

# Graciliano Afonso, un prerromántico español

Por Alfonso ARMAS AYALA

## V. EL BUCÓLICO POETA (*Conclusión*)

### **Filosofía y sentimiento**

No nos debe asombrar esta actitud cuando, aun entre los propios románticos, existía una incertidumbre que se escapaba por hendiduras invisibles. Aunque se sentía la necesidad de justificar esta actitud, doblemente vaga, los escritores románticos no parecen muy satisfechos con los extremismos de la escuela. Sentían incomodidad o incomprensión frente a posturas discordantes. Deseaban una línea media que difícilmente podían sostener. El romanticismo, como toda escuela nueva, exigía de sus adeptos una incondicional postura, incompatible con fórmulas transitorias. «La misión del romanticismo es santificar al hombre, no desmoralizarlo; y si alguna vez pone en juego medios terribles, no es aquél su fin, no, pese a sus rancios detractores... Porque el poeta tiene que leer en el fondo de los corazones y buscar allí pasiones grandes... las que hacen conocer a los hombres... las únicas capaces de inspirar un gran sentimiento. Enseñar y conmover, ésta es la misión del poeta». Así se expresaba Fernando Vera, un colaborador de «No me olvides»; obsérvese cuál era, según Vera, la doble misión del *bate*. Una —enseñar— es herencia de siglos

anteriores; otra —conmover— es producto de la nueva sensibilidad romántica. En líneas siguientes define con más claridad cuál debía ser el justo medio del poeta. «Tan bajo es el poeta, que invoca fantasmas . . . sin necesidad, como el que se adormece al susurro de un arroyuelo murmurador, a los gorgoros del pintado pajarillo; y tan sublime es Rioja, derramando una lágrima sobre la mustia arboleda, como Dumas haciendo temblar a una mujer con el aspecto de un fantasma». Esto era la apología de dos posturas, aparentemente diferentes, pero en el fondo complementarias; si recordamos la importancia que tuvo Rioja para Lista —el último de los neoclásicos—, comprenderemos mejor esta mención que se nos ocurre algo deliberada. Hay una mezcla de elogios y censuras difícil de separar: una muestra más de la indecisión reinante en muchos de estos escritores. Y todavía en 1839 don Enrique Gil, una primera figura dentro del romanticismo, se expresaría en términos muy parecidos a los anteriores: «Nosotros aceptamos del clasicismo el criterio de la lógica; no de la lógica de las reglas . . . sino de la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración; y del romanticismo . . . el vuelo de la inspiración . . . la llama y el calor de las pasiones . . .» Escribir estas palabras en la crítica de las obras de Zorrilla parecerá mucho más paradójico.<sup>52</sup> Es, como dice Lomba, resultado de figurar entre el número de los críticos «tradicionalistas y templados». Los exaltados, los románticos de tipo social no verían las cosas con tanta mesura. Salas, precisamente no de los más revolucionarios, definiría exactamente las notas más características de este romanticismo de vanguardia. «Si en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el paño de las lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir a todos los seres . . . cómo resistir a no ser predicadores de tan sana doctrina . . .» La filantropía, una semilla lozana ya en el XVIII, no se sentía caduca en 1837. Continuaba la preocupación por el hombre como miembro de la sociedad. Se procuraba buscar su felicidad,

<sup>52</sup> Obsérvese cuál es el sustantivo empleado, «lógica del sentimiento», una definición muy apropiada de la nueva escuela.

y no había otro medio sino practicar las enseñanzas de la nueva escuela.<sup>68</sup>

Tal vez sea en los anacreónticos tardíos de 1800 en donde mejor se aprecia esta paulatina evolución que, según los preceptistas, va sufriendo la sensibilidad poética. Quintana, Ribot, Quiroga, Martínez de la Rosa, Gil y Carrasco, Vera y otros nos han servido para conocer la opinión de los críticos con relación a las nuevas tendencias. Hemos preferido la crónica periodística, el prólogo ocasional, el artículo del diario, a la sesudez de una preceptiva. A continuación escogeremos también lo esporádico, lo circunstancial, antes que el libro de poesías, a lo que acudiremos en última instancia. Intentamos recoger de esta manera el ambiente predominante en el lector medio; quizás logremos conocer mejor cómo respondía la mayoría a esta transformación literaria. No vamos a descubrir nada nuevo, pues la crítica moderna no ha cesado de repetir la diferenciación existente entre la primera y la segunda mitad del siglo XVIII. Se piensa alguna vez que 1750 es una fecha tope; para nuestros propósitos es necesario aclarar que lo preceptivo en 1730 pudo haberlo sido en 1790, en 1840 o en 1860. Circunscribiendo esta evolución al género anacreóntico, admitiremos la renovación que sufre el género con Young, con Ossian, con Gessner, pero es mucho más significativa la persistencia que tuvo el clásico griego, aun en los más avanzados gessnerianos.

En 1804, don Manuel Quintana anuncia en «Variedades» la próxima aparición de un Ossian traducido al español. Historia suscitadamente el movimiento ossianista y la polémica surgida con la publicación de Macpherson. «Es difícil —dice—, sin embargo, conciliar este desprecio con la aceptación inmensa que estos poemas han logrado en Europa... Tal es el carácter que distingue a Ossian, de todos los poetas del mundo; carácter que le hará eternamente la delicia de todas las almas tiernas inclinadas a la contemplación y a la melancolía». Señala Quintana con acierto el carácter principal de la nueva poesía, el triunfo del sentimiento. Pero son las noticias que da de la traducción las de mayor interés;

<sup>68</sup> «El Cisne», 1838.

transcribe fragmentariamente una carta recibida del ossianista español, «ausente de su patria más de doce años ha, y que, en medio de las vicisitudes de su fortuna, no ha dejado de cultivar las Musas castellanas, tiene enteramente traducido a Ossian . . . y se propone publicarle . . .» La carta, valiosísima en noticias, resume una estética nacida y alimentada fuera de España, aunque precedente de posteriores posturas poéticas españolas. «Volviendo a mi Ossian le diré a V. —escribe a Quintana— que pienso añadir a la traducción las notas más importantes de Macpherson, Cesarotti y el traductor alemán; poner varias mías, traducir la disertación crítica de Blair, que en francés no lo está, y concluir con una larga disertación mía sobre la historia de los celtas, o por mejor decir de los pueblos primitivos que habitaban las Islas Británicas y el continente de Europa desde el Rhin hasta el Estrecho de Gibraltar, y desde el Cabo de San Vicente hasta la Gran Grecia . . .» Aunque no tiene firma, según se deduce de las iniciales que acompañan a la traducción, don José Marchena sería el casi seguro traductor de tantos arrestos filológicos. El vanguardismo del abate sevillano, esbozado por don Marcelino y señalado con tanta precisión por Azorín, se manifiesta en esta carta con toda claridad. Don José, un español fuera de España, había conocido y asimilado todo lo nuevo que desde años atrás estaba llegando a Francia desde el norte.<sup>64</sup> El humanista andaluz, el más ambicioso y polifacético de los escritores prerrománticos, expone a Quintana su proyecto sobre la edición del poeta escocés. Pretendía hacer un verdadero estudio de filología, en el que los celtas tendrían un lugar preferente. El primitivismo, una nota esencial de prerromanticismo, es fundamental para el inquieto revolucionario español. Entre sus muchas lecturas habrían pasado por sus manos tal vez los últimos estudios de los antecesores de Bopp, el creador del indoeuropeísmo, y no quería dejar la oportunidad de resumirlas en ese tentador prólogo, que nunca escribió, para la traducción de Ossian. Estas lecturas suyas se exteriorizan líneas después cuando, continuando con este plan propio de un erudito, escribe: «Porque me parece probado que los etruscos eran pueblos célticos, y los

<sup>64</sup> «Variedades de Literatura», 1809.

romanos una colonia etrusca mezclada con griegos de la Italia meridional llamada Grecia Magna. La fundación de Roma no es menos oscura que la de Nínive y Babilonia: pero sabemos que la tradición de Rómulo y Remo es muy moderna, y que antes del siglo Augusto el griego Evandro era tenido generalmente por el primer fundador de esta ciudad . . . » Dejando a un lado la confusión de celtas y etruscos, la modernidad de la teoría etrusca sobre la fundación de Roma y la admisión de Evandro como un posible fundador, demuestran que Marchena era un concienzudo humanista.<sup>65</sup>

No era único este texto en las «Variedades». En el mismo año, y con escasa diferencia de fechas, Thompson, Blair y Addison se encuentran en sus páginas; Munarriz y un anónimo colaborador escondido detrás de un anagrama —E. T. (¿Eugenio Tapia?)— son los traductores. Blair parece ser intermediario utilizado frecuentemente por muchos preceptistas; Munarriz no oculta su utilidad; otros escritores de la época, aunque lo silencian, no dejan de utilizarlo. Thompson, que desde 1801 había sido traducido por Romero, vuelve a interesar; tal vez, de todas las traducciones, sea ésta la más interesante. Hay un afán, siempre en incremento, por conocer y practicar «el estilo filosófico» de que había hablado Hervás en 1794. La filosofía era la enseñada por Locke, por Condillac, la proclamaba por Andrés Piquer en su *Lógica*; era la filosofía del sentimiento y no exclusivamente de los sentidos. Young, Thompson, Gray impresionan con esto; de ahí que arraigaran tanto en el Norte como en el Mediodía. De ahí la tardanza en llegar a España y la rareza con que acogemos esta colaboración espontánea de un lector del periódico de Quintana. Y es mucho más valiosa por cuanto en esos mismos meses otro articulista —M. P. S. S. es su anagrama— remitiría a la dirección del periódico un idilio algo filosófico, aquel tono tan criticado, un poco severamente, en la obra de Cadalso. La soledad, el silencio, la quietud, la palidez de la luna —a la que el poeta dirige sus quejas— son notas fundamentales en la composición.

<sup>65</sup> Al igual que Afonso, es uno de los tantos clérigos del XVIII que ocupa dentro de su época un papel director indiscutible.

*Noche serena, sombras apacibles,  
que en mi asilo inocente  
derramáis el silencio y el reposo;  
augusta soledad, que los horribles  
precipicios de un mundo borrascoso  
con tu amor blandamente  
alexas de mis pies: puerto seguro  
do jamás combatida,  
es la tranquila paz y dulce calma.*

La luz —marchita, trémula— de las estrellas y el resplandor casi apagado de la luna dan la nota de serenidad al paisaje.

*En la quieta laguna  
qual reflejan las trémulas estrellas  
y de ébano en el carro conducida  
como ostenta la luna  
su cándido esplendor pintado en ellas.*

La íntima relación del poeta con la luna se refleja en los últimos versos. Lamentosos, tristes, subjetivos,

*Sal, ay, luna graciosa  
a escuchar mis cantares afectuosos;  
pues si el pecho en la tierra tumultuosa  
no descansa contigo,  
no podrá fiel hallar un solo amigo.*

La importancia que adquieren los astros en la poesía nórdica —estrellas, sol, luna— y, en general, los elementos más vivos de la naturaleza —lagos, montañas, ríos, bosques— trasciende a este colaborador espontáneo de «Variedades». Un incógnito adelantado del romanticismo.<sup>67</sup>

No eran escasos los enfermos de poesía filosófica. Se practicaba y se teorizaba en este nuevo mundo poético en que el

<sup>67</sup> «Variedades...»

sentimiento lo era todo. Don Nicasio Álvarez Cienfuegos, en el prólogo de sus *Poesías*, llamaría a sus versos «frutos queridos de mi alma, y fiel expresión de su sensibilidad, de su ternura y de su melancolía . . . descanso de mis penas, consuelo de mis aflicciones, remedio de mis necesidades, númenes tutelares de la felicidad de mi vida . . . Su comercio íntimo —continuaba— me ha enseñado la indulgencia, la oficiosidad, la compasión, la franqueza, la veracidad, la ternura, la generosidad, el desprendimiento de sí mismo . . .»<sup>58</sup>

No fue la de Cienfuegos la única actitud seguida por los poetas de la época. Había un sedimento, bastante sólido, de bucolismo anacreóntico y clasicismo horaciano. «Mariposillas», «tiernecitas alas», «hibleos labios», «boquita risueña», «mil amorcitos», «cefirillo», «blanco acento» son lugares comunes de la técnica valdesiana utilizada por muchos poetas de la época, que no olvidaban, por otro lado, ejercitar su musa en la sentimentalidad y la ternura, características de los nuevos poetas. El prólogo es suficientemente expresivo —por la riqueza de conceptos— para que necesitemos citar su *Despedida* («Oh, cómo al son de sus hojas / gime la tórtola tierna, / y el ruiseñor a su arrullo / entristecido se queja»), una poesía en donde andan muy mezcladas las dos orientaciones del género. Muchos años después, en 1833, el «Boletín de Comercio» reseñaba el volumen de poesías de Martínez de la Rosa; su crítico recuerda mucho a Fígaro, cuya opinión sobre el anterior volumen es sobradamente conocida. «Ninguna clase de obras —se dice en el «Boletín»— da tanto á conocer el carácter, sentimientos y aun acciones de un autor, como las poesías ligeras . . . compuestas . . . en momentos de inspiración y en diversas épocas de la vida . . . Tierno siempre [el poeta] —continúa—, y frecuentemente melancólico, conmueve el alma y deja en ella una impresión triste pero agradable». Y más adelante señala los caracteres fundamentales de la anacreóntica, con conceptos que veremos repetidos en Afonso, un tratadista de este género poético. «La multiplicidad de adjetivos, las palabras sonoras, los giros violentos mal estarían en composiciones cortas sobre asuntos tiernos, mora-

<sup>58</sup> Todos los conceptos son propios del romanticismo; y del romanticismo más avanzado.

les o melancólicos... la sencillez de las ideas, la naturalidad de la expresión, la claridad de la frase son las dotes que recomiendan estas poesías»<sup>59</sup>. Las palabras del propio poeta, entresacadas de su prólogo y reproducidas en la reseña periodística, son decisivas para comprender mejor este periodo de ambivalencias y de incertidumbres. El autor es Martínez de la Rosa; el año, 1833. La postura, todavía incierta, de este poeta desterrado de su patria y testigo de los destellos de los grandes románticos franceses, es elocuente. Su prólogo está escrito con escasos años de diferencia del que escribiría Afonso para una proyectada segunda edición de su *Beso de Abibina*; no es otro el interés que encierra este párrafo del poeta granadino. «Las obras de imaginación, así como las bellas artes —continúa De la Rosa—, están sujetas a algunas reglas fijas, invariables, fundadas en los principios de la sana razón y hasta puede decirse en la misma naturaleza del hombre». El traductor de Horacio no olvida sus preceptos, aunque rectifique en líneas posteriores su anterior postura. «Nada más acertado y conveniente que dejar a la imaginación un vastísimo espacio para que campee con desahogo, sin ostigarla [*sic*] a seguir paso a paso las huellas de los antiguos»; pero, repentinamente, como si temiese por el efecto de sus recomendaciones anteriores, se pregunta en alta voz: «mas, ¿qué ocurrirá si por el ansia de seguir una senda distinta, se corre a ciegas... y se desprecian como inútiles trabas los consejos de la razón y del buen gusto?» Razón es concepto familiar en la estética, en la moral, y en la filosofía del siglo XVIII; cuando la imaginación la sustituye, se puede hablar de romanticismo. El uso reiterado que hace el poeta de aquel término demuestra sin duda cuál es la fuente de su preceptiva. La vacilación que se le nota es el síntoma más elocuente de la firmeza con que habían arraigado en el escritor las lecturas de Horacio, un camino que condujo a muchos a Aristóteles y a Anacreonte, simultánea o separadamente.<sup>60</sup> Como le ocurrió al propio Martínez de la Rosa, aristotélico en el texto citado anteriormente, pero anacreóntico en

<sup>59</sup> Casi ha tomado íntegramente el crítico del «Boletín» los juicios de Larra; • un poco variados, solamente.

<sup>60</sup> M. DE LA ROSA, *Poética*, Palma, 1833.



los versos siguientes: «Acudid, zagalas . . . / Que lindo amor vendo. / miradle en mi mano / por las alas preso». Estos dos escritores griegos, típicos en la poesía dieciochesca, llegan, como una proyección, a muchísimos autores románticos, gracias a la mediación de Horacio. El catálogo que don Marcelino logró formar de horacianos del siglo XIX es la prueba más elocuente de esta persistencia clásica casi todos los traductores o imitadores del poeta latino; aunque se manifestasen como furibundos románticos, sostenían la misma lucha expresada por Martínez de la Rosa en el texto anterior. Los maestros del arte aparentemente olvidados salían por muchas hendiduras románticas. Son, precisamente, autores como Larra, Martínez de la Rosa, Tapia, Estébanez, Rivas, Cañete, Tassara los que no olvidan practicar el bucolismo o la preceptiva clásica; los bandos de clasicistas y anticlasicistas ni son tan diferentes ni aparecen tan radicalmente separados.

Fíguro practica la anacreóntica báquica; el brindis, las alegrías del vino, el placer de la vida son los sentimientos pintados por el poeta.

*Bebamos, cantemos  
y al cielo ensalcemos,  
al dios del Lagar.  
Ay, mi Filis, tenme,  
llega el blando brazo;  
caiga en tu regazo,  
si es que he de caer.*

En otras ocasiones la anacreóntica es tema propicio para ridiculizar a cualquier escritor contemporáneo, como en un reportaje publicado en «La Revista Española»:

—En los periódicos de entonces puse algunas anacreónticas pero no con mi nombre.

—Anacreónticas; siga V., vamos a lo gordo.

—He hecho . . . una Silva a Filis.

—Y cre V. que la sabiduría está reducida a hacer anacreónticas?<sup>61</sup>

<sup>61</sup> La entrevista está firmada por Fíguro.

O en la crítica de las obras de Martínez de la Rosa donde no sale Anacreonte muy bien parado, aunque el citarlo implicase conocerlo.

No es decir esto que sus composiciones ligeras no puedan competir con las de Anacreonte, con las de Gessner, con las de Meléndez; pero la tendencia del siglo es otra...<sup>61</sup> bis

Don Serafín Estébanez, sombra inquietante del bibliófilo Gallardo, no desdeñaba jugar alegremente con su prosa o su poesía y recordar pasatiempos bucólicos. Así, el *Natalicio*, una crónica dedicada a celebrar un natalicio real, en la que Aranjuez, el Tajo, las Ninfas los Faunos y las Driadas forman el fondo del júbilo cortesano. «El hurto de Cupido» baja a la tierra «cuando la luna tiende / el manto de la sombra» estando «de aroma y ambrosía / perfumado el ambiente», para jugar y herir con sus dardos a cualquier incauta «de delicadas sienes», «pequeñuelos dientes» y «seno turgente». Tassara y Cañete parecen más influidos por Horacio. Una epístola de Cañete, pretexto para recordar sus años infantiles, recuerda a Afonso en más de una de sus poesías. El Betis es el motivo central del recuerdo; en Afonso se llamará Tacoronte y Taoro.

*Heme, al fin, en las márgenes del Betis:  
aquí fue donde niño,  
por vez primera en sin igual delicia,  
madre y amigo pronunció mi labio;  
aquí donde reposa  
mi triste padre bajo yerta losa.*<sup>62</sup>

Tassara es más explícito en sus versos. La llamada a Horacio es imperativa.

<sup>61</sup> bis. Crítica de Larra a las *Poesías* de M. de la Rosa.

<sup>62</sup> La «Revista Española» (III, 1837, págs. 63-64) ofrece los siguientes títulos de poesías anacreónticas: *La Bacante*, *Tuyo es, o divino Thionco*, *El vino es el amigo del pobre*... *Dominador del amor es el vino* *El vino es una mágica bebida*, *Evohé*...

*Ven, dulce libro, ven. Mi blando acento  
la antigua voz de la latina musa  
haga sonar en esta soledades.*

La exaltación de Anacreonte, aunado con sus preferencias horacianas, confirma la tesis anterior, de ir los dos poetas —griego y latino— íntimamente unidos en los procedentes literarios de estos dos escritores.

*Estoico Anacreón, Dulce Maestro,  
Alentador de mi afición natia,  
que en el canto armonioso persevera;  
ah, siga yo con el poder del estro  
el vuelo igual de tu alma poesía  
donde bebí la inspiración primera.*<sup>62 bis</sup>

Repasando los periódicos posteriores a 1830, se encontrarían hallazgos «clasicistas» sin mucha dificultad; unas veces, de autor conocido; anónimo, otras. El «Boletín de Comercio» publica en 1836 un concierto bucólico de ninfas a las orillas del Manzanares con «festivas danzas», «dulces cantares», «mil donaries», «amorosos zagales», «bullicioso baile», «dulce caramillo»: nada falta para completar la imagen de paisajes eglógicos. La composición anónima se titula *A Lucinda en sus días*; felicitar, precisamente en estos años, tocando el caramillo de los pastores, es olvidar el sonido del romántico laúd. La graciosa mezcla de heptasílabos y exasílabos da más movilidad a la composición. La inspiración y la armonía no son precisamente cualidades del autor:

*Mil querellas se suscitan,  
amenazan mil combates,  
y las ninfas despechadas  
ya de envidia todas arden,*

<sup>62</sup> bis. Tassara, autor plenamente romántico, es una prueba más de la huella profunda dejada por el poeta griego.

*cuando el pastorcito Anfriso  
toma el dulce caramillo.*

Don Manuel Alzáibar, un poeta emigrado en Francia, editaba un libro de versos como liberación de sus estudios de economía. El prólogo es inequívoco para precisar su escuela poética; los preceptos acompañan al autor en todo momento. Y, lo que es más interesante, la anacreóntica se repite en sus composiciones. Como decía un crítico de la época, «el señor Alzáibar se ha sujetado, con el mayor rigor, a los preceptos clásicos, y se conoce que es un acérrimo defensor de ellos . . . ; en cuanto a las poesías líricas el señor Alzáibar nos parece más propio para el romance y la anacreóntica, que no para la poesía sublime . . . » Alzáibar era uno de los tantos escritores de 1800 que no olvidaban la preceptiva neoclásica, en la que se habían formado. El libro, editado en Aix la Chapelle, en 1832, reúne poesías de las dos tendencias, aunque las románticas tienen todavía un tono menor; una moderación; una limitación parecen sobreponerse siempre a cualquier propósito renovador.<sup>68</sup>

La influencia que ejerció en todos los escritores románticos Horacio, a través de su *Epistola a los pisones*, fue tan avasalladora, que pocos escritores pudieron olvidarla, aunque la despreciasen aparentemente. Tassara, horaciano fervoroso, dedicaría a uno de sus maestros, fray Manuel Sotelo, estos elocuentes versos:

*Tú que adiestrarme en tu fervor tentaste  
a interpretar en su nativo ritmo  
los grandes genios de la hermosa Grecia,  
Píndaro, Homero.*

El *Heu, fugases, Postume, Postume* tiene en la poesía romántica paráfrasis numerosas; una, del propia Tassara, escrita en 1839:

<sup>68</sup> M. ALZÁIBAR, Aix de Chapelle, 1832.

*Volemos, ay, volemos  
a aquellos campos de la edad primera:  
Naturaleza nos dará un abrazo.*

Horacio, erigido en enseña romántica, se vuelve un tanto airado contra los preceptistas puros olvidados de ejercitar la imaginación. En cinco versos compendia Tassara la ambivalencia de su poesía; expresarla por boca de Horacio significa bastante.

*Cuando por dicha os leo  
soy clásico y muy clásico;  
mas me pongo a hacer versos  
e involuntariamente  
romántico me vuelvo.*

La libertad de expresión, el olvido de toda clase de moldes son los consejos que prodiga el poeta latino.

*Los buenos [poetas] son aquellos  
que no buscan el molde  
del vivo pensamiento  
ni en el enteco vaso  
de un arte contrahecho,  
que yo y el de Stagira  
ya a penas conocemos.*

El arrinconar el mundo de dioses y de diosas, de pastores y pastoras de égloga y ficción es otra de las recomendaciones de este revolucionario Horacio antipreceptista y romántico.

*¿Que no soy un hereje  
cuando en mi fe protesto  
que me revienta Jove,  
que me empalaga Venus,  
que me encocora Marte  
y de Palas reniego  
eglogitas tenemos?*

*Pues si de tal se trata  
y siguen en su empeño,  
ahí tienes el cayado  
que ha de regir tu apero.*<sup>64</sup>

Es una interpretación libérrima del bucolismo por un antibucólico que utiliza precisamente a Horacio para expresar sus sentimientos poéticos. Sin embargo, conocer a Horacio, leerlo y parafrasearlo como lo hicieron tantos Tassaros románticos —don Marcelino lo demuestran en su *Horacio en España*— es padecer clasicismo, aunque no se quiera.

La persistencia de Anacreonte fue constante. Y no solamente como se ha visto con anterioridad, por conducto de Horacio. En el «Artista», un periódico romántico, hay composiciones de carácter esencialmente anacreóntico, precisamente en 1836, cuando la furia romántica estaba desatándose con mayor fuerza. Un año después, en 1837, en otra revista romántica, «No me olvides», se publicaría una composición de carácter bucólico, con toda la pureza del bucolismo clásico, o, en la «Revista Europea» (1837), cuya *Vacante* —un cuento fantástico— tiene un origen anacreóntico; o el brindis de Gallego, festivo; sensual, una modalidad muy en boga durante el romanticismo, «seguid del bello Anacreón las huellas / en prez y gloria del Parnaso ibero»; o la elegía compuesta en recuerdo de Meléndez Valdés con tonos altamente elogiosos, teniendo en cuenta la fecha en que fue publicada (1834).<sup>65</sup> Todo esto prueba una línea nunca interrumpida de clasicismo, el aprendido en las preceptivas francesas, latinas o españolas. Don Alberto Lista es el mejor representante de estos últimos vestigios clásicos; la libertad, la inspiración no cuentan para Lista, siempre cuidadoso de cualquier exceso poético, fuese de la índole que fuese. «El Genio —decía Lista— se pliega fácilmente a la autoridad; sólo

<sup>64</sup> *Poesías* de G. Tassara, Madrid, 1872.

<sup>65</sup> En «El Artista», en 1836, hay las siguientes anacreónticas: *El gatito de Cintia* (José Castro Orozco, II, 298-299), *El ruiseñor* (II, 33). Y en 1834 (9 de septiembre) hay una composición de Francisco Gavito (¿Garito?) en honor de M. de la Rosa, totalmente anacreóntica.

reconoce y recibe el yugo de la razón... El Genio pereció en manos del materialismo, porque no hay Genio sin entusiasmo». El sostener que «el poeta no necesita de ningún estudio; que sale inspirado desde el seno de su madre; que la inspiración suple la falta de conocimientos; en fin, que debe cumplir con la misión misteriosa que se le ha dado...», es negar «la autoridad de Aristóteles, Horacio, Boileau», tres autores imprescindibles en cualquier biblioteca del siglo XVIII. Era defender la autoridad y el magisterio de los preceptistas, hacia donde dirigirían los prerrománticos sus primeros tiros. Y hay que anotar la fecha en que todavía perduraba esta batalla, 1844, cuando el romanticismo parecía tener resuelta la batalla literaria.<sup>66</sup>

Todas estas reminiscencias horacianas y anacrónicas parecen producirse como consecuencia de una educación clásica que persistió en muchos escritores del siglo XIX. Aunque se publicasen versos antibucólicos, crónicas satíricamente bucólicas y estuviese de moda hablar mal de los «clasicistas», estos mismos escritores, tal vez por una fuerza irresistible, comenzarían a bucolizar en sus primeros escauceos poéticos. Era la moda de los últimos neoclásicos, unos románticos que todavía se avergozaban de declarar su nueva escuela. Recordemos, para terminar con este bosquejo del anacreontismo ochocentista, varios hechos demasiado elocuentes.

La traducción de *La Aminta*, de Tasso, por Jáuregui, tiene su primera edición romántica en Madrid y en 1814; todavía en 1837, y en la misma población, continuaba reeditándose, no sin que en Barcelona (1820), Madrid (1821, 1822, 1829, 1830) y Baeza (1848) hubiese tenido una continuación altamente significativa. Una revista, de orientación francamente romántica, «Nosotros» hacía de este modo el retrato de una dama de la época. Obsérvese cómo se confunden los caracteres del siglo XVIII con los del XIX. Aunque parezca excesiva la cita, la consideramos muy elocuente para comprender esta mixtificación de los dos mundos en lucha:

<sup>66</sup> A. LISTA, *Lecciones de Literatura Española*, Madrid, 1837.

«La graciosa Dulcilia es todo lo contrario . . . qué miradas tan tiernas y expresivas . . . ayes y suspiros son su aliento; toma parte en todas las penas de los demás; siente con los que sienten; sufre con los que sufren; es eminentemente filantrópica; ha leído todas las novelas sentimentales . . . melancólicos y patéticos goces, dulces penas, exaltación, emociones, sacudimientos eléctricos, raptos magnéticos es su vida; sus enfermedades todas nerviosas, este sistema forma su placer y su dolor, la prolongación de una de sus sentimentales conmociones será el triste y romántico fin de su vida . . .»<sup>67</sup>

Una mujer *filantrópica y sensible* es dama poco corriente; poseer el carácter predominante en el siglo pasado, entremecerse con «sacudimientos eléctricos» y «patéticos goces», es dejarse arrastrar por la moda del momento. Vivir este doble mundo de sensibilidad y filantropía es participar por igual de una doble influencia de la que no se libró casi nadie. Inclusive, aquellos escritores, calificados de francamente románticos, como Larra, Tassara, Espronceda o el «Solitario», alternaban su exaltación poética con el juguete de la anacreóntica. Ospina, cuando se refiere a esta evolución en Espronceda, lo hace de un modo explícito: «la lírica empieza tímidamente a abrir las alas con una *Serenata y El pescador*, anacreónticas que bien podían haber sido escritas cincuenta años antes por Meléndez Valdés». Y Foulché, uno de los primeros especialistas que ha tenido la literatura prerromántica, encuentra en los *Nocturnos* del mismo poeta —Espronceda— reminiscencia de los romances de Meléndez. Era una herencia difícilmente desarraigable de las mentes románticas, exaltadas por el sagrado fuego de la poesía, pero, como la de Espronceda, atemperada por la disciplina clásica aprendida de un maestro llamado Alberto Lista.<sup>68</sup> No en vano, como decía don Marcelino, Horacio tenía vivencia y efectividad en estos hombres aparentemente revolucionarios pero en el fondo mediatizados clásicos, ya directamente, ya a través de poetas españoles horacianos como Herrera, fray Luis o Garcilaso. Y gracias a este culto horaciano por un lado, y gracias, también, al erotismo alentador de muchas inspiraciones poéticas, la ligereza anacreóntica tuvo principal acomodo en la

<sup>67</sup> «Nosotros», 1836.

<sup>68</sup> FOULCHÉ-DELBOSC: *Etudes* . . . «Revue Hispanique», 1894.



poesía romántica. Y que no fue un acomodo esporádico lo prueba la abundancia de su temática a lo largo de todo el siglo XIX. Sin que hayamos pretendido agotar el tema, si es conveniente apuntar, como extremo de este anacreontismo tan tardío, el filohelenismo —erotismo, al fin— que se apoderó de muchos parnasianos y modernistas en las postrimerías de 1800. Pedro Salinas señala concretamente en Rubén esta ascendencia anacreóntica como una posible explicación de su panerotismo avasallador. Desde Meléndez Valdés en los finales de 1700 a Rubén Darío, verleniano de fin de siglo, hay un Guadiana misterioso de anacreontismo en la mayoría de los poetas españoles. No nos parecerá tan extraño ahora que un desterrado político español, encerrado en las orillas del Caribe, alejado de toda relación literaria con España, se lanzara a la palestra literaria con un librito de corte totalmente bucólico, fechado en 1838, como lo hubiese podido escribir un contemporáneo de Meléndez en 1797, cuando salía la primera edición de sus poesías.<sup>69</sup>

### **Romanticismo bucólico**

Don Graciliano tenía otros culpables, como tantos otros poetas de la época, que hicieron posible su bucolismo, que parecía ya un tanto retrasado. Anacreonte se escondía, aunque no con mucho pudor, y salía insensiblemente a través de muchos versos. Es extraño que habiendo sido tan ridiculizado el poeta griego por los primeros románticos, hubiese sido tan importante su valor para los primeros prerrománticos. El hombre, que había empezado a descubrir su sensibilidad gracias al contacto con la naturaleza y a la revalorización de los sentidos, encuentra en el siglo XVIII, gracias al mundo bucólico, el medio apropiado para practicar estas teorías. Este bucolismo —con dos orientaciones—, resultado de la educación clásica de los poetas, hace que los escritores hayan creado un mundo ficticio, en el que pastores y pastoras parecían

<sup>69</sup> P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, págs. 57 y 81.

encarnar la aspiración de la humanidad. «Las alegrías de la amistad, las tristezas de la ausencia, el encanto de la vuelta, la preocupación por los males de un amigo... todos estos sentimientos delicados y tiernos, todos estos lugares comunes de la sensibilidad... son tratados con una dulzura exquisita, aunque un poco falsa, con una elegancia muy superior a la que existía entonces en el mismo género», decía Merimée. «La poesía anacreóntica y pastoral —había dicho Meléndez Valdés— es en nuestro autor, como en sus predecesores, desde Virgilio a Garcilaso, un género convencional, banal y gracioso, en donde se pueden incluir las cosas más diversas». Hay un afán de poetizarlo todo, por encontrar en la naturaleza sin selección alguna materia para la poesía. Lo natural es bello; cuanto más pura sea esta naturaleza, más belleza se encontrará. Es aquí en donde hay que buscar la razón de la vuelta hacia este mundo de una ficción que se asemeja a la naturaleza pura. No es un sólo modelo el que sirve a los poetas; si Anacreonte es el patrón principal, también Gessner va ganando, poco a poco, terreno en su batalla. Meléndez, uno de los poetas más representativos, puede servir muy bien para darnos cuenta de esta evolución poética en muchos escritores españoles; Merimée ha precisado con mucha exactitud las distintas fases por las que pasó la obra valdesiana: «primero, la inspiración bucólica y anacreóntica —ésta verdaderamente nacional y castellana—; después, una nota sentimental, romántica, especialmente inglesa; por último, poesías filosóficas, morales, humanitarias, en las que se manifiesta —más o menos directamente— la influencia francesa». Para cada una de estas manifestaciones necesitó de fuentes distintas: desde Anacreonte y los eróticos latinos, flamencos e italianos (Teócrito, Cátulo, Juan Segundo y Chiabrera), sin que olvidase a Horacio y Virgilio, muchas veces intermediarios seguros de los poetas griegos. Y es interesante señalar en Meléndez el valor que tiene la anacreóntica tanto para expresar la banalidad y gracia intranscendente neoclásicas como la sentimentalidad prerromántica; para los primeros románticos tiene este género poético, es necesario insistir en este particular, una importancia capital, pues su extensión e intensidad, desde 1800 hasta cerca de 1840, le hacen un punto de partida seguro para el posterior romanticismo. Recorrer la ana-

creóntica española desde 1750 a un poco más allá de 1850 ayudará a fijar los límites que tiene el género en Graciliano Afonso; observar que es Meléndez un denominador común para todos es puntualizar mejor el anacreontismo del siglo XIX.<sup>70</sup>

Rubió se ocupó del desarrollo del género poético dentro de la poesía española; Gesser no había sido valorizado todavía por la crítica, y nuestro romanticismo parecía ser para los críticos de la época un producto nacional, sin que se atendiese mucho a sus relaciones con el siglo anterior. Precisamente gracias a Anacreonte es posible establecer una línea continuada en la lírica de los siglos, el XVIII y el XIX. No fue resultado de una influencia directa e inmediata de Anacreonte o de Teócrito; poetas españoles, ingleses, franceses e italianos sirvieron casi siempre de intermediarios: Villegas, Bernard, Moole, Johson, Tasso, Guarini, Chiabrera son algunos de ellos. Hubo excepciones en esta regla general; los helenistas, conocedores de la lengua griega, la utilizarían para sus parafrasis y sus acomodados literarios; recuérdense a Quintana, a Meléndez o a Martínez de la Rosa; don Graciliano, traductor de Anacreonte, también era de este número.

En los finales del XVIII adquiere lo anacreóntico su mayor vitalidad y preponderancia; la lírica no se concebía superada sino por los juguetones versos del poeta de Teos. Es necesario repetir que este anacreontismo no tenía ya las mismas fórmulas que el del mundo clásico o helenístico, aunque se acercase mucho a este último. Si a Teócrito le agradó jugar con todo, a Anacreonte, más circunscrito en su temario, lo hizo de un modo especial con el amor. Sin que digamos nada nuevo, hay que admitir en la lírica helenista una muyor profusión de temas que en la puramente eólica del primitivo Anacreonte; la variedad que ofrece la anacreóntica en los siglos XVIII y XIX proviene precisamente de la influencia ejercida por Teócrito, más que el desenfado y soltura de Anacreonte. Los preceptistas también ayudaron mucho a orientar a los escritores hacia esta poesía *natural*; Luzán, conocedor de

<sup>70</sup> Véase L. A. MICHELANGELI: *Anacreonte et la sua fortuna nei secoli, con una rassegna critica su gl'imitatore e i traduttori italiani delle Anacreonte*, Bologna, 1922.

Aristóteles e influido por la preceptiva italiana, había defendido la prioridad de la poesía pastoril, y explicaba el nacimiento de las reglas poéticas como una consecuencia del pulimento y la necesidad sentidas por los pastores. Forner tampoco pasaría por alto las bellezas pastoriles, y es curioso señalar que su sátira medio en serio, medio en broma, señala a Teócrito como el ideal del poeta pastor. Jovellanos, en su discurso en el Instituto Asturiano, recomienda asimismo la imitación y el estudio de la naturaleza de un modo directo; «los antiguos estudiaron —decía— y nosotros imitamos». En 1790 don Casimiro Flores Canseco dictaminaba de un modo favorable y minucioso sobre la *Parafraſis de las Odas de Anacreonte Teyano . . . por Don Francisco Gómez de Quevedo*; el helenista y el poeta quedan plenamente identificados. López Sedano, en 1792, informa favorablemente la solicitud de unos «arcades» madrileños decididos a fundar una Academia de «Los pastores del Manzanares». <sup>71</sup>

En los primeros años de 1800 los idilios y las églogas abundan en periódicos y libros de poesías. Quintana juega con Cintia una danza llena de sutilezas eglógicas; o parafrasea, con agilidad y gracia, a Guarini; o se siente idílico como Gessner, al que imita. Sus prólogos y sus críticas literarias —publicadas en su periódico, «Variedades de Ciencias» . . .— no permiten oportunidad para exaltar las bellezas bucólicas de un modo general. A don Toribio Núñez —traductor de Bethan— le prologa un libro de poesías y es pretexto para recorrer rápidamente la anacreóntica primitiva, cuando los poetas, «vistiendo a las musas de vacantes, las ocuparon en escandalizar la modestia y las costumbres . . . a excepción de algunos pocos versos destinados a pintar los sentimientos tiernos que ocupan la juventud». Al hacer la crítica de las *Noches Lúgubres* de Cadalso, concluye con la afirmación de que desde Villegas . . . «nadie supo manejar esta clase de poesía y de versificación hasta el tiempo de Cadalso». <sup>72</sup> Arriaza, al modo prerromántico, considera la anacreóntica como un medio de expresar

<sup>71</sup> *Parafraſis de las Odas de Anacreonte*. Censura por Casimiro Flores Canseco. «Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos», marzo, 1907.

<sup>72</sup> Véase nota 39.

sentimientos desusados en los anacreontistas del XVIII. Unas veces, entonando la canción báquica: «vengan bullendo copas, / vayan volando versos»; otras, anhelando la soledad «de los bellos placeres, el más puro; / de todos los consuelos, el más grato», aunque no faltaban todavía sonidos bucólicos, con todo su candor primitivo, o detractores de estos sentimientos rústicos; muchas veces un mismo autor, como Forner, simultaneaba estas dos actitudes. «Dejad, con mil diablos, la zamponas para los que fabrican quesos y requesones» o, en sus *Exequias*... se dirigía de esta manera al dulce «Batilo»: tierno Batilo, deliciosa Aminta, / ya no os convi-da la rosada aurora».

En este doble juego —moderación y exceso— discurre la obra en buen número de poetas de esta época. En principio, anacreontismo; realmente, valdesianismo. Gallego, otro prerromántico,<sup>73</sup> seguiría jugando con pastoras y vergeles: «contener Cupidillo su alegría, / llegó, se sonrió, besola y fue»». Cuatro acciones características del hombre bucólico. Un sentimental habría expresado de un modo ostentoso —por el lamento o por el llanto— el estado de ánimo. O es el Tormes, el valdesiano Tormes, el entonado por la lira del poeta, aparejado con el Manzanares, el jaranero río de tantos versos de Lope: «en son festivo el Tormes a su orilla / sonarla oyó sin sustos ni pesares, / y hora escucha sus quejas Manzanares». La mariposa, otro tema tan grato al idilio anacreóntico, es tratado por Joaquín Mora, el después revolucionario y desterado liberal, con un tono muy parecido al del Maestro. «Ven, amiga del céfiro, que ansiosos / sus copas abren mirtos y azucenas, / y el alba alegre en blanda voz te dice: / Amas, triunfas, revuelas, y sé felice». Cotéjese el último verso, con el de Gallego. No parecen separarlos tantos años ni tampoco un distinto grado de sensibilidad. El pastor, un tanto mariposa, cifra su felicidad en las mismas acciones que la mariposa. Llegar, amar, marchar; fugacidad, inestabilidad; he aquí la norma del poeta bucólico. Como el discurrir del arroyo, otro tema clásico de la poesía bucólica. Un tema que está tratado en una revista de 1819, cuando Madrid tenía todo el aire constitucional y revolucionario de un gran cen-

<sup>73</sup> Gallego tal vez sea de los primeros y más destacados valdesianos.

tro de conspiración, de la que fue actor el poeta del «cristalino arroyo», «rápido curso», «mensajero amoroso» que «bullicioso gira» en torno a «la morada / do mi Lisi habita». <sup>74</sup>

Los tonos lastimeros tienen, en algunas ocasiones, un eco que más recordará los lamentos bucólicos que la tristeza romántica. El muerto únicamente hará gemir a la «tortolilla desolada» y acallará el canto de los pájaros; ni una lágrima, ni un gemido, ni una nota fúnebre.

*Ya no suenan los cantos de alegría  
de tus zagales y zagalas bellas;  
y el blanco lirio y purpúrea rosa  
ni su candor, ni su matiz ostenta.*

Y el amor, un puro sentimiento, todavía es descrito con el aire de la égloga.

*Amor, tú que penetras  
el fondo de las almas,  
te ruego que recibas  
propicio mi demanda.*

Es una actitud bucólica que se refleja en la crítica, siempre benévola y laudatoria con los libros que todavía tenía eco del caramillo bucólico. Como el del padre Basilio Bogiero, cuya reseña en un periódico de 1819 estaba redactada en los siguientes términos: «Sus ecos de [Anacreonte] se insinúan suavemente en el alma, la llenan de imágenes risueñas y tranquilas. No busca aplausos ni quiere encender el fuego de las pasiones. Su único impulso es trasladar a los labios el sentimiento benévolo y dulce que reina en su corazón». Es un sentimiento que podría ser natural en los primeros años de 1800, pero que ya parecía estempóreo en 1831, cuando Quiroga, Martínez de la Rosa y otros autores habían editado ya sus libros con orlas y con angelotes románticos. Y preci-

<sup>74</sup> Arriaza colabora en «Cartas Españolas» (1831) con más de una composición anacreóntica.

samente Estébanez Calderón es uno de los que, románticos avanzados, todavía se acuerdan del caramillo bucólico. Sus versos, inspirados en Meléndez, nos recuerdan mucho a otros de Afonso, los de *El beso de Abibina*. «El blando susurro / que forman en el bosque / el aire meciendo». El baño, un tema del erotismo más subido —tratado por Meléndez y por Afonso también—, es descrito en los versos del «Solitario».

*En el claro estanque  
del fresco vergel,  
a mi adoradilla  
bañándose hallé.  
.....  
sus formas de nieve  
del agua al través  
en tibios celajes  
dejábanse ver.*

*El mar, El pastor, La siesta, El placer* son otros tantos títulos que encontramos en esta colección de poesías hechas por un poeta romántico no olvidado de los versos clásicos.<sup>75</sup>

Un poeta, tan plenamente identificado con el romanticismo como Cabanyes, escribiría en una de sus cartas en 1831, dos años antes de editar *Preludios de mi lira*: «Meléndez ha dado a la musa española el pintar con tanta maestría los variados cuadros de la naturaleza». El escritor catalán, hombre de formación humanística, horaciano fervoroso, no podía dejar de ofrecer al lírico de Teos su elogio como poeta. Es el mismo fenómeno observado en Tapia, traductor de Thompson, de Ossian de Lemercier, una de las figuras más características de la crítica romántica, de la que diría Estébanez el mismo año (1832) que salía el primer tomo de sus *Poesías*: «Adiestrado [Eugenio Tapia] en la escuela [de Meléndez] y empapado en los estudios clásicos... sus escritos respiran aquella severidad académica, o aquel agradable aticismo que tan bien asienta, ya sea en las discusiones legales, o ya en los recreos más

<sup>75</sup> *Poesías del Solitario*... Madrid, 1831.

hechiceros de la imaginación...); un año anterior a esta recensión el propio crítico Estébanez celebraría en su periódico «*Cartas Españolas*» con pomposa oriflama el natalicio real. Salvando las fechas —tan distantes— y la técnica, nos recuerda mucho, por el motivo, a un poeta canario, cortesano por naturaleza, don José de Viera y Clavijo, que daría en *Las ninfas de Aranjuez* una visión muy parecida a la de el «Solitario», quien en prosa, pero con lírica bucólica, habla de «las Napeas y Sátiros... [que] se mezclaron de pronto en danzas y bailes blandiendo sus citros y sonando sus címbalos». El Tajo, poblado de ninfas, de faunos y de dríades, completaba esta descripción pastoril.<sup>76</sup>

Las mismas publicaciones de orientación romántica, como la «*Revista Europea*», en fecha tan avanzada como 1837, admitiría en sus páginas cuentos tan fantásticos como *La Bacante*, con un fondo genuinamente clásico y anacreóntico. «Tuyo es, oh Divino Thioneo, el universo. El vino es el amigo del pobre y el terror del rico hipócrita... Evohe. Agitemos los címbalos, y demos con el tirso en las ancas relucientes de los leopardos...» O «El Artista», tal vez el más avanzado en temática romántica, albergando en sus páginas anacreóntica como *El gatito de Corintia*, o juicios tan benévolos como la crítica de Ochoa que hace de una obra de Alfieri, traducida por Saviñón, *Bruto o Roma libre*, de raíces clásicas. «El Boletín de Comercio» admitía en 1833 composiciones en que las «ninfas del Manzanares», retozando con amorosos zagales, jugando con «el dios niño y ceguezuelo», escuchaban el dulce caramillo entonado por el pastor Anfriso para desatar diminutivos sin tasa y vocablos de alegría sensual y retozona.<sup>77</sup> «La Abeja» incluía en 1834 una composición encomiástica dirigida a Martínez de la Rosa: el autor, con un abarrocamiento digno de épocas anteriores, rodea al ministro poeta de ninfas y diosas sacadas del mundo de la mitología. Era, por lo visto, la técnica más corriente entre los «gacetilleros sociales de la época»; al ser proclamada Ibabel Reina, todas las cuerdas poéticas españolas se desatan: en

<sup>76</sup> La crónica de Estébanez es una de las prosas más características para conocer hasta donde llegó esta influencia del género anacreóntico.

<sup>77</sup> Véase nota 65.



todos los sonidos, en todos los tonos. Joaquín Pérez, en «El Ate-neo», usa la técnica más bucólica para ponderar las virtudes de la reciente soberana, tierna «por su nombre» y «pura» por su inocencia, y lleno de «besos de amor y de ternura».<sup>78</sup>

Y en el teatro no podían faltar tampoco estos destellos ana-creónticos. En el teatro popular, en el de Gazuela. Como en *La amnistía* o *El granadero generoso*, obra compuesta en honor de María Cristina, la reina generosa del perdón. De su estilo dice el «Boletín del Comercio»: «es unas veces bajo y chabacano, otras ridículamente aceptado, queriendo imitar el tono de la égloga...» No vamos ahora a suponer cuál sería el comportamiento de los espectadores del teatro de la Cruz ante esta fiesta teatral de aire pastoril, pero nos basta saber que el autor se atravió a representarla. Respondía este afán de bucolizar a una atmósfera familiar en el público, que en 1833 era capaz de oír con agrado estas representaciones teatrales.<sup>79</sup> Martínez de la Rosa, en su *Poética*, quizás fuese quién mejor expresara la actitud estética de los hombres de esta época frente a la poesía de Meléndez, el más típico representante de la escuela. El texto es suficientemente expresivo para desperdiciar ni una línea: «... Entre los buenos poetas... descuella Meléndez Valdés, no sólo por lo mucho que le debe la poesía, sino por haber contribuido... a propagar en la juventud la afición a este arte: discípulos suyos fueron los dos poetas que luego han sobresalido más en la tragedia: Quintana y Cienfuegos...» Es una declaración explícita y de gran autoridad sobre la tendencia ejercida por el poeta del Tormes sobre la juventud romántica. «Después de Meléndez —concluye De la Rosa—, apenas habrá alguno que no se haya formado en su escuela». Encuadrar a Quintana, el ídolo de tantos poetas españoles del XIX, como un heredero de Meléndez, y ser un contemporáneo del autor de la *Poética*, es decir mucho en favor del «pastor Claciquino», como llamaban un poco burlescamente los periodistas de la época al maestro del género bucólico. El mismo Espronceda no pudo tener comienzos más estrictamente clásicos. Cascales, Ospina y

<sup>78</sup> Véase nota 65.

<sup>79</sup> No es tan abundante la influencia del género dentro del teatro.

recientemente, Jurtscken han demostrado documentalmente hasta dónde caló la educación prodigada por don Alberto Lista en su colegio de la calle de San Mateo, trasladado luego a la de Valverde. *La serenata* y *El pescador*, dos composiciones de la primera época del poeta, son anacreónticas que, como dice Ospina, «podían haber sido escritas cincuenta años antes por Meléndez Valdés». Pertenecer a una y otra escuela, como le ocurría a Espronceda, a Martínez de la Rosa, a Rivas y a tantos otros, era formar entre aquellos que «han reemplazado a los pastorcillos y pastorcillas que tocaban la dulce zampona y corrían tras de las volubles mariposas de nacaradas alitas» por «caballeros, damas, trovadores, peregrinos, dueñas y doncellas...» Hacer una y otra cosa, a pesar de que la silencie Assas, fue costumbre muy generalizada en los poetas de la época. Llegar a lo que llamaría Cernuda «liberación de la pompa», entrar de lleno en el campo de la poesía romántica, era meta a la que llegaban muy pocos de un modo definitivo. El aprendizaje bucólico resultaba indispensable; sería como un puente obligado para dar el salto a la otra orilla.<sup>80</sup>

De Larra, un avanzado renovador, dice Lomba, su biógrafo, que «la filosofía del siglo XVIII... había arraigado en Larra profundamente...; fue romántico por forma y accidente; por organización y educación... clásico». Conocemos ya algunas anacreónticas suyas y apreciamos cuál era el ambiente en que se había educado el periodista; de esta manera comprendimos mejor el «espíritu enciclopédico» soterrado que corría por debajo de su aparente intrascendencia. Espronceda, del que ya se ha señalado una buena parte de su clasicismo, había encontrado, según don Américo Castro, en *l'Ingenu* de Voltaire una fuente posible para su *Diablo Mundo*; el aire demoledor, destructivo, crítico provenía —al decir de Castro— «de la crítica del siglo XXIII». Boussagol en su estudio sobre el Duque de Rivas ha puntualizado fuentes valdesianas en Saavedra; el mismo estilo —epítetos, diminutivos, tono suasorio, fugacidad de las cosas—, es el mismo utilizado por Meléndez años atrás. Desde 1810 a 1850 no puede hablarse de un romanticismo definido y claro, sino lleno de dudas y ambivalencias,

<sup>80</sup> M. DE LA ROSA, *Poética*, Palma, 1831.

ya apuntadas ligeramente en las figuras más características de la época. Sarrailh, exagerando tal vez la nota, afirma que «cuando los emigrados liberales salen de España, ni el alma ni la estética de los españoles son románticas»; Pidal, discípulo de Lista, diría en 1839 que «nada hay . . . en la naturaleza ni en el objeto del drama romántico que pueda dispensarle de someterse a esta condición [unidad de acción]». Hay un temor y un arraigo profundo, se teme adaptarse a lo nuevo; y brota del escritor, como un sustrato poderoso, su educación, casi siempre hecha en un ambiente clásico. De ahí que el prerromantismo español sea más prolongado que en muchos otros países europeos; de ahí que nuestro romanticismo, a diferencia del de Francia, tenga unos tonos más claros y un aire más comedido.<sup>81</sup>

### Afonso, bucólico

Graciliano Afonso, traductor de Anacreonte y de Museo, de Juan Segundo, de Bernard y de Chiabrera, de Cátulo y de Ovidio, autor de *El beso de Abibina*, una colección de anacreónticas, Valdesiano fervoroso, no podía desdecir de su formación como literato ni del ambiente que le rodeaba. Todas las obras anteriormente mencionadas tiene como fechas topes 1826-1855; esto es, en primera mitad del siglo XIX, cuando ya el romanticismo había adquirido mayoría de edad, Afonso tocaba aún la lira amorosa y anacreóntica. Anacreontismo, con toda la amplitud que tiene el vocablo dentro de la preceptiva literaria, es la característica principal de nuestro poeta. No sería su única faceta, pues no podía vivir al margen de la evolución literaria, pero sí fue la más importante. Un anacreontismo fechado en América —lo que da mayor interés a su producción— en unos años en que todavía la incipiente poesía romántica americana estaba poco madura; al menos la de

<sup>81</sup> J. SARRAILH: *L'Émigration et le romantisme espagnol*, «Revue de Littérature Comparée», 1930, págs. 17 y siga.; AMÉRICO CASTRO, *Les grandes romantiques espagnols*, Paris, 1923; BOUSSAGOL, *Le Duc de Rivas*, 1926.

Puerto Rico, en cuya isla imprimió *El beso de Abibina* en 1838. Afirma el autor en el prólogo del libro que tenía un manuscrito original con el texto griego de Anacreonte y la traducción latina y castellana, en prosa y verso, además de notas aclaratorias a la traducción griega. Nosotros hemos tenido la fortuna de encontrar, entre otros manuscritos, este en que estudia la poesía anacreóntica como un consumado preceptista. *El breve discurso sobre la poesía anacreóntica* y las *Notas*, dos obras inéditas preparadas para una segunda edición que nunca llegó a salir, son un material valioso para precisar la estética del poeta.

Horacio, según don Graciliano, ya había señalado cuál debía ser el tema y los límites de la poesía anacreóntica. *Et juvenum curas, et vina libera referre* es el objeto de la poesía del lírico de Teos. Pero no basta cantar las bellezas de la juventud o las excelencias del vino para ser un poeta anacreóntico; «los retozos del céfiro, como lo habén los poetas de idilios y églogas pastoriles... nada tienen que ver con los retozos de Anacreonte». Quintana, en un artículo publicado en «Variedades» en 1804, puntualiza las semejanzas y diferencias de la égloga y del idilio, los dos, en el fondo, como diría Rubió, producto de influencia anacreóntica; don Graciliano tenía un cuidado especial en diferenciar las verdaderas poesías anacreónticas de los simples juegos pastoriles o pasatiempos poéticos. El movimiento y la acción de la égloga, las imágenes y el tono efectuario del idilio, son cualidades propias del poeta anacreóntico; y aun no queda de esta manera totalmente definido. La finalidad moral de la poesía, un principio enunciado por Aristóteles y repetido por todos sus seguidores, parecía contradecirse con el «abandono, negligencia, convites, amores...», una parte del temario del poeta de Teos. La moderación, en aparente contradicción con la naturaleza de los temas, explica la variedad de los mismos. Un rápido recorrido de unos cuantos tratadistas —desde Aristóteles hasta Martínez de la Rosa— ayuda al autor a fijar el contenido de la anacreóntica objeto de su *Discurso*. «Los asuntos anacreónticos —concluye Afonso— son debidos a los inocentes placeres y son estos recreos todos compatibles con la moral severa y serias ocupaciones de la vida social, pero deben ser siempre alegres, festivos, joviales, sin que impidan

la unión de máximas morales breves y cortas que queden fijas en la memoria». Martínez de la Rosa no recomendaba nada distinto en su *Poética*. «La composición debe ser corta y breve, y aun parece larga la oda de *La palomita*, cuando se comparan con las demás de Anacreonte». Es el pecado más generalizado entre los poetas seguidores del Teyano, pues olvidan esta característica primordial en el género. Meléndez, mucho antes que Martínez de la Rosa, había ya defendido este tono de brevedad: «Parece que la naturaleza de estas composiciones es el que sean cortitas, porque no admiten las largas descripciones, ni las figuras, ni la gravedad frecuente de sentencias, ni los demás adornos que puedan sostenerlas...» Afonso, siempre de la mano de Horacio, escoge precisamente cinco odas del venusino como modelos del género. Son los patrones que guiarían a «los jóvenes que amen este género de poesías», pues para don Graciliano la juventud debía comenzar sus ejercicios poéticos con los graciosos métodos anacreónticos. No era éste un criterio personal suyo, pues Martínez de la Rosa, Larra, Hermsilla y tantos otros recomendaban a Meléndez como modelo primero de los no iniciados. Este tono preceptivo de la anacreóntica tal vez explique la preferencia y aceptación que tuvo entre los poetas románticos. Afonso, cuando nos habla en tonos tan elogiosos de los versos de Vigil —el oidor de la Audiencia de Canarias—, nos descubre cuál había sido su primera preferencia literaria. Tal vez el obispo Tavira, por aquellos años en Canarias, antiguo amigo y contertulio de Meléndez en Salamanca, fuese el que llevase a las Islas estas preferencias pastoriles y bucólicas.<sup>82</sup>

«Pueden ser satíricas las anacreónticas?», es una pregunta planteada por el autor. La contestación es negativa: incluyendo en esta negación las composiciones báquicas, que, por años inundarían los banquetes, los brindis y las reuniones sociales. «La sátira —decía— siempre inspira guerra, discordia...»; «a la sátira pertenece la vehemencia picante y aspereza de la invectiva», repetiría Afonso en la traducción del *Arte Poética* horaciana.

<sup>82</sup> En el ms. autógrafo de *La oda al Teide* hay una nota amplia dedicada a este oidor de la Audiencia canaria, poeta valdesiano y concursante al certamen de la Academia Española en que salió premiado Vaca de Guzmán.

Era difícil armonizar «la sal de la amargura», el «odio del hombre», la *rabies*, con la facilidad; la alegría, la festividad de las composiciones anacreónticas. Sin embargo, muy a su pesar, el anacreontismo ganaría terreno a partir de 1840; se haría poesía con los brindis, con sucesos políticos, con temas sociales; Arquíloco deja paso a Anacreonte, un Anacreonte muy difícil de reconocer por sus viejos amigos. El discurso termina con una invitación a la juventud para que acogieran al poeta griego como modelo de sus composiciones poéticas. Este ensayo de don Graciliano parece haber sido el esbozo de un trabajo más amplio y perfilado que el Doctoral preparaba para una segunda edición del libro editado en Puerto Rico. Hay hojas sueltas en la biografía manuscrita de Anacreonte, más completa que la editada con el volumen. Sin duda alguna, las *Notas*, de las que hemos encontrado distintas redacciones, están más acabadas y revelan una labor de erudición más eficiente. No desdice mucho el aparato crítico del que acompaña a las traducciones de Conde y Castillo, o aun del mismo Paraibar. Es cierto que la versión adolece de defectos, pero no es menos cierto que la labor del comentarista es digna de elogio.

El amor es, según Afonso, el tema más universal de las poesías anacreónticas. «*Quid nisi cum multo venerem confundere vino / prae sepie lyrici, Teia musa senis?*», repite con Ovidio. Precisamente fue la nota fundamental de los imitadores posteriores Bion Mosco —de quien traduce su idilio I— y otros poetas más contemporáneos, como Guarini, Bernard y otros. De la oda IV diría Afonso que es una mezcla de «El vino, el amor, la muerte, la voluptuosidad y el abandono», todos los elementos fundamentales de la poesía amorosa. Sin duda es de todas las composiciones del autor griego, la que mejor refleje el espíritu sensual y lascivo del poeta. El vino era el otro elemento primordial dentro del género; detrás de él, Baco, «dios de la alegría, de la buena mesa, de las danzas nocturnas . . . y el dios favorito de la juventud libertina». O los tiernos requiebros de la paloma, compañera inseparable de la musa valdesiana, encubridora bajo sus blancas alas de tantos sentimientos, aunque aparentemente expresara la idea más delicada, por la invención, por la sencillez y la dulzura del

lenguaje. Y los amores del hombre viejo, un tema tratado por Ovidio, Meléndez y casi todos los poetas eróticos; para don Graciliano, un picante comentarista, cumplidos ya sus setenta años —las notas están fechadas en 1854—, el mejor elogio era la copla gitana oída por el propio Doctoral en Sevilla, seguramente en sus años parlamentarios: «dices que mi bautismo / reza setenta; / preguntale a Manola / si tengo treinta». Había un conjunto de objetos que caracterizaban las composiciones de este género, los mismos señalados ya por anteriores maestros. «Primavera, Baco, Venus, ardiendo en amores y corrompiendo himeneos; los amores sin armas riendo con las gracias a la sombra de una vid olorosa, pampañosa, y todo respirando fragancia . . . Mozos pulidos danzando en grupos, son imágenes las más análogas a este género de composición». El sensualismo, contenido muchas veces, difícilmente oculto, asoma por las páginas del comentario cuando se tropieza con odas en donde el poeta griego desató sus sentidos más primitivos, aunque pareciesen encubiertos por el vestido de una forma exquisita. En la oda XX, al referirse a los últimos versos —«sólo por que me hollara / tu airosa planta bella»— a don Graciliano, ante todo humor, después de haber señalado algunos poetas inspirados en esta oda, no se le ocurre otro final sino este requiebro cantado por los marineros canarios a sus amantes: «Hebilla de tu zapato, / señora, quisiera ser, / para estar siempre humillado / a la planta de tus pies». La mujer, tema tan favorecido por la inspiración de los anacreónticos, merece al comentarista una nota especial, precisamente la que nos da un retrato bastante fiel del ideal femenino: cabello negro, ojos «con dulce languidez», «labios provocando a besos»; así era el retrato de la querida del poeta, en donde «rosas y leches uniendo» parecían contrastar dentro del colorido de la pintura. Las odas festivas, en donde hay la hiedra, el friso, las bacantes, los pámpanos, son descritos minuciosa e históricamente por Afonso, que las relaciona con las «chansons» de Beranger, «como en la suya del 5 de mayo a la muerte de Napoleón», traducida por Afonso. El cuadro de Venus, naciendo de las ondas marinas, le sirve para exaltar el pudor y la decencia —«Venus está desnuda, pero la cubren las ondas»—; un nacimiento en donde «los delfines y los peces, saltando en torno a la diosa»,

hacen una inimitable descripción. El panegirico de la rosa, conseguido gracias a textos de Safo, Meléndez, Rioja y Byron, es altamente elogioso: «el cuadro es acabado. Júpiter elige para reina la rosa, sobre la que roció la aurora su llanto . . . ningún olor puede ser máspreciado que el de la guirnalda de Venus . . . todo se olvida cuando se deja ver la Divina Rosa . . . qué gradación, qué remate». Las palabras dedicadas a Meléndez, inspirado por la oda LVIII, prueban la estimación que le merecía el anacreontista español a don Graciliano. «Todas estas odas —dice de las valdesianas— son bellísimas; sobre todo la IV, por la rapidez, concisión y dulzura que es inimitable . . . sus conjunciones finales y repetidas llevan un sentimiento de convicción en los trabajos del amor. Las otras llenan su objeto . . . se puede decir que ni extranjeros exceden a Meléndez.<sup>88</sup>

### **El beso de Abibina**

*El beso de Abibina* es un libro compuesto por más de veinte odas anacreónticas originales de Afonso; además contiene la traducción de otras sesenta y cuatro de Anacreonte, y el poema de Leandro y Hero, de Museo. Todo el tema de *El beso* gira en torno a la figura de la pastora Abibina, quizás una Bibiana del valle de La Orotava o de Tacoronte, adonde el poeta dirige su pensamiento desde el destierro. Toda la composición tiene un tono bucólico, aunque muchas veces la bucólica no sea pura ni primitiva. Juan Segundo, Anacreonte, Meléndez fueron los tres autores que inspiraron al poeta. Hay odas de Graciliano que son paráfrasis de los poetas anteriores; en todo el libro campea un doble mundo, el ficticio y el real. El mismo nombre de la pastora, como tantos, con un tentador anagrama, parece ocultar el de un posible recuerdo juvenil del escritor. El análisis que se hará del texto proporcionará las primeras y las más seguras notas del anacreontismo de Afonso.

<sup>88</sup> *Discurso sobre la Poesía Anacreóntica*. Copia de Padilla (Arch. de El Museo Canario).



a) *Amor*

El amor, primera persona de todo este mundo artificioso, se muestra de diversos modos. Unas veces, mitológicamente, aunque hay siempre una contraposición de lo natural y de lo artificial:

*De Venus favorito  
y que su Adonis fuera  
de la constancia hubieras  
de un tierno pajarito.*  
(Dedicatoria a Trull)

Otras veces, siguiendo la técnica de Meléndez, el amor se presenta alado:

*Cual mariposa vuelas,*  
(Ibídem anterior)

La amada, a quien van dirigidos todos los pensamientos y las intenciones, es una fortaleza dispuesta al asedio. El llanto, los besos, las súplicas, las protestas son las armas de batir:

*El Beso usas, Maestro,  
que rendición predice.*  
(Ibídem)

El amor es guía, compañero. Entre «ocultas sendas» va conduciendo a los amantes:

*El Amor nos guiaba  
por las ocultas sendas.*  
(Oda I)

O lleva al poeta a la búsqueda de la amada.

*A los Bosques de Idalia  
me llevó Amor un día*

*y el templo vi y las aras  
de Venus la marina.  
(Oda V, Las Mujeres)*

O dialoga, sonriente, con el entristecido enamorado que no encuentra a su pastora:

*Tanto gozo desdeñas,  
porque tú aquí no miras;  
a tu ninfa Nivaria,  
tu Beso y tu Abibina.  
(Ibídem)*

O promueve una festiva contienda para dilucidar la belleza de las juguetonas bañistas, esplendentes diosas:

*Mas luego una contienda,  
sagaz, amor levanta;  
cuáles los labios fueran  
que más dulces besaran.  
(Oda XVIII)*

Intenta retratar la amada por muchos procedimientos. La descripción más completa la encontramos en la oda XV; en otras, parcialmente, también iremos hallando a esta mujer ideal, encarnada en Abibina. Un ideal que había ya servido como modelo a los poetas neoclásicos:

*Bella tu breve mano,  
bellos tus bellos dedos,  
hacecillos de mirra  
de aroma de los cielos.  
Bella la pura nieve  
y rosas de tu cuello;  
bellas son las mejillas  
que granadas tuvieron  
y bellos tus ojuelos*

*de donde el amor salta  
de los turgentes pechos;  
.....  
bella la linda barba  
bello el gracioso hoyuelo,  
donde duermen las Gracias  
con deleitoso sueño.*

Los diminutivos —«hacesillos, mejillas, hoyuelos»— no escasean; los adjetivos luminosos, sensitivos, tampoco —«puro, granado, bello, turgente, lindo, gracioso, deleitoso»—, algunos, pertenecientes a la más arraigada tradición anacreóntica; la reiteración de la idea da musicalidad al periodo; nada falta para tener una imagen de la mujer. Pero no se contentaría con esta única descripción; el sensitivo, el anacreóntico puro, necesitaba ser más minucioso: ojos, boca, manos, labios, cabellos son objeto de la paleta pictórica del poeta. Los ojos son adomercidos:

*Y en ellos retozando  
beodos amorcillos.*  
(El Sueño)

O, lo que es lo mismo, aunque expresado de distinta manera:

*Tus lánguidos ojuelos.*  
(La Ausencia)

La boca tiene el tesoro de los labios, una atracción poderosísima para los hombres anacreontizados. Abundantes son las imágenes empleadas por el poeta. Unas veces los «divinos labios» son

*sus claveles más bellos  
que tu florido mayo*  
(El Vino, Oda III);

otras:

*Perlas en carmín puro,  
clavel y frescas rosas  
sus labios encendidos*  
(El Sueño);

otras:

*Los rubíes y rosas  
de tus labios risueños.*  
(Íbidem)

La descripción, descripción casi sensual, roza los límites impuestos por la moderación poética:

[Labios] *sutiles de grana  
blandos y mullidos,  
roza en copas anchas*  
(La Contienda)

Una riqueza encerrada en

*Mi boca rasgada,  
fresca, roja, con perlas*  
(La Contienda)

una boca llena de tentación y de colorido. Ojos y dedos, los dos órganos más utilizados por el poeta, le han servido para describir dos detalles del rostro de su amada. La mano también atrae su atención:

*... Gentil, bella  
y tus cándidos lirios.*  
(Oda I)

O

*Cóncava mano blanca*

## O

... *breves*  
*manos de blanca seda*  
 (Oda XXI)

la divina proporción que hubiese exigido en esta mano llena de tantas cualidades, especialmente bella. «Brazo torneado», «red de encendida grana», «carnes sonrosadas», «dulce aliento blando», «voz meliflua», «celestial acento», complementan esta casi visión sobrenatural. Adjetivos teñidos con colores suaves o subidos, adjetivos con una gran expresión sensitiva, colocados a la manera clásica —atributos y calificativos—; muchos adjetivos parecen ahogar la imagen de Abibina.

Pero no era fácil conquistar esta beldad. El amante tiene que usar de todos los recursos, pues la pastora, aparentemente insensible, exigía pruebas difíciles a sus cortejadores. Sobre todas las armas de un poder superior:

*El Beso usas Maestro*  
*que rendición predice.*  
 (Prólogo)

La melancolía, la tristeza no faltan en este poderoso armamento. Súplicas, llantos, gemidos: expresión de las pasiones que enturbiaban el espíritu del poeta.

*Escucha mis suspiros*  
*y de la dura ausencia*  
*mitiga el cruel martirio.*  
 (El Sueño)

Quando se encuentra lejos de su amada siente más la tristeza, parece más abandonado y abatido. No es un abatimiento físico; es el sentirse desplomado espiritualmente:

*Y triste y abatido,*  
*perdido y sin consuelo*

*la tierra, el orbe todo  
eran desierto y yermo.*  
(La Ausencia)

Aunque luego, al experimentar el recuerdo de la figura amada se fortaleciera el que se había entregado a la desesperación. Hay debilidad en su dolor:

*Mas luego la memoria  
del sabroso recuerdo  
de aquel dulzor divino  
que envidiaran los cielos  
con celeste ambrosia  
deja inundado el pecho.  
Y entonces no trocara  
por todo el orbe entero  
ni el amor más dichoso  
mis penas y tormentos.*  
(La Ausencia)

Nótese que Meléndez, el prerromántico, está presente en los versos anteriores. La Ausencia, un tema preferido por los primeros románticos, es el que ocupa la atención de Afonso, con sus mismas notas, con su misma melancolía, con su misma virilidad. La tristeza no llega a la congoja; todavía el color es suave; se diría que es un crepúsculo y no un anochecer. La noche, tétrica, sería romántica.<sup>84</sup>

La única aspiración del amante se cifraba en expresar y gozar de su amor. Con intensidad, sin limitación, haciendo gala de todos los sentidos, aquella vieja lección aprendida en Horacio y Anacreonte, «carpere diem», es practicada por nuestro poeta:

*Amemos, Lesdia hermosa,  
mientras juventud brilla*

<sup>84</sup> MELÉNDEZ, *La Partida*.

*y aun cuando nos mancille  
triste vejez canosa.*

Amar, amar sin tasa. Rigiendo todo su destino, sobreponiéndose a toda otra actividad; para el exaltado enamorado no podía haber otro quehacer:

*Sin Dios, sin ley, sin opinión, sin fama,  
mas siempre ardiendo en amorosa llama.*

De Juan Segundo, otro maestro de don Graciliano, recogería aquella gran enseñanza —«sentir es tu gran ciencia»— que no olvidaría el discípulo. Y no solamente la practicaría en el terreno amoroso, en el más amplio campo del puro sensitivo. Vista, gusto, olfato, valoran su misión:

*Mil manjares vahando  
aromas mil vertiendo  
la vista y el olfato  
cautivan lisonjeros.*

.....

*Yo vi al abril dichoso,  
juguetón, halagando  
de la purpúrea rosa  
los labios nacarados.*

Flores, muchas flores cubren el manto de la amada, emborriachan de luz los ojos y embalsaman con su aroma:

[Vista] *Que su gayado manto  
al bosque, al monte, al valle,  
prestara cariñosa  
con flores matizando.*

[Olfato] *Al céfiro le diera  
su dulce aliento blando  
que embalsama los aires  
con mil aromas gratos.*

b) *Sensaciones*

Quizás sean el color y el sonido las sensaciones más prodigadas en los versos. Podríamos formar un índice, nunca acabado, de figuras onomatopéyicas con los versos llenos de colorido y musicalidad. Sonidos suaves, de tono menor:

*Susurra fresco, arroyo cristalino.*  
(Oda IX)

*Ruido titilante*  
*suavísimo resuena.*  
(Oda XIII)

*Do ríe el agua mansa*  
*con grato murmurio.*  
(Oda XX)

Sonidos con una intensidad mayor:

*En vórtices mil sube*  
*en vórtices mil baja.*  
(Oda XVIII)

Sonidos en que se mezcla la pasión con la acción:

*Te anuncia en su murmullo*  
*un dulce amor eterno.*  
(Oda VI)

*Cuando los labios chocan*  
*los corazones tiemblan.*  
(Oda IX)

*El beso sólo es un ruido*  
*que lleva el aura vana*



*sonando en sus oídos  
la voz del amor grata.*  
(Oda XVIII)

Sonidos conseguidos por la unión de sustantivo musical y adjetivo casi siempre especificativo: «gracioso canto», «grato murmurio», «blandos ecos», «pavoroso ruido», «suave ruido», «blanda lira», «celestial acento», «trémula armonía», «ronco arrullo», «dulces ecos»; o, viceversa, el adjetivo musical y el sustantivo de cualidad indeterminada: «sonante aljaba», «sonante río», «armónica lyra», «ronco arrullo». Los colores suelen ser suaves, de tonos no muy subidos. El rosa y el blanco, tan familiares para Garcilaso, son los colores preferidos de Meléndez y sus discípulos. Afonso se esfuerza por no excederse en las coloraciones, por no dar a su paleta un tono fuerte y masculino; no hubiese concordado con la calidad de la poesía que se estaba practicando. «Blanco lino», «blanca luna», «plantas nevadas», «labios de rosa», «pura nieve / y rosas de tu cuello», «carnes sonrosadas», «alba cara», «manos de blanca seda», «blanco cisne», podrían ser algunos ejemplos tomados al azar. El rojo, cuando la expresión lo exige, abunda; pero siempre —al menos, mientras puede— atenuado por la metáfora o por algún elemento suavizador: «purpúrea rosa», «rubíes y rosas de tus labios», «carmín puro», «de rosa y jazmín llenas», «boca bermeja», «roja modestia», «fulgores cándidos», «tulipanes y lirios», «rosas . . . rojas» [blandas mejillas], «purpúreo seno». Las parejas de sustantivos y adjetivos parecen escogidas para dar un aire de contención, de límite a las fuertes tonalidades (rubíes-rosas; rosa-jazmines; rosas-rojas; tulipanes-lirios; fulgores-cándidos). La brillantez, brillantez de todos los matices y de todas las fulguraciones, es otra tonalidad muy del poeta: «cuerdas de oro», «alas doradas», «dorados racimos», «trenzas de oro», «aljaba dorada», «oro pálido», «lumbrosa estrella», «brillantes rayos», «de oro el cinto». Las coloraciones grisáceas u oscuras también se encuentran; en los estados de ánimo melancólico, apesadumbrado del poeta; y en la anacreóntica es ésta una nota que no puede faltar: «negro averno», «rasgados, negros, ojos», «bosque sombrío», «gruta umbrosa», «verdinegra parra», «gruta sombrosa». Pero no

es ésta la coloración más abundante, pues este color no hace sino reforzar el brillo, hacer resaltar el sustantivo o la idea que expresa («negro café divino») como en el ejemplo anterior por medio del contraste.<sup>85</sup>

Se ha preocupado el poeta por usar los recursos estilísticos que hubiese empleado un autor anacreónico a la moda clásica. Hemos contemplado, muy ligeramente, una borrachera de sensaciones naciendo del tejido entrecruzado de sus versos. Y este aspecto sensitivo llegaba a límites en que, como en el caso de Meléndez, se pasaba de la pura ficción poética. Graciliano Afonso, traductor de Anacreonte, de Juan Segundo, conocedor de la poesía erótica en sus fuentes más clásicas, no se recata de tratar extensa y variadamente temas generalmente eludidos por otros poetas eróticos o anacreónicos. La naturaleza, en sus rincones más escondidos, en sus variantes más insospechadas, aparece en los versos del eglógico Afonso. El beso es la expresión máxima de este sentimiento poético. En torno a él gira todo el libro; es el beso la más completa representación de la sensualidad del poeta. Pocas veces tiene un tono juguetón e intrascendente; inclusive las caricias del cefrillo esconden un sensualismo difícilmente encubierto:

*Mi Beso será el Beso  
del blando cefrillo.*

En otras ocasiones el beso lo es todo; todo lo restante tiene un valor secundario:

*Sólo le roba el Beso  
y el resto da al olvido.  
(Prólogo)*

El arma más poderosa del amante, aquella que resulta siempre eficaz, es, según aconsejaba Juan Segundo, el beso:

<sup>85</sup> Véase el Cap. *Estilo*.

*que rendición predice.*

(Prólogo)

La pasión, encendida, surge sin muchos rodeos. No es un besar tierno y puro, como había anunciado en el *Prólogo*:

*Que en el divino Beso  
los labios fueran nada;  
sin la flecha encendida  
que por ellos traspasa;  
sin el licor sabroso  
con que gratos los baña  
y sin que el fuego prenda  
en que se abrasa el alma.*

(Oda XVIII)

Los sentidos sirven para definir el beso, el sonido, el gusto, el espíritu; todo sirve para comprender qué es y en qué consiste:

*Se oye el suave ruido  
de un Beso deleitoso.*

(Oda XVI)

Y no es un puro sonido; hay una repercusión, íntima, escondida. Una relación entre la pura sensación y los más escondidos rincones del espíritu. El sonido es doble y dobles son las sensaciones. Parece presentirse el rojo violento que en líneas anteriores veíamos amortiguado:

*Labios con labios suenan,  
Almas chocan con Almas.*

(Oda XVIII)

La expresión máxima de la sensualidad en el beso se refleja en los versos siguientes, en donde el poeta, inspirado por el erotismo más desenfadado, se detiene en la descripción de todas las

sensaciones que acompañan al beso; con minuciosidad, con los colores más vivos. Como lo hubiese podido hacer un pintor realista:

*Y yo ardía, y tu ardías  
en una misma hoguera,  
y delirantes ambos  
con la pasión extrema,  
perturbada la vista,  
las bocas entreabiertas  
por un secreto impulso  
un tierno Beso estrellan.*

(Oda I)

El baño, otro de los temas favoritos de los poetas eróticos, también es tratado en la poesía de don Graciliano. Es el baño de ninfas, de náyades, de diosas; con aire de égloga, de jugueteo amoroso . . . y aun de lascivia. Las bañistas aparecen con los cabellos sueltos, las sandalias desabrochadas, la «sonrosada carne» transparentada detrás de una fina holanda, la «cóncava mano blanca» cubriendo, «la preciosa joyuela / que hombres y dioses ansian». A través del agua las carnes parecen más blandas «las ninfas juguetean en el agua tersando el alba cara» —o dicho con una atrevida imagen: «esparciendo rocíos / por entre leche y grana»—.

### c) *Erotismo*

Graciliano Afonso, como buen poeta preocupado por el destino de su obra, entrevé la suerte de sus versos. La fama y la gloria, presente siempre en todo escritor, también son temas de la poesía del Doctoral. Gracias a ese *Beso*, émulo de los del famoso Juan Segundo, Afonso se ve ya colocado en la primera fila de los grandes poetas. En el *Prólogo* hace alusión a esta posibilidad; años después, en cuantas ocasiones tiene, vuelve a recordar la significación de su *Beso*:

*Y Abibina Nivaria  
y su primer besito  
más que el Petrarca a Laura  
los cantarán los siglos.  
(Prólogo)*

O, en *El Sueño*, otro medio de predicción para llegar, en una aspiración constante, hasta la amada, la idea principal de cualquier poeta erótico. La amante surge en los sueños; el poeta, de espíritu avisor, pide al Sueño la presencia de la Mujer:

*Trahe la imagen bella  
de aquella por quien vivo  
y grábala en mi mente  
con sus colores mismos.*

El Descanso, la pérdida de voluntad, los ojos cerrados, facilita mucho esta presencia ideal de la Musa:

*De la dura ausencia  
mitiga el cruel martirio.*

El pastor (Poeta), alejado de todo bullicio cortesano, encerrado en su mundo de égloga, de ficción y de naturaleza, comienza su nueva vida. En donde, como ya hemos visto, sueña, ama, siente; y siente intensamente. El propio autor advierte cómo es el poeta, con la máscara del Pastor:

*Pastor que desdeñando  
la flauta del Egido  
cantaste en la cabaña  
en cortesano estilo.*

(Prólogo)

Y no solamente emplea el «cortesano estilo» el Poeta en su canto, sino que todos sus vecinos y sus compañeros utilizan el mismo lenguaje, aquel viejo y ya clásico de los pastores de Garcilaso y Montemayor:

*Y Amarilis la bella,  
y el tierno Pastor Fido,  
y Corisca y el Sátiro  
cultos razonan finos.*

(Ibídem anterior)

La *cortesanía*, la *cultura* o la *fineza* hacen de estos ficticios pastores que encuentran en el beso —«tierno», «prometido», «ardiente»— satisfacción para sus sentidos. Los pastores de Gessner también habían dejado arrinconado en muchas ocasiones el caramillo para corretear ansiosos detrás de prometidos placeres; aunque no dejaran, como el pastor de *El Beso*, de lamentarse ostensiblemente. Los sentidos se sublevan, agolpados, y nada queda que no sea una pura sansación:

*Pero de pronto, asaltan  
abrasadores zelos [sic] i  
rasgando mis entrañas  
el crudo pensamiento  
que otro libar hubiera  
(que no fuera yo mesmo)  
en labios de Abibina.*

El poeta, al crear su ficción pastoril, ha sabido tener a mano un buen guía: Juan Segundo o Anacreonte. La dulzura y la exquisitez, sentimientos característicos de toda composición anacreónica, abundan a lo largo de todo el libro. Adjetivos y sustantivos son empleados por el autor para conseguir expresar esta idea de dulzura, meliflua, femenina. *Dulce*, por no citar sino un ejemplo, es palabra repetida en distintas acepciones y funciones: «dulce aliento blando» (Oda IV); «dulce aliento» (O. VI); «dulzor suavísimo» (O. VIII); «dulce beso», «dulce amor vendiendo» (O. XIII); «dulcísimo Villegas» (O. XII). O los diminutivos, tan frecuentes en la poesía valdesiana, complementos de la ternura de estos felices moradores de los bosques, las montañas y los prados: «blando cefirillo», «hacecillos de mirra» (O. XV); «graciosa palomita» (O. VI); «celestial besito» (O. VIII).

## d) Paisaje

Ni siquiera el primitivismo, esa nota fundamental en cualquier idilio gessneriano, falta en el libro de Afonso. Homero también aparece en los versos de don Graciliano: «el poema famoso / del inmortal Homero». Ossian y el poeta griego se disputaban la supremacía en la poesía; una batalla que terminaría ganándola el hombre del norte. Pero no es sólo un primitivismo formal e histórico; hay un tono íntimo, humano. La reminiscencia, el infantilismo de los poetas bucólicos adquiere en Graciliano Afonso caracteres perfectamente señalados. La acción del poema transcurre en la vega de Tacoronte, un pueblecito de Tenerife, situado entre La Laguna y La Orotava, por donde anduvo el poeta en sus años juveniles. Hay una determinación geográfica en medio de la ficción poética. Ténganse en cuenta las circunstancias que rodeaban al poeta —desterrado, condenado a muerte, amargado—, y tal vez nos expliquemos mejor esta vuelta a la juventud. Llorens explica esta preferencia del desterrado por todos los sucesos infantiles; los más pequeños, los más insignificantes, los más íntimos. Por eso Afonso volvía, en un viaje mental de regreso, la vista atrás, a la felicidad, ahora —en el destierro— más que nunca ambicionada. Por eso jugaba, con tonos tan diversos y tan peregrinos, con la ficción pastoril. Por eso centraba en la vega de Tacoronte, un pueblo de su isla natal (Tenerife), y no en Arcadia, todo el desarrollo del poema. Por otra parte, este infatilismo, común a muchos valdesianos —recuérdense *Mis ilusiones*, de Meléndez—, explica mejor esta preferencia por el retorno, ese viaje de vuelta tan deseado por el desterrado. Graciliano Afonso, a diferencia de Meléndez, puntualiza más cuál era su felicidad, describe la vega («que el inocente guanche Tacoronte dijera»), exalta las virtudes del indígena primitivo, del que se gloriaba descender. Son dos notas esenciales en este primitivismo poético; especialmente, la valoración del hombre primitivo. Como habían hecho muchos historiadores de Indias, y tantos otros poetas canarios del siglo XVI y XVII —Cairasco y Viana— con este mismo «guanche» revivido gracias a la pluma de un poeta de 1800, concedor de la historia de su país y enaltecedor de ella. Esta nota de primitivismo

histórico ha sido señalada como fundamental para todos los historiadores del romanticismo; el valor transcendente que *Atala* tiene no es otro. Introducir don Graciliano en la poesía insular del siglo XIX este historicismo es iniciar un movimiento de revalorización del pasado isleño del que se aprovecharía toda la generación romántica posterior. Haber mezclado este doble infantilismo —el histórico y el personal— da mayor realce a la composición. En otras poesías de años posteriores encontraremos repetido y ampliado este mismo tema; en realidad, el poeta bucólico es un primitivo; la ficción del pastor cortesano, la aspiración de una vida más pura y más sencilla, el descubrimiento de un mundo distinto al común y cotidiano, significa encontrar en el pasado lo que el presente no podía ofrecer. América era ese mundo concreto de la mayoría de las ficciones poéticas; el padre Las Casas, con su actitud apologista, había hecho mucho en el ánimo de los hombres prerrománticos. Don Graciliano, que conocía muy bien el continente, podía escribir en el destierro un poema en el que el primitivismo de su isla —siempre presente en su memoria— parecía superponerse al auténticamente americano, mientras estuvo, por lo menos, desterrado. Después, al regresar a Canarias, este sentimiento por el mundo primitivo se limita más y más; parece tomar unas líneas más precisas. El Teide, Taoro, Tacoronte, el «Eliseo campo»; he aquí un vocabulario que corresponde a una concepción poética:

*Y si al Eliseo Campo.  
do el Teide cano mira  
las delicias de Baco.*

(El Beso, Oda IV)

Los poetas románticos, a partir de Lentini, no olvidarian las enseñanzas de este neoprimativismo del Doctoral. Al señalar Valbuena Prat en su *Historia de la Poesía Canaria* (pág. 33 y sigs.) el nombre de Siliuto, de Murphy y el de Lentini como las tres primeras figuras del romanticismo canario —primeras, claro está, en orden cronológico—, olvida a Graciliano Afonso como el predecesor indiscutible de esta generación, que empieza a surgir en



las Islas a partir de 1850 (estos tres poetas nacen dentro de 1830). No olvidemos que Afonso llega a Las Palmas en 1838, rodeado de su aureola de libertad, de desterrado y de hombre de acusada personalidad. Quien más y quien menos conocía su vida, sus poesías y . . . su carácter; su popularidad era ya indiscutible, alcanzados sus 60 años. *El beso de Abibina*, cuyos ejemplares circularían por las bibliotecas insulares —en realidad, el libro tuvo una difusión minoritaria—, tuvo que ser, en estos hombres ansiosos de fuentes para sus ideas y para sus poesías, un bebedizo maravilloso. Tabares, Perera, Zerolo, Estévanez fueron los poetas de Tenerife que con mayor abundancia y variedad cantaron temas históricos y legendarios fundados en la conquista; muchos de ellos leerían el libro de Afonso, y, con posterioridad, otras composiciones de la misma índole del Doctoral. No se puede explicar esta vuelta hacia Viana solamente por la edición de Moure, o por una lectura directa de sus versos; precisamente tenían un excitante poderoso: el Doctoral. Cuando Afonso habla en el prólogo de su *Oda al Teide* de Rafael Bento y de otros jóvenes poetas insulares, está ya haciendo historia de un movimiento literario; un movimiento del cual, indiscutiblemente, era él su primer motor. El bucolismo soterrado que adivina Valbuena en Tabares (*Bosquejo poético sobre la conquista de Canarias y un romance*), o de Zerolo (*La princesa Dácil*) no tiene otro origen, sino la lectura, probablemente directa, del gran bucólico de nuestro siglo XVIII, y seguramente movida por el valdesianismo de Afonso. Como el de Antonio Rodríguez López (*Vacaguaré*, Santa Cruz de La Palma, 1863), autor de otras leyendas históricas relacionadas con la isla de La Palma. La escuela que Valbuena llama *regionalista*, representada por poetas de Tenerife, no puede tener otro lazo con el siglo XVII —el de Viana y el de Cairasco, nombre olvidado por Valbuena— sino la figura del Doctoral canario que, además de ser «un notable humanista . . . un Hermosilla canario», tuvo el mismo papel que Lista para los contemporáneos de Espronceda: precursor inevitable.

Agustín Espinosa, alerta siempre, llamó a Afonso, «poeta eglógico», y no se equivocó. Se refería el crítico precisamente a este libro cuando hacía este calificativo del poeta. El valle de

La Orotava, concebido en la lejanía de Trinidad de Barlovento, recuerda, por el tono, a cualquier idilio valdesiano:

*los llagados claveles,  
tulipanes y lirios,  
la rosa en miel bañada,  
jazmines y tomillos  
y flores olorosas  
que ornando de oro el cinto,  
la Primavera hermosa  
ciñe al Abril florido.*

(El Beso: «El Céfitro»)

Un valle en donde no podía faltar el Tilo, junto con el Pino, dos representantes tan característicos de la flora insular. Aunque, a continuación, por seguir los lugares comunes en la bucólica, coloque a un «arroyo cristalino», tan escasos en las Islas:

*Y aquí, en la sombra grata  
de este acopado tilo,  
que del céfitro amante  
ondean los suspiros;  
y al pie susurra fresco  
arroyo cristalino,  
que con plantas nevadas  
resbala en grato ruido.*

(El Beso, Oda IX)

Bien conocía Afonso a su Valle, el de sus juegos y correrías infantiles. Y bien lo recordaba, no sabemos si con realidad viva y palpitante o con puras ficciones bucólico-poéticas. En *La gallina ciega*, una de las odas del libro, encontramos las bellezas más puras y las emociones más hondas del poeta; diríamos que es la mejor evocación de la infancia. Tan digna y tan hermosa es —quizá por su intrascendencia y por su candor— que, casi un siglo después un poeta tinerfeño, Julio Antonio de la Rosa, parafrasearía esta misma oda, y creemos que con menos inspiración que su original.

Que Lamartine le haya servido de modelo, o no, en nada desmerece del tono general de sus versos (Lamartine: «Una noche, ¿te acuerdas?, bogábamos unidos; / tan sólo se escuchaban las notas cadenciosas»; *El Lago*):

*¿Te acuerdas, Abibina?  
Mi amor, tú sí te acuerdas  
del día en que jugamos  
a la gallina ciega  
con tus hermanas lindas  
y gratas compañeras,  
entre ellas descollando  
cual de las flores reyna,  
que mece el aura blanda,  
de fresca Primavera.*

El retrato que nos ha dejado el poeta de sí mismo, infante aún, no corresponderá, como es lógico, a una exactitud biográfica, pero es interesante para precisar más sus fuentes poéticas. En medio del juego, cuando Abibina correteaba con los ojos vendados, el poeta parecía refrenar sus ansias amorosas:

*y yo con ellos era,  
listo, vivo y osado,  
con luenga cabellera,  
rasgados negros ojos,  
de la Africana tierra,  
que incesantes miraban  
la linda imagen bella,  
sin que su fuego abrase  
mi cándida inocencia.*

Al igual que Meléndez en sus *De mis niñeces*, los adjetivos cumplen la función primordial para darnos la imagen más o menos precisa del autor. Meléndez era «niño tierno»; Afonso, «listo, vivo y osado». Hay más precisión, menos indeterminación en los

versos de Afonso. Una razón poderosa existía: el poeta escribía estos versos en el destierro, ausente de sus islas, a las que recreaba gracias a la poesía.

c) *La Bucólica*

Lapesa, al examinar las fuentes de Garcilaso, encuentra en la lírica petrarquesca un precedente indiscutible de muchas manifestaciones líricas castellanas aun del siglo XV; Ariosto, Chiabrera, Tasso, Conti son autores que lee y que no pasan de largo para el ávido lector. Al igual que Meléndez, estos poetas italianos fueron lectura obligada de los bucólicos españoles. El prólogo de *El beso* es suficientemente expresivo:

*Y Amarilis la bella  
y el tierno Pastor Fido  
y Corisca y el Sátiro  
cultos razonan finos.*

Por eso el libro tendrá, en cuanto al paisaje, una orientación doble: unas veces, meramente descriptivo y otras sentimental y bucólico. Muchos lugares comunes de la bucólica; pero también la soledad, el silencio, el monólogo. Todo cuanto podía reflejar los sentimientos del poeta:

*En un bosque sombrío,  
de blando césped lleno  
que fecunda, sereno,  
sesgo, sonante río:  
sobre una tersa piedra  
me recliné cansado.*

Tres elementos esenciales en el paisaje bucólico: río, bosque, césped. Cada uno con sus calificativos más universalizados («sombrio, blando, sonante»); al igual que casi todos los maestros de la

bucólica («ombrosa selva», dice Petrarca; «sombrio bosque», Garcilaso). Y hasta del cantor del Tajo parafraseó un verso de la Égloga I («verde prado de fresca sombra lleno»). De él también seguramente aprendió Afonso a dar rienda suelta su fantasía («con alas vagorosas»). Así, cuando es el dolor el que sustituye a la alegría pastoril: una alegría —anotemos bien esto— que debe su desaparición a la muerte «avara, cruda»:

*Avara, cruda muerte,  
¿por qué mi amor robaste,  
y a mi vivir ligaste  
la más amarga suerte?*

.....  
*Y las pastoras bellas  
que escuchan su lamento,  
redoblan al momento  
sus ayes y querellas.*

O bien, es la luz, luz que sale a raudales de los horizontes tacoronteros, continuamente presentes en la memoria del desterrado. Luz que se cuele por en medio de parras, racimos y rincones del patio familiar. Ni más sinceridad, ni más luz; y todo, con el secreto —secreto de todos los poetas— del adjetivo, nunca más prodigado:

*En una gruta umbrosa  
que verdinegra parra  
con dorados racimos  
y pámpanos engalana  
y en plateadas guijas  
claro raudal resbala,  
que aprisionado sirve  
de espejo a las Driadas.*

Todo cuanto rodea al poeta adquiere un valor determinado; inclusive, su vida casi está ligada a ellas («De vosotras protegida / es mi vida»). Hay un afán por verse englobado, dominado por ese

espíritu universal animador del mundo. De ahí nace el miniaturismo, el propósito de conocerlo todo, con el mayor detalle.

d) *Estilo bucólico*

«Adjetivo, placer de los sentidos», encabeza uno de los semicapítulos del estudio dedicado por Margot Arce a Garcilaso. Aplicable es el título a la mayoría de los bucólicos. No se encuentra mejor método para expresar los sentimientos, sino los adjetivos. No mediante sustancias, sino cualidades; una escala de categorías. Y no se desechan los sustantivos; sino que se les ahoga, o se les hace desaparecer, cercados por una red tupida de modificaciones y calificaciones. Unos cuantos ejemplos: «alma sensible y tierna»; «dulce amistad sincera»; «dulce vino sabroso»; «linda imagen bella».

Como se ve, adjetivos que tienen todos un valor sensitivo; de color, de sonido, de tacto. Colocados de un modo no caprichoso. O como atributos, con el verbo en medio: «cultos razonan finos»; «el sabio admira atónito».

O simplemente calificativos; epítetos unas veces; colocados en parejas: «blanda armoniosa lyra»; «dulce aliento blando».

O solos: «purpúrea rosa»; «blando cefirillo»; «cándidos lirios»; «tierno beso».

O formando verdaderas cadenas de adjetivos: «gallardo y generoso»; «benigno e indulgente»; «mezquino y defectuoso»; «recamado y rico».

No faltan los superlativos: «dulcísimo Villegas»; «de secretos dulcísimos»; «bellísima Abibina»; «dulzor suavísimo».

O adjetivos proparoxítonos, con el más alto grado de acentuación: «cándidos lirios»; «purpúrea rosa»; «plácido reposo».

Sustantivos y verbos parecen poseer una íntima e indestructible alianza. Casi siempre están por parejas. Y, muchas veces, reiterando una misma idea: «se estrechan y se abrazan»; «labios uniendo a labios»; «almas chocan con almas».

O haciendo del verso —normalmente heptasilabo— un cuerpo de tres brazos: «palpas, alagas, besas» (O. XX); «sulque, vuele y retorne» (O. X).

Y sustantivos: «los rubies y rosas» (O. II); «dolor y amargo llanto» (O. III); «claveles y rosas» (O. IV); «al bosque, al monte, al valle, al soto, al ancho prado». (O. IV).

Y aún el poeta tiene otros medios para hacer más plástico su sentir. Una antigua y vieja técnica empleada ya por los maestros. La selección de vocablos precisamente por sus sonidos. Palabras, en fin, que puedan, con sus consonantes y sus vocales, decir con nitidez los sentimientos del poeta. Ternura, tristeza, melancolía, sonoridad: todo conseguido a través de una simpleza de sonidos.

Ternura: «Y tus cándidos lirios» (vocal cerrada) «bellísima Abibina» (equilibrio entre sonidos abiertos y cerrados).

Melancolía: «lángidos ojuelos» (diptongo y sonido lateral) «triste y abatido».

Sonoridad: «mi labio ardiente sella» (abundancia de sonidos abiertos).

El diptongo es otro procedimiento; especialmente los diptongos en donde la vocal débil suele ser la *u*. Muchas veces reforzado por la otra vocal débil (*i*): «cual mariposa vuelas»; «con un vivir muriendo»; «cuando ausencia tirana»; «Inocente guanche» (*i* y el diptongo *ue*).

Por último, los arcaísmos —como nota del léxico— y las interrogaciones y admiraciones con que suele acabar todo párrafo, o todo Idilio. Como si se encontrase en esta actitud dubitativa toda la idea de los versos.

Arcaísmos: «A dó está...?» (O. III); «Guarte, guarte» (O. IV); «Murmurio...» (O. XXI).

Admiraciones:

*O Beso, primer Beso!  
de dulzura suprema,  
O beso que me iguala  
con las deidades mesmas!*

Así era el bucolismo de Afonso. Sin muchas diferencias del de Meléndez, o del de Iglesias. Quizá por haber sido tomados

de un mismo sitio, o quizá por haber recorrido un mismo camino. Porque entre *El beso* y *Los besos* de Juan Segundo, un erótico del XVI traducido por Afonso, hay concomitancias muy estrechas; tantas que, no sólo se atrevió nuestro poeta —al igual que Meléndez— a traducirlo, sino a imitarlo en algunas de sus anacreónticas. Ya es bastante significativo el título para pasar desapercibido. Pero lo es mucho más el espíritu de todo el libro, seguramente el más erótico de todos los de Afonso, tanto, que al propio don Marcelino le parecía excesivamente crudo en sus expresiones para que pudiese llevar en la portada el nombre del autor y del traductor.

En líneas generales, hay una esencial diferencia entre los dos escritores. Nunca llegó Afonso a los extremos del poeta flamenco. En éste el tema central, el beso, sirve de pretexto para componer uno de los más atrevidos poemistas amorosos sólo comparables a los más crudos y realistas de Catulo o de Mosco. Afonso utiliza el tema para retozar, para jugar, para cumplir con el dictado imperioso de sus patrones poéticos. Había todavía un respeto, un freno moral de que no pudo disponer un escritor del siglo XVI; hasta Meléndez se contentó con la traducción que nunca llegó a publicar.

A pesar de que más de una de sus odas —las 23, 31 y 51— esté inspirada en otras tantas de J. Segundo —Besos 4, 11 y 19. Imágenes como «celestes ambrosias» si que pasan íntegramente a la poesía del Doctoral, y de una manera reiterada. Porque el bucólico no había sido sólo lector de Juan Segundo en los años en que anduvo por Madrid y por Sevilla, gracias a una traducción de Mirabeau. A pesar de que, en su traducción tuvo en cuenta la de M. M. Loraux (Paris, 1812; *Traduction libre des Odes, des Baisers, du premier livre des elegies, et des trois elegies solennelles de Jean Second, en vers, avec le texte latin par M. Mich. Loraux*), cuyo texto francés se deja adivinar por lo libre y poco literal que son los endecasílabos castellanos. Por ejemplo, dos versos de uno latino:

O quoties volvit circundare  
colla nepotis

Basium I

Oh cuántas veces en sus tier-  
nos brazos / al nieto estrecha  
en amorosos lazos



Sed placidam pueri metuens  
turbare quietem,  
fixit uicinis basia mille rosis  
Basium I

Mas temiendo turbar el dulce  
sueño / del niño, con su ardor,  
tan delirante / en las cercanas  
rosas anhelante / el beso imprime  
y su mortal beleño

Aunque alguna vez se pueda encontrar versos como éstos:

Saluete aeternum miserae mo-  
deramina flamme,  
humida de gelidis basia nata  
rosis  
Basium I

Salud, húmedos besos, que na-  
cisteis de las heladas rosas;

Lo que no deja de ser curioso es el prólogo que tiene el manuscrito del traductor. Dejando a un lado la parte expositiva de la biografía del poeta flamenco, Graciliano Afonso nos deja, una vez más, una muestra de su persona, de su carácter. Al igual que en la traducción de Virgilio —en cuyo prólogo trata el mismo tema—, nuestro esforzado traductor quiere hacer constar en su descargo sus años y «la medianía de su musa», tópico de una falsa modestia. Sin embargo, hay noticias valiosas para precisar más su trayectoria literaria:

Hay circunstancias en el actual traductor que parecen haber alejado para siempre de su presencia los *Besos* de Juan Segundo, porque aunque aficionado a la poesía y haber escrito en 1837 una bagatela titulada *El beso de Abibina*, la inteligencia que necesitaba esta traducción, la medianía de su musa y sobre todo la edad de 78 años, debían lanzar de sus manos la obra de Juan Segundo. Con todo, la antigua afición, o más bien el poder del hábito, que es otra naturaleza, ha vencido, y se ha hecho la traducción, la que juzgará el lector imparcial a quien tal vez será desconocido, como a mí lo era, Juan Segundo, tendrá el placer de ejercitar el arte crítico, y aunque se diga «turpe senex, turpe senilis amor», y más alto dirá los ojos siempre son niños o recordará los ancianos de la Iliada cuando pasara Helena y borrará de su memoria la aventura de Susana.

Hay que añadir que esto lo escribía Afonso en 1853, a los 78 años, casi retirado del Coro y de la mayoría de sus labores capitulares; posiblemente, como nos ha dejado dicho su amigo Álvarez Rixo, hasta de sus obligaciones familiares, arrinconado en una fonda, en la calle de los Reyes, en donde moriría. Poco humor, ciertamente, podía tener para bucolizar; y para bucolizar como él lo hizo. En cantidad y en variedad.