

**LA INFLUENCIA DEL PITAGORISMO  
HERMÉTICO SOBRE «LA MARIPOSA  
NEGRA» DE NICOMEDES PASTOR DÍAZ  
Y «EL CUERVO» DE EDGAR ALLAN POE**

**THE INFLUENCE OF HERMETIC  
PYTHAGOREANISM ON «THE BLACK  
BUTTERFLY» BY NICOMEDES PASTOR  
DÍAZ AND «THE RAVEN» BY  
EDGAR ALLAN POE**

JOSÉ BENITO FREIJANES MARTÍNEZ

Universidad de Vigo

**Resumen:** Edgar Allan Poe y Nicomedes Pastor Díaz eran estrictamente contemporáneos y su obra literaria presenta numerosos rasgos comunes. La poesía de ambos es escasa, pero a la postre fue lo que les dio mayor fama en sus respectivas áreas. Hace casi siglo y medio que ha estado llamando la atención el parecido entre dos de sus más célebres poemas: «The Raven» y «La mariposa negra». En el presente trabajo resumimos la historia de la asociación entre ambas obras y mostramos los resultados de un estudio métrico comparativo teniendo en cuenta la tradición esotérica llegada hasta el Romanticismo.

**Palabras clave:** Romanticismo, poesía, Literatura Comparada, Edgar Allan Poe, Nicomedes Pastor Díaz.

**Abstract:** Edgar Allan Poe and Nicomedes Pastor Díaz were strictly contemporaries and their literary works have many common features. The poetry of both is scarce, but in the end it was what gave them the greatest fame in their respective domains. For almost a century and a half, attention has been drawn to the resemblance between two of their most celebrated poems: «The Raven» and «La mariposa negra». In this article we summarize the history of the association between both works and show the results of a comparative metric study taking into account the esoteric tradition that reached Romanticism.

**Keywords:** Romanticism, poetry, Comparative Literature, Edgar Allan Poe, Nicomedes Pastor Díaz.

## **1. Enfoque**

Propondremos aquí un enfoque hasta ahora muy poco trabajado en los estudios académicos de métrica: considerar las influencias ocultistas o esotéricas para comparar dos obras que han sido largamente asociadas. En este caso serán los poemas «La mariposa negra» de Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863) y «The Raven» de Edgar Allan Poe (1809-1849), en adelante también «el vivariense» y «el bostoniano» por ser oriundos de la ciudad gallega de Viveiro y de Boston (Massachusetts), respectivamente.

### **1.1. Antecedentes**

La escuela pitagórica fijó una doctrina mística que sacralizaba el número como instrumento para alcanzar la salvación, y a la vez predicaba la transmigración de las almas o metempsícosis. Este credo sintetizó su ideario en los *Aurea carmina*, una serie de principios versificados sobre los siglos III o II a. C., atribuidos a Pitágoras<sup>1</sup>. Las doctrinas pitagóricas han subyacido secularmente en el arte y la literatura, en contacto con otros dogmas a lo largo de los siglos para generar gradualmente un sistema de ideas que ha trascendido y que emerge ocasionalmente, identificable en autores como Platón, Virgilio, San Agustín o Dante<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> CASTRO GARCÍA, Óscar, «La experiencia cultural de lo sagrado a través de la geometría», *Pensamiento*, LXIII, 238 (2007), pp. 743-775.

<sup>2</sup> Con objeto de ilustrar este extremo, podemos consultar acerca de Platón: PÉREZ GÓMEZ, Abraham Miguel, *De la influencia del pitagorismo en Platón, o de la influencia de Platón en el pitagorismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017; acerca de Virgilio: HERRERA VALENCIANO, Minor, «La muerte, el alma y el más allá en la Eneida: un eclecticismo filosófico (órfico-pitagórico-platónico)», *Revista de lenguas modernas*, 28 (2018), pp. 77-98; acerca de San Agustín: OROZ RETA, José, «De Pitágoras a San Agustín. Realidad y simbolismo de los números», *Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea*, XXVI, 79-81

Así, el sistema pitagórico primitivo experimentó un efecto «bola de nieve», al irse adhiriendo a él nuevas ideas recogidas de las culturas o de ciertas corrientes espirituales dominantes en cada época<sup>3</sup>. Estudiado como paradigma de esta influencia en Cicerón (s. I a. C.), es el sueño de Escipión inserto en *De re publica*. En el siglo IV, Macrobio escribe un comentario a ese sueño en el que descifra pormenorizadamente toda la numerología subyacente al mismo.

Parte sustancial de los elementos añadidos a la tradición primigenia la constituyen las aportaciones del hermetismo como resultado de aplicar la filosofía pitagórica a la religión. Su figura capital, documentada a partir del siglo II, es Hermes Trismegisto, un profeta a medio camino del dios egipcio Toth, éste importado como Hermes por los griegos y después por los latinos como Mercurio<sup>4</sup>. Al principio era el mensajero que mediaba entre los dioses y el género humano, así como entre los muertos y los vivos; pero luego, la atribución primitiva de «dos veces grande» del primitivo egipcio se desarrolla en él como «tres veces grande», *trismegisto*, evolucionada del demótico entre el I y el II d. C. Así se aplica al dios el preponderante papel divino que el pitagorismo atribuía a la tríada<sup>5</sup>. Damascio (s. IV-V), en *Dificultades y soluciones de los principios primeros*, justifica esta función del 3 como número divino que es en compañía del 1 y del 2 a lo largo de la tradición religiosa llegada desde los oráculos caldeos y los misterios órficos. Cornelio Agripa (1486-1535) enseñará que, frente al 7, el 3 establece la perfección y obra acabada por ser «el primero incomuesto» y el de las tres personas de Dios, así como el de las virtudes teologales,

hinc est quod ad ceremonias deorum et religionis plurimum hic numerus confert, ut cuius auspicio preces et libamina tertio repetuntur. Unde canit Virgilius: Numero deus impare gaudet. Et Pythagorici

(1975), pp. 427-453; y acerca de Dante: GUÉNON, René, *L'Ésotérisme de Dante*, París, Éditions Traditionnelles, 1925.

<sup>3</sup> BUENO, Gustavo, *La metafísica presocrática*, Madrid, Pentalfa, 1974, p. 122.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ PÉREZ, Carlos, *Hermes Trismegisto: de la mística a la fantasía. Pervivencia de los textos herméticos de la antigüedad a nuestros días*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.

<sup>5</sup> GARCÍA BAZÁN, Francisco, «El significado aritmológico de la Tríada y sus Proyecciones Filosófico-Religiosas», *Opúsculo filosófico*, VI, 17 (2013), pp. 13-41.

utebantur eo in sanctificationibus et purificationibus, unde apud Vergilium<sup>6</sup>.

La irrupción del hermetismo propicia una serie de escritos entre los que sobresalen los 17 pseudoepígrafos del *Corpus hermeticum*, «una amalgama de filosofía platónica, neopitagórica y estoica»<sup>7</sup>. En la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, muchos escritores cultos, incluidos Padres de la Iglesia, dan crédito a la existencia real de Hermes Trismegisto, cuya vida sitúan en algún momento entre la época de los patriarcas bíblicos y la de la Grecia antigua.

El hermetismo repone fuerzas a finales de la Edad Media en Agripa, quien filtra al Renacimiento las teorías esotéricas transmitidas secularmente en el arte y la literatura desde el pitagorismo original hasta la cultura de su tiempo. Censurado Agripa, sus exposiciones se adaptan para obtener el *nihil obstat* durante el siglo XVII, por Athanasius Kircher (1601-1690), a quien Poe cita en «A Descent into the Maelström» (1841).

En el Renacimiento, la numerología pitagórica se percibe en todas las artes y en los autores más reconocidos<sup>8</sup>. Incluso en el Barroco español, que busca la expresión del desengaño mediante la complicación de las formas en contraste con el fondo, obras como *El siglo pitagórico* (1644) de Antonio Enríquez Gómez son imposibles de analizar por completo sin tener en cuenta este factor esotérico que trasciende a aquéllas.

A pesar del vacío de estudios académicos especializados en el influjo del ocultismo pitagórico sobre la literatura romántica, el afloramiento de la corriente ocultista durante este período es un hecho ampliamente tratado: «el rescate de la imaginación como facultad humana suprema (por encima de la razón) es algo que

<sup>6</sup> «Por ello, [el ternario] es muy útil para las ceremonias de los dioses y de la religión, pues se repiten tres veces las palabras y la ofrenda. Esto hace decir a Virgilio: *Numero Deus impare gaudet* [Dios ama al número ternario o impar]. Y los pitagóricos lo utilizaban en sus santificaciones y purificaciones, como apunta Virgilio». AGRIPPA, Cornelius, *De occulta philosophia libri III*, Lugduni, Godefridum et Marcellum Beringos fratres, 1550, p. 185.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ PÉREZ, Carlos, *Hermes Trismegisto...*, cit., pp. 51 y ss.

<sup>8</sup> ARMISÉN, Antonio, «Composición numérica en Petrarca, Boscán y Shakespeare. Nota sobre el caso de Sir Thomas Wyatt y Garcilaso de la Vega», *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario (2005), pp. 219-232.

comparten ocultismo y romanticismo, y es uno entre los rasgos que unen a ambos fenómenos, al grado que a veces se obscurece la frontera entre ellos»<sup>9</sup>. La misma palabra *ocultismo* la inventó en 1856 el escritor y mago francés Eliphas Lévy (1810-1875) para designar «la creencia en fuerzas ocultas y la práctica de ciencias ocultas»<sup>10</sup>. En 1813, Favre D'Olivet tradujo y publicó comentados los *Aurea carmina* en francés. Así se adoptan en Europa como manifiesto poético a principios del Romanticismo:

El orfismo anima la renovación retórica y espiritual y que constituye la esencia del canon decimonónico. Este aliento se apoya en la tradición antigua a través del *Arte poética* de Horacio —quien presenta a Orfeo como vate, que en Tracia era profeta y mago a la vez—, de la *Eneida* de Virgilio, de las *Metamorfosis* de Ovidio, de las obras de Esquilo y Eurípides. De todos ellos se hace eco Court de Gebelin en su *Mundo primitivo* [...], Fabre d'Olivet en su análisis de los *Versos áureos* de Pitágoras —que influye definitivamente en la visión política de Saint-Martin, Ballanche, Pierre Leroux—; y obviamente Baudelaire, Víctor Hugo, Banville, Louis Ménard, Leconte de L'Isle. Se trataba, como dice Brian Juden, de poner de relieve, merced a la figura de Orfeo, la romántica ambición de dominar la armonía poética absoluta, la muerte y su misterio, la ciencia positiva y materialista por una omnisciencia de las substancias y de las esencias. Todo ello para el progreso del hombre<sup>11</sup>.

## 2. Los autores y sus poemas

Pastor Díaz publicó «La mariposa negra» el 9 de febrero de 1835 en el diario *La abeja de Madrid*<sup>12</sup>. El 29 de enero de 1845,

<sup>9</sup> CHAVES, José Ricardo, «El ocultismo y su expresión romántica», *Acta Poética*, XXIX, 2 (2008), pp. 101-114.

<sup>10</sup> RIFFARD, Pierre, *Diccionario del esoterismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 292.

<sup>11</sup> MARINI-PALMIERI, Enrique, *Julio Herrera y Reissig: la encarnación de la palabra. Carácteres esotéricos del modernismo hispanoamericano*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6p5>.

<sup>12</sup> OCHOA, Eugenio de, en *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (vol. 2, París, Baudry, 1840, p. 628), menciona sólo el año pero no la fecha del 9 de febrero, la cual tomamos de ADRÁN GOÁS, Carlos (Nicomedes Pastor Díaz, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998), quien la atribuye al año 1837, tratándose éste sin duda de una errata porque *La abeja, diario universal* se publicaba en Madrid entre los años 1834 y 1836, información tomada de la página de la BNE en <https://n9.cl/bneabeja> (también en FLITTER, Derek, *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 299).

el *New York Evening Mirror* daría a la luz «The Raven», bajo el pseudónimo «Quarles», que ilustra el atractivo de lo esotérico para Poe. El inglés Francis Quarles (1592-1644) fue autor de un libro relevante en la llamada «literatura emblemática», *Emblems* (1635). En agosto de 1836, el bostoniano había reseñado en la revista *The Southern Literary Messenger* la antología *The Book of Gems: From the Poets and Artists of Great Britain*, editada por C. S. Hall, que recogía dos poemas de Quarles, uno de ellos tomado de *Emblems*.

Con diez años de diferencia, «La mariposa negra» y «The Raven» salieron a la luz en revistas. Es uno en una serie de rasgos comunes que, a lo largo del siglo XX, trascendieron como tópico del círculo académico a la columna periodística<sup>13</sup>. Díez Canedo fue el primero que sepamos en apuntarlas<sup>14</sup>; luego el biógrafo Valle Moré, quien sugiere al vivariense como antecendente de la «negra sombra» rosaliana<sup>15</sup>. Valle yerra al apuntar que Poe desconocía el castellano, cursado por el escritor en la Universidad de Virginia<sup>16</sup>; y será luego Alonso Cortés quien dedique una página a destacar analogías entre ambos poemas, en su introducción a *Zorrilla, su vida y sus obras*, exponiendo sus nuevas ideas ilustrándolas también con fragmentos de «La mariposa negra»<sup>17</sup>.

En 1949, Chao Espina lee su influyente tesis doctoral que fugazmente alude a los dos últimos<sup>18</sup> para convenir con ellos; aunque, como sacerdote católico, encuentra en el poema de Díaz connotaciones religiosas que, a su parecer, faltan en Poe.

<sup>13</sup> PITA ROMERO, Luis, «León, Compostela y España», *León. Órgano oficial del Centro Región Leonesa*, LX, 255 (1977), pp. 10-11.

<sup>14</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, «Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana. Escogidas por D. M. Menéndez y Pelayo», *La lectura, revista de ciencias y de artes*, VIII, 3 (1908), p. 424.

<sup>15</sup> VALLE MORÉ, José del, *Pastor Díaz, su vida y su obra*, La Habana, Obrapia y Aguiar, 1911, p. 57.

<sup>16</sup> QUINN, Arthur Hobson, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, Nueva York, D. Appleton-Century Company, 1941, p. 99.

<sup>17</sup> ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Ayuntamiento e Imprenta Castellana, 1916, p. 172.

<sup>18</sup> Reeditada en CHAO ESPINA, Enrique, *Pastor Díaz dentro del Romanticismo*, Viveiro, Instituto de Estudios Viveireses, 1995.

Knox dedicó al tema un artículo que, no obstante sus 2614 palabras, ha sido el más completo hasta hoy<sup>19</sup>. Básicamente, sintetiza y amplía los comentarios de Valle Moré y Alonso Cortés, añadiendo nuevos elementos. Localiza similitudes y paralelos en rasgos comunes de la puesta en escena, aspectos temporales, ciclo de cambios de ánimo en los narradores, utilización de la métrica, de la aliteración, personajes; y, en fin, muchos otros pequeños detalles compartidos. Knox concluye que hay un inegable parecido entre ambas composiciones, tanto en el tema central como en numerosos particulares; aunque no puede sostener influencia alguna.

Jorge Guillén aludió a la afinidad entre «La mariposa negra» y «The Raven» en un ensayo durante años inédito<sup>20</sup>. El último crítico relevante que se hace eco de ello es Caparrós Esperante<sup>21</sup>, quien, *apud* Chao Espina, cita a Valle Moré y Alonso Cortés, omitiendo el resto del historial aquí expuesto.

### **2.1. Misticismo y números en Poe y en Díaz**

Ignorado por Knox, Chao Espina es quien más incide en el aspecto religioso de Díaz. Éste pasó por el seminario conciliar de su villa natal y posteriormente por el de Mondoñedo, donde «le iniciaron en la filosofía bajo el fundamento de la religión»<sup>22</sup>. Súmese a esto su estrecha relación con algunos sacerdotes, especialmente con el reconocido poeta sevillano Alberto Lista<sup>23</sup>, que unía a su condición de jesuita la de famoso matemático. Este contexto ayuda a entender la importancia de la confluencia de la teología con el manejo de los números en Pastor Díaz. La religión está implicada en la transmisión de ideas pitagóricas que atribuyen a la cifra la condición de unidad integradora de un lenguaje místico: los guarismos no son aleatorios cuando se

<sup>19</sup> KNOX, Robert B., «La Mariposa Negra and the Raven», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, XI, 1 (1957), pp. 111-116.

<sup>20</sup> GUILLÉN, Jorge, *Cienfuegos: Investigación original de la oposición a cátedra de lengua y literatura españolas (1925) y otros inéditos (1925 – 1929)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 331.

<sup>21</sup> CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (ed.), *Pastor Díaz. Poesía completa*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, p. 73.

<sup>22</sup> VALLE MORÉ, José del, *Pastor Díaz...*, cit., p. 9.

<sup>23</sup> FLITTER, Derek, *Teoría y crítica...*, cit., p. 67.

habla de orden divino<sup>24</sup>; y la Iglesia, aparte de su condena del uso mágico de los números, ha reconocido la interpretación de los mismos como portadores de un significado arcano rastreable desde las mismas Sagradas Escrituras<sup>25</sup>. Ni en citas como la de Díaz, «De los nueve coros de ángeles / que al lado de Dios están...», el número citado resulta del azar.

Existen monografías que sientan precedente para encuadrar el esoterismo numérico en la literatura romántica. Un caso cercano a Pastor Díaz es el poema de José Zorrilla dedicado al fallecimiento de Mariano José de Larra que comenta Sebold. Éste recurre a la aritmosofía<sup>26</sup> para justificar la referencia a circunstancias físicas en el poema:

¿Por qué concretamente un quinteto como estrofa inicial de esta composición en memoria del brillante prosista muerto en la flor de la vida? Se trata de un simbolismo numerológico, porque muérase el hombre en el momento en que se muera, el efecto es el mismo que si su vivir hubiese recorrido todas las cinco edades (niñez, adolescencia, juventud, madurez y senectud) en que se ha sólidamente dividido la vida humana desde la antigüedad. Término inapelable, paso al «*no ser*»<sup>27</sup>.

Este concepto del número resalta aún más en Poe. Perry<sup>28</sup> cita casos de claro ánimo esotérico en el bostoniano, como en *The Masque of the Red Death*, donde el juego con los guarismos «echoes biblical patterns». Respecto a «The Raven», se aprecia en la carta del autor de 3 de febrero de 1845 a J. Augustus Shea informándole de alteraciones conscientes precisamente en la estrofa 11 para volver a publicarlo aplicando los cambios. Según quienes conocían personalmente el proceso creativo de Poe, como su editor B. B. Minor, corroborado por la variedad

<sup>24</sup> Existe abundante bibliografía al respecto. *Vid.*, v. gr., DAVIS, John James, *Biblical Numerology: [a Basic Study of the Use of Numbers in the Bible]*, Grand Rapids, Mich., Baker, 1987.

<sup>25</sup> THURSTON, Herbert, «Use of Numbers in the Church», *The Catholic Encyclopedia*, vol. 11, Nueva York, Robert Appleton Company, 1911.

<sup>26</sup> Aritmosofía: «conocimiento esotérico de los números» (RIFFARD, Pierre, *Diccionario...*, cit., p. 55).

<sup>27</sup> SEBOLD, Russell P., *Trayectoria del romanticismo español*, Madrid, Crítica, 1980, p. 165.

<sup>28</sup> PERRY, Dennis R., *Hitchcock and Poe, the Legacy of Delight and Terror*, Lanham, The Scarecrow Press Inc., 2003, p. 53.

de versiones que nos quedan de gran parte de sus poemas, era muy frecuente que el bostoniano corrigiera sus escritos posteriormente a su publicación, pero nunca para pedir que se los reimprimieran reflejando los cambios. Sin embargo, el propio Minor fue sorprendido por otra carta, en la cual Poe le solicitaba hacer una excepción para dar a imprenta en la revista una versión alterada de «*The Raven*»<sup>29</sup>. La voluntad numérica se advierte porque, en la misma nota, Poe solicita el reemplazo del cierre de la décima estrofa, «*Quoth the raven: “Nevermore”*» por «*Then the bird said: “Nevermore”*», cambio de nula aportación semántica. Tampoco se puede atribuir esta sustitución a consideraciones estéticas, ya que el bostoniano no tiene inconveniente en conservar repetida sin modificación alguna la misma sentencia, «*Quoth the raven: “Nevermore”*», al final ya de cinco estrofas: la octava, la decimocuarta, decimoquinta, decimosexta y decimoséptima. Tal preferencia, sin razón métrica, estética o semántica, sólo puede interpretarse como voluntad de no copiar ese estribillo más veces de las que ya lo había hecho, y de sustituir por *bird* la palabra *raven* para evitar ésta en mayor número, mostrando intencionalidad de escribir once veces *raven*, no habiéndose percatado al principio de que ya aparecía en el título. Así, la razón de los cambios sólo puede reducirse a motivos numéricos; y de acuerdo con la cita de Sebold anteriormente expuesta, las cinco veces del estribillo se pueden interpretar como la llamada al inicio de cada una de otras tantas edades de la vida.

### **3. *La metempsícosis en Poe y Díaz***

Pastor Díaz trabaja este tópico ya en uno de sus poemas tempranos, la «*Oda a la inmortalidad*» (1829). Aquí, desde el verso 234 relata que, bajo un templo en ruinas, conoce a un anciano sacerdote versado en el antiguo saber de Pitágoras por medio de un monje del Indo, e inicia una sucesión de avatares que dura 108 versos. Regresamos ahora a Dante con Chao Espina (1995), que califica la «*Oda a la inmortalidad*» como la obra poética de Díaz más afín a la *Divina comedia*. Díaz, en el verso 81, cede a Platón el papel análogo al que el italiano asignaba a Virgilio en el suyo.

<sup>29</sup> HARRISON, James Albert, *Life of Edgar Allan Poe*, Nueva York, Haskell House, 1970, pp. 218-221.

También Poe desarrolla varias veces el tópico de la reencarnación: en cuentos como «Metzengerstein» (1832), «Morella» (1835), o «Ligeia» (1838); y en poemas como «Al Aaraaf» (1829), donde un extraño «número» (*number*) que tilda de *musical* y *rhythrical*, hace morir a Ligeia para liberar su alma, transmutándola en el ser espiritual no inmortal llamado Nesace. Poe muestra su interés por el tema en su reseña para *The Southern Literary Messenger* de la novela *Sheppard Lee* (1836) de Robert M. Bird.

### 3.1. Hacia un análisis aritmosófico de ambos poemas

Previamente al análisis pitagórico, precisaremos los campos que van a definir nuestra tarea. Consideraremos tres: a) la aritmosofía, b) la proporción áurea<sup>30</sup> y c) la simetría. Para obtener resultados sobre los que mostrar los significados atribuidos a los números dentro de dichos campos, manejaremos cuatro cualidades computables: estrofas, versos, sílabas y ritmo. Estos elementos que contribuyen a la ordenación del lenguaje hacen a la obra poética fácilmente cuantificable, estableciéndola como utensilio idóneo para codificar mensajes por medio de cifras. En la siguiente tabla podemos comparar las cantidades obtenidas en «The Raven» y «La mariposa negra»:

	«La mariposa negra»	«The Raven»
<b>Estrofas</b>	14	18
<b>Versos</b>	112	108
<b>Sílabas</b>	1120	1512

<sup>30</sup> Como se sabe, la sección áurea o «divina proporción» es un código numérico que proviene de dividir la totalidad en dos partes diferentes, tales que la relación del todo con la parte mayor sea igual a la de la parte mayor con la menor. Esta proporción es de aproximadamente 0,616 a 1,000. Tal relación geométrica puede expresarse mediante un número irracional que se llama «razón áurea», y cuyo valor es cercano a 1,618. Ésta es una constante natural que ha sido ampliamente utilizada en todas las artes especialmente desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Propuesta como sistema de articulación numérica de las obras de Horacio y Virgilio, esta proporción se ha estudiado, en poesía española, por ejemplo en Boscán, *vid. FONTANA ELBOJ, Gonzalo, «La sección áurea. Estructura numérica del “Leandro y Hero” de Boscán», Cuadernos de Investigación Filológica, XI, 1-2 (1985), pp. 71-77.*

Se observa que todos los números son pares y que estamos tratando con dos poemas de rango cuantitativamente similar: como «The Raven», «La mariposa negra» cumple las condiciones fijadas más tarde por Poe en su artículo «The Philosophy of Composition». Si bien aquí establecía el ideal de la longitud del poema en torno a los cien versos, cabe notar su inadvertencia de que, aun presentando el mismo número de versos que otra, una composición es más larga o más corta dependiendo de la longitud de los mismos. Por ejemplo, un poema en alejandrinos sería el doble de largo que otro con igual número de versos pero en heptasílabos. Luego, la medida real de un poema es la cantidad de sílabas más que la de versos. Por esta razón, «La mariposa negra», con cuatro líneas más que «The Raven», podemos decir que mide casi un tercio menos.

La «Reducción teosófica» o «novenaria» consiste en ir sumando todos los guarismos de un número hasta obtener uno solo llamado «número secreto»<sup>31</sup> o «número oculto». Esta operación es tradicional para interpretar cantidades en numerología. «La mariposa negra» contiene:

14 estrofas, luego:  $1 + 4 = 5$ ;  
 112 versos:  $1 + 1 + 2 = 4$ ;  
 1120 sílabas:  $1 + 1 + 2 + 0 = 4$ .

La cantidad media de sílabas por verso es de 10. El resultado de sumar la cantidad de estrofas con la de versos es 126, cuyo número secreto es el 9; el de sumar estrofas con sílabas es 1134, con idéntica propiedad. Observamos, pues, que la tríada sagrada aparece oculta detrás del cómputo de las magnitudes numéricas de «La mariposa negra». Aun así, podría tratarse de una simple casualidad.

En «The Raven», surge a primera vista la tríada de tríadas dominando la numerología:

18 estrofas; luego:  $1 + 8 = 9$ ;  
 108 versos; luego:  $1 + 0 + 8 = 9$ ;  
 1512 sílabas; luego:  $1 + 5 + 1 + 2 = 9$ .

<sup>31</sup> OUAKNIN, Mark Alain, *El misterio de las cifras*, Barcelona, Manontropo, 2005, p. 318; RIFFARD, Pierre, *Diccionario...*, cit., p. 287.

La suma del número de versos con el de estrofas resulta idéntica en Poe que en Díaz: 126. La suma total es aquí 1638, cuyo número secreto es 9.

El 126 tiene importantes connotaciones culturales. Es el número de puntos de cruce entre las diagonales de un eneágonos regular. Del año 126 data la dedicatoria del panteón de Agripa a todos los dioses presentes, pasados y futuros, por orden del emperador Adriano. En el verso 126 de la *Divina comedia*, Dios impide para siempre al poeta subir al cielo en busca de su amada: «Non vuol che in sua città per me si vegna», situación en la que se ven los protagonistas de «La mariposa negra» y «The Raven». Este número también surge en investigaciones sobre la simbología en otros autores, como Shakespeare<sup>32</sup>: 126 son sus sonetos que forman el grupo denominado «Fair Youth», una serie de canciones amorosas entonadas en loa de alguien de discutida identidad sexual («Fair Youth»), que dan fin cuando una extraña «Dama Oscura» roba definitivamente el amor del poeta. El argumento de los poemas de Poe y Díaz también relata cómo, tras haberse llevado la muerte a una mujer, el autor ha pasado a identificar su amor por ésta con el amor hacia la propia muerte.

El 9 ya surge como cifra secreta en los comentados versos 234 y 81 de la «Oda a la inmortalidad» del vivariense, e igualmente en la cantidad de 108 versos que dedica a la sucesión de avatares, cuantía coincidente con la totalidad en «The Raven». La insistencia de este poema en el 9 sugiere que no es fruto del azar, lo cual trasluce que existe algún rasgo cultural común para que aparezca el mismo guarismo en Díaz.

Tratándose de poesía, podemos pensar en un homenaje al número de las musas. Pero 9 también es una razón desarrollada por Dante en *La Vita Nuova* (1295) en relación con su amada<sup>33</sup>. Había conocido a Beatriz con 9 años, y a los 18 la vio por segunda y última vez. Pastor Díaz canta a Lina, nombre poético atribuido a una joven desconocida de quien estaba enamorado, muerta

<sup>32</sup> MUIR, Kenneth, «The Order of Shakespeare's Sonnets», *College Literature*, X, 3 (1983), pp. 244-250.

<sup>33</sup> SCRIMIERI, Rosario, «Simbología de los números tres y cuatro en la *Vita Nuova*», *Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 5 (2004), pp. 213-234.

cuando él estudiaba en el seminario de Mondoñedo. Según Chao Espina, en el primer encuentro entre Lina y el poeta, ambos tenían nueve años; y, analizados los escritos de Díaz, deduce que ella falleció con 18 años<sup>34</sup>.

Hay más razones para que este dígito pueda asociarse a estos dos poemas: tradicionalmente el 9 ha señalado al infierno, por inversión de que define también al cielo. El caso más influyente es el de los 9 niveles infernales de la *Divina comedia*.

Números como 9 y 11 se incluyen en obras como *Vathek* (1786), de William Beckford. El protagonista es el noveno califa de una dinastía. Esto le ubica en el último estadio del descenso al infierno por una escala formada de varias generaciones. Poe muestra influjo de esta novela<sup>35</sup>, e incluso parafrasea párrafos enteros en su cuento «Landor's Cottage» (1849). Vathek, ávido de oculta sabiduría como al principio lo está el protagonista de «The Raven», se afana por adquirir poderes sobrenaturales. Para ello comienza construyendo un observatorio de once mil escalones, desde cuya cúspide cree descifrar una profecía de los planetas que le lleva a abjurar del Islam para hacerse satanista, esperando que el demonio le abra la puerta de las tinieblas. Tras muchas vicisitudes, Vathek acaba condenado a enmudecer y errar eternamente en el infierno, que se describe detalladamente. Este infierno fue muy popular durante el Romanticismo e influyó en la literatura de la época; es el verdadero subyacente en Poe, «el primer infierno realmente atroz de la literatura», a cuyo lado el de Dante no era «un lugar atroz, sino un lugar donde ocurren hechos atroces»<sup>36</sup>.

«La mariposa negra» y «The Raven» describen el estado resultante de una catábasis: al ser abarcado por el 9, el relato empieza y acaba en el infierno. Una catarsis inicia tal catábasis: tras cruzar el Río del Olvido no recuerdan qué les ha llevado a ese lugar, y narran la vuelta a la memoria de su descenso al averno en busca de la amada y su desengaño al descubrir que

<sup>34</sup> CHAO ESPINA, Enrique, *Pastor Díaz...*, cit., p. 218.

<sup>35</sup> MONTGOMERY, Travis, «The New East», en Kevin J. Hayes (ed.), *Edgar Allan Poe in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 53-62.

<sup>36</sup> BORGES, Jorge Luis, «Sobre el Vathek de William Beckford», en Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 631-776.

ella no está allí. El número 9 es la «olvidada sabiduría» recobrada al final: en realidad, ya desde el principio de la historia el poeta se encontraba en el infierno, de donde no saldrá nunca más: «in inferno nulla est redemptio».

#### 4. Acercamiento del análisis a la métrica

Los análisis métrico y prosódico también revelan coincidencias con la numerología. El ritmo es la «repetición periódica, en una serie discreta, de un elemento dominante» en el cual «lo decisivo es la percepción, ya que la mente puede convertir en discreto lo que en realidad es continuo»<sup>37</sup>. Es un medio potencial para presentar razones numéricas.

Tanto en «La mariposa negra» como en «The Raven», los versos de arte mayor son inmensa mayoría. La longitud del verso se relaciona con su tema solemne: como en un instrumento las cuerdas, a verso más largo, más bajo o grave el tono; cuanto más corto, más «popular, ágil y vivo»<sup>38</sup>. En Díaz, los endecasílabos dominan. Henríquez Ureña fue el gran impulsor del cómputo de este tipo de versos en castellano por su distribución acentual interna, frente a la interpretación de la métrica contabilizada por pies, que consideraba fallida «en sus fundamentos» para la versificación en esta lengua<sup>39</sup>. «El más largo de los versos simples usados en español» según Navarro Tomás<sup>40</sup>, es también el mayor grupo fónico simple en castellano.

La métrica y muchos motivos expuestos en «The Raven» se relacionan de cerca con el poema «Lady Geraldine. A Romance of the Age», de Elizabeth Barrett Browning<sup>41</sup>. En «The Philosophy of Composition», Poe describe la organización de su verso como sextetos de octámetros trocaicos con estribillo en tetrámetro

<sup>37</sup> ALONSO SCHÖKEL, Luis, *El estilo literario. Arte y artesanía*, Bilbao, Ega-Mensajero, 1955, p. 155.

<sup>38</sup> QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, p. 73.

<sup>39</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *El endecasílabo castellano*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945, p. 6.

<sup>40</sup> MÁRQUEZ, Miguel Ángel, «Ritmo y tipología del endecasílabo garciliásiano», *Revista de Literatura*, LXX, 141 (2009), pp. 11-38.

<sup>41</sup> KOPLEY, Richard, y HAYES, Kevin J., «Two verse masterworks: "The Raven" and "Ulalume"», en Kevin J. Hayes (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Nueva York, Cambridge University Press, 2002, pp. 191-204.

cataléctico, como las líneas con las que rima<sup>42</sup>. Nótense las rimas internas, como ejemplo en la primera estrofa<sup>43</sup>:

Once upon a midnight dreary (a), while I pondered, weak and weary (a),  
Over many a quaint and curious (-) volume of forgotten lore – (b'),  
While I nodded, nearly napping (c), suddenly there came a tapping (c),  
As of some one gently rapping (c), rapping at my chamber door – (b')  
«‘Tis some visitor», I muttered (-), «tapping at my chamber door – (b')  
Only this and nothing more». (b')

Knox señala que las rimas internas con las propiedades rítmicas de estos octámetros invitan a reorganizarlos en tetrámetros trocaicos. Hemos constatado que «*The Raven*» ya se publicó en este formato en el siglo XIX<sup>44</sup>. Así, los versos que quedan en cuarto y octavo lugar de la nueva estrofa riman entre sí y con el estribillo, devenido en el undécimo verso de la estrofa. Este estribillo, que en realidad no lo es propiamente hablando porque su repetición no es idéntica, se encadena así por la rima al verso que le precede, e induce a interpretar las tres últimas líneas como una sola tríada.

Siguiendo a Knox, este formato evidencia el parecido de la organización de «*The Raven*» con la de Pastor Díaz, en tríadas de endecasílabos, cada una seguida por un heptasílabo. En castellano le precede un rico patrimonio medieval de poesía luctuosa presentada en tríadas, destacando el trístrofo monorrítmico. Estos himnos derivan de la influencia de los que ya se componían con tal temática en latín<sup>45</sup>.

Que los versos de Poe se puedan interpretar reduciendo su longitud va en menoscabo del supuesto efecto de solemnidad aportado por los metros extensos. El vivariense, por el contrario, evitaría tal inconveniente eligiendo el verso unitario más largo. Para Navarro

<sup>42</sup> En las lenguas acentuales, como el castellano o el inglés, el troqueo está formado por un par de sílabas seguidas de las que la primera es átona y la segunda, tónica. En latín, de acuerdo con el sistema cuantitativo, el troqueo se formaba por una sílaba larga y otra breve. Cuatro troqueos seguidos forman un tetrámetro trocaico, y ocho seguidos forman un octámetro trocaico.

<sup>43</sup> Los guiones cortos entre paréntesis indican las rimas sueltas, mientras que los largos son un signo de ortografía inglés equivalente a los puntos suspensivos.

<sup>44</sup> POE, Edgar Allan, *The Raven*, Londres, Griffith and Farran, 1883.

<sup>45</sup> PÉREZ VIDAL, José, *Endechas populares en trístrofos monorrítmicos. Siglos XV-XVI*, La Laguna, J. Régulo, 1952, p. 52.

Tomás, «la duración del endecasílabo, considerada en el promedio de su período rítmico, representa, aproximadamente, el doble de la del octosílabo»<sup>46</sup>. La tradición solemne del endecasílabo viene avalada por los poemas épicos renacentistas y posrenacentistas castellanos en octavas reales. Pero el bostoniano no consideró la longitud del verso como recurso para imprimir gravedad a su poema: en «The Philosophy of Composition» afirma que su prioridad con el octámetro trocaico era sólo «la originalidad».

El 1 de octubre de 1875, los restos de Poe se exhumaron de su fosa original en el cementerio trasero de Westminster (Baltimore), y trasladaron a un nuevo túmulo en el atrio, sufragado por suscripción popular. El 17 de noviembre tuvo lugar un homenaje en el auditorio principal de la Western Female High School, al final del cual se leyó «The Raven» y se cantó parte del *Stabat mater* musicado por Rossini<sup>47</sup>. Ambos poemas presentan estrecha relación estrófica y métrica: se componen en sextillas, y cada una de éstas consta claramente de dos tríadas, al formar el esquema 8a 8a 7b 8c 8c 7b:

Stabat mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa  
dum pendebat filius,  
cuius animam gementem  
contristatam et dolentem  
pertransivit gladius.

Si cada pareado de tetrámetros trocaicos se une en una línea, genera un octámetro de esquema métrico igual al de los versos de «The Raven» con rimas internas. Véase por ejemplo el verso: «stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa», de patrón comparable a: «once upon a midnight dreary, when I pondered, weak and weary».

Se obtienen resultados análogos del famoso himno fúnebre gregoriano *Dies irae*. Hallamos de nuevo tetrámetros trocaicos, esta vez agrupados en trístrofos monorrimos siempre acatalécticos. Véanse sus dos primeras estrofas:

<sup>46</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 201.

<sup>47</sup> RICE, Sarah Sigourney (ed.), *Edgar Allan Poe. A Memorial Volume*, Baltimore, Turnbull Brothers, 1877, pp. 43-64.

Dies iræ, dies illa,  
solvet sæclum in favilla,  
teste David cum Sibylla!  
Quantus tremor est futurus,  
quando iudex est venturus,  
cuncta stricte discussurus!

La cercanía rítmica y métrica de estos himnos con «The Raven», equivalente a la de los octosílabos castellanos, concuerda con el tono patético que Poe buscaba para su poema. El efecto luctuoso era fundamental según el autor declara en «The Philosophy of Composition»<sup>48</sup>, definiéndolo como necesariamente acompañado de una adecuada asociación con el ritmo. Corrobora este extremo en «The Poetic Principle» (1850):

Contenting myself with the certainty that Music, in its various modes of metre, rhythm, and rhyme, is of so vast a moment in Poetry as never to be wisely rejected — is so vitally important an adjunct, that he is simply silly who declines its assistance, [...] It may be, indeed, that here this sublime end is, now and then, attained in fact. [...] And thus there can be little doubt that in the union of Poetry with Music in its popular sense, we shall find the widest field for the Poetic development. The old Bards and Minnesingers had advantages which we do not possess — and Thomas Moore, singing his own songs, was, in the most legitimate manner, perfecting them as poems. To recapitulate, then: — I would define, in brief, the Poetry of words as The Rhythmical Creation of Beauty<sup>49</sup>.

En la poesía vernácula peninsular, el solemne esquema trocaico evoluciona en el romancero. Rosalía de Castro lo toma en los octosílabos de su «negra sombra», otra variación del cuervo y la mariposa negra. En «The Raven», cada hemistiquio de los versos largos tiene ocho sílabas, metro que, por su ajuste al castellano y posibilidades rítmicas para expresar la sección aurea, se considera «el verso dorado por excelencia»<sup>50</sup>. Bello describe en el octosílabo castellano dos configuraciones rítmicas básicas: la trocaica, acentuada en las sílabas 1, 3, 5 y 7; y la dactílica, en las

<sup>48</sup> POE, Edgar Allan, «The Philosophy of Composition», *Graham's Magazine*, XXVIII, 28 (1846), pp. 163-167.

<sup>49</sup> POE, Edgar Allan, «The Poetic Principle», en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin, 1982, p. 894.

<sup>50</sup> SANTA OLALLA TOVAR, José María, «Proporciones en poesía. Versos aureos», *Suma. Revista sobre enseñanza y aprendizaje de las matemáticas*, 26 (1997), pp. 59-64.

1, 4 y 7. Algunos acentos pueden faltar en estos dos tipos, o sus lugares ser ocupados por antirrítmicos.

De aquí surge la impresión de gravedad que producen los versos de Poe: no en el mero artificio visual de su longitud, sino en el monótono ritmo del tetrámetro trocaico de cada hemistiquio. En castellano, el tetrámetro trocaico es, no obstante su arte menor, de la solemnidad adecuada para emplearse en la elegía española ya desde la Edad Media, tal y como lo hace Jorge Manrique, con sus estrofas fúnebres también organizadas en tríadas. Tetrámetros trocaicos son gran número de sus octosílabos: «este mundo es el camino / para el otro, que es morada...», y trocaicos son todos los pies quebrados tetrasílabos, que contribuyen a dar tono general al poema.

### 5. Relación prosodia-significado-numerología

De los 112 versos de «La mariposa negra», 28 son heptasílabos oxítonos. Considerados los endecasílabos de acuerdo con la terminología actual<sup>51</sup>, arrojan un total de 84, de los cuales 38 se pueden catalogar como sáficos, 22 como melódicos, 22 como heroicos, 1 como vacío (el 55) y 1 como enfático (el 71). Márquez<sup>52</sup> advierte que este último tipo es una variedad «muy rara» de las cuatro en que clasifica al endecasílabo común (con acento identificador en sexta), lo cual apoya la idea de que la presencia de este esquema en tal verso haya sido deliberada por parte de Pastor Díaz. De los que hemos clasificado como sáficos, hay 2 que son de la modalidad invertida, o inversa<sup>53</sup>. Restando éstos del total, obtenemos 36 sáficos.

<sup>51</sup> JAURALDE POU, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020, p. 193.

<sup>52</sup> MÁRQUEZ, Miguel Ángel, «Ritmo y tipología...», *cit.*, p. 37.

<sup>53</sup> Tienen 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> sílaba tónicas; pero, siguiendo a Eduardo de la Barra, los clasificamos como «sáfico invertido» o «inverso» porque el acento en 7<sup>a</sup> cumple la función rítmica de iniciar un adónico, de modo que el endecasílabo responde al esquema del sáfico, compuesto de adónico y seis sílabas, cuyo orden se ha invertido (BARRA, Eduardo de la, *Nuevos estudios sobre versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1891, pp. 205-206). La peculiaridad de la secuencia tónica en sílabas 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> cuando ésta inicia un adónico, heredada del italiano y siempre distinguida en la historia de la poesía española, es estudiada por FERGUSON, William (*La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Támesis Books, 1980, pp. 65-83) y por MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel («Endecasílabos con acentos en 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> sílabas», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 10 (2012), pp. 115-132).

Los resultados, de un «equilibrio clásico»<sup>54</sup>, sorprenden visualmente, además de apuntar a conclusiones curiosas en cuanto a numerología. Por ejemplo, 36 es el número más ajustado a la proporción áurea respecto al 22. La suma de los guarismos del número total de sáficos produce 11, que es la cantidad de sílabas de estos versos, y añádase que melódicos y heroicos están en idéntica cantidad, igualmente divisible por 11, cuyos dígitos son cada uno de ellos el número de vacíos y de enfáticos (la unidad en ambos casos). Los números del vacío y el enfático uno junto al otro resultan en 11; y la suma de ambos es 2, que es el número por el que hay que multiplicar 11 para producir 22. El hecho de estar formados por dígitos repetidos incluye al 11, al 22 y al 55 entre los considerados «números maestros», es decir, que no hace falta aplicarles la reducción novenaria para hallar su dígito secreto porque poseen significado esotérico por sí mismos. La diferencia entre 86 y 3, que son los números de verso correspondientes a los 2 sáficos inversos, es de 83; exactamente el cambio de guarismos del número total de sáficos y con el mismo número 11 por suma. La insistencia en el 22 también nos remite a Dante, quien explica que en este número se representan dos de los que la física aristotélica conocía como «movimientos elementales»: el 20, o «movimiento de la alteración», y el 2, o «movimiento local»<sup>55</sup>. Además, es el número de los arcanos mayores del tarot y de las letras del alfabeto hebreo, lo cual, al recordar la cábala, induce a la gematria<sup>56</sup>, que después veremos. El 11 también lo encontramos continuamente en el «Infierno» de Dante, subdividiendo los cantos en grupos de este número de estrofas o de 22. Lo más notable en «La mariposa negra» es que precisamente el vacío y el enfático se sitúen respectivamente en el puesto 55 y el 71, dos números que, sumados, producen el 126, anteriormente visto en la suma de estrofas más versos, tanto en este poema como en «The Raven». En el poema de Pastor Díaz, los 17 versos encerrados con ellos también marcan un hito desde

<sup>54</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica...*, cit., p. 360.

<sup>55</sup> ALIGHIERI, Dante, *Convivio*, II, 14:3.

<sup>56</sup> Gematria: «procedimiento talmúdico y cabalístico [...] que consiste en explicar una palabra o grupo de palabras a partir del valor numérico de sus letras, comparándola con otra palabra del mismo valor» (RIFFARD, Pierre, *Diccionario...*, cit., p. 181).

el punto de vista argumental. El verso 55 llega al punto álgido expresando la desazón que la mariposa en torno suyo le causa al narrador, al admitir que incluso algo tan importante para él como la religión ha dejado de causarle efecto: «Y hasta bajo las bóvedas del templo...». En el verso 71, la mariposa inicia la transformación en su amada.

Estos números también se marcan en «The Raven». Hay un primer punto formal común observable acerca del verso 55 en ambas composiciones: en «La mariposa negra», éste es el último endecasílabo de la primera mitad del poema, mientras que en el americano se trata del primer octámetro de la segunda mitad. Tanto en uno como en otro, este número es la línea de simetría que marca el centro contado por los versos del metro principal. También en ambos poemas, el verso 71 es el inmediato al oxítono de diferente medida que da fin a la estrofa.

En cuanto al discurso narrativo en «The Raven», interesan los versos 55 y 71. Uno señala el punto en que el relator entiende que el ave ha venido sola y que su vocabulario se reduce a *nevermore*; el otro es el verso más aliterativo de todo el poema, y en el que por primera vez describe el pájaro como algo que definitivamente aleja la sonrisa del narrador, iniciando en éste un radical cambio de ánimo y de disposición hacia el animal. Como en Pastor Díaz, cierta metamorfosis comienza, patente en la última frase de la explicación que da el poeta para lo que pensó tras oír hablar al cuervo por primera vez.

Un intervalo entre dos números es «cerrado» si los incluye a ellos también<sup>57</sup>. Así, el número 17, que es la cantidad de versos que abarca el intervalo cerrado en los extremos entre el 55 y el 71, aporta un significado escatológico. Para San Agustín, el 10 significa la salvación, porque es el número de mandamientos que Dios nos dio para cumplirlos y llegar al cielo. Explica que esto ocurre en el Antiguo Testamento, pero la Nueva Ley añade los 7 dones del Espíritu Santo<sup>58</sup>. Alude el vate a su oportunidad perdida, bien porque su amada está en la gloria, lugar ya eternamente vetado

<sup>57</sup> BURGOS, Juan de, *Curso de álgebra y geometría*, Madrid, Alhambra Universidad, 1980, p. 34.

<sup>58</sup> CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, vol. 1, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 703.

para él, bien porque él también podría estar allí si hubiera seguido a su tiempo el camino marcado por las leyes divinas. También remite a los 17 libros del *Corpus hermeticum*.

El 55 es número maestro y a la vez relacionado con la proporción áurea dos veces mediante el 11, ya que es el único de dos cifras divisible entre éste en la serie de Fibonacci, además del undécimo en la misma. Este inmanente y eterno misterio matemático de la belleza parece homenajearlo el soneto 55 de Shakespeare, que se aparta de la temática general y afirma la intención de la poesía de perdurar más que otros objetos terrenales como monumentos de piedra e inscripciones: «Not marble, nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this pow'rful rhyme».

El límite está en 71, que comparte con el 17 los dígitos y el ser primo. Asimismo, se relaciona con los *Aurea carmina*, pues éste tiene 71 versos, los cuales, en muchos aspectos, recuerdan a los diez mandamientos bíblicos. Se alude a la adhesión por parte del autor a los principios pitagóricos.

Si partimos los octámetros en tetrámetros tal como propone Knox según veíamos, «The Raven» suma 198 versos, por lo que la reducción novenaria saldría ahora de sumar  $1 + 9 + 8 = 18$  y después  $1 + 8 = 9$ , manteniéndose incluso así el número secreto.

Se hallan peculiaridades mostradas por el esquema de las rimas y la distribución y repetición de ciertas palabras claves en esta composición. Ya nos hemos referido a la voluntad implícita en Poe de que el verso «Quoth the Raven: “Nevermore”» se repitiera exactamente cinco veces, que coincide con el número secreto para las estrofas en Pastor Díaz. Otra idea era nombrar la palabra *Raven* exactamente 11 veces: de nuevo la referencia a este número. Dentro del poema, tanto la palabra *Raven* como el nombre de *Pallas* se presentan por primera vez en la séptima estrofa:

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—  
Perched, and sat, and nothing more.

Presentemos la misma estrofa como sugiere Knox:

Open here I flung the shutter,  
When, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately *Raven*  
Of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he;  
Not a minute stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady,  
perched above my chamber door—  
Perched upon a bust of *Pallas*  
Just above my chamber door—  
Perched, and sat, and nothing more.

Obsérvese: a) Poe reincide sobre el 11, en el número de versos adoptados por cada estrofa<sup>59</sup>; b) *Raven* y *Pallas* se insertan en los únicos puestos del quinteto de octámetros donde faltan rimas internas a lo largo del poema; c) el 7 en el ordinal de la estrofa así como en el total de versos encerrados entre los que contienen esas dos palabras.

El punto (b) sugiere intención de resaltar ambos términos; y el (c) llama la atención sobre el número 7, que, según Dante, es el de divisiones del Purgatorio, al cual define. Adopta este rasgo al coincidir con la cantidad de niveles asociados a los cuerpos celestes identificados con las antiguas artes liberales: como la práctica de éstas, el purgatorio es un estado de incompletitud que se debe perfeccionar por medio del trabajo para alcanzar puntos más allá, no un descanso ni una permanencia definitiva. Una buena razón para que, en «The Facts in the Case of M. Valdemar», la hipnosis mantenga al protagonista atrapado siete meses en su cuerpo muerto hasta que su espíritu quede libre. Al definir el purgatorio, el 7 es el carácter situado entre tierra y cielo, pero también entre cielo e infierno: el vuelo que lleva al cuervo desde su aparición en la ventana hasta instalarse sobre la cabeza de la diosa es la transición que lo conduce desde el desconocimiento de su naturaleza hasta su verdadera posición, enantiomorfa a la de las aves de la «Ode to a Nightingale» de Keats y «To a Skylark» de Shelley. Éstos amenizan con su voz una situación

<sup>59</sup> LÓPEZ GARCÍA, Tibisay, «Los comentarios de Juan Ramón Jiménez sobre métrica en el modernismo. Apuntes de un curso», *Philologia hispalensis*, 29, 3-4 (2015), p. 25.

gloriosa: «como Shelley en “La alondra”, Keats escucha a un invisible pájaro cuya localización no puede especificar»<sup>60</sup>, mientras que Poe sí localiza el lugar exacto desde el cual grazna su triste cuervo; Keats «ha rendido su ser demasiado rápidamente al del pájaro», mientras que Poe tarda en doblegarse al suyo 71 versos de los 108 que integran su poema, dedicándole desdeño por momentos e incluso mofa dos veces. Será en la septuagésima segunda línea cuando se detenga por primera vez a meditar sobre el talante del ser al que se está enfrentando. En Keats «es la noche lo que es suave, constituyendo la huella de esa suavidad la paradójica oscuridad de su visión», mientras que en Poe es abisal, borrascosa y hostil; en Keats «la penetrante inmediatez de su canto es, sin embargo, acentuada, porque canta “al verano con la máxima potencia”, sin esfuerzo», mientras que el cuervo grazna en pleno invierno, cuando «each separate dying ember wrought its ghost upon the floor». El pájaro que escucha Keats desgrana sus armoniosos trinos en el mes de mayo: «And mid-May's eldest child, / The coming musk rose, full of dewy wine, / The murmurous haunt of flies on summer eves», mientras Poe escucha al cuervo en el «bleak December», precisamente siete meses más tarde.

Agripa califica el 7 como el número más mágico y divino porque Dios lo completó al haber creado el alma en 6 partes y añadirle el cuerpo. Así pues, lo diseñó para ser el mayor dígito único indivisible excepto por sí mismo y por la unidad, conjungando en él la integridad del ser humano. Éste debe luchar él mismo por la perfección: recordemos este punto en común con el purgatorio por medio del 7. Por eso es el número que ni es engendrado ni engendra, el más íntimamente relacionado con la virginidad, el misterio de la concepción y el desarrollo vital de las personas «de modo que no es resultado de multiplicar ningún otro número anterior, ni tampoco genera un producto dual por debajo del denario, primer límite comprobado de los números. Luego, se consagró el septenario a Palas»<sup>61</sup>. Ésta es tildada

<sup>60</sup> BLOOM, Harold, *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*, Barcelona, Barral, 1974, p. 462.

<sup>61</sup> AGRIPPA, Cornelius, *De occulta...*, cit., p. 203: «ut gignatur ex aliquo numero repetitio, nec ullum ex se etiam numerum parit duplicatus, qui intra denarii limites

al cabo de dos páginas de ser una diosa muy «viril», definida también por el 7, compuesto por la suma de diferentes números que califica de «masculinos» y «femeninos», citando a Plutarco para también asignar el 7 a Apolo<sup>62</sup>.

Esto justifica la inclusión de tal número donde lo hace Poe. En la mitología clásica, cuervo y cisne son aves dedicadas a Apolo, dios de la poesía y de la armonía, líder de las musas; y, junto con el búho, a Minerva<sup>63</sup>. Para los augures griegos y romanos, que clasificaban los animales con funciones adivinatorias, las tres eran «oscines», es decir, reconocidas por su voz, mediante la cual anuncian los arcanos. Palas es la diosa de la guerra y «los unos la distinguen de Minerva [de la sabiduría], otros la confunden con ella», aunque «según Apolodoro, Minerva y Palas no deben ser por ningún estilo confundidas»<sup>64</sup>. Pero en «The Philosophy of Composition» vemos que Poe las identifica en una, al haber escogido el busto de Palas «first, as most in keeping with the scholarship of the lover». Luego, se infiere que el narrador también ha abandonado sus libros porque todo el conocimiento que precise a partir de ahí emanará de ese busto y de su entorno. Así, desde entonces, el conocimiento le vendrá comunicado por la voz del cuervo.

Vuelto el poema a su configuración original, la palabra *raven* ocupa el centro del verso 38, inserto en la estrofa 7. La suma de 3 y 8 da 11, el número entero superior al 7 que guarda con éste relación más cercana a la divina proporción, siendo ambos primos inmediatos. Recordemos que 38 es también el número de sáficos en «La mariposa negra». Este consta de versos endecasílabos combinados con heptasílabos, coincidiendo así con la tendencia a la división áurea también observada en Poe.

Por su parte, *Pallas* aparece en el verso 41, de número secreto el 5, primo anterior al 7, que coincide con su lugar como quinta línea en la estrofa. En la configuración estrófica propuesta por

coartetur, quem primun limitem constat ese numerorum: et ic circu septenarium Palladi sacrum facere».

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>63</sup> CARRASCO, Juan Bautista, *Mitología Universal*, Madrid, Gaspar y Roig, 1550, pp. 402 y 498.

<sup>64</sup> NOËL, Jean François Michel, *Diccionario de mitología universal*, vol. 2, Barcelona, Edicomunicación, 1991.

Knox, advertimos que *Pallas* se mostraría al final del verso 75, como un recordatorio de que, en su situación primitiva, se hallaba en la estrofa 7, verso 5. Al mismo tiempo, el número secreto del 75 es la tríada, la divinidad.

El 3 no sólo se manifiesta en las sucesiones de versos conformadas en tríadas según hemos explicado, sino en otros casos, como en la antedicha disposición original del poema que separa por 3 versos la primera aparición de las palabras *Raven* y *Pallas*. La presencia de este número en las endechas e himnos fúnebres litúrgicos marca aún más claramente la expresión de la esperanza en la resurrección. En el tercer verso, el cuervo llama a la puerta, turbando el sopor del narrador; y éste despierta al cabo de 3 estrofas. El primero de la cuarta, verso 19, sugiere resurrección: «Presently my soul grew stronger, hesitating then no longer». Pastor Díaz narra la transformación de la mariposa en Lina y la final desaparición de ésta desde la segunda mitad de la estrofa 9 hasta el final de la primera mitad de la 12, abarcando el número de versos equivalente a 3 estrofas. El letargo y despertar de Poe, o la aparición de Lina en el universo del cantor como mariposa, que es como un descenso del cielo para visitarle, abarcan 3 unidades métricas, como la catábasis de Jesús 3 días según los Evangelios.

Los arcanos numéricos también se muestran por la gematria:

Pithagorici etiam multa sese prognosticare profitebantur per numeros nominum, in quibus profecto nisi magnum aliquod lateret mysterium, non dixisset Ioannes in Apocalypsi, qui habet intellectum, computet numerum nominis bestiae, qui est numerus hominis: et hic modus computandi, penes Hebraeos et Caballistas celleberimus est<sup>65</sup>.

En la práctica, para el nombre de Lina, quien «surge pujante en la vida del poeta [Pastor Díaz], como en la vida de Dante Beatrice»<sup>66</sup>, le asignamos a cada letra su número mágico según

<sup>65</sup> «Los pitagóricos intentaban pronosticar bien muchas cosas mediante los números de los nombres, en los que si no existiese un gran misterio, Juan no habría dicho en el Apocalipsis: “quien tenga entendimiento cuente el número del nombre de la bestia, que es número del hombre”; y ese modo de contar es celeberrimo entre los hebreos y los cabalistas» (AGRIPPA, Cornelius, *De occulta...*, cit., p. 179).

<sup>66</sup> CHAO ESPINA, Enrique, *Pastor Díaz...*, cit., p. 24.

Agripa<sup>67</sup>, y se halla el 7 oculto en la suma:  $L + I + N + A = 20 + 9 + 40 + 1 = 70 \Rightarrow 7 + 0 = 7$ , igual que en «Beatrice». La labor inconclusa de Lina y Beatriz sobre la tierra al haber muerto sin que sus amantes hubieran consumado la unión con ellas se expresa como hemos explicado en el significado de esta cifra.

«Lenore», cantada en «The Raven», tiene evidente afinidad fonológica con «Lina»:

The name of the lost love [Ulalume], like so many of Poe's female characters — Annabel Lee, Élulalie, Helen, Lenore, Ligeia, Morella — favors the letter "L", an aspect of Poe's use of sound that poets from Konstantin Balmont to Thomas Hardy have appreciated. As Rachel Polonsky observed, Balmont so enjoyed Poe's alliteration that he multiplied the number of l-sounds in his translations of Poe's verse<sup>68</sup>.

Si aplicamos a «Lenore» la misma regla gemétrica que a Lina, obtenemos la siguiente adición:  $L + E + N + O + R + E = 20 + 5 + 40 + 80 + 5 = 200$ , cantidad cuya reducción teosófica lleva al 2, el mismo número mágico producido por la palabra *raven*, la cual, además, pasa antes por el número maestro 11. Del número secreto 2 de Lenore sumado al 7 resultante de aplicarle la misma operación a Beatrice (o a Lina), se obtiene 9. Esta adición de la amada de Poe a la de Dante para generar el número infernal, o el celestial, indica también un mensaje de proceso órfico completado, en el que Poe, como demiurgo, representa el papel de Orfeo, quien añadió 2 cuerdas a la cítara<sup>69</sup>.

## 6. Otros casos

La alusión al infierno, o a la cítara, que nos remiten a Orfeo, además de otros factores, unos ya aquí tratados y otros no, como la identificación del cuervo con Apolo o la calidad necia de la propia ave al repetir hasta el hastío una palabra que no entiende; o el deseo por parte del narrador de no haber tratado nunca de comprender lo que oye, o la presencia de ese animal identificado como molestia que nos gustaría expulsar de nuestras vidas

<sup>67</sup> AGRIPPA, Cornelius, *De occulta...*, cit., p. 239. Los números atribuidos a las letras se refieren al alfabeto latino, vienen traspuestos del hebreo y son independientes del idioma; sirva de introducción al respecto: <https://urlzs.com/srQpY>.

<sup>68</sup> KOPLEY, Richard, y HAYES, Kevin J., «Two verse masterworks...», cit., p. 100.

<sup>69</sup> NOËL, Jean François Michel, *Diccionario...*, cit., vol. 2, p. 1001.

porque nos comunica algo molesto... son características de la composición de Poe que sorprendentemente evocan un soneto muy anterior, en español, del poeta satírico José Gerardo de Hervás (¿-1742), autor bajo seudónimos como «Jorge Pitillas» o «don Hugo Herrera de Jaspedós»:

Oh tú, cuervo infeliz, cuyo graznido  
con bronca voz, con destemplado aliento,  
al compás del más rústico instrumento  
intimas desazones al oído:  
di, ¿qué infernal Apolo te ha influido  
tan discorde, tan bárbaro concuento?  
¡Oh, quién nunca tuviera entendimiento  
para que nunca fueses entendido!  
Deja la inculta lira; no presumas  
profanar, atrevido e insolente,  
la noble ocupación de nobles plumas;  
pues no conseguirás, aunque lo intente  
tu necia rustiquez con ansias sumas,  
que el sagrado laurel orle tu frente<sup>70</sup>.

«The Raven» no es el único poema de Poe de notables analogías con «La mariposa negra» y otros de Díaz. Otro ejemplo es «Ulalume» (1847), con frecuencia asociado a «The Raven»<sup>71</sup>. Originalmente, «Ulalume» contiene 104 versos, de número secreto 5. La tríada y el 9 aparecen en su composición en trímetros anapésticos: tres pies trisílabos. El poeta comienza caminando en un bosque como Dante en la *Divina comedia*, junto a Psyché, nombre griego que a la vez significa «alma» y «mariposa». Ante la visión de los astros, Psyché experimenta una premonición lúgubre y le ruega que vuelvan por donde vinieron. Esta súplica finaliza en el verso 55. Luego pasan otros 5, como uno por cada edad de la vida, y el narrador la tranquiliza hasta el verso 71. En el 72 empieza una nueva estrofa con un enervante beso a Psyché, pero lo que ha ocurrido en esos 17 versos que han servido para acallar la premonición de ella será la causa del

<sup>70</sup> Este soneto se publicó en 1741 dirigido a otro escritor contemporáneo, conocido entonces pero hoy todavía incluso más olvidado, Pedro Nolasco Ocejo, autor de un poema contra san Antonio Abad. Tomado de CUETO, Leopoldo Augusto de (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. 1, Madrid, M. Ribadeneyra, 1869, p. 94.

<sup>71</sup> KOPLEY, Richard, y HAYES, Kevin J., «Two verse masterworks...», *cit.*

final del poema. En lo demás, «Ulalume» tiene su propia numerología, relativa a su trama. En el verso 76, cuya suma de dígitos da 13<sup>72</sup>, llegan ante una tumba; y entonces el narrador, que hasta ese momento actuaba amnésico, como al principio de «The Raven» y de «La mariposa negra», recuerda que es la tumba de su amada, fallecida justo un año antes. La falta de memoria inicial, como vemos, sugiere siempre la estancia del narrador en el más allá, en este caso el infierno, puesto que el poeta ni encuentra allí a su amada ni jamás saldrá. La versión más divulgada de «Ulalume» presenta 9 estrofas, con las cuales finaliza de un modo inquietante; sin embargo, la primera edición de la obra contiene una décima estrofa<sup>73</sup> que contribuye a suavizar la conclusión, cumpliendo el papel purificador y salvador que Agripa atribuye al número 10.

«Ulalume» recuerda a «La mariposa negra» en escenificación y personajes; e incluso versos y hasta series de versos del primero evocan fragmentos expandidos del segundo, si bien no es tema en el que podamos ahondar aquí por falta de espacio.

Chao Espina incluye «La mariposa negra» en una serie de 5 poemas que llama «Sombras de Lina», inspirados en ésta y compuestos entre otros de 1831 a 1840. En tal grupo se ha considerado «La mano fría» como, si bien no la mejor, al menos la composición más impresionante. Su tema emparenta con «La mariposa negra» tanto como con «The Raven», ya que narra cómo una entidad siniestra hostiga al poeta. Por su inquietante final se relaciona con la versión de «Ulalume» de nueve estrofas. Estando el narrador en su cama en medio de la noche, una mano fría se agarra a él y lo acosa causándole un terrible pánico. El final del poema parece un acertijo:

¿Fue acaso del Infortunio  
Esa mano... o del Destino?  
¿Del cielo enojada vino,  
O de la infernal región?  
No... que al orgullo del hombre

<sup>72</sup> STIRLING, William, explica la relación del número 76 con Palas Atenea, Apolo y Saturno en *The Canon* (Londres, Elkin Matthews, 1897, pp. 112 y 219).

<sup>73</sup> MABBOTT, Thomas Ollive, *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 1, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1969, p. 423.

Sorprendí el horrible arcano...  
De que era la helada mano...  
¡La mano de la Razón!

El «horrible arcano» descubierto por el narrador parece ser el propio 7, oculto en el número del verso (el 133) donde niega que esa entidad llegue del infierno. Por tratarse el 7 del número del purgatorio, y también el número de la naturaleza humana, se abre la puerta a que el acoso todavía pueda finalizar con la salvación después de la muerte.

«La mano fría» contiene 17 estrofas, 136 versos y 1054 sílabas métricas. Se comprueba que el número secreto de los versos y de las sílabas coincide. Como vemos, el 17 se cita ya abiertamente aquí. Sumado al número de versos, produce lo siguiente:  $17 + 136 = 153$ . Este número, además de repetir el 9 como cifra secreta, «remonta su tradición hasta el Evangelio, sobre el que San Agustín meditó largamente»<sup>74</sup>. La cita bíblica en cuestión es: «Simón Pedro subió a la barca, y sacó la red a tierra, llena de peces grandes, ciento cincuenta y tres; y aunque había tantos, la red no se rompió» (Juan, 21:11). San Agustín llega al número 153 y su utilización en este párrafo del Evangelio partiendo del que coincide con el de estrofas en «La mano fría», el 17, mediante la argumentación que ya hemos explicado de la suma de los mandamientos con los dones del Espíritu Santo<sup>75</sup>. Es la unión de lo antiguo con lo nuevo, lo judaico con lo cristiano. El procedimiento es la suma  $1 + 2 + 3 + 4 + [...] + 17$ , la cual resulta en 153. Este número presenta muchas otras peculiaridades; algunas de ellas seguramente ignoradas por San Agustín: por ejemplo, es el resultado de  $1! + 2! + 3! + 4! + 5!$ ; convertido a base 2 produce el capicúa 10011001; y también es uno de los números tradicionalmente llamados en matemáticas «narcisistas», es decir, que resultan de la suma de sus guarismos elevados a alguna potencia; en este caso,  $153 = 1^3 + 5^3 + 3^3$ . Elevar al cubo nos hace jugar en él precisamente con el número 3, un dígito del que ya hemos hablado por sus connotaciones. Todas o la mayoría de estas características descubiertas por los pitagóricos hacían de él un número al que se

<sup>74</sup> FONTANA ELBOJ, Gonzalo, «La sección áurea...», *cit.*, p. 75.

<sup>75</sup> CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea...*, *cit.*, p. 703.

atribuían propiedades místicas. Entretanto, la suma de todas las cantidades del poema,  $17 + 136 + 1054 = 1207$ , tiene como número secreto el 10, coincidente también con el número de estrofas de la versión «tranquilizadora» de Ulalume. Puesto que la mano fría no procede del infierno, no persigue al ser humano durante toda la eternidad y, por tanto, el narrador sólo sufre su infierno en vida, provocado por esa entidad que viene a acosarle desde el purgatorio. Así que la suma de versos con estrofas produce el 9. Pero esta situación no es eterna: la salvación todavía es posible, por lo cual la adición total arrojará el 10, número de la redención que encierra y domina la totalidad de «La mano fría»: se observa que tanto el número secreto de los versos como el de las sílabas es también 10.

Esa obsesión siniestra que acosa al narrador en todo momento desde que hace aparición, cantada por Poe en «The Raven» y por Díaz en «La mariposa negra», «La mano fría» y «Una voz», tiene como precedente definido en la poesía española el soneto de sor Juana Inés de la Cruz «Detente, sombra de mi bien esquivo», el cual está estrechamente relacionado con la tradición numérica del hermetismo a través del comentario de Macrobio al sueño de Escipión<sup>76</sup>. En «La mariposa negra», la palabra «sombra» siempre se escribe respetuosamente en líneas cuyos números representen una profunda carga espiritual: el 17 tan comentado aquí; el 30, edad de Cristo cuando empezó a predicar; el 49, siete veces siete; y el 93, que permite jugar con la omnipresente tríada mística.

## 7. Conclusiones

La presencia explícita del tópico de la metempsícosis en Poe y en Díaz demuestra el conocimiento de la doctrina pitagórica por parte de ambos, por lo cual podemos contar las influencias de este legado en el acervo de ambos poetas, lo que nos permite

<sup>76</sup> OLIVARES ZORRILLA, Rocío, «Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz», en José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998, pp. 179-211; GARZA, Héctor Noé, *El ocaso de la esfinge. Hacia una nueva interpretación del Primero sueño*, Disertación, Texas Tech University, 2002.

justificar el estudio de «La mariposa negra» y «The Raven» teniendo en cuenta este elemento. Es razonable inferir que los demás misterios de dicha doctrina formen parte de esta estructura incluidos como complemento a lo evidente, por lo que en el presente análisis hemos aplicado principios de la aritmosofía y de la cábala, dos prácticas que a lo largo de la historia occidental se han ido alimentando mutuamente. Esta pauta nos ha permitido descubrir nuevos aspectos en los poemas objeto de nuestra investigación.

Aplicado este análisis, emergen detalles a priori ocultos que muestran una huella numerológica reveladora de un legado esotérico conjunto, manifestado en este caso también en lo exótérico<sup>77</sup>. Fuera de toda razón, surgen patrones numéricos comunes entre «The Raven» y «La mariposa negra» que implican directamente a la métrica. Ejemplos son el número 3 hallado en la proporción cuantitativa de las sílabas y en la organización en tríadas de versos paroxítonos separados entre sí por un oxítono, que denotan la herencia de los himnos fúnebres medievales. Remontándonos en el tiempo, «The Raven» bebe de la misma tradición de la tríada fúnebre gregoriana que las ternas de endecasílabos en Pastor Díaz.

Los números más relevantes de arraigo esotérico que hemos encontrado en este trabajo son el 2 (simetría), el 3 (divinidad), el 5 (paso del tiempo, de la vida), el 7 (necesidad de perfección mediante trabajo), el 9 (eternidad: gloria o infierno), el 11 (belleza alcanzada mediante trabajo), el 17 (salvación, redención), el 22 (simetría y belleza elaboradas), el 55 (belleza natural, inmanente), el 71 (magisterio pitagórico), el 126 (situación eterna sin posibilidad de huida) y el 153 (servicio de salvación al prójimo). Hemos podido explicar la mayoría de ellos a través de los antiguos maestros de la filosofía oculta, especialmente Agripa y Kircher, cuyo vestigio se aprecia en los autores tratados.

Del repertorio ocultista tampoco ha quedado exenta aquí la gematria, reflejada en la posibilidad de tratar numerológicamente los nombres escogidos con el fin de dotarlos de propiedades esotéricas relativas a la personalidad de aquellos a

<sup>77</sup> «Esotérico» y «exotérico» tanto como opuestos como complementarios.

quienes denotan, revelando además nuevos aspectos o detalles que hasta ahora habían pasado desapercibidos. Otra vertiente del estudio de los antropónimos es su propia estética fonológica, que también contribuye a inducir la idea de que existe afinidad o relación entre los poemas tratados. Además, aunque fuera circunstancialmente, hemos visto representar un papel interesante a otras magnitudes mesurables más prácticas sin por ello descuidar su carácter de igualmente dirigidas a asociar lo estético con lo divino, como pueden ser el esfuerzo por lograr la simetría o la proporción áurea en la poesía. Y por último, hemos comprobado, mediante el breve análisis como ejemplo de otros poemas de ambos autores, que la asociación entre las dos obras principalmente aquí estudiadas no se debe a un simple azar coyuntural únicamente aplicable a la composición particular de ambas, sino que existe al menos un conocimiento general común en el que Poe y Díaz coinciden.

Fecha de recepción: 5 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2023.