

69. “Mariana Pineda en capilla”. Óleo sobre lienzo. Juan Antonio de Vera y Calvo, 1862. Congreso de los diputados, reproducida en: Viñes Millet 2005: 122.

70. Véase “Mariana de Pineda en el acto de ser conducida a capilla”. Isidoro Lozano, 1862, AMGr, reproducida en: Gálvez Ruiz y Sánchez Gómez 2008: ilustración n.º 37.

71 Véase: <http://www.huertadesanvicente.com/obras.php> [fecha de última consulta: 28/06/2016]

72. Véase: “Mariana de Pineda hacia el patíbulo”. Pablo Pineda Fernández, 2007, reproducido en: Gálvez Ruiz y Sánchez Gómez 2008: ilustración n.º 38.

73. Hemos señalado más arriba cómo los romances son cantados al ritmo del himno de Riego durante la II República tanto en Almería como en Asturias. En cuanto a la Marianne francesa, ¿el himno de Joseph-Marie Chénier no propicia igualmente desde 1793 su institucionalización?

74. Véase: “Cabeza de Mariana Pineda. Terracota. Manuel González, 1840. Museo Casa de los Tiros”, reproducido en Viñes Millet 2005: 127. Dicho busto fue presentado igualmente al Certamen Nacional de Escultura, convocado por la Academia de Bellas Artes granadina que premiaría el proyecto para la plaza Mariana Pineda.

75. José González Jiménez presentó igualmente otro boceto para el monumento a Mariana Pineda, perteneciente a la colección de Juan Manuel Segura Bueno, reproducido en: Viñes Millet 2005: 128.

76. “Monumento a Mariana Pineda en el Triunfo”. Fotografía, siglos XIX-XX. Ayuntamiento de Granada. Casa Mariana Pineda. Reproducido en Viñes Millet 2005: 123.

77. Extracto de la “Canción de Marianita Pineda. Pliego de cordel. Madrid. Imprenta universal, mediados del siglo XIX. Colección Ignacio Martín Villena”, reproducida en Viñes Millet 2005: 126.

78. Según Fernández Hoyos, debemos la expresión “la hermosa de Granada” (v. 326) al autor del epicedio (Fernández Hoyos 2008: 146).

79. Martín Recuerda por ejemplo, “establece una identificación entre la situación histórico-política de principios del siglo XIX y la posguerra española del siglo siguiente” (Fernández Hoyos 2008: 162).

80. La masonería liberal conocida como “Gran Oriente de Francia” no dudaba en asociar igualmente la efigie de Marianne a los ideales libertarios. ¿Nuestra Mariana Pineda (así llamada precisamente por ser hija de Mariano: “¡De ninguna manera! —casi gritó la hija de los labradores de Lucena—. Chico o chica, el mismo nombre. ¡Se llamará Mariana!” [S.A. 1991: 23]) pudiera ser también una Marie-Anne? ¿Se trata de una casualidad del destino? Pudiera ser... En cualquier caso, el triángulo bordado en la bandera de la granadina, el triángulo (como nivel de la igualdad) reproducido en algunas representaciones pictóricas o escultóricas de la Marianne francesa, los lemas tripartitos en ambos casos insisten en la simbólica del número 3, como es sabido, número sagrado en la masonería del

“Gran Oriente de Francia”. Dicha obediencia masónica —la más antigua e importante de la Europa continental desde su fundación en 1773—, obtuvo una gran difusión en toda la Europa napoleónica asociada a la filosofía de las “Lumières”. Los círculos masónicos andaluces no dudarán en reproducir los ideales revolucionarios y liberales de dicho rito francés. Véase: <http://www.godf.org/index.php/pages/details/slug/le-grand-orient-de-france> [fecha de última consulta: 1/07/2016].

81. Citado por Araujo 2011: 132. La traducción es nuestra. El neologismo “objectifiable” podría ser traducido igualmente como objetivo y fiable.

82. Sobre el desafío de Mariana al violento poder del patriarcado, y su actitud negativa ante los requerimientos amorosos de Pedrosa, véase Munch Comini, E. (2000) “Mariana Pineda, nuevas claves interpretativas desde la Teoría de Género”, en <http://www.andalucia.cc/viva/mujer/mariana.html> (citado por Gálvez Ruiz 2008: 141).

83. Véase: <http://www.liege.be/tourisme/art-public-et-patrimoine/inauguration-de-loeuvre-monumentale-et-pedagogique-le-mur-des-libertes> [fecha de última consulta: 1/07/2016].

84. <http://www.humanite.fr/quand-eugene-delacroix-inspire-la-presse-563165> [fecha de última consulta: 1/07/2016].

85. La traducción es nuestra.

86. La Mariana del Festival “Street Art Fest” de Grenoble no solo sirve de crítica al gobierno por el recurso al artículo 49.3 y la falta de libertad de la sociedad actual sino que ilustra a la perfección cómo el mito de Mariana no cesa de sorprendernos. Véase: <http://www.franceinfo.fr/actu/societe/article/une-fresque-du-festival-street-art-grenoble-fait-polemique-801287> [fecha de última consulta: 5/07/2016]. La obra del artista Goin se puede consultar en: <http://www.goinart.net/gallery/outside/?image=2605> [fecha de última consulta: 5/07/2016].

87. La actualidad nos fuerza a añadir un último ejemplo, tras la triste noche de la Fiesta Nacional en Niza: el “je suis Charlie” se hace cada vez más, desgraciadamente, un “on est tous Marianne”, como el dibujo de Benjamin Régnier —de nuevo, ilustración de este nuevo atentado— nos permite apreciar. Véase: <http://www.directmatin.fr/france/2015-11-25/le-dessin-de-marianne-en-pleurs-fait-le-tour-du-monde-716752> [fecha de última consulta: 16/07/2016].