

EL MITO DE IXIÓN Y EL BURLESQUE VICTORIANO

THE MYTH OF IXION AND THE VICTORIAN BURLESQUE

ANTONIO MUÑOZ VARGAS
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
amunoz47@alumno.uned.es¹

Fecha de recepción: 30-05-2019

Fecha de aceptación: 05-09-2019

RESUMEN

El *burlesque* victoriano fue un género teatral menor próximo a la Ópera Cómica. La mitología clásica fue uno de sus temas preferidos: contemplar en el espectáculo a dioses apostando, jugando a las cartas o tomando té tenía un efecto muy cómico. Por otro lado, la mitología daba también la posibilidad de contemplar actrices y bailarinas escasamente vestidas de acuerdo a los estándares de la época. El *burlesque* reflejaba a través de las referencias anacrónicas la realidad sociopolítica del momento. Y, por otro lado, extendía el conocimiento de la mitología clásica a un público, a veces, no muy culto. El *Ixión o el Hombre en la rueda* de Burnand es un gran ejemplo de este género.

Palabras clave: Recepción clásica, Mitología Clásica, Ixión, Burlesque, Francis Cowley Burnand

¹ Antonio Muñoz Vargas pertenece al Programa de Filología de la EIDUNED y el presente trabajo se enmarca dentro de la investigación de su tesis en dicho Programa.

ABSTRACT

The Victorian Burlesque was a minor British theatrical genre close to the Comic Opera. Classic Mythology was one of its favourite subjects: watching gods betting, playing cards or drinking tea had a very funny effect. On the other hand, mythology gave the possibility of seeing actresses and dancers scarcely dressed, according to the standards of the times. The burlesque reflected through anachronistic references the socio-political reality of the moment. And, on the other hand, it spread the knowledge of Classical Mythology to an audience who was often not very cultivated. Burnand's *Ixion or the Man at the Wheel* is a great example of this genre.

Key words: Classical Reception, Classical Mythology, Ixion, Burlesque, Francis Cowley Burnand

1. El burlesque y el Mundo Clásico

El *burlesque* victoriano es un género teatral que se desarrolló en la Inglaterra victoriana, elaborado en clave cómica y burlesca que, a veces, entrañaba una crítica. En el *burlesque* aparecen incrustados en el diálogo hablado, generalmente en verso, baile y cantos, tanto procedentes de la ópera y géneros afines, como canciones y baladas populares, todos ellos conocidos, a los que se parodia. Eran frecuentes, asimismo, los llamados *tableaux*². La trama, entreverada con los elementos referidos, a veces se aleja del momento en que es compuesta, basándose en la mitología grecolatina, en la historia o en la temática oriental, entre otros asuntos. Pero las referencias al presente y sus circunstancias son frecuentísimas. Como elemento cómico incluía, además de esa mezcla de lo lejano geográfica y temporalmente con lo actual, juegos de palabras con referencias frecuentes a la comida, o expresiones populares, a veces dialectales.

Otra fuente de comicidad es el travestismo: era frecuente que determinados papeles femeninos los interpretaran hombres y masculinos mujeres, motivo por el cual desde sus mismos orígenes se llamó al género también *travesty*. Algunas obras se denominaron también *extravaganza*, como es el caso del *Ixión* burlesco de F. C. Burnand, titulado *Ixion, or the Man at the Wheel*, con el añadido de *an original extravaganza*³, término que enfatiza el lado visual y espectacular de la representación. Efectivamente, la vertiente visual fue muy cuidada por el *burlesque*, buscándose la máxima espectacularidad, en las escenas y el escenario⁴, en los bailes o en el vestuario y el decorado. Esa importancia del elemento visual,

² *Tableau* es una expresión acortada de *tableau vivant*. Se trata de una mezcla de teatro y pintura. Es un elemento, como vemos, frecuente en el *burlesque*, pero presente también en otros géneros, aunque a veces se hacían de forma autónoma. Como la palabra misma indica, se trata de representar con actores cuadros vivos, que se pretende sean inéditos. Se buscaba, por supuesto, una relación entre la representación de la obra y el *tableau*. En tanto que cuadros los actores o modelos debían permanecer en silencio.

³ Se intentó una distinción entre el *burlesque* y la *extravaganza*, pero realmente, por el uso que se hacía de ambos términos, el sentido era tan parecido que era imposible una distinción efectiva.

⁴ HALL (1999: 350).

que está en el origen mismo del género, fue clave en el éxito del mismo, pero también marcará su declive. Realmente, con el tiempo, lo que empezó a interesar más al público, sobre todo masculino, fue ver a las actrices y bailarinas con poca ropa, tendencia que se fue acentuando a lo largo del tiempo, llegando a distorsionar el género y convertirlo en un simple *leg show*. Los empresarios teatrales, interesados sobre todo en el rendimiento económico de la empresa, favorecieron esta deriva, especialmente en la época final del género. En un principio los espectadores se conformaban con lo poco que se les dejaba ver, más bien insinuar, del cuerpo de actrices y bailarinas, pero con el paso del tiempo las exigencias fueron más acusadas, y las actrices fueron apareciendo más ligeras de ropa. En esta época la parte puramente teatral será ya lo de menos, con lo cual de un género que mezclaba lo culto con ciertas dosis de procacidad se pasó a un simple espectáculo de marcado carácter erótico. Este proceso, como veremos, fue especialmente acusado en el *burlesque* británico, al saltar el charco y trasplantarse a un mundo que se movía en coordenadas diferentes al británico⁵ y europeo.

1.1. Orígenes del género

Burlesque es un término inglés, tomado del francés, que posee un sentido más amplio; pero el *burlesque* que nos interesa aquí es el *burlesque* victoriano, género teatral que unía el teatro, la música y el baile, y que compartía el aire cómico y paródico del *burlesque* meramente literario. Este *burlesque* victoriano está muy relacionado con la ópera cómica, que apareció en la Inglaterra del siglo XVIII respondiendo al impulso que había tomado en Europa a partir de la *opera buffa* italiana. Destaca *The Beggar's Opera* (1728), obra de John Gay, que al incluir, como lo hará el *burlesque*, baladas, música popular inglesa de la época, se denominaba *ballad opera*. Esta obra consiguió un notable éxito, influyendo en la ópera cómica inglesa, que solía versionar en tono cómico óperas serias generalmente italianas. La relación de la ópera cómica con el *burlesque* es evidente.

Pero, sin duda, el género más cercano al *burlesque* victoriano es la *burletta* inglesa, sobre todo las creadas por Kane O'Hara⁶. Se trataba de una composición operística, como el *burlesque*, breve, de un solo acto, que se diferenciaba de aquél por la ausencia de parodia musical. El nombre procede de la *burletta* italiana, que funcionaba como interludio cómico en los programas operísticos⁷.

De hecho, la expresión *burlesque burletta* era muy frecuentemente usada para las *burlettas*⁸. Un reputado escritor y crítico como William Hazlitt la denominó “especie de *burlesque*”⁹.

⁵ MILLETE (2016: 4). La misma Lydia Thomson se mostró muy crítica y decepcionada con esta evolución.

⁶ HALL (1999: 341).

⁷ RICHARDS (2014: 69).

⁸ RICHARDS (2014: 69).

⁹ HAZLIT (1822: 45).

El término *burletta* plantea, además, otro problema, pues se utilizó a raíz del *Licensing Act* de 1737 para designar obras que no eran burletas propiamente dichas con el fin de evitar los perjuicios que generaba no tener licencia, de la cual carecían muchos teatros. Los *illegitimate theaters* solo podían producir géneros menores, como la comedia o el melodrama. Eso provocó que las óperas de baladas fueran denominadas burletas, como es el caso de la *Beggar's Opera*, aunque realmente no lo eran.

Algunas burletas también se basaron en la temática mitológica, a la que le aplicaban un tratamiento cercano al que usará el *burlesque*, grotesco y desenfadado, con alusiones anacrónicas a la actualidad, canciones y el recurso al humor. Un ejemplo es el *Midas* de O'Hara, producida en 1762, que trataba el mito de forma muy parecida al de los *burlesques* victorianos del XIX¹⁰. Aparte del *Midas* se representaron bastantes más burletas basadas en mitos grecolatinos, entre ellas el *Orpheus* de François-Hippolyte Barthélémon (London, 1767), *The Judgement of Paris* del mismo autor (London, 1768) o *Poor Vulcan* de Charles Dibdin (1778).

1.2. El burlesque y la mitología clásica

La mitología y el mundo clásico están en el ADN del *burlesque*, de hecho la primera obra del género fue *Olympic Revels or Prometheus and Pandora* de James Robinson Planché¹¹, estrenada en 1831. Esta obra no es solo el primer *burlesque*, sino la primera manifestación de un género que también comienza con ella, el *classic travesty*¹². No obstante, esta obra fue anunciada en su época como una *burletta* o como una *burlesque burletta*¹³, muestra de la confusión terminológica que siempre dominó en la denominación de estos subgéneros teatrales.

El éxito de *Olympic Revels or Prometheus and Pandora* animó a Planché a utilizar la mitología clásica para dar forma a su siguiente obra, *Olympic Devils, or Orpheus and Eurydice*, ese mismo año. Por supuesto, la temática mitológica¹⁴ no fue la única que utilizó el género, pero sí una de las más importantes; no se tardó, incluso, en ir más allá y elaborar *burlesques* basados no ya en mitos sino en tragedias, como es el caso de la *Antígona* de Edward Leman Blanchard en 1845; más aún, fue también Planché el autor de una rareza, un *burlesque* basado en una comedia de Aristófanes, *The Birds of Aristophanes* (1846).

El motivo de la abundancia de *burlesques* de tema clásico fue, sin duda, la buena acogida del público. Las tramas de los *burlesques* buscaban ambientaciones que permitieran hacer volar la imaginación de los espectadores, llevándolos a mundos lejanos temporal y

¹⁰ ADAMS (1891:44-45).

¹¹ ADAMS (1891:44).

¹² El nombre de *travesty* se debía a que los papeles femeninos podían venir representados por actores y los masculinos por actrices.

¹³ RICHARDS (2014:69).

¹⁴ CORMAC (2017:2). Las fuentes predilectas de los *burlesques* fueron la Mitología clásica, las obras de Shakespeare y óperas serias.

espacialmente, lo que llevó a que fueran frecuentes las temáticas históricas, orientales o mitológicas.

La temática mitológica, además, posibilitaba uno de los objetivos preferentes en las representaciones: la espectacularidad visual en el escenario, en los efectos y, sobre todo, en el vestuario. La perfección y la riqueza del vestuario era algo importante, muy valorado por los espectadores y la crítica. De hecho, Planché, el creador del género, era un experto en vestuario, tema del que escribió obras importantes, y al que atribuía gran parte del éxito¹⁵ de sus primeros *burlesques* clásicos.

Sin duda, también la relación entre lo clásico y una moral sexual pagana, más laxa que la victoriana, era un buen atractivo para un público ávido de teatro y deseoso, a veces, más de ver que de oír. En esa misma línea, la relación visual entre lo clásico y el desnudo era un atractivo para un espectáculo que también daba la ocasión de ver bellas actrices, cantantes o bailarinas con ropa ligera, según los estándares de la época. Esta circunstancia se fue reforzando a medida que el género se fue convirtiendo cada vez más en un auténtico *leg show* de contenido sexual, hacia finales de siglo.

La temática mitológica en los *burlesques* también venía fomentada por la tendencia al anacronismo de los escritores. El efecto de que dioses y héroes utilizaran expresiones del momento, o giros vulgares, expresiones dialectales escocesas e irlandesas, hiciesen referencia a costumbres o utilizaran instrumentos del XIX, era cómicamente contundente, lo que difícilmente se podía conseguir con otras ambientaciones. El contraste entre lo antiguo y lo moderno, concepto tan arraigado en la sociedad victoriana, era más evidente y tenía un efecto cómico mayor al utilizar a los dioses, héroes y demás personajes de la mitología y la literatura greco-latina. La mitología también ofrecía la posibilidad de crear humor a costa de unas divinidades de una religión que nadie defendía, pero que, a pesar de todo, eran dioses.

Por otro lado, las referencias cómicas al griego, pero sobre todo al latín, permitían a algunos sintonizar con la burla que encontramos en algunos *burlesques* clásicos en relación con el estudio de las lenguas clásicas, sobre todo por los duros métodos utilizados en la enseñanza¹⁶, como era normal en aquella época en todos estos estudios, ya fuera latín, griego o matemáticas. Ciertamente, existía un resquemor contra el estudio de las lenguas clásicas, uno de cuyos adalides fue Charles Dickens, y por otro lado los autores de los *burlesques* no eran ni mucho menos intelectuales o gente que se moviera dentro de los círculos universitarios. No es el caso de F. C. Burnand, que acudió a Eton y Cambridge y que, además de ser autor de éxito, llegó a ser director de la revista satírica *Punch*, o el de Frank Talfourd¹⁷, aunque ninguno de los dos completó sus estudios.

Pero sin duda la primera causa de la proliferación de la temática clásica en general y la mitológica en particular en este género menor de la ópera cómica británica fue la tremenda atracción que ejerció lo clásico en los británicos desde antiguo, que no disminuye durante el

¹⁵ MACMILLAN (1928:344).

¹⁶ Dickens en la III parte de *Holiday Romance* (1868) se burla de un profesor de latín por sus duros métodos.

¹⁷ HALL (1999:350).

siglo XIX. Esa atracción fue fomentada por los políticos de época victoriana, y contaba con un, aunque lejano, precioso antecedente: la Inglaterra isabelina.

La mitología había tenido ya también su valedora en la ópera cómica, en ese caso debido al simple motivo de que en la ópera seria, de origen italiano, la temática mitológica había proliferado desde los orígenes mismos del género y generalmente aquéllas, las óperas cómicas, no eran sino variantes de la ópera seria.

El público británico era muy aficionado a la ópera seria y, muchas veces, el trasvase de la temática clásica se hacía directamente desde las óperas al *burlesque*. Desde mediados de siglo era frecuente que, tras la representación de una ópera, se estrenase al poco tiempo un *burlesque* basado en la misma, y en determinados fases del XIX pocas eran las óperas con éxito que no habían sido versionadas como *burlesques*¹⁸. Por otro lado, como hemos indicado, el *burlesque* ya tenía el camino preparado en su recurso a la mitología gracias a la *burletta*, que había visto la luz en el siglo XVIII.

La mitología ofrecía mucho al *burlesque* pero éste, sin duda, le prestó un gran servicio. Gracias a estas representaciones en clave cómica, tan frecuentes y populares, la mitología y sus personajes se hicieron más conocidos, pues aunque el género estaba especialmente diseñado para la clase media, el público asistente iba desde las élites cultas hasta las clases bajas que no habían seguido estudios, pues los precios en el graderío¹⁹ eran asequibles para su economía. Ciertamente, gracias sobre todo a este género, gente con escasos estudios adquiriría un cierto conocimiento del mundo antiguo, sobre todo de su mitología, gente que no era aficionada a la ópera, en la que eran frecuentes las obras de temática mitológica, o a la ópera cómica de mayor entidad.

El uso del *burlesque* de los mitos permitió a éstos, más aún, estar de moda, mostrar su capacidad como materia apta para la creación literaria. El *burlesque*, sin duda, ponía de moda la materia mitológica pero a la vez la sometía a la dura prueba de acomodarse, de nuevo, como tantas veces había hecho antes, a las necesidades de este variopinto género, abierto, no solo a las élites culturales sino también a la clase media-baja, lectora de la revista humorística *Punch*, y hasta la baja. El *burlesque* gustaba del anacronismo: vestir a los dioses con prendas modernas, de la época, hacerlos hablar como un inglés de Londres, referirse a los sucesos y a la actualidad; todo ello, sin duda, suponía una prueba que el material mitológico tuvo que afrontar, y lo hizo con éxito. El resultado fue, sin duda, enriquecedor para unos dioses, héroes y personajes mitológicos en general, que al tener que vestir, a veces, las prendas de la época, practicar los deportes de moda o jugar a los juegos de cartas, que hacían furor en el momento, demostraron, de nuevo, un valor que supera modas y momentos históricos, y a la vez resultaron enriquecidos. La mitología se enriquece y, como vemos, también se transforma, o está en trance, como veremos, de transformarse, de deformarse sí, pero también de demostrar su condición de materia viva, apta para la creación literaria de toda época.

¹⁸ MARVIN (2003:38).

¹⁹ CORMAC (2017:2)

1.3. El burlesque como reflejo de los cambios de la época victoriana

El siglo XIX es una época de profundos cambios económicos y sociales²⁰. El *burlesque* es un producto de su época, consecuencia de una sociedad, de su estructura, sus aficiones, gustos o su moral, pero supone un reflejo claro de esos comportamientos y hábitos sociales. El *burlesque* es también espejo en el que podemos ver esa foto del momento histórico y social, tanto más cuando una de las obsesiones del género es marcar el cambio de los tiempos a través del anacronismo, que es algo que se acentúa cuando el género recurre a los dioses y hombres de la mitología.

Esta dimensión sociopolítica, sin duda, se refleja en el *burlesque* que, en su búsqueda de la carcajada de su público, no dudaba en hacer alusiones políticas. Pero el *burlesque* careció de una clara y profunda ideología²¹ y, si la tiene, es más bien conservadora, aunque el numeroso público de los teatros londinenses en los que se podían ver los *burlesques* era variopinto, incluía, como hemos visto, la clase media-baja y baja²². Realmente, la ideología con la que se quería sintonizar era la de la clase media-baja, la misma que estaba acostumbrada a la lectura de la revista gráfica *Punch*, que dirigió durante unos años F.C. Burnand, el autor de numerosos *burlesques* de tema clásico, entre los que destaca *Ixion, the man at the Wheel*, en cuyo final se hace referencia a los “dioses” que los ven desde los palcos²³, es decir a los espectadores que se sentaban en una zona inaccesible para el público más modesto, que presenciaba la representación desde zonas de entrada más barata.

Ciertamente, los *burlesques* no muestran muchas simpatías por los movimientos revolucionarios, como se ve en el *Ixion*²⁴, aunque tampoco una abierta hostilidad. Los intereses y las preocupaciones de sus autores se centran más en cuestiones como la baja calidad de las modernas casas de campo, la poca fiabilidad de los seguros, o la construcción de Trafalgar Square, cuestiones más de la incumbencia de gente por lo menos de clase media.

El siglo XIX también fue testigo del desarrollo de una tecnología que había permitido la Revolución Industrial. Los ingleses mostraban su admiración ante las nuevas máquinas y especialmente el ferrocarril, cada vez más presente en sus vidas. Una tecnología que estaba

²⁰ El Reino Unido vivió durante el siglo XIX plenamente el resultado de la Revolución Industrial y de la maquinización con sus pros y sus contras. El país se hizo más rico, las comunicaciones mejoraron, las capas sociales alta y media vieron mejorar notablemente su nivel de vida, pero, por el contrario, los trabajadores tenían que aguantar largas jornadas de trabajo, incluso los niños. Los problemas y los movimientos sociales, a veces violentos, eran frecuentes, tanto en Reino Unido como en Europa. Fue un época que tuvo momentos de agitación y reclamación política. Hacia mediados de siglo, coincidiendo con algunos de los mejores momentos del *burlesque*, estuvo activo el cartismo (1836-48), con su reclamación del sufragio universal, solo masculino, apoyado por los asalariados. Las revueltas y las huelgas fueron frecuentes. Los artistas no consiguieron plenamente sus objetivos, pero en el terreno sociolaboral lograron importantes objetivos, como la reducción de la jornada laboral a las doce horas. Su lucha tuvo, además, como consecuencia, el desarrollo de una conciencia política de cara a la defensa de sus intereses

²¹ MONRÓS-GASPAR (2015: 15).

²² HALL (1999:338), CORMAC (2017: 2).

²³ BURNAND (1863: 43).

²⁴ BURNAND (1863: 43).

cambiando a mejor sus vidas, muestra del valor del ingenio humano. Esta actitud admirativa, optimista ante las posibilidades que presentaba la tecnología y la ciencia, se manifiesta también en el *burlesque*, y resulta evidenciada y resaltada cuando se contrasta con la mitología grecolatina, como cuando encontramos en escena a dioses que se admiran ante los nuevos avances, sin comprenderlos. Muchas veces los avances necesitan de estudio y ensayos, como muestran las referencias a los viajes en globo en el *Ixion* de Burnand, realizados con fines científicos²⁵.

La estricta moral victoriana se reflejó en la alteración del mito para hacerlo más afín al comportamiento considerado correcto, aunque esa alteración tenía en algunos casos precedentes en el tratamiento del mito en la antigüedad y en épocas posteriores²⁶.

La sociedad victoriana era profundamente moralista, pero esa moralidad era más bien *de puertas a fuera*²⁷. Era una sociedad, asimismo, machista. El castigo para las mujeres que transgredían el orden moral victoriano era la estigmatización de su conducta y de su propia persona, la única manera de evitarlo era guardar las apariencias, manteniendo el secreto de su conducta, para conservar así la respetabilidad.

Cuando las normas empiezan a ser algo más permisivas y, hacia los años 50, se aprueban las leyes que permitían el divorcio²⁸, las mujeres en muchos casos intentarán que su condición de divorciadas no trascienda. Así, la mismísima Lydia Thomson, acreditada y famosísima estrella del *burlesque*, intentaría mantener en secreto su condición de divorciada²⁹.

Pero, como indicamos, durante los cuarenta del XIX, reflejado en la aprobación del divorcio³⁰, hay un cambio, aunque leve, en la situación de las mujeres, que queda plasmado en algunos *burlesques* con un planteamiento más feminista, aprovechando, en parte, la propia configuración del mito. Es el caso de la *Antígone* de Herbert Robert Hand, la *Medea* de Brough (1856), la *Alcestis, the original Strong-minded Woman* (1850) o la *Electra, in a new Electric Light* (1859) ambas de Talfourd. La aprobación de esa legislación divorcista tuvo su reflejo en la *Alcestis* y la *Medea* referidos³¹.

Ese planteamiento de un nuevo papel, de un nuevo discurso femenino, más que de la sociedad misma, se reflejará en la literatura, en el decenio de los sesenta, a través sobre todo de un nuevo género, la novela sensacionalista (*sensation novel*), correlato literario de

²⁵ BURNAND (1863: 12).

²⁶ Las correcciones en los mitos fueron frecuentes desde el origen mismo de la ópera, como la «resurrección» de Eurídice en el *Orfeo* de Monteverdi (1607), y, como es bien sabido, se realizaron ya en la misma tragedia griega. Pues bien, en este mismo sentido es como hay que entender que en el *Asedio de Troya* de Robert Brough Héctor vuelva a la vida una vez que es ejecutado por Aquiles, y que en la *Electra* de Talfourd Orestes no mate a su madre.

²⁷ Era, por ejemplo, muy frecuente el recurso a la prostitución.

²⁸ Aunque las mujeres también podían pedir el divorcio, el adulterio del marido no era suficiente para conseguir la disolución del matrimonio, mientras que en el caso del adulterio de la mujer sí lo era.

²⁹ MILLETE (2016).

³⁰ Las leyes británicas del *Divorce Bill* de 1854 y, sobre todo, la del *Matrimonial Causes Act* de 1857.

³¹ MONRÓS-GASPAR (2015:12)

la prensa sensacionalista, tan del gusto de la época. Encontramos en ella³², en obras como *El secreto de Lady Audley*, un nuevo modelo, siquiera sea literario, de mujer. El comportamiento de esta mujer rompe con el modelo de heroínas victorianas pasivas y sumisas y con la idea de que el ámbito familiar es un ámbito protector. Su fama fue tal que se alude a ella en los *burlesques*³³. Aunque las protagonistas femeninas de este género solían ser delincuentes, suponen un nuevo modelo de mujer que, por los menos en algunas de sus facetas, sin duda no dejó indiferente a la sociedad victoriana. Todo indica que este género supuso un reflejo de ansiedades sociales, que alertaban de la posibilidad de que detrás de las apariencias se escondieran comportamientos perturbadores de ese orden victoriano.

En general, el *burlesque* reflejó el tradicional machismo, agudizado por la referida ansiedad, y el recelo hacia las mujeres que invadían, siquiera fuera levemente, actitudes y roles reservados para los hombres, mujeres resueltas que ocupaban puestos de trabajo de responsabilidad, como las gobernantas, las intelectuales o las llamadas *bluestocking*³⁴. Este rechazo lo encontramos también en *el Ixion* de Burnand³⁵. Todas estaban marcadas negativamente, en contraste con aquellas que adoptaban los tradicionales roles de sumisión y debilidad. No obstante, en algunos *burlesques* hay lugar para un nuevo modelo femenino, de carácter resuelto y masculinizante, que se revela en *burlesques* que parodiaban mitos y personajes mitológicos que ya tenían esa semilla en su planteamiento clásico, como es el caso de la Clitemnestra de *Agamemnon and Cassandra, or the Prophet and Loss of Troy* (1868) de Robert Reece³⁶.

Por otro lado, hay que indicar que, de hecho, el *burlesque* suponía un reflejo y un cambio en la mentalidad victoriana. Las bailarinas serán censuradas por la ligera ropa que llevaban, algunos las igualarán a mujeres de vida desordenada, a prostitutas, pero más peligrosas que éstas por la capacidad que tenían, gracias a la honorabilidad que les daban los teatros, de servir de mal ejemplo para las mujeres³⁷.

2. El mito de Ixión en las fuentes clásicas

Ixión, rey de los lapitas, promete a su suegro Deyoneo³⁸ unas yeguas como regalo de las bodas con su hija Día, regalo que evita hacer efectivo. Ya casado, cuando Deyoneo aparece en su casa para reclamar las yeguas, en vez de hacerle efectivo el regalo o dote, le hace dolosamente caer en un pozo lleno en su interior de brasas ardientes, que previamente había tapado y camuflado. Deyoneo muere. Manchado por el crimen, es evitado por los hombres.

³² HUGHES (1980:45).

³³ PYKETT (1994:2).

³⁴ MONRÓS-GASPAR (2015:35): En un principio el término se había usado indistintamente para hombre o mujer, hacia finales del XVIII se generalizó el uso, con alguna excepción, para las mujeres. Venía a significar mujer educada e intelectualmente formada.

³⁵ BURNAND (1863: 12).

³⁶ MONRÓS-GASPAR (2015: 35).

³⁷ HOUCHIN (2003: 33).

³⁸ GONZÁLEZ RUZ (2013: 236). También llamado Eyoneo en otras fuentes.

Ixión intenta la purificación³⁹, pero tras ser rechazado de varios santuarios, solo encuentra acogida en el templo de Zeus⁴⁰, que accede a purificarlo. En su actitud de infinita generosidad Zeus lo acoge también en el Olimpo donde, incapaz de agradecer todo lo que el padre de los dioses ha hecho por él, no evita, enamorado de Hera, hacerle a ésta proposiciones deshonestas. Éste modela en una nube una falsa Hera, Néfele, con la que Ixión, confundido, se acuesta. Tras esa relación Ixión se jacta de haberse acostado con la mismísima Hera. El padre de los dioses, harto de la insolencia del mortal, lo condena a girar eternamente atado a una rueda en los infiernos⁴¹.

A pesar de que el mito trata de un crimen familiar y de que aborda un tema tan serio en la época, como el de la mancha y la purificación, contaba con evidentes potencialidades cómicas, aunque no fue objeto de un desarrollo tal en ninguna comedia en la Antigüedad Clásica. El primero que ofrece un tratamiento cómico del tema fue Luciano de Samosata en sus *Diálogos de los Dioses VI*⁴².

Ya en el siglo XIX Benjamin Disraeli, en 1832, retomará el mito para darle un tratamiento cómico en su *Ixion in Heaven*, aunque lo hará en forma de relato, no de obra teatral. Algunos decenios más tarde, en 1863, F.C. Burnand volverá a darle ese mismo enfoque cómico en su *extravaganza Ixion or the Man at the Wheel*. Ambas versiones del mito parten de un momento posterior al asesinato de Deyoneo, cuando la vida del rey lapita está en peligro, amenazado por la muchedumbre y su propia esposa. Los dos evitan el tema de la purificación y se centran en explotar las situaciones relacionadas con el cortejo de Ixión y su posterior detención y castigo. Asimismo, el episodio de Nefele está completamente omitido.

Estos dos Ixiones utilizan el mismo texto como base de documentación: el famoso diccionario de Lemprière⁴³, al que se hace referencia expresa tanto en la obra de Disraeli, en una introducción al relato, como en la de Burnand, que lo incluye en el mismo cuerpo de la *extravaganza*, apareciendo incluso en el *tableau* final, en reconocimiento a su importancia en la obra. Pero no es necesario suponer que el recurso y la referencia al diccionario los tomara Burnand de Disraeli, que había elaborado su relato unos treinta años antes que aquél, pues el uso del diccionario de Lemprière estaba generalizado en la Inglaterra de la época, siendo la base del conocimiento de la mitología de la época⁴⁴, y no era raro que se recurriera a él y se le hiciera referencia en los *burlesques* clásicos.

³⁹ Al producirse el derramamiento de sangre, por influencia órfica, se consideraba que, si no se producía la pertinente purificación, sería inminente la aparición de seres infernales, como Erinias o Alástores, atraídos por la sangre derramada, con los peligros que ello acarrea. Se trataba, por tanto, de una mancha contagiosa, que había que limpiar a través de los ritos pertinentes.

⁴⁰ En el *burlesque* de Burnand se utilizan, como en el caso del *Ixion* de Disraeli, los nombres latinos de los dioses y no los griegos: Júpiter, Juno, Venus, Mercurio; y no Zeus, Hera o Hermes.

⁴¹ La tradición más antigua lo hacía girar en el aire, así parece hacerlo Píndaro (*Pítica* II, 22).

⁴² En este diálogo Hera pone en conocimiento a Zeus del cortejo de su invitado mortal. Zeus en cierta medida le trata de quitar yerro al asunto, pero al final no tiene más remedio que castigarlo por su actitud y su jactancia.

⁴³ LEMPRIÈRE (1788).

⁴⁴ MONRÓS-GASPAR (2015:10).

Ahora bien, parece claro que Burnand tomó de Disraeli un elemento primordial, que es el planteamiento anacrónico, o sea, la mezcla de la actualidad decimonónica con sus usos, costumbres, forma de hablar, gustos o inquietudes, y la mitología Clásica. Sin duda, los efectos y las consecuencias de ese anacronismo en este mito Burnand los encuentra en el cuento de Disraeli, pues ningún otro *burlesque* había tratado el mito antes. Y la prueba definitiva de que Burnand tenía presente el tratamiento de Disraeli reside en la identificación que hace entre Ixión y el propio Disraeli⁴⁵ en la ilustración cómica de *The Punch*, precisamente en la época en la que Burnand era su director⁴⁶.

3. El Ixión de Burnand

En el *burlesque* de Burnand nos encontramos el mito embutido en el formato del *burlesque*: rápida sucesión de diálogos en verso, de canciones, ya operísticas ya de música popular, escenas circenses relatadas o representadas o espectáculos visuales, como los *tableaux*, con los que termina la obra, todo ello plagado de anacronismos con referencias constantes de todo tipo.

3.1. La obra comienza con un prólogo en el que entra en escena un Ixión atemorizado, escondido de la turba que, dirigida por su mujer, intenta detenerlo para darle su merecido, mientras cae una tormenta. La persecución de la muchedumbre tiene una doble causa: la muerte de su suegro, como en el mito clásico, y la forma tiránica de Ixión de ejercer su poder, algo que, por supuesto, no tiene precedentes en las versiones clásicas del mito, ni en las posteriores, incluido el *Ixion in Heaven* de Disraeli⁴⁷, en tantos aspectos antecedente directo de la obra de Burnand.

Tras esa escena asistimos ahora a un diálogo entre el lapita y Júpiter, donde nos enteramos de lo ocurrido previamente: el asesinato de Deyoneo por parte de Ixión, su yerno. Burnand, siguiendo a Disraeli, introduce una destacada novedad frente al relato tradicional en la causa de la enemistad de Ixión con su suegro: no se trata ya del recurso de Ixión para evitar el pago de la dote prometida, sino que, según indica el lapita en este diálogo, su suegro le había hecho perder la posibilidad de ganar una apuesta comprando y retirando unos caballos por los que había apostado⁴⁸.

Se elimina, pues, el motivo de la “dote” que no quería pagar Ixión como causa del asesinato de Deyoneo, pero se mantiene una referencia que lo recuerda: la interferencia de Deyoneo en las apuestas de su yerno, comprando los cuatro caballos (Burnand). Este recurso va en la línea anacrónica generalizada en los *burlesques*, atribuyendo además a los dioses

⁴⁵ Precisamente este carácter paródico del relato de Disraeli, en el que algunos personajes del mito evocan personas reales en mayor o menor grado, desaparece en el *burlesque* de Burnand. Por ejemplo, ni Ixión refleja, en algunos aspectos, al mismo Disraeli, ni Apolo a Lord Byron.

⁴⁶ “Ixion out of Heaven”, *The Punch* 1868 (12 Diciembre).

⁴⁷ Aunque sí hay una referencia a los que le persiguen sin más especificaciones en el *Ixión* de Disraeli, cuando los ve, mientras huye, desde el cielo montado en el águila.

⁴⁸ BURNAND (1863:10-11).

hábitos típicos de la Inglaterra decimonónica, las apuestas a las que eran ya en el siglo XIX tan aficionados.

Burnand tampoco acoge en su relato el motivo de la purificación, tan importante en los orígenes clásicos del mito, aunque Disraeli había hecho referencia a la purificación, pero de pasada, y, de hecho, Zeus no lo purifica. Así pues, en Burnand no aparece, de forma efectiva, ni la versión pagana, ni la interpretación cristiana de la purificación de los pecados, que tanto había arraigado en la tradición moderna del mito y que vemos en la obra de Alexander Ross, en su *Mystagogus Poeticus o Muses' Interpreter* (1647), especie de diccionario mitológico, muy consultado en su época.

En esta época, por supuesto, no se conocía el alcance que realmente tenía en la Antigüedad Clásica la falta de purificación: la aparición de Erinias y Alástores, perseguidores de aquellos que tenían sus manos, como el Ixión de Esquilo, manchadas por la sangre de un asesinato. Las urgencias del lapita en el *Ixion* de Burnand son otras: la persecución de su mujer, Día⁴⁹, enojada por el asesinato de su padre y la huida de su hijo⁵⁰, y la revuelta del pueblo que se revelaba, como tantas veces pasó en la Europa del turbulento siglo XIX y en el propio Reino Unido con el movimiento cartista. Ciertamente, ese carácter tiránico y despótico del rey lapita sí había acompañado al mito desde Fulgencio, pero más referido al origen de su poder⁵¹.

Una novedad importante en el mito, tal como lo concibe Disraeli, es el vuelo sobre el águila de Júpiter que lleva a Mercurio y a Ixión al Cielo. Este vuelo se mantiene en la *extravaganza* de Burnand, pero no es representado directamente en escena sino que se describe en el diálogo entre Ixión y Mercurio -que es quien hará de conductor en el vuelo- como algo maravilloso que va a pasar inmediatamente a continuación. El Olimpo es ya el cielo⁵², no está situado en el monte Olimpo, pero tampoco se puede decir que en su vuelo salgan de la tierra al espacio exterior, pues en esa época no se tenía esa noción ni ninguna asimilable. Simplemente vuelan y se alejan de la tierra; no obstante, Ixión habla jocosamente de un viaje al firmamento y de que Mercurio lo llevará a las ventanas del cielo⁵³, como le había indicado previamente Júpiter. El vuelo es, asimismo, calificado humorísticamente de científico en el *burlesque* de Burnand, que dice figuradamente que esa noche hará su primer vuelo en globo, mencionando además un importante vuelo realizado reciente-

⁴⁹ El papel que le da Burnand a Día, más relevante, contrasta con la escasez de las referencias que encontramos en el relato tradicional conocido del mito.

⁵⁰ BURNAND (1863: 8). La desaparición de su hijo es un invento de Burnand, que no tiene justificación si no es por el escaso conocimiento del mito.

⁵¹ FULGENCIO, *Mitologiarum libri tres* II, 14

⁵² LUCIANO, *Pescador* (XII 22-26). Nos encontramos ya una referencia del Olimpo como el *cielo*.

⁵³ BURNAND (1863:12).

mente⁵⁴ en 1862⁵⁵. Solo unos años después Julio Verne escribirá su *De la Tierra a la Luna*, obra en la que el viaje se realiza en un proyectil, lanzado por un cañón.

Aunque el vuelo no se representa en escena, sí aparece el “vehículo” en el que lo van a realizar: el águila de Júpiter, que juega un papel importante en la representación. Disraeli pareció no darse cuenta del alcance que tenía ese vuelo sobre el águila, pero Burnand sí, y aprovecha la simbología que trae consigo la imagen para asimilar el vuelo de Ixión al de Ganímedes, de forma que al poco comiencen las referencias homosexuales, sobre todo al montarse el rey de los lapitas sobre él para comenzar el vuelo. Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que el papel de Ixión lo interpretaba una mujer, la famosa actriz Lydia Thomson.

3.2. Tras el arranque de la acción en el Prólogo, y dentro ya de la trama dramática concreta, se observan algunas novedades respecto al esquema general antiguo. En primer lugar habría que mencionar la inesperada intervención de Cupido: en el mito clásico Ixión simplemente se enamora de Juno, mientras que en el Ixión de Burnand interviene Cupido, el hijo de Venus, que anteriormente había sufrido las interferencias de su madre en su historia con Psique, y ahora en venganza pretende que Juno se enamore de Ixión, para lo que intenta evitar que su madre, Venus, se enamore del lapita, que ya estaba causando sensación entre las aburridas diosas. Así, él se encarga de adelantarse en presentar Ixión ante Juno, interponiéndose entre éste y su madre Venus. Más tarde incluso les proporcionará su palacio en España, que les servirá de nido de amor, y los llevará personalmente. Allí precisamente será localizado por Ganímedes, Mercurio y Júpiter.

Pero hay una alteración más importante: Juno se enamora de Ixión⁵⁶ y él de ella, y lo hacen de manera apasionada, contraria a la moral victoriana. En realidad esta innovación Burnand la toma del relato de Disraeli, aunque también lo hacía ya el mencionado diccionario de Lemprière, como indica Disraeli al principio de su relato, en el que señalaba que,

⁵⁴ IXION. The windows of the sky ! I'm not a Glaisher,
and not a Coxwell; but the firmament
to reach I'll give my first balloon assent.

IXIÓN ¡A las ventanas del cielo ! No soy un Glaisher,
ni un Coxwell; pero para alcanzar el firmamento
haré mi primer “ascenso” en globo.

⁵⁵ James Glaisher y Henry Tracey Coxwell fueron aeronautas y meteorólogos ingleses del siglo XIX. Fueron compañeros e hicieron varios vuelos de investigación juntos. En 1862, poco antes del estreno de este *burlesque*, batieron el *record* mundial de ascenso en globo

⁵⁶ JUNO. (aside) How handsome !
IXION. (aside) What a beauty !...
....
JUNO. (aside) Oh ! Is a very pretty feller,
And I'm not story teller;

según algunas tradiciones -algo que Lemprière se inventa-, Juno había accedido a las proposiciones de Ixión⁵⁷.

3.3. Esta notable alteración del mito es reflejo una vez más de las circunstancias sociológicas en las que se movía la Inglaterra de mediados del siglo XIX. Existía cierta ansiedad en algunos sectores ante los cambios que venían de la mano de la nueva normativa que iba reconociendo poco a poco algunos derechos de la mujer, entre ellos el divorcio⁵⁸. El debate sobre el divorcio se reflejaba ya en *burlesques* como *Alcestis* de Talfourd (1850) y la *Medea* de Brough (1856)⁵⁹.

Este ambiente, en el que se planteaba el debate social del divorcio y la obsesión por la infidelidad de la mujer, era un caldo de cultivo ideal para el éxito de un nuevo género, *the sensation genre*, y de una obra como *El secreto de Lady Audley*⁶⁰, de la escritora inglesa Mary Elizabeth Braddon, que ya se estaba dando a conocer en entregas desde septiembre de 1861 en una revista. Precisamente el *Ixion* de Burnand hace una referencia a esa obra, con sorna, al ser cazado el protagonista por los dioses en el château de Cupido, donde se estaba solzando con Juno, y preguntarle Júpiter dónde estaba Juno, su mujer⁶¹.

Esos elementos de ansiedad y de desconfianza hacia la mujer y la esposa que pueden comportarse de una forma muy diferente a como el papel de la moral victoriana les atribuye, extendidos por las noticias escandalosas de los periódicos sensacionalistas y la popularidad de las *sensation novels*, especialmente el referido *El secreto de Lady Audley*, muy probablemente son los responsables de ese paso que da la Juno de Burnand que, más abiertamente que la de Disraeli, muestra su amor por el lapita, premiando con arrullos a un mortal, que se convierte en su auténtico amor, ante el enojo y el escándalo de Mercurio, Ganímedes y la mismísima Venus. Como la heroína de una *novela sensacionalista*, se marcha con su amante a un lujoso château, no muestra arrepentimiento al ser localizada por Júpiter, su marido, y al final se atreve a pedir clemencia para su nuevo amor ante aquél. La actitud de Júpiter al respecto es interesante, comparada con la del Júpiter de Disraeli. El Júpiter de

⁵⁷ “Juno was willing to gratify the passion of Ixion, though, according to others, &c”. Lempriere’s Classical Dictionary.

(Juno estaba deseosa de premiar el amor de Ixión, aunque, según otros, etc)

⁵⁸ WILLIAMS (1985:7) *Women in the English Novel, 1800-1900*. 1984. Hong Kong: Macmillan.

La *Matrimonial Causes Act* de 1857 permitió el divorcio, que antes había sido de difícil consecución. Las mujeres podían conseguir el divorcio en virtud de esta ley, pero la desigualdad entre hombres y mujeres eran evidente, los hombres solo tenían que demostrar el adulterio de la mujer para conseguirlo, mientras que la mujer debía de alegar algo más que esto, un adulterio agravado por alguna circunstancia.

⁵⁹ MONRÓS-GASPAR (2015:28).

⁶⁰ Se trataba de la historia de una mujer que, sin quererlo, incurre en bigamia, planea matar a su primer marido y envenenar al segundo, y desampara a su hijo. El comportamiento de esta mujer supone un desafío a los esquemas sociales relacionados con el papel de la mujer en la sociedad, afectados ya desde los años anteriores por la legislación sobre el divorcio. Las feministas ven a este personaje femenino como representante de un comportamiento rebelde ante una sociedad dominada por los hombres, aunque en la misma existan presiones que llevan a una mejora de la situación y los derechos de la mujer.

SHAQAYEV Moqari (2015:82) *Representation of Mad Woman in Lady Audley’s Secret by Mary Elizabeth Braddon*. WSN 22, 76-90.

⁶¹ BURNAD (1863: 41).

este último en ningún momento es consciente de que su mujer le estuviese siendo infiel, su ridícula preocupación y enfado se debía a la falta de puntualidad de ellos; por el contrario, el Júpiter de Burnand sí es consciente de que su mujer le está siendo infiel con su “amigo”, pero sorprendentemente en ningún momento muestra su hostilidad contra su infiel mujer, quizás porque ello hubiera supuesto alejarse demasiado del mito.

La importancia de *El secreto de Lady Audley* para entender el comportamiento de esta Juno es tal que el propio Ixión, como hemos indicado, hace una referencia⁶², cargada de doble sentido, a esa obra⁶³. Cuando es descubierto por los dioses y el enojado Júpiter le pregunta por su díscola e infiel mujer: él, Ixión, como caballero que es, está dispuesto a mantener el secreto de dónde está y hasta si está con él, ante el mismísimo padre de los dioses, su marido.

3.4. Junto a la trama central de la obra cómica que evoca laxamente el mito de Ixión, trufada de elementos extraños, pero que contribuyen a la configuración del relato de Burnand como el mito de Ixión, encontramos elementos que nada tienen que ver con él⁶⁴.

Un personaje importante en el mito que desaparece en el *burlesque* es Néfele⁶⁵, convertida ahora en unas simples e innominadas nubes que, al apartarse, hacen caer el palacio de

62

IXION.

I shan't ! you have no cause to suspect
Always a lady's secret I respect,
Save Lady Audely's secret, with that Deep
Mudie "lets out," and won't let people "keep."
(41)

IXIÓN. ¡No te lo diré ! no tienes motivo para sospechar.
Siempre respeto el secreto de una mujer,
salvo el secreto de Lady Audely, con ese profundo
“hazlo circular” de Mudie y no dejarán a la gente “mantenerlo.”

⁶³ Hay en la referencia una ecuación entre el comportamiento de Juno y el de la controvertida heroína de la novela, una persona con un lado oscuro, que solo se podía salvar si lo mantenía en secreto, de igual manera que el comportamiento de Juno, adúltera, cercana a la bigamia, como Lady Audley, necesita de ese secreto para, conforme a la moral victoriana, mantener su imagen de mujer respetable.

⁶⁴ Son escenas que contribuyen a crear un clima cómico y desenfadado en la obra y provocar la risa de los espectadores, algo típico en el género que, cuando toma los mitos, lo hace como texto, pero más como pretexto para montar un espectáculo visual espectacular, enriquecido con elementos generalmente cómicos.

⁶⁵ La presencia de Néfele desde antiguo era algo consustancial con el mito, era la falsa imagen de la diosa con la que Ixión, confundido hace el amor, dando lugar a que nazca de ella su hijo Centauro, que después será el padre de los centauros. Éste fue uno de los elementos interpretativos clave del mito en la Edad Media y el Renacimiento. En este Ixión burlesco, como en el de Disraeli, al aceptar Juno los amores de Ixión, su papel tiene que desaparecer, pero no del todo, para posibilitar una mínima caracterización de la historia como el mito de Ixión, pues sin su presencia el mito queda muy desfigurado. No obstante, queda relegada a un papel muy circunstancial, convertida en nubes. Así pues, en el *Ixion* de Burnand las nubes son un elemento muy colateral, que tapan pero también sostienen la estructura del château donde Juno se solaza románticamente con su enamorado lapita. Siguiendo las órdenes de Júpiter, primero se repliegan dejando la visión clara y después se alejan, dejando caer la estructura que sostenían.

Cupido, dejando a la vista un tranquilo Ixión, al que se le impone el castigo. Él se toma el asunto como si no fuera con él, y muestra una actitud ofensiva con Júpiter, mientras Juno intercede.

Una de esas escenas sueltas, laxamente unidas a la trama mítica, es el espectáculo que presencian los dioses en el Olimpo, seres que viven una eternidad y que, por ello, a veces se aburren. El programa del espectáculo incluye un número circense de funambulismo, que es objeto de crítica, por los gustos de los espectadores, en este caso dioses, que se solazan con el riesgo de los artistas, una crítica que podemos extender a los espectáculos que presenciaban los ingleses de la época. El espectáculo acaba de mala manera, con la caída de Hebe, la funambulista⁶⁶.

Otro espectáculo que es objeto de crítica es la adivinación, también ridiculizada, protagonizada por un actualizado Tiresias, que mira su bola de cristal⁶⁷.

Otra escena suelta nos lleva a las Destilerías Reales en las que presenciamos una escena cómica en la que participan Cupido, Ganímedes y Baco, con éstos dos últimos en un evidente estado de embriaguez.

También Apolo interviene en el *burlesque*, como había hecho Disraeli, aunque sea ahora en Burnand un Apolo un poco diferente, pues ya no está detrás del dios camuflado Lord Byron. No se hace referencia alguna a la estricta dieta de galletas y soda a la que se sometía aquél, pero sí es un escritor, un crítico que también escribe para los periódicos, adaptando dramas. Por tanto, tampoco se ha podido desembarazar del todo del Apolo de Disraeli, es prácticamente un escritor, que escribe para los periódicos⁶⁸.

El periodismo está muy presente desde un principio en la obra. Uno de los revolucionarios que se rebelan contra la tiranía de Ixión, *Prosephe*, en la enumeración de las iniquidades que había cometido el rey, en un juego de palabras, se queja amargamente de que no solamente había prohibido la impresión de un tratado histórico, sino que también, ejerciendo una censura intolerable en la prensa, había suprimido sus columnas dóricas, en venganza de un artículo anterior⁶⁹.

⁶⁶ BURNAND (1863: 28).

⁶⁷ BURNAND (1863: 29),

⁶⁸ Hay que tener en cuenta que los periódicos del siglo XIX incluían anuncios en los que publicitaban obras de inminente aparición, también se incluían poemas, especialmente en los pequeños periódicos, y relatos por entregas, como cuentos o novelas. Incluso algunas obras, como es el caso de la obra de Benjamín Disraeli, vieron su luz en un periódico.

⁶⁹ PROSEP. And has suppressed my paper's Doric columns;
IXION. Because we said that among other things
Thessalian cats might eye Thessalian kings.

PROSEP. Y ha suprimido las columnas dóricas de mi periódico;
IXIÓN. Porque nosotros dijimos, entre otras cosas,
que los gatos tesalios podrían observar a los reyes tesalio

En la escena tercera⁷⁰ nos encontramos con Apolo en su dependencia privada en la Oficina de Gobierno de Luz y Fuego. Al preguntarle el administrativo si escribía, le responde que para periódicos. Y se entabla entonces un diálogo muy interesante⁷¹, refiriéndose al fenómeno del *puffing*⁷².

⁷⁰ APOLLO. For lighter journal pointed witticism,
 And do for heavier papers high art criticisms
 Adapt a drama.
 CLERK. And write puffs?
 APOLLO. Oh no, I throw that to the winds. (31)

APOLO. Para periódicos modestos agudas ocurrencias
 Y para periódicos más importantes, crítica de arte.
 Adapto un drama.
 CLERK. ¿y escribir “soplos” ?
 APOLO. Oh no,
 Yo lanzo eso a los vientos. Allí puedes ir.

⁷¹ Este diálogo es aclarador de la realidad de la prensa decimonónica británica y su relación con la literatura. La autoría de las obras había que ponerla a veces en entredicho. A eso se refiere el administrativo cuando le pregunta si lo que él hacía, cuando le indica que colaboraba con periódicos, eran *puffs*. *Puff*, pufo, es una crítica fraudulentamente laudatoria, encargada para facilitar la propaganda de la obra, realizada por críticos que se dedicaban profesionalmente a esa actividad. Esa actividad estaba directamente relacionada con la conversión del periodismo en un negocio más, dentro del capitalismo británico, y respondía a una lógica no de crítica literaria honesta, sino de mercado. Estas críticas, repletas de falsas alabanzas se generalizaron en el siglo XIX, permitiendo a obras de poca calidad pasar por grandes obras, afectando especialmente a las obras de teatro, y se hicieron tan populares que Sheridan llegó a establecer una tipología de los pufos en su obra *The Critic*. Apolo exclama que los pufos se los deja a los vientos, porque pufo, además de estar relacionado con la crítica falsa y deshonesto, significa también viento, soplo, por ello, en un juego de palabras, le replica que eso se lo dejaba a los vientos.

⁷² LESSERICH (2012: 180). El *puffing* afectaba no solo a la actividad crítica, sino también a la literaria, y estaba muy cerca del concepto de plagio, tanto en la poesía, que afectaba a periódicos más modestos, *lighter*, como al drama, pues se podía, omitiendo datos de la fuente original, hacer pasar maliciosa y falsamente una obra ajena como propia. Así, en el *Critic* del referido Richard B. Sheridan, Mr. Puff, un empresario del sector editorial, alabado y convertido gracias al *puffing* en crítico y autor dramático, pasa por autor de éxito, lo cual supone la adulteración de la crítica y del auténtico creador. La labor de crítica, *criticism*, que es la que Apolo dice que realiza, podía esconder una actividad muy próxima al plagio, que él niega que realizara.

Otra idea que toma Burnand de Disraeli es la de que la eternidad es aburrida. En el *Ixion in Heaven* la encontramos en boca del Apolo/Lord Byron⁷³. Se trata de una idea romántica⁷⁴.

El final de la obra, cuando Ixión es atado a la rueda, también acaba teniendo un sentido propio y particular, rompiéndose la ilusión escénica. Ixión toma la palabra, ya asido a la rueda, como si fuera realmente el vencedor, y no un desgraciado reo castigado en la rueda. El rey lapita deja paso al actor /actriz que lo representa. También los actores de la compañía le hablan directamente al público: el futuro de Ixión no dependerá de lo que Júpiter quiera, sino de los espectadores. Evidentemente, ya no se refieren al personaje mitológico sino a la obra de teatro y, más que a la obra, a la propia empresa, que depende de la aprobación de esa especie de dios que, para ella, es el público. La rueda de Ixión, así pues, se transmuta, al romperse la ilusión escénica, en la compañía, como empresa, que interpreta la obra y a la serie de representaciones o gira que realizan con ella: si el público muestra su agrado con la obra aplaudiendo, la empresa seguirá en marcha.

La obra acaba con un *tableau*, en el que la Fama, para mayor reconocimiento del Diccionario de Lemprière, lleva el libro en una mano y su trompeta en la otra, acompañada del Hecho y la Ficción, también deificados.

4. El *Ixión* de Burnand en EEUU

Cuando la compañía de Lydia Thomson se plantea su gira americana, la obra elegida será precisamente el *Ixion* de Burnand. Las representaciones de Thomson tuvieron un gran impacto en la sociedad americana de la época, sirviendo como auténtico espejo para deter-

⁷³ Envy mankind

‘Yes: they at least can look forward to a termination of the ennui of existence, but for us Celestials there is no prospect. Say what they like, immortality is a bore.’
la inmortalidad es un aburrimiento.’

Envidia a la raza humana..

‘Sí: ellos al menos pueden buscar el fin de los problemas de la existencia, pero para nosotros los celestiales no hay perspectivas. Digan lo que quiera la inmortalidad es un aburrimiento.’

⁷⁴ En el *Ixion* de Burnand los dioses se aburren en su tediosa eternidad en el Olimpo. En la obra de Disraeli la referencia tiene una dimensión mayor: los dioses se quejan del aburrimiento que conlleva una vida inmortal, y a la vez, paradójicamente, muestran su envidia de los hombres, porque ellos mueren. Sin duda la idea completa, tal como la formula este Apolo/Byron, tiene una dimensión dramática que no casa con el espíritu festivo y cómico de un *burlesque*; así pues, con evocar parcialmente la idea es suficiente. Esta idea es de clara raigambre romántica, por ello no sorprende que la realice ese peculiar Apolo/Byron en la obra de Disraeli. La encontramos, en germen, en el *Caín* de Lord Byron, pero no referida a los dioses del Olimpo, sino a Yaveh: Caín se queja a Lucifer de que es mortal, pero éste le responde acusando a Jeovah de ser un tirano y crear por su aburrimiento el mundo, aunque no menciona esa palabra (vv. 137-166), pero se desprende con bastante claridad del texto.

minados sectores, pues ella, no en vano, tuvo muchos fans que la idolatraban, a veces en exceso⁷⁵. La sociedad americana vivía un momento importante, las feministas y otros sectores de la sociedad americana estaban dispuestos a cambiar el papel de la mujer, cambio que de hecho se estaba produciendo. La llegada de Lydia con sus sugerentes *British Blondes*⁷⁶ y sus *burlesques*, el primero de los cuales fue el *Ixion* de Burnand, va a significar la apertura de un frente más abierto en las tensiones existentes ante este cambio.

Nos podemos plantear qué tenía el *Ixion* de Burnand para llamar la atención del público americano. El desarrollo de la acción teatral planteaba un contrapunto moral que, en cierta manera, subvertía el orden tradicional, en consonancia con un género que conectaba con las actitudes más vanguardistas. La historia de un hombre que no respetaba los límites entre los dioses y los hombres, que no reparaba en cortejar a la esposa de Júpiter, y que incluso tenía un romance con ella, a lo que se le sumaba la actitud condescendiente de Juno, que no ponía reparos al cortejo del lapita, sino que se entregaba gustosa a él, eran una buena base para impactar en su estreno en los Estados Unidos. Incluso, esa actitud de Juno supone un planteamiento coherente con el carácter, de un espectáculo que, en cierta manera, quería entretener y, hasta cierto punto, “escandalizar” controladamente.

Esto en cuanto al contenido, pero la forma incrementaba el carácter “revolucionario” de la obra. El travestismo del género llamaba la atención de un público americano que entre los atractivos visuales de la obra incluía el de ver bellas actrices vestidas con escasa ropa, en relación a lo que era normal en la época.

El éxito de Lydia Thompson y su compañía, las *British Blondes*, fue tremendo⁷⁷, y fue muy alabada. Pero más tarde sería acusada por las mismas razones que habían motivado los aplausos de la crítica⁷⁸. Prueba del éxito de la representación fue que recaudó más que cualquier otro teatro de Nueva York. La primera gira de la compañía aguantó hasta 1874. Thomson tuvo muchos fans en Inglaterra⁷⁹ y Estados Unidos. Pero el novedoso espectáculo que al principio gustó tremendamente, sufrió por la rápida evolución de un público que ya iba demandando un mayor y más arriesgado contenido sexual.

Como es lógico, Lydia encontró muchos apoyos, sus formas y su mensaje coincidían con las fuerzas sociales que estaban poniendo en duda el *establishment*; pero, por supuesto, también tenía en contra a otros sectores más conservadores, a la cabeza de los cuales estaban críticos como Richard Grant White o la feminista Olive Logan⁸⁰, que pusieron en duda

⁷⁵ MILLETE (2016: 8).

⁷⁶ Aunque en sus *burlesques* se enseñaba poco, y poco tenía que ver con las *burlesques* de años después, de un mucho mayor carácter erótico, la reacción fue tremenda, dada la novedad del espectáculo, que introducía evidentes innovaciones, y que además procedía de la pérfida Albión.

⁷⁷ Los espectadores abarrotaban los teatros, y las actrices sufrían avalanchas florales durante el desarrollo del espectáculo. Lydia fue aplaudida por su lenguaje procaz, sus movimientos sensuales e incluso por su interpretación “masculina”, en la que decía tacos y se pavoneaba.

⁷⁸ HOUCHIN (2003: 33).

⁷⁹ CORMAC (2017: 8).

⁸⁰ HOUCHIN (2003: 33).

su comportamiento fuera de los escenarios, y la vieron como un peligro para la moral pública⁸¹.

El *burlesque* llamó la atención por el aspecto visual, pues daba la posibilidad de ver bailar a bellas señoritas, actrices interpretando papeles masculinos y viceversa, y algún muslo, lo que escandalizó a más de uno. Pero aparentemente no llamó tanto la atención en la época el hecho de que este *burlesque* tuviese un fuerte contenido homosexual⁸², que pasó desapercibido para los críticos más furibundos, que solo tenían ojos para las sensuales jovencitas con escasa ropa, y que, a veces, interpretaban papeles masculinos.

Dada la naturaleza y contenido del mito clásico, reflejo en esto de una sociedad en la que el homoerotismo estaba presente, no sorprende que estuvieran presentes esas referencias en este *burlesque* que cuenta de forma peculiar el mito de Ixión. Pero, a su vez, los mitos en general sirven para velar esas referencias homosexuales a un público mayoritariamente no muy conocedor de ellos, lo que no era el caso de quienes tenían un conocimiento más profundo de la mitología y, además, de la jerga y la simbología homosexual: para ellos esas referencias eran fácilmente captables, sobre todo para quienes contaban con estudios universitarios⁸³.

En dos pasajes de la obra son claras las referencias homosexuales⁸⁴, posibilitadas por el hecho de que el águila que lleva a Ixión al Cielo -elemento tomado del *Ixion* de Disraeli- permite a Burnand la identificación de ésta con el águila que llevó a Ganímedes, amor homosexual de Júpiter, al cielo. Es el águila el que centra las referencias homosexuales, que se extienden también a Júpiter⁸⁵. Así, precisamente ese Ixión, heterosexual en el mito clásico, se convierte en el *burlesque* en el centro de las referencias homosexuales, al montarse en el águila, como si fuera un Ganímedes, para ser llevado al Olimpo. Ganímedes, que por

⁸¹ DURDEN (2004).

⁸² DAVIS (1991:149).

⁸³ Ciertamente en EEUU, en Harvard o en Yale, se estudiaba ya en esta época los textos y la cultura grecolatina. El conocimiento de la cultura clásica entrañaba el reconocimiento del papel de la homosexualidad en el mundo clásico: el estudio de esta materia incluso aparecía en el *curriculum* de Harvard.

⁸⁴ BURNAND (1863: 12 y 14).

⁸⁵ IXION. Great Jove, of all queer tastes how queer
and odd is his

IXIÓN. Gran Júpiter, de todo marica suyo
saborea qué marica y especial es (12)

.....

IXION. I've got the courage, (strokes EAGLE,
who resents the familiarity) and my pecker's here.
My noble bird, you'll find me very light

IXIÓN. Tengo valor, (acaricia al ÁGUILA,
que se molesta con tal familiaridad) y mi pájaro
está aquí. Mi noble pájaro, me encontrarás muy ligero. (14)

la configuración⁸⁶ del mito fue referencia y sinónimo de homosexualidad, carece en el desarrollo del *burlesque* de esa dimensión, desplazado por Ixión, que no en vano era interpretado por Lydia Thomson, actriz principal del reparto.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, WILLIAM DAVENPORT (1891), *A Book of Burlesque*, London: Henry and Co.
- BURNAND, F.C. (1863) *Ixion or the Man at the Wheel*. London: T.H. Lacy.
- CORMAC, JOANNE (2017), “From Satirical Piece to Commercial Product: the Mid-Victorian Opera Burlesque and its Bourgeois Audience”, *Journal of the Royal Musical Association*, 142, 69-108.
- DAVIS, TRACY (1991:149) *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, New York: Routledge.
- DURDEN, MICHELLE (2004), “Not Just a Leg Show: Gayness and Male Homoeroticism in Burlesque, 1868 to 1877”, *Thirdspace*, 3,2.
(<http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/durden>: acceso 22 de Abril de 2019)
- GONZÁLEZ RUZ, MARÍA GEMA. *Paradigmas de ingratitud. Ixión y Tántalo en las literaturas griega y latina*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2013 (inérita), (<https://eprints.ucm.es/22386/1/T34655.pdf>)
- HALL, EDITH (1999), “Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre”, *International Journal of the Classical Tradition*, 5, 3, 336-366.
- OXBERRY, WILLIAM (1822), “Midas a Burletta and Kane O’Hara”, *The New English Drama*, 13.
- HUGHES, WINIFRED (1980). *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton, Princeton University Press.
- LEMPRIÈRE, JOHN (1788), *Bibliotheca Classica or Classical Dictionary containing a full Account of all the Proper Names mentioned in Ancient Authors*, Londres, Reading.
- LESSERICH, ROLF P (2012), *Neoclassical Satire and the Romantic School 1780-1830*. Bonn University Press
- MACMILLAN, DOUGALD (1928), “Planché’s Early Classical Burlesques”, *Studies in Philology* 25, 3, 340-345.
- MARVIN, ROBERTA MONTEMORRA (2003), “Verdian Opera Burlesqued: A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture”, *Cambridge Opera Journal*, 15, 1, 33-66.
- MILLETE, H. G. (2016), “ ‘Mad About the Blonde’: Lydia Thompson’s Transatlantic Celebrity and Fandom”, *Comparative American Studies An International Journal*, 14, 1, 34-48.
- MONRÓS-GASPAR, LAURA (2015), *Victorian Classical Burlesques: A Critical Anthology*, London.
- PYKETT, L. (1994). *The Sensation Novel from The Woman in White to The Moonstone*, Plymouth: Northcote House.
- RICHARDS, JEFFREY (2014:69), *The Golden Age of Pantomime*, I. B. Tauris, London.
- SHAQAYEV, MOQARI (2015), “Representation of Mad Woman in Lady Audley’s Secret by Mary Elizabeth Braddon”, *World Scientific News*, 22,76-90.
- WILLIAMS, M. (1985), *Women in the English Novel, 1800-1900*, Hong Kong: Macmillan.

⁸⁶ BURNAND (1863: 4). No obstante en la enumeración de los personajes es descrito con los términos aplicables en la época a un homosexual: *fat boy*, *active lad*, por ejemplo.

