

Deidamia es dulce nombre de la hermosura":
La materia mítico-simbólica como
"religión del arte" en la poesía modernista

1 Entre la bibliografía sobre Tradición Clásica en la Literatura Española Contemporánea (con calas en el Modernismo), destacamos: J. S. Lasso de la Vega, "El mito clásico en la literatura contemporánea", en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 405-566 (recogido en *Helenismo y Literatura Contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 1-59, versión por la que citaremos); L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la Literatura Contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974; I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo (eds.), *Tradición Clásica y siglo XX*, Madrid, Coloquio, 1986; y L. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994. Un análisis sobre el contexto finisecular en el que se va a ir fraguando la poesía modernista ofrece M. Palenque, "Prosas profanas y la poesía española finisecular: modernismo, antimodernismo, rubendarismo", en A. García Morales (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de «Los raros» y «Prosas profanas»*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 145-164.

2 Los poetas parnasianos dejaron, entre otras cosas, una serie de cauces y directrices para la elaboración mítica, como los ciclos de sonetos, que influyeron en Salvador Rueda (v. g., la serie "La Bacanal" en *Camafleos*, de 1897, aunque publicada en 1895 en la revista *La Gran Vía*) o Antonio de Zayas, a imitación de Heredia (a quien tradujo).

Ya fenecieron los tiempos dorados de dioses y diosas
con que llenóse la tierra fecunda de risa y belleza;
se refugió en el Olimpo remoto la eterna alegría,
y un vasto soplo de trágica muerte pasó por las almas.

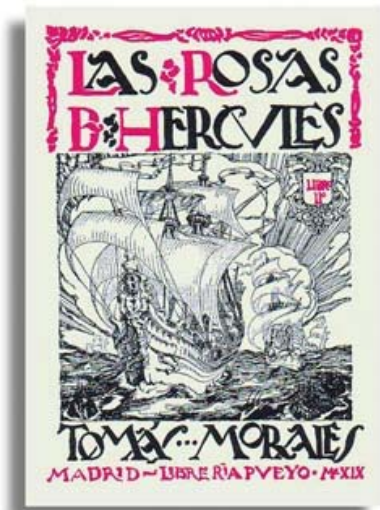
(Salvador Rueda, "Mujer clásica",
de *El poema a la Mujer*)

UNA DE LAS PRINCIPALES *señas de identidad* del Modernismo hispánico residió en su incesante «*sed de belleza*» como camino de perfección estético-espiritual¹. En este complejo y arduo proceso de búsqueda –que remonta sus raíces al manantial platónico y la relectura romántica–, el mito, en su representación simbólico-metafórica, llegó a desempeñar una granada función. Resultaba, por ello, un denominador común, en el *usus scribendi* de estos poetas, el continuo empleo de imágenes míticas, fruto de la evocación nostálgica e idealizada del mundo grecolatino (especialmente, helénico), presidido por la Belleza. Así rezaba ya desde la perspectiva parnasiana –en autores de la altura de Leconte de Lisle o José María de Heredia–, en tanto que el propio *Parnaso* se erigía, *per se*, como el espacio mítico-simbólico por excelencia para dicha expresión artística². Suponía, entre otras cosas, una atractiva y *religiosa* lectura alternativa a la imaginería cristiana, que, en algunos poetas modernistas –como Salvador Rueda– se enfrentará, de pleno, a la evocación del mundo clásico y, en otros (tal es el caso de Rubén Darío o Francisco Villaespesa), conviviría en perfecta armonía y concierto en sus versos.

La denominación de la publicación *Le Parnasse contemporain*, en la que los poetas parnasianos daban a conocer

sus composiciones, auguraba, al tiempo, una relación de futuras revistas con una designación de emblema clásico-mitológico. Representativas son, en este sentido, las que se ubicaron en el marco andaluz, como *El Partenón*, fundada en Almería por Luis Gonzaga Huertos Rull en 1909, o la tardomodernista *Centauro*, en Huelva, editada por Rogelio Buendía Manzano³. Este gusto por el símbolo de abolengo clasicista no fue óbice, empero, para la conjugación con otras mitologías de diversa procedencia, sobre todo nórdica y de calado wagneriano. Por citar algunos ejemplos significativos, en su etapa en Suecia, Antonio de Zayas compone *Noches blancas* (1905), conjugando las referencias a Odín con la música de la “lira solemne del bardo” o del “trémulo rapsoda”, en tanto que Marcos Rafael Blanco Belmonte reflejará más bien su interés por la mitología wagneriana (en relación a las Walkyrias, Sigfredo o Lohengrin) en el poema “La princesa lejana” (1905)⁴. No falta tampoco la vigencia de leyendas pertenecientes al imaginario aborígen canario, como la de la Selva de Doramas o la de la princesa Dácil. De hecho, la conjugación de tradición clásica y los *realia* insulares adquiere en la producción poética de Tomás Morales un sesgo diferente cuando éste se vale del componente mítico autóctono. Así lo reflejará en “Tarde en la selva”, del libro segundo de *Las Rosas de Hércules*, en su recreación de la Selva de Doramas, ubicada en el bosque de tilos de Moya⁵.

En cualquier caso, en esta sutil hibridación, el poeta modernista, en virtud de su evocación mitológica, pretende, como propósito primordial, representar metafóricamente la Belleza en una suerte de *religión del arte* (*ars religio mea*). En lo que se refiere al mundo clásico –sobre el que vamos a circunscribir nuestras páginas–, el germen inspirador podía proceder no tanto del conocimiento de las fuentes grecolatinas, normalmente con el acceso a traducciones, salvo en contadas excepciones (v. g., Unamuno)⁶, como de otros recursos (p. e., diccionarios mitológicos u obras artísticas que favorecían, en ambos casos, la asimilación y posterior tratamiento de la materia mítica).



*Cubierta de
Las rosas de Hércules*
de TOMÁS MORALES
Libro II, 1919

³ Un repertorio y antología del contexto modernista andaluz, en el que se sitúan tales revistas, propone A. Correa, *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo*, Sevilla, Alfar, 2001; y *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Antología*, Sevilla, Alfar, 2004.

⁴ Varias composiciones significativas de Zayas, en este sentido, pueden leerse en *Obra poética*, ed. de A. Correa, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 177-187. El poema de Blanco Belmonte se encuentra en *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Antología ... cit.*, pp. 38-39.

⁵ Sobre el poema de Morales, véase: A. Sánchez Robayna, “«Tarde en la selva», de Tomás Morales (Ensayo de microcrítica)”, *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 36-37 (1993), pp. 153-167; y O. Guerra, “El poema: caja de resonancia cultural (A propósito de «Tarde en la selva»)”, en *Un modo de*

pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002, pp. 51-88.

6 Resulta claro el conocimiento directo de las fuentes clásicas por Unamuno, entre otras cosas, por su dedicación profesional. En el caso de la poesía, encontramos referencias en el *Rosario de sonetos líricos*, de 1912, y alguna alusión a Heráclito y Píndaro, en piezas como “Música”, “El buitre de Prometeo” y “Sísifo” (en *Poesías* de 1907). Lasso de la Vega, por su parte, puso de relieve el escaso contenido clásico de la obra poética unamuniana (“El mito clásico en la literatura contemporánea”, *cit.*, pp. 33-34). Para otras huellas en el teatro y en su prosa, véanse nuestros artículos “La dicotomía estoica *ratio / furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno”, *Hesperia. Anuario de Filología Española*, 5 (2002), pp. 69-88; y “El concepto de *intrahistoria* como *praxis* periodística en *Andanzas y Visiones Españolas* de Miguel de Unamuno”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 26 (2003), pp. 103-116.

7 Así lo recuerda V. Cristóbal, “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XX.2 (2002), pp. 493-517, p. 508-509. Para otras cuestiones sobre apuntes clasicistas en Rueda, véase: R. Espejo-Saavedra, “Grecia y la religión de la naturaleza”, en *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Universidad de Sevilla -University of Missouri-Kansas City, 1986, pp. 127-130; C. Cuevas, “Modernismo: poéticas paralelas (la adscripción literaria de Salvador Rueda)”, en P. M. Piñero y R. Reyes (eds.), *Bohemia y Literatura. De Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 111-131; y A. López Castro, “Salvador Rueda y su ac-

En cuanto al primer cauce de difusión, se tiene constancia de la influencia de la *Historia del arte entre los antiguos* de Winkelmann (1762), así como del libro de Lessing, *Laocoonte* (1756), en un soneto de Salvador Rueda sobre el grupo escultórico de Agesandro, Polidoro y Atenodoro, custodiado en el Museo Vaticano⁷. Un tratado de C. O. Müller, en versión inglesa, se conserva, igualmente, en el seminario «Rubén Darío» de Madrid, con escolios y apuntes del poeta⁸. Lasso de la Vega, por su parte, señaló ya el notorio compendio de Renè Ménard, *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* (1878), como un notable influjo no sólo de los parnasianos sino también del poeta nicaragüense⁹. Esta evidente familiaridad de los poetas modernistas con tales glosarios o diccionarios explicaría, entre otras cosas, que dicho género dejara su huella, a su vez, en la *praxis* artística. De hecho, este contexto viene a justificar, salvando las distancias, la presencia de una relación de términos, a modo de “vocabulario final”, en los *Joyeles bizantinos* de Antonio de Zayas (seguramente, el máximo exponente modernista en lo concerniente a la reelaboración mítica desde la óptica parnasiana)¹⁰ o el interesante manuscrito autógrafo de Tomás Morales, analizado en este volumen por Germán Santana.

En lo referente al segundo cauce para la pervivencia de la mitología, se hace incuestionable, una vez más, la relevancia del espacio francés en este sentido. El propio Darío llegó a expresar que profesaba más devoción por la Grecia *gala* que por la propia Héléade primigenia (“Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia”). Ello es especialmente perceptible en el exorno mitológico ostentado por numerosos espacios arquitectónicos y decorativos que imitaban, en un prurito culturalista, los *sacros templos* de la prístina Grecia. De tal suerte, salones, galerías y otros marcos estaban adornados, a menudo, con cuadros y esculturas, que permitían a los nuevos *vates* el goce de un ambiente propicio a fin de acometer sus reelaboraciones de cuño mítico-arqueológico (costumbre extrapolable, a la par, a Hispanoamérica, como comprobaría Darío en su

estancia chilena)¹¹. En este *Parnaso renaciente* cabe resaltar, conjuntamente, el placer estético que suscitó el *Partenón* en calidad de emblema simbólico. De hecho, la poesía modernista, en su *sagrado culto a la belleza*, tendrá en cuenta sus variadas y jugosas imágenes, dejando así su impronta y sutil calado en la labor artística. Tampoco, en este caso, resultaba necesaria la visita, *in situ*, de tan sugerente marco, sino que, precisamente, la contemplación de reproducciones en los lugares mencionados e incluso en alguna galería o museo (como el de Reproducciones Artísticas en Madrid, en el que trabajó Salvador Rueda)¹² permitía este acercamiento.

Dicho interés por la escultura del Partenón se observa, con claridad, en *Fuente de salud* (1906), libro poético de Salvador Rueda, en el que se inserta la composición “Las metopas griegas”. En ella, teniendo en cuenta los relieves —a modo de *écfrasis* artística—, evocará poéticamente el escritor malacitano el conflicto entre los lapitas y centauros (representación ésta última que recuerda “El coloquio de los centauros” de Darío), una vez celebradas las nupcias de Pirítoo e Hipodamía. El personaje mítico, abordado por Ovidio en el libro duodécimo de sus *Metamorfosis* —aunque en este caso, con un tratamiento distinto—, habrá de figurar en el texto de Rueda con el nombre de *Deidamia*. Su belleza, cualidad preeminente en el retrato del personaje, se pondera con frecuencia (“Deidamia es dulce nombre de la hermosura”), en un ropaje simbólico del ideal estético modernista, en contraste con la naturaleza violenta y agresiva de los otros *personajes-actantes* que participan en la escena:

Enlázase Pirítoo con su adorada,
y convida a sus bodas a los lapitas;
deslumbra por lo hermoso la desposada,
cuyos ojos parecen luces benditas.
En Tesalia no existe mujer más bella;
Deidamia es dulce nombre de la hermosura;
no hay diosa en el Olimpo que al lado de ella
tenga líneas más regias en su escultura ...¹³

tividad renovadora”, *Moralía*, 3 (2003), pp. 50-81.

8 Constaba de una sabrosa relación de capítulos circunscritos a diferentes estatuas de carácter mítico, con una especial atención a elementos simbolistas, cruciales en Darío.

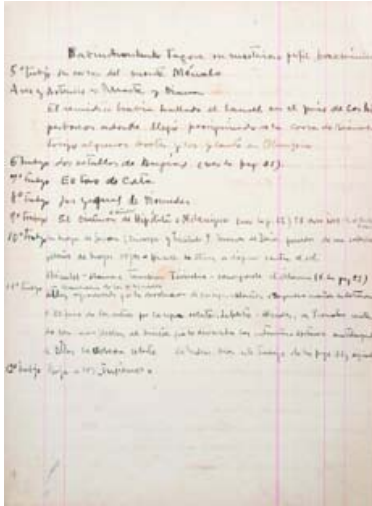
9 Organizada en diez libros, exhibía, a modo de apéndice, un ensayo sobre los fundamentos de la mitología por Eugène Véron, así como un nutrido acopio de grabados que reproducían obras artísticas representativas (Lasso de la Vega, “El mito clásico en la Literatura Española Contemporánea”, *cit.*, pp. 24 ss.).

10 Al final de *Paisajes* (diciembre de 1903) rezan unas “Notas” en las que se explican alusiones o nombres propios que desfilan a lo largo del poemario, con referencias a Granada (ciudad de su familia).

11 Es uno de los cauces fundamentales para la pervivencia de mitos, como el de Hércules y Ónfale (*cf.* E. Mejía Sánchez, “Hércules y Onfalia, motivo modernista”, en *El Modernismo*, ed. de L. Litvak, Madrid, Taurus, 1975, pp. 185-199).

12 Ingresó, concretamente, como funcionario el 7 de agosto de 1895.

13 Citamos por la edición de C. Cuevas correspondiente a *Canciones y poemas* (Madrid, Fundación Ramón Araces, D. L., 1986). Un desarrollo del tema propone V. Cristóbal, “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”, *cit.*, pp. 512 ss.



Cuaderno de notas
manuscrito
por Tomás Morales

14 *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología ... cit.*, pp. 48-49.

15 *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología ... cit.*, pp. 101-104 ss.

16 Vid. F. J. Escobar, “Ecos míticos en la obra poética de Antonio Machado: Evocación y Añoranza de la Antigüedad clásica”, *Alfinge. Revista de Filología*, 15 (2003), pp. 97-111, p. 99; e *id.*, “«Soy clásico o romántico»: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética”, en *«Hoy es siempre todavía ...»*. *Actas del Congreso Internacional sobre Antonio Machado*. Ed. de J. Doménech, Sevilla, Renacimiento, 2005 (en prensa).

Junto a esta referencia, son numerosos los mitos que personifican el *ideario estético* modernista. El cisne–Leda se alzaría, en incontables ocasiones, como ese marchamo distintivo de la belleza ennoblecida, según se ve en la composición “A la mano creadora de Rubén Darío” de Rogelio Buendía Manzano¹⁴. A modo de contrapunto, en una suerte de *armonía áurea*, tales insignias como el cisne –que representa, al tiempo, el ave simbólica de Venus–, conviven, a modo de *adynata* o *impossibilia*, con Pan, perseguidor por excelencia de la ninfa Siringa, y su cortejo de faunos, sátiros y otros seres de similar naturaleza (todos ellos personajes habituales que conforman el variado elenco mítico modernista). Como sucede en Rubén Darío o Salvador Rueda, Pan –al que el primero dedicó un “Padrenuestro” y el segundo “El triunfo de la flauta”, en *Trompetas de órgano*, de 1907– encarna el prístino culto pagano de la religión en la que Dios y el entorno natural constituían una unidad homogénea. En este marco, Salvador González Anaya, en sus *Medallones*, abordará, por su parte, temas clásicos provistos de narratividad mítica en torno al placer báquico, el erotismo o la sensualidad –motivos argumentales frecuentes en la estética modernista–, según evidencia su poema “El fauno”. Para ello, recrea personajes como los propios faunos, nereidas y ninfas junto a Dionisos, recibiendo, por añadidura, la influencia de José M.^a de Heredia y sus *Trofeos* hasta otros rasgos reconocibles en Darío. Y en un poema de *Medallones* (“Simbólica”), se habrán de conjugar, en armonía, las figuras de Cristo y nuevamente Dionisos –portador de una anhelante *sed de belleza embriagadora*–, en una fusión simbólica entre Cristianismo y vertiente pagana¹⁵.

Otros ecos míticos se circunscriben, con frecuencia, a la labor del poeta y a su estado anímico-espiritual, al acometer el *sagrado* proceso compositivo. Sucede, en esta primera directriz, con Pegaso, cuyo vuelo se equipara al alcance lírico del *vate*. El mito dejó su huella, en esta línea, en la obra de Antonio Machado, en una conjunción de tradición clásica e influencia de Verlaine –ya apuntada en el paratexto de *Pegasos, lindos pegasos*–¹⁶, así como en Rafael Laffón,

cuyo poema “El endecasílabo” describe el fecundo vuelo de Pegaso junto a la hermosa flor de Gnido (espacio dedicado a Afrodita, símbolo de la belleza)¹⁷. Antonio de Zayas, en esta misma senda, en el prólogo I a sus *Reliquias* (1910), se referirá, en fin, al fabuloso y legendario caballo mediante la alusión *metapoética* “Orgullosa galopa mi Pegaso”¹⁸.

En compañía de *Pegaso*, tal ardua empresa deberá acometerla el poeta en una suerte de perfección espiritual del alma. Por ello, no son casuales en estos escritores diversas indicaciones al mito de Psique, cuya fuente fundamental se remonta al relato apuleyano comprendido en el *Asinus aureus* o *Metamorfosis* (IV, 28-VI, 24)¹⁹. De gran predicamento en el siglo XIX –según se ve en Hartzensbusch, Querol o Arolas–, figura en diversas composiciones líricas de Rubén Darío (especialmente, en su poema dualista-pitagórico “Divina Psiquis”, de *Cantos de vida y esperanza*, en el que se debate, en una suerte de *psicomaquia* interior, entre la dimensión religiosa cristiana y la pagana), así como en su *Historia prodigiosa de la princesa Psiquia*²⁰. También en el marco hispanoamericano, el boliviano Gregorio Reynolds, con su libro de sonetos *El cofre de Psiquis* (1918), contribuyó a tal tradición. Además, el mito puede referirse, por extensión, a las almas en general, en una *contaminatio* con otras mitologías. Ello sucede, al ritmo de las nórdicas Ondinas y el son de las “canciones de los dulces bardos”, en el poema “Blanca Psiquis” de Luis Mosquera Diácono²¹.

Sin embargo, en esta polimórfica y proteica variedad de mitos relacionados con la *religión del arte* y el anhelo de perfección estética, desempeñarán una importante función, como veremos seguidamente, la figura de Narciso, sobre todo, aplicado a la cosmovisión (*Weltanschauung*) de Juan Ramón Jiménez, y Afrodita, encarnación de la Belleza ideal anhelada por los poetas modernistas.

Sed de belleza eterna: Narciso y Afrodita en el imaginario poético modernista.

La incesante búsqueda de un ideal estético representado en el mito tendrá una especial huella en Narciso y el *mitema* de la contemplación de la belleza. Se trata de un

17 *Poetas andaluces en la órbita del modernismo ... cit.*, p. 141.

18 *Obra poética ... cit.*, p. 201.

19 Aunque tales poetas, como se ha dicho, no tuvieron un acceso directo al texto latino. Sobre los fundamentos del mito, véase nuestro estudio monográfico *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2002.

20 En sus primeros poemas, Darío alude al mito como una mera alusión pictórica (por ejemplo, en *Ecce Homo*, vv. 317-318). Pero a raíz de la lectura del *Ulalume* de Poe, la imagen simboliza, en algunos poemas de *Prosas profanas*, de 1896 (tal es el caso de *El Reino Interior*), el conflicto interior dualista entre el alma y el *yo* del poeta, así como el enfrentamiento entre las virtudes y los vicios. Sobre la pervivencia del mito en el nicaragüense, véase: E. Rull, “El símbolo de Psique en la poesía de Rubén Darío”, *Revista de Literatura*, 53-54 (1965), pp. 33-50; e *id.*, “Composición y fuentes de *La Princesa Psiquia* de Rubén Darío”, en *Rubén Darío y el Arte de la Prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, ed. de C. Cuevas y E. Baena, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, pp. 323-336.

21 *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología ... cit.*, p. 169.

22 Sobre esta cuestión preparamos un estudio en fase avanzada.

23 Puede leerse en la *Antología* de C. Correa Cobano (Sevilla, Alfar, 1994, pp. 46-47).

24 *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología ... cit.*, pp. 208-209, p. 208. En cuanto a las huellas clásicas en Amado Nervo, véase: J. Páez, “El peculiar modernismo de Amado Nervo: una revisión”, *Moralia*, 4 (2004), pp. 74-93. p. 77.

25 Según evoca el propio Machado en un pasaje de sus *Reflexiones sobre la lírica*; véase: *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. de J. Doménech, con introducción de R. Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, p. 527.

26 Que analizamos en “«Soy clásico o romántico»: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética”, *cit.*

27 Sobre este movimiento cultural, cf. AAVV, *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias (Homenaje a Domingo Rivero)*, ed. de E. Padorno y G. Santana, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Ayuntamiento de Arucas - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1999; y AAVV, *Modos modernistas. La cultura del Modernismo en Canarias, 1900-1925*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor - Cabildo de Gran Canaria, 2000.

28 Un análisis de dicho poema (que citaremos por la edición de A. Sánchez Robayna, Barcelona, Mondadori, 2000) ofrece S. de la Nuez, *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, 2 vols., La Laguna, Universidad de La Laguna, pp. 290 ss. Para un desarrollo de la cuestión aquí apuntada y otros aspectos sobre la tradición clásica en Morales y Néstor

motivo de abolenjo ovidiano (*Met.* III, 346 ss.) que constituye, a partir de la óptica modernista, un preludio del amplio predicamento que tendrá posteriormente el tema (apreciable en Jaime Gil de Biedma, Leopoldo María Panero, Francisco Umbral o Javier Marías)²². Salvador Rueda, en concreto, en el poema “Lo que no muere”, de *Estrellas errantes* (1899), recuerda el personaje y la simbología del espejo, donde antaño contemplaba su belleza: “... Ya no mira Narciso su belleza / en los espejos trémulos del lago”²³. La mención mítica no necesariamente se mostrará de forma explícita, según expresan Enrique Redel Aguilar en “Sueños azules” (“De la fuente me miraba / en el cristalino espejo”) o Amado Nervo en la última composición de *Elevación*, “Amen”, con un apunte al “espejo del ser, en que se mira el arquetipo”²⁴. Encontraremos, igualmente, en Antonio Machado el tratamiento del mito y el culto al yo reflejado en el espejo, a modo de reelaboración clásico-romántica, a partir de motivos relativos al *sueño* o la *imagen*²⁵. Sucede, en la práctica poética, en los *Proverbios* y *cantares* de *Nuevas canciones* (CLXI), en una serie de pasajes en los que rememora no sólo el motivo de la filaucción, sino también la imagen del *espejo* y la *alteridad*²⁶. Es más, mediante una propuesta hermética del tema, la expresión del mito encuentra una destacada lectura de la *religión del arte* en el Modernismo canario²⁷. Baste recordar el hecho de que Néstor, cuya depuración estética perseguía el sumo ideal de Belleza, se retrató, a modo de *narcisismo interior*, tanto en el *Epitalamio* –al que ahora nos referiremos– como en *Auto-retrato*, el *Sátiro del Valle de Las Hespérides*, el *Retrato Romántico* o el *Poema de la tierra*. Este culto a la belleza, arropado, *sub cortice*, bajo la máscara de Narciso, lo habrá de recordar Tomás Morales, precisamente, en la epístola *A Néstor*, del libro segundo de *Las Rosas de Hércules*²⁸. La composición presenta, entre otros elementos, diversos rasgos de *éfrasis* inspirados en el *Epitalamio* (1909), así como una alegoría del manifiesto estético-simbólico al que aspiraban ambos artistas (“... y hay un himno que elevan las Formas / en honor de la madre Belleza ...”; 254-255). La alusión a un

palacete exornado con estatuas y una suntuosa columnata está tomada, justamente, de la obra pictórica de Néstor, en la que se inscribe como personaje de su propio cuadro:

Hay un bello palacio; su hechura
el azul de los cielos explora
-maravilla de la Arquitectura-
el frontón de perfecta finura,
profusión estatuaria decora.
El alcázar rodea eminente
columnata de ónix bruñido
cual la adarga de Palas luciente;
y en el pórtico tú, negligente,
como en tu «Epitalamio» vestido” (vv. 36-44).

Se trata de una lectura simbólico-alegórica a modo de *ascesis iniciática* que refleja el proceso gradual de búsqueda espiritual por parte del *príncipe-artista*. Morales, teniendo en cuenta una sutil hibridación de fuentes derivadas de Bécquer y Darío²⁹, sugiere en su poema una doble interpretación, de cuño metapoético y circunscrita al *arte por el arte*. En un primer eslabón, Néstor contrae sagradas nupcias con la *Belleza-Arte* en una progresión ascética; en un segundo nivel, esta iniciación se podía hacer extensible a cualquier artista –como el propio Morales– que, compartiendo el mismo manifiesto estético, anhelaba tal elevación mística. Estamos, por tanto, ante unas claves simbólico-alegóricas practicadas por el grupo *sacerdotal* al que pertenecían Morales y Néstor (la máxima de éste último era, precisamente, reveladora para entender, una vez más, la fórmula del *ars religio mea*: “Es necesario que hagamos de toda nuestra vida una obra de arte”). Como era de suponer, en el proceso culminante de la *ascesis* iniciática, a modo de feliz recompensa, la misteriosa mujer, finalmente, le concederá al príncipe Néstor el placer de realizar la obra, deleitándose con la suprema Belleza (vv. 241-250).

En armonía con este *narcisismo interior* y *hermético*, Juan Ramón Jiménez, cuya poesía no se caracteriza especial-



Epitalamio, 1909

NÉSTOR

Museo Néstor. Las Palmas
de Gran Canaria

tor, véase: F. J. Escobar, “Poesía e imagen en el Modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor)”, *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, 2 (2003-2004), pp. 169-186; e *id.*, “Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales”, *Revista de Literatura*, LXVI. 131 (2004), pp. 149-170. En cuanto a diversos rasgos relacionados con el simbolismo, cf. S. J. Henríquez, *Tomás Morales: viajes y metáforas*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria - Casa Museo Tomás Morales, 2005. J. Allen, por su parte, relaciona, en un nuevo ejemplo de la interacción entre estética y mito, un retrato de Morales con Narciso (“Obra artística. Estudio y análisis”, *Moralía*, 1, 2000-2001, pp. 11-57, p. 14).

²⁹ F. J. Escobar, “Poesía e imagen en el Modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor)”, *cit.*, pp. 175 ss.

30 Sobre la cuestión pueden verse los trabajos de I. de Armas, “El narcisismo ‘óptimo’ de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981), pp. 439-445; J. Guerrero Hortigón, “El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (1981), pp. 413-438; y M.^a L. Amigo Fernández de Arroyabe, “El mito de Narciso, arquetipo ontogenético del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez”, *Letras de Deusto*, 13 (1983), pp. 5-30. Para otros aspectos simbólicos de su obra, cf. A. Recio, *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez. Aproximación a Dios deseado y deseante*, Huelva, Diputación Provincial, 2002; y M. Á. Vázquez Medel, *El poema único. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2005.

31 A modo de ejemplo, recuérdese el siguiente texto: “Y todo verdadero poeta que es verdadero creador de un mundo poético, su propio mundo, y que, por tanto, es un dios y una trinidad, es fatalmente Narciso” (Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, ed. de F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1967, p. 214).

32 “Al final de mi primera época, hacia mis veintiocho años, dios se me apareció como una mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos cuarenta, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fue éxtasis de amor, y en la segunda avidéz de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior (...) y esta conciencia tercera integra el amor con-

mente por el tratamiento mítico, acometió, en contraste, uno de los más destacados testimonios al respecto. Su propuesta, en concreto, parte de una consciente asimilación de la fuente ovidiana a modo de *arquetipo ontogenético*, en una suerte de *avidéz de eternidad*³⁰. Se ha puesto de relieve, en este sentido, el narcisismo del poeta, atendiendo a las interpretaciones del mito de Freud (sobre la neurosis narcisista o la infancia del niño) y Erich Fromm, que da las claves, en *El corazón del hombre*, para reconocer al hombre narciso. Al margen de la proyección biográfica del motivo en el moguerense, en cuanto a su concepción artística, se trata, a su entender, de un estado de plenitud, conseguido cuando llega a la identificación con su *dios-conciencia* del todo. Justamente, en *Dios deseado y deseante* –punto álgido de su ascenso místico-poético–, se da el *panteísmo* del poeta y su *dios*, fusionados ambos a través de todos los elementos. La obra se materializa en el *diálogo-monólogo* del *vate* con un *dios*, a la vez, *deseado y deseante*. Comprobamos, por tanto, la reinterpretación filosófico-intelectual del mito, en consonancia con una metafísica poética, circunscrita al tema del creador (*deus artifex*). El propio Juan Ramón Jiménez, quien reflexionó teóricamente sobre esta célula argumental –abogando por una *teología* narcisista³¹, propuso una serie de ciclos o etapas para su poesía, atendiendo al mito como eje axial. De hecho, en consonancia con el *leitmotiv* modernista que aquí nos ocupa, viene a elevar su poesía a una categoría eminentemente religiosa, a modo de *ascensus* iniciático, en virtud de una interpretación místico-alegórica consistente en *Dios-conciencia*, *dios-esencia* y *dios-poeta*.

En efecto, si nos atenemos a su propio testimonio, la labor estética de Juan Ramón Jiménez experimentaría tres fases fundamentales, según las siguientes directrices: *Éstasis de amor* o *entrega sensitiva* (etapa que concluye ca. 1909), *avidéz de eternidad* o *heroísmo eterno* (1909-1921) y *necesidad de conciencia* o *dios como un hallazgo interior* (1949)³². En esta evolución interna y progresiva, el onubense conjugará, en ocasiones, el mito de Narciso con el de Ondina (en una

práctica ya señalada en otros poetas), como expresión de su *éxtasis de amor o entrega sensitiva*: “Y mi llorar es de agua nostálgica de fuente ... / Vive una mujer dentro de mi carne de hombre” (1908)³³. Esta personificación del agua, en sacro matrimonio con el *poeta-Narciso* por medio de la labor artística y en pos de la belleza eterna, se materializa, como un segundo eslabón, en *avidez de eternidad* o *heroísmo eterno*. En el siguiente pasaje, existe, al tiempo, un lejano recuerdo del tema heraclítico del ἕρως ἕρως, abordado por otros poetas como Antonio Machado: “Mi novia sola es el agua, / que pasa siempre y no engaña, / que pasa siempre y no cambia, / que pasa siempre y no acaba.” (1916-1917)³⁴. El poeta, pues, se contempla en el *espejo del agua* en un deseo de *fusión panteísta* con la naturaleza:

Me buscas, te me opones,
 como la imagen
 del chorro, al chorro, en el espejo de agua.
 ¿Cómo hallaré el camino eterno
 que da el espejo al alma de mis ojos,
 si vienes tú del fin de ese camino;
 con igual fuerza ...?
 (1917-1918)³⁵.

La *necesidad de conciencia* o *dios como un hallazgo interior* constituye, finalmente, la cima de su *ascesis místico-poética*. Asistimos a la culminación de la búsqueda de la *poesía pura*, paralela al cénit del mito de Narciso, según se ve en *Animal de fondo*, de 1949, anticipación de *Dios deseado y deseante*, libro no publicado que apareció, como se sabe, con algunos poemas más en la *Tercera antología poética* (1957). El poeta logra así su anhelada plenitud en el místico proceso de búsqueda de la belleza estética:

El estar tuyo contra mí
 es tu secuencia natural; y eres
 espejo mío abierto en un inmenso abrazo
 (el espejo que es uno más que uno),

templativo y el heroísmo eterno y los supera en totalidad” (Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesías*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1342). J. Blasco, por su parte, en el estudio preliminar a su edición (Madrid, Cátedra, 1992), propone una cronología alternativa a la de J. Guerrero (*art. cit.*), para las etapas, a saber: 1900-1913, 1914-1923 y 1923-1954.

³³ *Primeros libros de poesías*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 917.

³⁴ *Libros de poesía ... cit.*, p. 559.

³⁵ *Libros de poesía ... cit.*, p. 669.

que dejara tu imagen pegada con mi imagen,
mi imagen con tu imagen,
en ascua de fundida plenitud.
(“Por tanto peregrino”, de *Animal de fondo*, 1949).

Pero si la figura de Narciso en su ardua búsqueda de la belleza se centraba, en buena medida, en el poeta, indudablemente, el símbolo mítico que mejor habría de reflejar el sacro ideal estético pretendido por los modernistas lo encarnó Afrodita–Venus. En Rueda, Darío, Villaespesa o Martí³⁶, constituye tanto el amor como la belleza (elevada a una categoría de idealización sacra) e incluso se apunta, en algún caso, desde la etiología del mito, su origen marítimo, con repercusiones simbólicas en la *praxis* poética. Bajo este marco, entre las diversas variantes de la diosa, ocupará un lugar señero –en una nueva interacción entre obra artística y poesía– la Venus de Milo, estatua a la que le dedicaron su atención poetas románticos y parnasianos de la altura de Verlaine, Paul de Saint-Victor o Leconte de Lisle. Veámoslo.

Sobre las bases anteriormente apuntadas, el mito de Afrodita-Venus estará presente, en buena medida, en Salvador Rueda, partidario de una cosmovisión religiosa, de *tendencia panteísta*, en un paralelismo, salvando las distancias, con Juan Ramón Jiménez³⁷. En efecto, el poeta malagueño concibe a Venus y otras deidades femeninas (Atena, Diana o Ceres), como personificaciones de conceptos abstractos con implicaciones simbólicas en el *discurso* lírico. A la diosa de Pafos la vemos actuando como idealizado referente para una risa de mujer en el poema “Riendo”, de *Himno a la carne* (1890), mientras que en las composiciones “Al salir del baño” y “Saliendo del agua”, de *Camafeos* (1897), se evoca la imagen de la diosa al salir del agua con su correlato humano. Se trata de un preludeo, andando el tiempo, de la visión irónica de Gerardo Diego en su soneto “Cuarto de baño”, a modo de *contrafactum*, en *Alondra de verdad* (en la que Afrodita se ubica en una bañera) o la post-moderna de Aurora Luque, en el poema “Gel”, de *Carpe*

36 También en otros como Alfredo Blanco Blázquez en “Tarde pagana”, con una alusión a Venus la Citera, o en José Ortiz de Pinedo Garrido, en “Fiebre”, al referirse, simbólicamente, a la carne de Afrodita (*Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología ... cit.*, pp. 44-45, p. 45 y 181-182, 181, respectivamente).

37 Véase, para un desarrollo de las cuestiones que siguen, V. Cristóbal, “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”, *cit.*, *passim* (especialmente, p. 511, en lo referente a la Venus de Milo).

noctem, en una suerte de *estética de la cotidianidad*³⁸. El acercamiento a una mujer, en “El abrazo” (de *Piedras preciosas*, 1900), sugiere, al decir de Rueda, la imagen del mar ciñendo la figura de la diosa; y en el poema “Las conchas” (*El país del sol*, 1901) trae a la memoria, entre otros *mitemas*, la concha de Venus. En una simbiosis entre mito y obra artística, la diosa, representada en el frontón del Partenón por Fidias, es motivo del soneto “Afrodita”, también de *El país del sol*. Finalmente, en *Mármoles* (1900) encontramos sonetos dedicados a piezas de la Antigüedad clásica, entre ellas, a varias estatuas conocidas de Venus, como la de Milo. El soneto consagrado a la preclara efigie exhibe, simbólicamente, una personificación de la belleza, en tanto que se conjuga el sacro contenido pagano con un léxico de connotación cristiana.

Al igual que Rueda, Francisco Villaespesa, en el poema “Renacimiento” se refiere, en esta misma senda, mediante una armonización de cristianismo y paganismo, a las directrices esenciales de su estilo (en un claro paralelo con Darío, como veremos): “Y es el eterno y único ensueño de mi estilo / la encarnación del alma cristiana de María / en el mármol pagano de la Venus de Milo”³⁹. En una lectura parnasiana del motivo, en contraste, Antonio de Zayas evocará la Venus de Milo en el “Bazar de esclavas”, de los *Joyeles bizantinos* (1902)⁴⁰. Y no menos en cuenta la tiene José Martí en el final del poema “Sed de belleza”, incluido en *Versos libres*, cuando apunta: “Dadme mi cielo azul ..., dadme la pura, la inefable, la plácida, la eterna / alma de mármol que al soberbio Louvre / dio, cual su espuma y flor, Milo famosa”⁴¹.

En este nutrido *corpus* de testimonios sobre la vigencia del mito, ocupa, por último, un lugar de excepción la obra poética de Rubén Darío⁴². En un cuaderno suyo⁴³, se refiere a Venus y a Cristo –en una actitud pareja a la de Villaespesa– como entidades complementarias en su persona y *usus scribendi*: “... nunca he podido separar / a Cristo en su cruz en el monte / y mi Venus sobre el mar”. En efecto, Darío, durante su etapa argentina (crucial es, por ejem-

38 Cuestión que analizamos en “«Soñar con las ruinas arquitectónicas del pasado»: Cotidianidad y praxis humanística en Luis Alberto de Cuenca y Aurora Luque”, *Iberoromania* (en prensa).

39 *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología ... cit.*, p. 249.

40 *Obra poética ... cit.*, p. 120.

41 José Martí, *Poesía*, en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 166.

42 Para la pervivencia del mito y otras cuestiones sobre tradición clásica pueden verse los trabajos de A. D. Fiore, *Rubén Darío in search of inspiration: Greco-Roman mythology in his stories and poetry*, Nueva York, Long Island City, 1963; A. Hurtado Chamorro, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid, La Muralla, 1967; y A. García Morales, “El templo de la diosa”, una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío”, en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas*, *cit.*, pp. 23-51 (circunscrito éste último a Afrodita y la imagen de la Venus de Milo).

43 Editado por A. Oliver, *Seminario Archivo de Rubén Darío*, 2 (1959), 14.

plo, el año 1896, en que publicó *Los raros y Prosas profanas*), sacraliza el arte, con la evocación del *templo de la Dea*, en una suerte de *hermetismo iniciático* reforzado por la lectura de Schuré (*Los grandes iniciados: un estudio de la historia secreta de las religiones*)⁴⁴. Posteriormente, en su etapa chilena, al llegar a Santiago, trabajaría en el periódico *La Época*, en cuya redacción se encontraba, justamente, un salón *a la griega*, a modo de *marmóreo templo* con personajes mitológicos. Destacaban, sobre todo, los medallones, los frisos, las metopas y las estatuas (entre las que no faltaba, claro está, la imagen de la Venus de Milo)⁴⁵. Con tales presupuestos, “Pórtico”, compuesto en 1892 como preliminar a *En tropel* de Rueda, evoca, en una síntesis de parnasianismo y efecto escultórico, los espacios relacionados con la obra del malagueño, sobre todo Grecia, donde la poesía, personificada en la Musa, tiene un templo de mármol custodiado por una estatua de Venus. En esta misma línea, en 1896, le dedicó a Ghirardo la pieza “La Dea”, en la que alude a un “*templo soberano*” (es decir, el Partenón, como símbolo de la poesía). Junto a estos testimonios, la imagen del *templo de la diosa* alcanzará su punto álgido, finalmente, en “Yo persigo una forma”, que reza en “Las ánforas de Epicuro”, a modo de broche culminante de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901):

44 Que puede leerse en *Los grandes iniciados*, Buenos Aires, El Ateneo, 1953. En cuanto a la influencia pitagórica en Darío, véase: R. Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, Gainesville, University Press of Florida, 1975.

45 Vid. A. García Morales, “*El templo de la diosa*”, una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío”, *cit.*, p. 32.

46 Rubén Darío, *Poesías completas*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1967, I, p. 622.

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia como un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo⁴⁶.

Este quimérico ideal de belleza soñado por Darío en pleno maridaje con el mito (“... abrazo imposible de la Venus de Milo”) auguraba, en un principio, un feliz futuro

para la pervivencia de la Tradición Clásica en la lírica española posterior. Sin embargo, el tratamiento mitológico modernista habría de dar paso, en contraste, a cierto quebranto y menoscabo de tal interés con la «*muerte de Pan*», en sucesivas generaciones poéticas. Con todo, los emblemas mítico-simbólicos de Narciso y Afrodita continuaron vigentes, aunque impregnados de nuevos y variados significados, en las voces de Federico García Lorca, Gerardo Diego o Luis Cernuda hasta llegar a poetas más recientes en el tiempo, como Luis Alberto de Cuenca, Leopoldo María Panero, Luis Antonio de Villena o Aurora Luque⁴⁷. Y es que, al margen de divergencias estéticas y diferentes concepciones del arte, nuestros poetas, del pasado, presente y futuro, siempre se caracterizan por anhelar *religiosamente* el sacro ideal de Belleza con el propósito de *entonar*, en fin, como diría Tomás Morales, el “... *himno que elevan las Formas / en honor de la madre Belleza ...*”

47 Cuestión sobre la que estamos elaborando un estudio en fase avanzada. En cuanto al silencio de las vanguardias para con la tradición clásica, está en preparación la Tesis Doctoral de M. Calderón, (1918-1936). *La muerte de Pan*, dirigida por V. Cristóbal.