



LA PRESENCIA DEL MITO CLÁSICO EN *EL BESO DE ABIBINA* DE GRACILIANO AFONSO NARANJO

FRANCISCO SALAS SALGADO
Universidad de La Laguna

Introducción

No deja de ser una constante en el devenir literario la aparición más o menos continua de elementos relacionados con el mundo y la cultura clásicos. Esta continuidad, que se relaciona con la estética de la recepción (Fokkema-Ibsch 165-169), se da de forma más concreta en determinados momentos y en señalados movimientos estéticos. La aparición de estos elementos puede explicarse por causas diversas, sobre todo, el proceso de formación del propio escritor o, en su caso, la atracción y consiguiente aprecio que ejercen en este las obras literarias de la antigüedad.

Tal proceso de asimilación y posterior comprensión se ejemplifica en las nuevas producciones a través de la mención —a veces extenuante— de citas, autores, lugares, etc., pertenecientes al mundo cultural donde fueron realizadas aquellas obras, que se usan como soporte teórico (erudito) principalmente y que pueden incluso permitir al autor asumir determinados estereotipos de esos modelos antiguos para desarrollar nuevas formas de expresión.

Podría incluso suceder que, en determinados casos, estos elementos no se expliciten de forma clara y sea una lectura más profunda la que permita detectar este diálogo entre escrituras diferentes.

Otro tanto ocurre con el contexto en donde se insertan, pues lo normal es que este tenga alguna afinidad, sobre todo temática, con tales elementos, aunque también su uso puede darse en obras completamente dispares.

En las páginas que siguen estos últimos supuestos no se dan. Y es que hay una huella clara e identificadora de esta pervivencia clásica en la obra que aquí se va a estudiar, *El Beso de Abibina* (Puerto Rico, 1838), escrita por el literato canario Graciliano Afonso Naranjo: se trata del mito clásico (aunque, más bien, por lo que veremos luego, habría que hablar de alusión o referencia mítica), uno de los elementos que ha permitido identificar mejor la impronta clásica en las obras posteriores.

La interrelación (o diálogo) entre momentos distintos y distantes, entre obras diferentes¹, sean de creación o no, es explicable en la obra, sobre todo

¹ Es lo que modernamente se conoce como transtextualidad, término que engloba la relación que un texto tiene con otros, sean contemporáneos o anteriores, o con otras partes de la obra. Esas otras obras que pudieron inspirar esta producción de Afonso aparecen en los vv. 25-32 del “Prólogo”, donde el poeta se reconoce

poética, de Graciliano Afonso, si atendemos al momento y la circunstancia en que fue realizada y al propio periplo vital de este literato al que va unida indisolublemente.

Graciliano Afonso Naranjo (La Orotava de Tenerife, 1775- Las Palmas de Gran Canaria, 1861) es una figura poco conocida fuera del ámbito insular (Martínez 2003: 74-79), pero que sin embargo ha sido (y continúa siendo) estudiada a nivel insular desde diferentes puntos de vista y por especialistas pertenecientes a diversos campos, habiendo de destacar, a este respecto, las monografías de Alfonso Armas Ayala (*Un prerromántico; Prerromántico e ilustrado*) y Antonio Becerra Bolaños (*Graciliano Afonso*).

Fue canónigo doctoral de la Santa Iglesia Catedral de Canarias, diputado a Cortes en el Trienio Liberal y sufrió destierro por sus ideas políticas en América (vivirá en Cumaná, Puerto Rico y Trinidad de Barlovento). Tras regresar a su tierra, luego de la muerte de Fernando VII, dedicó sus esfuerzos a la enseñanza como profesor en el Colegio de San Agustín (antes la había ejercido en el Seminario Conciliar de Canarias, donde estudió).

Tales ocupaciones, a las que se pueden añadir otras muchas, no le impedirían llevar a cabo una producción literaria enorme y heterogénea, que se conserva mayormente manuscrita en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, en una copia apógrafa debida a Juan Padilla, bibliotecario que fue de esa institución y de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de dicha ciudad, con la excepción de algunas composiciones que se han impreso (Millares-Hernández 28-64). La misma refleja, por un lado, su

imitador de Juan Segundo, de Catulo y de Quinto (seguramente Quinto Horacio Flaco). Se lee así: “¡Oh amable Juan segundo, / Cantor del Beso digno! / Sentir es tu gran ciencia; / Besar es tu destino: / Tu blanda Lyra presta, / Y en roman paladino, / Imitaré tu trova / De Cátulo y de Quinto” (Afonso 87-88). Posibles reminiscencias al *Carmen* 5 catuliano existen en diversas partes. Así en la *Oda* 6. vv. 13-15: “Y luego cariñoso / Un Beso tu le dieras / Y miles recibieras” (Afonso 95); y en la *Oda* 14, vv. 51-52: “Un Beso, y otro Beso, / Y otro, y otro imprimieras” (Afonso 109). Cf. sobre ello Salas Salgado (“La huella”). También la mención al “tierno pajarito” en el poema dedicatorio a José Turull invita a pensar en el *Carmen* 3 de Catulo. Las relaciones paratextuales las debemos determinar en las dos traducciones que acompañan en este volumen esta obra de creación, la de Anacreonte y la de Museo. Es sabido que uno de los elementos que otorga sentido y unidad a estas odas, el amor, como sentimiento físico y emocional, o el Amor, como figura mítica, es uno de los temas que más arraigo tiene en Anacreonte (Pabón 219-222; Brioso XLVII). También cabe pensar que algunas cualidades y expresiones estereotipadas de las figuras y escenarios míticos que aparecen en *El Beso de Abibina* pudieron proceder de estas traducciones. Evidentemente estos supuestos deben ser precisados y requieren de un estudio más profundo para determinar la relación que pudiera existir entre esta pieza y esas fuentes intertextuales y paratextuales.

condición de humanista (Salas Salgado, *Humanistas canarios* II: 88-100) y, por otro, su labor de creación.

La circunstancia de que este escritor viviera y desarrollara su actividad literaria entre dos siglos posibilita que se pueda encontrar huella de elementos pertenecientes a diversos estilos y géneros, los cuales pueden aparecer de forma separada o conjunta. En concreto, se han visto en su obra influencias del neoclasicismo (Armas Ayala, "El Neoclasicismo"), que explica en buena medida su condición de humanista, de la ilustración y del prerromanticismo (Armas Ayala, *Prerromántico e ilustrado*), corrientes que se pueden identificar en su obra y que aparecen también en otros tantos autores del momento como el abate Marchena, José María Blanco White o el propio Alberto Lista (Armas Ayala, *Prerromántico e ilustrado* 63-66).

Es lógico pensar que sea el movimiento neoclásico el que mejor propicia la existencia de obras como *El Beso de Abibina*, caracterizada por elementos propios de la cultura grecolatina, como el bucolismo, el anacreontismo y la presencia de la mitología.

En relación con esta última cabe añadir que para el Doctoral canario el mundo fabuloso de griegos y romanos no era algo extraño. Como alumno debió conocer las obras sobre mitología que ocuparon los anaqueles del Seminario Conciliar, donde estudió², y posteriormente se ocupó de enseñar esta materia, junto al Latín y la Historia Sagrada, en el Colegio de San Agustín, aparte de otras asignaturas. Asimismo, en el volumen donde se encuentra *El Beso de Abibina*, en la única nota que pone, relativa a la traducción de Anacreonte, remite para conocer las voces mitológicas a "los compendios de la Fabula de Chompré, Pomey y de Noël" (Afonso Naranjo 143)³.

² Graciliano Afonso ingresó en esta institución el 10 de marzo de 1790, fecha en que el obispo Martínez de la Plaza fue trasladado a la silla episcopal de Cádiz y sustituido por Antonio Távira y Almazán, quien desde su llegada mostraría grandísimo interés en la buena formación de los seminaristas. Poseía una biblioteca importante, que a buen seguro conoció nuestro Doctoral. Sabemos por J. A. Infantes Florido (140, 221 y 233) que, aparte de la obra de Pomey, en la biblioteca de este obispo ilustrado se encontraba las obras de N. Bergier, *L'origine des dieux du paganisme et le sens des fables découvert par une explication, suivie de quelques poésies d'Hésiode*, Paris, 1767, 2. vols; y unos *Opuscula mythologica, physica et ethica, graece et latine*, Amstelodami, Apud H. Westenium, 1668.

³ Se trata de: Étienne Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable*, Paris, 1727; François-Joseph Michel, *Abrégé de la mythologie universelle, ou dictionnaire de la fable*, Paris, 1804; y F. Pomey, *Pantbeum Mythicum, seu fabulosa deorum historia*, Lyon, 1659.

El Beso de Abibina: una colección de anacreónticas

Esta obra⁴, como se dijo antes, fue editada en Puerto Rico junto con la traducción de dos autores griegos, Anacreonte y Museo. Por las fechas diferentes que aparecen en sus portadas, podemos suponer que fueron realizadas en momentos diversos y que luego se juntarían en este volumen. Veamos la descripción física de las tres partes en que se divide:

1ª) ODAS | DE ANACREON | los Amores de Leandro y Hero | TRADUCIDOS DEL GRIEGO; | y el Beso de Abibina | POR | G. A. D. de C. | (Grabado) | CON PERMISO DEL GOBIERNO | (Filete) | PUERTO-RICO. | IMPRENTA DE DALMAU. | AÑO DE 1838. Continúa a la portada una hoja en blanco a la que sigue la "Fe de erratas" con una "Nota"⁵, un "Compendio de la Vida de Anacreonte" y "Anacreon traducido del Griego".

2ª) LOS AMORES | DE LEANDRO Y HERO. | (Filete) | DE MUSEO. | (Filete) | POR | G. A. | 1837. Continúa una "Advertencia" y "Los Amores de Leandro y Hero de Museo".

3ª) EL BESO | DE | ABIBINA | POR | G. A. Sigue una cita de Quintana, la dedicatoria "Al Sr. D. José Turull. Menor", fechada en Puerto-Rico Marzo 9 de 1838, el "Prólogo" en verso y la obra "El Beso de Abibina" con fecha al fin de la *Oda* 27: "Puerto-Rico y Marzo 1º de marzo de 1838".

Al término del volumen se encuentran: "Nota de Anacreonte" y "Nota sobre el Beso de Abibina".

Esta anotación última es interesante por cuanto aclara el carácter ficticio del nombre de Abibina, quizás para evitar añadir otro estigma a la condición de desterrado político de nuestro autor, e identifica algunas de sus lecturas:

No quiero, que se figure el lector, que Abibina, es el nombre de alguna persona de carne y hueso; ni que creyendolo un anagrama, martirice las letras, y forme con ellas mas conbinaciones que las del exámetro. *Totiden sunt caeli virgo quot sidera dotes.* Para mi objeto me bastaba una Dulcinea, toda ideal, como la del enamorado Manchego, ó el mozo Motilon de la viuda de que habla Cervantes, sin que algun comentador halle en Abibina otra Diana enamorada, como Pellicer descubrió en la de Monte-mayor. No digo esto, por que se crea desprecio la Hermosura, ni el Amor, que tan bellos versos han inspirado al dulce Garcilaso, Gil Polo, al Divino Herrera, Villegas, maestro Gonzalez y á muchos de los modernos, sobre

⁴ Advierto que en la cita de los textos de esta obra, como de otros de la época, se ha respetado la ortografía y puntuación originales, errada algunas veces.

⁵ Dice aquí (Afonso Naranjo 1): "La circunstancia de ausentarse el autor de este pais, no le permiten detenerse á hacer la correccion cual debía ser". Cf. la nota anterior.

todo al inmortal Meléndez; pero quiero confesar, a fin de evitar investigaciones curiosas, que sin presumir ser de la escuela de Aristipo, ni tener su indiferencia, pues nunca he hallado ninguna Aspasia; por dicha mía nunca he estado. *A la concha de Venus amarrado*. (Afonso Naranjo144)

Por lo demás, no existe un estudio que se haya ocupado de esta obra en particular, solo encontramos menciones tangenciales que suelen coincidir en algunas cuestiones. En su momento Armas Ayala (*Prerromántico* 177) realizó una serie de observaciones interesantes que tienen que ver con los autores que sirvieron de inspiración o fueron fuente segura de esta obra, considerada de manera general como una recopilación de anacreónticas, subrayando al tiempo el papel que tuvieron como introductoras de dicho género en la literatura puertorriqueña. Entre aquellas influencias mencionaba a Villegas, Quevedo y Meléndez, pero fundamentalmente al lírico de Teos, a Catulo y a Juan Segundo⁶, quien sobre todo “inspiró la composición dedicada a Abibina” (Armas Ayala, *Prerromántico* 223). Sin embargo, la característica que más definía a juicio de este estudioso estas pequeñas piezas era su marcado bucolismo, en el que destacan temas como el amor, el erotismo, el paisaje, la vida pastoril, y consideraba que algunas de ellas parafraseaban poemas de Juan Segundo, Anacreonte y Meléndez (Armas Ayala, *Prerromántico* 268-292; *Prerromántico e ilustrado* 79). Por su parte el helenista Marcos Martínez (110-111) insistía en la marcada presencia de anacreontismo que había en ellas, dedicadas algunas a autores vinculados a este género (Anacreonte, Catulo, Villegas y Meléndez), y aludía a la existencia de unos temas determinados que aparecen en las *Anacreónticas* tales como la paloma, la rosa o el vino, a los que debiera también añadirse el sueño. En fin, otro estudioso de la obra de Graciliano Afonso, Antonio Becerra Bolaños (*Graciliano Afonso* 18), ha resaltado el mundo de sensaciones que despiertan los personajes en esta composición.

Cabe indicar que *El Beso de Abibina* pertenece a la producción que se corresponde con la etapa americana del Doctoral (Becerra Bolaños, "La poesía americana"), composiciones escritas durante el destierro al que se vio forzado. Se trata, sobre todo, de poemas de creación donde abundan estos elementos de la Antigüedad grecolatina y de traducciones, como la que acompañan esta pieza o la que hiciera en prosa con notas de la *Eneida* de Virgilio, que luego, tras regresar a Canarias, pasó a verso.

El beso de Abibina consta de 27 odas, casi todas precedidas de un lema que advierte del argumento. De esta manera se pueden distinguir las que tratan de temas generales (*Oda* 2 “La ausencia”, *Oda* 3 “El vino”, *Oda* 4 “Las flores”, *Oda* 5 “Las mujeres”, *Oda* 6 “La paloma”, *Oda* 7 “Los amigos”, *Oda* 8 “El sueño”, *Oda* 10 “Las abejas”, *Oda* 13 “La boca”, *Oda* 14

⁶ Juan Segundo fue objeto de una traducción por parte de Afonso que se conserva manuscrita y lleva fecha de 1853.

“El juego”, Oda 15 “La boca”, Oda 16 “El milagro”, Oda 17 “La vieja”, Oda 18 “La rosa”, Oda 19 “La contienda”, Oda 21 “El lunar”, Oda 22 “El Céfiro”, Oda 23 “La canción”, Oda 24 “El café”, Oda 25 “El ridículo” y Oda 26 “El canario”) de las que se dedican a personajes concretos (Oda 9 “Anacreonte”, Oda 11 “Catulo”, Oda 12 “Villegas”, Oda 20 “Cristina” y Oda 27 “Meléndez”).

El argumento es similar en casi todas. A la exposición del tema elegido continúa, siempre al final, la alusión al beso que recibió de ese amor idealizado que aparece con el nombre de Abibina (tema de la Oda 1, que no lleva título) con cuyo recuerdo (tema de la Oda 2) no puede competir nada de lo que haya dicho anteriormente en esos versos: Abibina, por tanto, representa un recuerdo nostálgico en la dureza de su destierro. Ni el embriagador aroma del vino ni la contemplación de las ninfas ni la propia Venus hacen que ese beso caiga en el olvido, es un tema digno, incluso, de ser alabado por la lira del propio Anacreonte. Este primer beso que en la ficción diera el poeta a ese amor idílico se ha visto como tópico vinculado a los recuerdos infantiles de autor (Armas Ayala, *Prerromántico* 4) y, en una suerte de *amplificatio*, se menciona en todas las odas. Ello otorga unidad (en realidad, pudiera reconocerse que es el hilo conductor) a los asuntos que se tratan y que en apariencia no tienen que ver con este hilo argumental, siempre con matices diversos de acuerdo con los que se desarrolle.

Figuras y lugares míticos en *El Beso de Abibina*

Una de las características de esta composición es la continua presencia del mito clásico que debe entenderse como consecuencia de lo que se adujo antes, es decir, la coalescencia en la obra del Doctoral canario de elementos pertenecientes a distintos movimientos literarios, puesto que la época no fue verdaderamente propicia para que el mito tuviera un lugar de privilegio. Es el momento, como indica Fátima Rueda, en que se desarrolla la polémica sobre la pertinencia de la mitología clásica en la literatura a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX la cual “permite observar muchos de los ingredientes fundamentales del paso de los códigos neoclásicos a los románticos” (163); y el de voces, como la de Antonio Ribot, que reconocían una falta de ingenio atestar las poesías de deidades (Armas Ayala, *Prerromántico* 185 y 232). Estudiosos de la presencia del mito en la literatura, como Vicente Cristóbal, vuelven a abundar en ello, aludiendo además al género al que pertenecen las odas de *El Beso de Abibina*:

En la nueva poesía lírica, de inspiración fundamentalmente anacreóntica y bucólica, no se concede lugar de honor a lo mítico, aunque se mencionan a menudo a Pan, a las ninfas y a los faunos, dioses tradicionalmente asociados al mundo eglógico (como puede verse en las letrillas, idilios y églogas de Iglesias de la Casa), y a Baco y Cupido, en contextos festivos y eróticos (así en las *Odas* de Meléndez Valdés). Los dioses y héroes paganos, en suma, van arrastrando tíbiamente su nombre y atributos por

las letras dieciochescas hasta que el movimiento romántico hunde las columnatas y templos en que se asentaban: la tradición grecolatina y con ella su más visible signo, la mitología, sufre un colosal derrumbamiento sin precedentes. ("Mitología" 40-41)

Es evidente que todo esto requiere de un análisis más profundo que el que aquí vamos a realizar, como también se torna necesario un estudio exhaustivo del mito clásico en toda obra del Doctoral, dado lo voluminoso de la producción escrita por este autor, las diferentes cualidades y calidades de la misma, la diversa temática y el momento en que fueron realizadas. Contamos con un primer acercamiento debido a G. Santana Henríquez quien ha venido a insistir en la importancia de un trabajo de estas características. Al respecto decía:

En un rápido bosquejo del volumen primero, hemos encontrado más de un centenar largo de mitos, algunos de los cuales resaltan por su alto índice de frecuencia y aparición. Esto sin contar los presentes en traducciones, como las *Odas de Anacreonte*, *Los amores de Leandro y Hero* y *el Beso de Abibina*, que descartamos al considerar que el mito griego es aquí mero trasunto del original heleno y no introducción propia del doctoral, aunque habría que ver hasta qué punto, sobre todo, si tenemos en cuenta las ricas notas explicativas que acompañan la versión afonsiana. (233)

Por lo pronto creo que pueden ser válidos trabajos como el que aquí presento que traten de una obra en concreto, cuyas características le pueden conferir cierto equilibrio y coherencia. Estos trabajos individuales también podrían ayudar a entender mejor la presencia de determinadas figuras míticas, su funcionamiento y finalidad.

Sobre *El Beso de Abibina* no se ha realizado ningún acercamiento en este sentido, quizás como se puede ver en el comentario anterior por la cercanía y mayor importancia de las otras dos obras con las que fue editada. En su caso, el carácter y la temática que se quiso tuviera esta composición (no olvidemos que se trata de una colección de anacreónticas) van a influir en la aparición de determinadas referencias míticas.

En el recuento de las figuras míticas se deben también considerar las que aparecen en el poema dedicatorio y en el prólogo. La prevalencia de la cultura en latín, relacionado esto con la enseñanza, hace que las denominaciones que se emplean para designar estas figuras míticas pertenezcan a ese ámbito más que al griego⁷. Corresponden, asimismo, según la clasificación de J. Humbert (307-311) a distintas esferas, principalmente dioses superiores, divinidades campestres o fábulas y relatos diversos.

⁷ No hay que olvidar, como refiere René Martin, que la mitología grecorromana “es de hecho GRECO-romana, es decir, esencialmente griega” (470).

De esta manera, en orden alfabético se encuentran las siguientes⁸:

1) *Adonis*. Hermoso joven que nació del incesto del rey de Chipre, Ciniro, con Mirra, su hija. Era gran cazador y amado de Venus, quien lo convirtió en una anemona tras matarlo un jabalí. Aparece formando parte del siguiente pasaje: "De Venus favorito / Y que su Adonis fueras" en la *Dedicatoria*, vv. 5-6.

2) *Alceo*. Hijo de Perseo y marido de Hipomene, fue abuelo de Hércules. Aparece en el contexto: "Y si tal vez se exalta / El Español Alceo", en la *Oda* 7, v. 50.

3) *Amor* (Cupido). Hijo de Marte y de Venus. Preside la sensualidad y se le representa como un niño desnudo, con los ojos a veces vendados y con un arco y un carcaj lleno de flechas. Solo referencias nominales aparecen en la *Dedicatoria*, v. 1; la *Oda* 5, vv. 2 y 17; la *Oda* 19, vv. 45, 57, 92, 103, 136 y 147; y la *Oda* 25, v. 77. Se encuentra formando parte de las siguientes expresiones: "Y en guerra de Amor" (*Dedicatoria*, v. 14); "El Amor nos guiaba / Por las ocultas sendas" (*Oda* 1, vv. 9-10); "Y entonces no trocará / Por todo el orbe entero, / Y el más Amor dichoso, Mis penas y tormentos" (*Oda* 2, vv. 25-28); "Graciosa Palomita, / Que con tu Pichon bello / Unes el crespo cuello / Cuando el Amor te agita" (*Oda* 6, vv. 1-4); "Y al pecho inchado enciende / De Amor el fuego blando" (*Oda* 6, vv. 11-12); "Como amistad remeda / De amor el vivo incendio" (*Oda* 7, vv. 67-68); "Que despreciando el oro, / Del amor asesino, / Cantas la rosa, y cantes / De ella mismo ceñido, / Venus, tu Amor ausente" (*Oda* 9, vv. 13-17); "Perezca el labio infame, / Y viperina lengua, / Que el dulce Amor vendiendo, / Deserta sus banderas" (*Oda* 13, vv. 1-4); "Que no hay mayor tesoro, / Que una boca bermeja, / Donde el Amor esconde / Su encendida Saeta" (*Oda* 13, v. 21-24); "Humilló, Amor travieso, / La mi arrogancia necia" (*Oda* 14, vv. 35-36); "Y bellos tus oyuelos, / De donde el Amor salta, / A los urgente pechos" (*Oda* 15, vv. 10-12); "Si Amor senil afrenta" (*Oda* 17, v. 18); "Mas luego una contienda / Sagaz, Amor levanta" (*Oda* 19, vv. 73-74); "Que si el Amor, sensible / Es quien lo imprime y calca" (en referencia al "beso") (*Oda* 19, v. 119-120); "cazador celeste, Que, diestro," (*Oda* 19, vv. 139-140); "Todas ensayar, ansían, / Sobre el cazador lindo, / De la aljaba dorada" (*Oda* 19, vv. 142-144); "Amor, que divertido, / Tal plática escuchára, / Mis orejas tirára, / Riendose perdido" (*Oda* 20, v. 37-40); "Amor, que escucha atento, / Antes, que el canto acabe / Con celestial contento / Vuela, y roba el aliento / En dulce Beso suave" (*Oda* 23, v. 36-40); "Y astuto, el Amor

⁸ La relación de figuras y lugares míticos sigue un orden alfabético. Al comienzo ofrezco una pequeña descripción, en la que, para evitar anacronismos y entender lo que podría conocer nuestro autor sobre estos personajes de la mitología clásica, me he servido del manual de Chompré (1783), por otro lado, uno de los que Graciliano Afonso enumera, como vimos anteriormente (cf. nota 3 del presente trabajo). Señalo, cuando ha lugar, entre paréntesis, otras denominaciones con que aparecen algunos de estos mitos en esta pieza. Vienen luego las caracterizaciones y cualidades que tienen y los pasajes de las odas donde aparecen.

burla / La tia regañona” (*Oda* 24, v. 13-14); “Que con labios sedientos / Libes de amor la gloria” (*Oda* 25, v. 182-183); “Que el yugo Soberano / Si tu de amor probaras” (*Oda* 26, v. 55-56). Aparecen también las denominaciones: “tiernos amorcillos” (*Oda* 8, v. 30), “el arco que avasalla” (*Oda* 5, v. 11) y “Candido Amores” (*Oda* 27, v. 4). A Cupido se refiere en la *Oda* 9, v. 5 y en la expresión “la aljava de Cupido” de la *Oda* 22, v. 28.

4) *Apolo*. Hijo de Júpiter y Latona y hermano de Diana, también llamado Febo por conducir el carro del Sol, era el dios de la poesía, la medicina, la música y las artes. Aparece en las expresiones: “Y los hijos de Apolo / Inflamados sus estros” (*Oda* 7, vv. 45-46) y “Que ya siento que suben / Alegres y risueños / Los hijos tres de Apolo / Mis caros compañeros” (*Oda* 25, vv. 11-14).

5) *Aristeo*. Hijo de Apolo y de Cirene, amó mucho a Eurídice, quien huyendo de él el día de su boda con Orfeo murió mordida por una serpiente. Se encuentra la expresión: “Las Hijas de Aristheo” (*Oda* 12, v. 36).

6) *Averno*. Lago de Campania consagrado a Plutón, de donde emanaba un olor tan fétido que se creía la entrada a los infiernos. Aparece solo nominalmente en la *Oda*, 15, v. 32 y la *Oda* 27, v. 23; y como “negro Aberno” en la *Oda* 11, v. 3.

7) *Bacante*. Mujer seguidora de Baco que, en las ceremonias conocidas como fiestas bacanales, corría vestidas de pieles de tigre, el cabello suelto, portando en las manos tirso y antorchas y dando gritos espantosos. Aparecen las expresiones: “Y una Bacante hermosa / Salte con mil baibenes” en *Oda* 3, vv. 11-12 y “Agil Bacante” en *Oda* 21, v. 65.

8) *Baco (Lico)*. Hijo de Júpiter y Semele. Para evitar que Baco muriera junto a su madre, Júpiter lo tuvo en su muslo el tiempo que quedaba para cumplir los nueve meses, entregándose luego a su tía, Ino, que lo cuidó junto a las Híadas, las Horas y las Ninfas. De mayor conquistó la India y pasó luego a Egipto donde enseñó a los hombres la agricultura, siendo el primero en plantar las viñas. Se le nombra en la *Oda* 7, v. 47 y la *Oda* 27, v. 19. Aparece en los siguientes pasajes y expresiones: “Dó el Teide cano mira / Las delicias de Baco” (*Oda* 4, vv. 27-28); “Y el centellante Baco / En el cristal bullendo, / Gozo y placer derrama / En los Amigos pechos;” (*Oda* 7, vv. 17-20); “En el suntuoso templo, / Que á Baco hermoso adora” (*Oda* 24, vv. 1-2); “Venga, el de Baco gloria / Melosa Malvasia” (*Oda* 24, vv. 82-83). Como *Lico* aparece en la *Oda* 7, v. 72 y la *Oda* 9, v. 6. También en las siguientes expresiones: “dó está tu alegría, / Dó tu placer, Liço” (*Oda* 3, vv. 17-18), “Vapores de Liço” (*Oda* 7, v. 64), “retozon Liço” (*Oda* 25, v. 30), “Visitador Liço” (*Oda* 25, v. 62) y “Liço oloroso” (*Oda* 27, v. 3).

9) *Céfiro*. Dios del viento del oeste, hijo de Astreo y Eos (o Gea). Se le consideraba un viento rápido, y en algunas historias se le atribuían varias

⁹ No está de más recordar la explicación que encontramos en Pérez de Moya de esta denominación aplicada a Baco: “Lico se dice de *ligo*, *ligas*, por atar o juntar, porque bebido el vino con templanza recoge las fuerzas perdidas y las ayunta y acrecienta; mas bebido desordenadamente, liga o ata el sentido y la razón” (313).

esposas. Equivale en la mitología romana a Favonio. Nominalmente aparece en la *Oda* 4, v. 7; y en los siguientes pasajes y expresiones: "Y aquí, en la sombra grata / De este acopado Tilo, / Que el Céfito amante / Ondeán los suspiros" (*Oda* 9, vv. 29-32); y "Céfito enamorado" (*Oda* 22, vv. 1). Aparece también como "blando Cefirillo" (*Prólogo*, v. 20), "Cefirillo ufano" (*Oda* 4, v. 20), "Ingrato Cefirillo" (*Oda* 22, v. 42) y "blando Cefireto" (*Oda* 25, v. 168).

10) *Cielo*. Hijo del Aire y de la Tierra, considerado como el más antiguo de los dioses. Fue destronado por su hijo Saturno que reinó en su lugar. Es el equivalente romano del dios griego Urano. Aparece solo en la *Oda* 6, v. 25; y formando parte de las expresiones: "el Cielo benigno" (*Oda* 9, v. 24) y "airado el Cielo" (*Oda* 11, v. 9).

11) *Diadas*. Pareja formada por dos seres vinculados entre sí, en este caso en referencia a la diada capitolina, Júpiter y Hera. Se nombra en la *Oda* 19, v. 12.

12) *Discordia*. Diosa a la que Júpiter echó del cielo por indisponer siempre a los dioses. Conocido es el relato de la manzana de oro que arrojó encima de la mesa en la boda de Tetis y Peleo, a la que no fue invitada. Referencias a la misma en: "Destruyendo el prestigio / Que la discordia inflama" (*Oda* 19, vv. 93-94); "Y ante tus pies los Reyes, / Dó la Discordia vuela" (*Oda* 20, vv. 65-66).

13) *Eco*. Esta ninfa, hija del Aire y de la Tierra, habitaba en las orillas del río Ceñiso. Juno la condenó, por haber hablado imprudentemente de ella, a repetir solo la última palabra de los que le preguntaban. Amó a Narciso, pero fue despreciada por él lo que la hizo alejarse consumiéndose de dolor. Se encuentra en el pasaje: "Y en los salones tiende / Eco su voz sonora" (*Oda* 24, vv. 63-64).

14) *Eliseo*. Parte de los infiernos donde los poetas representan la eterna primavera y donde gozan de felicidad perfecta y durable las almas de aquellos que han vivido bien. Aparecen en el texto: "Y si al Elisio campo, / Dó el Teide cano mira" (*Oda* 4, vv. 26-27) y "Eliseo ameno" (*Oda* 12, v. 6).

15) *Europa*. Hermosa princesa, hija de Agenor, rey de Fenicia, y hermana de Cadmo. Júpiter la quiso poseer y, para hacerlo, tomó la forma de un toro. La llevó a cuevas pasando el mar y conduciéndola a la parte del mundo que tomó de ella su nombre. Se encuentra la expresión: "la celeste Europa" (*Oda* 22, v. 51).

16) *Flora*. Mujer de Céfito, es la diosa de las flores y la primavera. En las fiestas en su honor las mujeres corrían bailando al son de trompetas y las vencedoras eran coronadas de flores. Se la representa adornada de guirnaldas y con unos canastillos llenos de flores. Su nombre aparece en la *Oda* 7, v. 25 y la *Oda* 10, vv. 16 y 22; y en el siguiente pasaje: "Yo ví la hermosa Flora / Que su gallardo manto, / Al bosque, al monte, al valle, / Al soto al ancho prado / Prestára cariñosa" (*Oda* 4, vv. 1-5).

17) *Ganimedes*. Hermoso hijo de Tros que fue arrebatado por un águila a instancias de Júpiter para servirle el néctar. Se encuentra la expresión: "Ganimédes Coperio / De las celestes Diosas" (*Oda* 24, vv. 71-72).

18) *Gracias*. Eran hijas de Júpiter y de Venus. Eran tres: Eufrosine, Talía y Aglaya. Se las representa con semblante risueño y los dedos entretreídos. Fueron compañeras de las Musas y de Mercurio. Nominalmente aparecen en la *Oda* 5, vv. 13 y 19, la *Oda* 9, v. 5, la *Oda* 15, v. 17, la *Oda* 18, v. 43 y la *Oda* 19, vv. 16 y 52.

19) *Hado*. Llamado también Destino, esta divinidad alegórica nació del Caos. Es representada con el globo de la tierra a los pies y con una urna en la mano donde se encontraba la suerte de los hombres. Sus sentencias se consideraban irrevocables y a su poder se subordinaban los demás dioses. Se halla la expresión: “la crueldad del Hado” (*Oda* 11, v. 44)

20) *Idalia*. Montaña famosa de la isla de Chipre, consagrada a Venus. Aparece en el verso: “A los bosques de Idalia” de la *Oda* 5, v. 1.

21) *Juno*. Mujer y hermana de Júpiter, hija de Saturno y de Rea, era considerada la reina de los dioses. Sumamente celosa, andaba espiando a Júpiter, que continuamente la estaba engañando, poniendo obstáculos a las concubinas de este y sus descendientes. Era sumamente soberbia. Presidía los casamientos y los partos. Se la representa en un carro tirado de pavos reales y con una de estas aves a su lado. Aparece en el siguiente pasaje: “Mis labios son los solos, / Dijo, encendida, Paula, / Cual los de Juno hermosa” (*Oda* 19, vv. 81-83).

22) *Jove*. Hijo de Saturno y de Rea, se salvó de morir devorado por su padre que se tragó una piedra envuelta en pañales en su lugar. Fue criado por los Curetes, o Coribantes, que con sus danzas impedían que los llantos del niño llegaran a oídos de su padre. Fue posteriormente llevado a Creta donde fue criado por la cabra Amaltea. Despojó del trono a su padre, y se convirtió en dueño del Cielo y de la Tierra, repartiendo con sus hermanos el gobierno del mundo. Se le representa con rayos en la mano, y llevado en un águila. Se encuentran en el texto: “Dulce perenne Eliso¹⁰” (*Oda* 11, v. 52), y “Jove amante” (*Oda* 22, v. 49).

23) *Mercurio*. Hijo de Júpiter y Maya, es el dios de la elocuencia, el comercio y los ladrones, además de mensajero de los dioses, principalmente de Júpiter que le había pegado alas en la cabeza y los talones, con las cuales comúnmente aparece representado, además de con un caducéo en la mano. Se menciona en el pasaje: “Dó Mercurio discreto, / Dulces billetes sopla” (*Oda* 24, vv. 14-15).

24) *Minerva*. Hija de Júpiter de cuyo cerebro salió, es la diosa de la sabiduría, la guerra y las artes. Se la representa con un morrión en la cabeza, un escudo en el brazo y una lanza, y a su lado un mochuelo y diversos instrumentos matemáticos como diosa de las ciencias y las artes. Se encuentra en el contexto siguiente: “Es mi boca rasgada, / Fresca, roja, con perlas, / La de Minerva sabia” (*Oda* 19, vv. 86-88).

25) *Muerte*. Diosa hija del Sueño y de la Noche. Se la representa solo con los huesos, vestida de negro y a veces con una guadaña en la mano. Se encuentra en esta composición formando parte de la siguiente estrofa: “¡O

¹⁰ Refiere Chompré: “Elicio. Los Romanos adoraban á Jupiter baxo de este nombre, quando creian poder por medio de ciertos versos hacerle bajar del Cielo” (210).

Beso, dulce, y fuerte, / Que ahogas tanta pena, / Tu rompés la cadena / De la avernosa muerte" (*Oda 16*, vv. 49-52)

26) *Ninfas*. Diosas hijas de Océano y Tetis (o de Nereo y Doris), que recibían diferentes nombres (Oceánidas, Nereidas, Driadas, Hamadriadas Napeas y Oreadas) por el lugar que habitaran. Aparecen nominalmente en la *Oda 19*, v. 103 y en los contextos siguientes: "Y el coro bullicioso / De las danzantes Ninfas" (*Oda 5*, vv. 5-6) y "Amor, que estaba en medio / De las Ninfas gallardas" (*Oda 19*, vv. 45-46).

27) *Noto*. Viento del mediodía y uno de los cuatro principales. Se encuentra la expresión: "fiero noto" (*Oda 11*, v. 10)

28) *Océano*. Dios marino, hijo del Cielo y de Vesta y padre de los ríos y las fuentes. Tuvo muchos hijos con Tetis con quien se casó. Aparece en la *Oda 21*, v. 6.

29) *Olimpo*. Monte entre Tesalia y Macedonia donde se creía que moraban los dioses. Se encuentra en el texto la expresión: "el Alto Olympo" (*Oda 22*, v. 50).

30) *Pales*. Diosa de los pastos, de los pastores y de los rebaños. Algunos consideran que bajo este nombre se escondía Cibeles, otros Ceres. Se nombra en la *Oda 7*, v. 25.

31) *Pandora*. Estatua que Vulcano hizo y animó. Para lograr la perfección los dioses dieron algunas de sus cualidades y atributos. Fue enviada a la Tierra por Júpiter, irritado contra Prometeo por haber robado el fuego del Cielo, con una caja donde estaban encerrados todos los males, que inundaron la Tierra. Solo quedó dentro la esperanza. En la obra se encuentra dentro del contexto: "Sobra, sobran misterios / Del arca de Pandora" (*Oda 25*, vv. 170-171).

32) *Pomona*. Diosa de las frutas y los jardines, amada por Vertumno. Referencias nominales en la *Oda 7*, v. 25 y la *Oda 10*, v. 16.

33) *Psique*. Deidad famosa por su belleza. Venus, celosa por ello, mandó a su hijo Cupido para que le lanzara una flecha y se enamorara del hombre más horrible que encontrara, Pero fue el propio Cupido quien se enamoró de ella e hizo que Céfito la condujera a un lugar delicioso, donde vivió con ella largo tiempo, aunque sin conocerle. Después que logró por artimañas saber la identidad del dios, Venus la persiguió y le quitó la vida, aunque Júpiter luego la volvió a resucitar. Se la representa con alas de mariposa en la espalda. Aparece en el siguiente contexto: "¿No te bastará Psique, / Que con dulce cariño, / Tu Amor ardiente paga / Con divinal delirio" (*Oda 22*, vv. 21-24).

34) *Sirio*. Una de las estrellas que forman la constelación de la Canícula. Los antiguos le ofrecían sacrificios para ahuyentar sus influencias, que temían. Algunos escritores dieron este nombre al Sol. Encontramos en esta obra: "Cuando abrasado Estío / El orbe fatigaba, / Y el ominoso Sirio / Rayos ardientes lanza" (*Oda 19*, vv. 1-4)

35) *Sueño*. Hijo de Erebo y de la Noche. Su palacio se encuentra en una cueva retirada, alejado de los rayos del sol y con un montón de adormideras y hierbas vaporosas a la entrada. El Sueño descansa en una sala sobre un lecho de plumas con los Sueños acostados alrededor y Morfeo, su principal ministro, velando y teniendo cuidado de que no exista el ruido. Se le representa echado en una cama con un cuerno en una

mano y un diente de elefante en la otra. Aparece en el texto la expresión: “el regalado sueño/ Con alas vaborosas, / Me prende...” (*Oda* 16, vv. 9-11).

36) *Talía*. Es una de las nueve Musas, que preside la comedia y la poesía lírica. Se le representa como una doncella coronada de yedra, calzada de borcuéus y con una máscara en la mano. Aparece en la obra: “Y si ríe Thalía” (*Oda* 7, v. 57).

37) *Tántalo*. Hijo de Júpiter y de la ninfa Plota. Es conocido que para probar el poder de los dioses dio una cena en su casa donde les sirvió los miembros de su hijo Pélope. Júpiter lo condenó a pasar hambre y sed perpetuas y Mercurio lo encadenó hasta la barba en medio de un lago en los infiernos, poniéndole junto a la boca una rama llena de fruta que se enderezaba cuando quería comer de ella, de la misma manera que se retiraba el agua cuando quería beber. Aparece la expresión: “Tántalo sediento” (*Oda* 11, v. 38).

38) *Tártaro*. Paraje del Infierno donde iban todos aquellos que habían vivido mal. Allí recibían tormento y toda clase de castigos. Se menciona en la *Oda* 9, v. 10.

39) *Venus*. Llamada también Cipris, es la hija del Cielo y de la Tierra. Dicen que fue formada de la espuma del mar. Al instante de nacer fue llevada al Cielo y pareció tan hermosa que todos los dioses querían casarse con ella y la llamaron diosa del Amor. Se casó con Vulcano y no pudiendo soportar la fealdad de su marido tuvo infinidad de amantes, entre ellos Marte, aparte de muchos mortales como Anquises, padre de Eneas. Iba acompañada de las Gracias, las Risas, los Juegos, los Placeres y los Atractivos. Le edificaron templos en todas partes, entre ellos destacan el de Lesbos, Pafos, Gnido y Citera. Se la representa con Cupido, su hijo, sobre un carro tirado de pichones, de cisnes o gorriones, y algunas veces montada en un macho cabrío. Referencias a la misma se encuentran en la *Dedicatoria*, v. 5, la *Oda* 5, v. 17, la *Oda* 7, v. 47, la *Oda* 9, v. 17, la *Oda*, 15, v. 22, la *Oda* 27, v. 19 y la *Oda* 19, v. 107. Aparece en los contextos y expresiones siguientes: “Y el templo vi y las aras / De Venus la marina” (*Oda* 5, vv. 3-4); “Y las voces, Cherubicas / Que aplauden á Cyprina (*Oda* 5, vv. 9-10), “O Pomos de Cytera” (*Oda* 18, v. 44); “Alejandrina rosa, / De la divina Pafia” (*Oda* 19, vv. 79-80) y “¿Qué tesoro en el Orbe, / Pudiera ser tan alto / (Aunque el lumínar fuera / De la deidad de Paphos,) / Que compararse pueda / A ti Lunar gallardo” (*Oda* 21, vv. 45-50).

Tipología y función de las figuras y lugares míticos

Parece, por la relación anterior, que la presencia del mito clásico en *El Beso de Abibina* nada tiene que ver con descripciones ni (re)interpretaciones eruditas del mismo. Tampoco con la existencia de determinados mitemas, o motivos que integran un mito.

Se trata en este caso de un uso alusivo, de meras referencias nominales de dioses y lugares, en definitiva, de figuras míticas, algunas de las cuales pueden llevar aparejadas epítetos y adjetivos que han venido a caracterizarlas y que posteriormente son asimilados en esta pieza. Además,

no son muchos los elementos míticos que aparecen, si bien, como se puede comprobar, algunos de estos tienen un mayor índice de frecuencia.

Estas apreciaciones tienen que ver con lo que se dijo antes, con el contenido y con el carácter erótico-amatorio, sensual y bucólico de esta composición. La presencia de estas figuras míticas guarda de esta manera cierta lógica con el contexto en el que aparecen. Ocurre, por ejemplo, con la mención de Flora que tuvo que ser casi forzosa para nuestro poeta en poemas como la *Oda* 4 "Las flores" o la *Oda* 10 "Las abejas"; y lo mismo pasa con Venus y las Ninfas en la *Oda* 5 "A las mujeres".

Sin embargo, por encima de los otros referentes míticos destaca, como se puede comprobar en la relación, la figura de Amor (con sus variantes de Cupido, Amorcillo, Amores...), imagen íntimamente relacionada con el carácter de estas odas y una constante desde el poema dedicatorio a José Turull, donde ya aparece en su primer verso ("A ti, que el Amor diera / Alma sensible y tierna") y continúa en la *Oda* 1, donde se narra la situación que dio lugar al beso entre ambos y que es el tema argumental, como se dijo, de todas estas composiciones: aquí se describe a Amor guiando a nuestro poeta y a su amada "por las ocultas sendas"¹¹.

Puede verse que las diferentes menciones que se realizan de esta figura mítica van acompañadas de referencias (epítetos, situaciones, acciones) que o la caracterizan y definen en los autores clásicos y en los tratados teóricos, o son extensiones que derivan de aquellas. Así se le califica de "dichoso" en la *Oda* 2; aparece llevando al poeta a los bosques de Idalia para contemplar el templo y el altar de Venus y con el epíteto de "halagüeño" en la *Oda* 3; es el causante ("cuando el Amor te agita") de que la paloma una su cuello a su pichón bello en la *Oda* 6; se muestra "dulce" o escondiendo su saeta en una boca bermeja en la *Oda* 13; se le describe como travieso en la *Oda* 14, saltando a unos urgentes pechos en la *Oda* 15, y en medio de unas Ninfas a las que burla mostrándoles unos rasgos viriles cual cazador con su sonante aljaba "que agita fieras en la montaña" en la *Oda* 19. Un Amor divertido y juguetón (tirando de las orejas) aparece en la *Oda* 20, hurtando en su vuelo el aliento en dulce beso en la *Oda* 23, astuto y burlón en la *Oda* 24 o ciego

¹¹ El contexto en el que sucede este episodio amoroso invita a relacionarlo con lo que narra Virgilio en el libro IV de la Eneida (cf. especialmente Verg. *Aen.* 4, 160-172), sobre los amores de Dido y Eneas, que consumaron su pasión en lo oculto de la cueva, aunque las instigadoras de ese himeneo en la obra virgiliana fueron Juno y Venus. En cambio, sí aparece Amor (en este caso Cupido) en el libro I de la *Eneida* (cf. Verg. *Aen.* 1, 579-696), cuando Venus lleva a Ascanio, hijo de Eneas, a Idalia para salvaguardarlo de Juno y envía a su alado hijo, bajo la figura de Ascanio, para inflamar el corazón de Dido. Habría que recordar, como se dijo, que Graciliano Afonso comenzó la traducción del gran poema épico latino precisamente en tierras americanas.

en la *Oda* 25¹². Y lo mismo ocurre con las otras figuras que se relacionan en mayor o menor número¹³.

También otros pasajes permiten comprobar que Graciliano Afonso conocía bien la mitología y no se limitaba, como vemos, a la sola mención de figuras y lugares míticos. De esta manera, en medio del ambiente erótico sensual que emana en estas odas, aparecen ciertos relatos conocidos. Uno de ellos se encuentra en la ya mencionada *Oda* 19 “La contienda”. En ella se cuenta lo que les sucedió a tres doncellas, Flora, Cecilia y Paula, por culpa del burlón Amor: las que antes eran parecidas a las Gracias, aparecen con rasgos viriles tras haberles prestado Amor su forma soberana. Comienzan así a besarse en un duelo sin fin:

Mas luego una contienda
Sagaz, Amor levanta;
“Cuales los labios fueran,
“Que mas dulces besaran.”
Flora grita, los míos
De mi boca abreviada,
Alejandrina rosa,
De la divina Pafia;
Mis labios son los solos,
Dijo, encendida Paula,
Cual los de Juno hermosa
Carnosos con fragancias;
Y Cecilia: dulcísima
Es mi boca rasgada,
Fresca, roja, con perlas,
La de Minerva sabia.
Todas á un tiempo gritan,
Todas á un tiempo claman,
Y voláran injurias,
Si Amor no las calmára,
Destruyendo el prestigio,
Que la discordia inflama

¹² Sobre la genealogía de Amor puede verse Ruiz de Elvira (128-129). Pierre Grimal (171-172) señala que con los poetas Amor ha ido adquiriendo sus características y fisonomía, sobre todo, la figura de niño, con frecuencia alado, que lava el desasosiego a los corazones, los inflama con su antorcha o los hiere con sus flechas. Así Safo (Fr. 130 y 47) llama al dios “agridulce”. En el arte y poesía helenísticos se le caracterizaba como un niño juguetón y travieso, pero también como un tunante impertinente con el que nadie podía enfadarse. Otros epítetos y cualidades relativas a Amor (Eros) se señalan en Harrauer-Hunger (301-305).

¹³ Así de Baco (o Lico) se dice que otorga la alegría (*Oda* 3), es centellante y ofrece nuevos placeres (*Oda* 7), se le hace aparecer danzando con Anacreonte (*Oda* 9) y se le califica de hermoso (*Oda* 24), retozón y visitador (*Oda* 25) y oloroso (*Oda* 27).

[...] (Afonso Naranjo 118)

La contienda que entablaron esas doncellas invita a pensar en un conocido relato mítico donde sucedió algo parecido: el juicio de París. Si allá la disputa provocada por la Discordia estaba en considerar quién era la más hermosa, aquí es el beso el elemento que se usa como elemento de juicio. Cada una de las tres doncellas refiere que el suyo es el mejor, cual si hubieran sido dados, respectivamente, por la boca de Venus (“divina Pafia”), Juno y Minerva. Amor actúa además como juez en esta contienda (como París en aquella otra) y pone calma a la controversia, mostrando que solo importan los labios que imprimen “amorosa marca” (entre paréntesis cabe decir que en el desenlace nuestro poeta refiere que, si él hubiera sido juez de la misma, la ganadora sería su musa isleña).

En la *Oda* 22 “El Céfito” ocurre algo parecido. Tras la imprecación inicial al personaje objeto de esta oda, leemos:

¿No te bastára Psique,
Que con dulce cariño,
Tu Amor ardiente paga
Con divinal delirio?
¿Acaso en hondo sueño
Miraste adormecidos
Los brillantes luceros,
La aljava de Cupido,
En la gruta sombrasa
Sobre el Césped mullido,
Do ríe el Agua mansa
Con grato murmurío
[...] (Afonso Naranjo 126)

Evidentemente, estos versos, aunque el espacio en el que se desarrolla la escena es diferente, recuerdan la historia de Cupido y Psique, la cual narró Apuleyo en su *Metamorfosis* o *Asno de oro* (4, 28-6, 24). Cupido enamorado de Psique la llevó a su palacio, pero la dejaba antes del amanecer pues no quería que le viera. Sus hermanas, celosas de su belleza y de que viviera en un palacio, descubriendo que Psique no conocía a su marido la empezaron a asediar con insidias, entre otras que el oráculo de Apolo había dicho que su marido podría ser un monstruo. A la noche siguiente Psique tomó la espada para darle muerte y en el instante en que tomó la lámpara para alumbrarse vio que se trataba del dios.

También en esta oda al final encontramos estos versos:

Teme, que Jove amante,
Dejando el alto Olympo,
Cual la celeste Europa,
Bese tu amor dormido. (Afonso Naranjo 126)

donde puede esconderse una alusión al conocido episodio del rapto de Europa por parte de Jupiter¹⁴.

Resulta, asimismo, interesante indagar en las funciones que desempeñan estas referencias míticas. La existencia de estas se debe a que tienen un papel y una misión que desarrolla el que utiliza esos mitos con una intencionalidad concreta.

Dentro de las propuestas metodológicas que se han realizado sobre la función que tiene el mito clásico¹⁵ en la literatura destaca, a mi juicio, la que Rosa Romojaro aplicó a autores que pertenecen a los Siglos de Oro (Renacimiento y Barroco) y que tiene validez también para autores de épocas posteriores (en especial el siglo XVIII, por su acercamiento a la estética renacentista y la recuperación de los clásicos grecolatinos).

Romojaro diferencia cinco funciones que denomina tópico-erudita, comparativa, ejemplificativa, recreativa o metamítica y burlesca estableciendo, además, las fórmulas o procedimientos que cada una desarrollan¹⁶. A este respecto, aplicando este método a los elementos míticos que se encuentran en esta pieza, vamos a encontrar que es sobre todo la función erudita la que más frecuencia de aparición tiene, afirmada en la imitación formal de tópicos morfológicos y sintácticos relacionados con estas figuras que se encuentran en los escritores grecolatinos y se reproducen luego en los tratados mitográficos¹⁷.

¹⁴ Desarrollado por Ovidio en sus *Metamorfosis*, 2, 836-875.

¹⁵ Véase también A. Ruiz de Elvira (32-40) quien ha establecido otros tipos de interpretación de los mitos que han tenido seguidores en todas las épocas: 1º) El simbolismo o alegorismo; 2º) La pseudorracionalización; 3º) El evemerismo; 4º) El astralismo; 5º) El ritualismo y 6º) El estructuralismo.

¹⁶ De forma esquemática y resumida refiere las siguientes funciones y procedimientos (Romojaro, 1998: 12-13): 1) *Función tópico-erudita*: 1.1. Nominación mitológica sustitutiva; 1.2. Perífrasis; 1.3. Locución sinonímica explicativa; 1.4. Alusión; 1.5. Apelación; 1.6. Mitologización (De la abstracción a la concreción mítica); 1.7. Actualización (De la concreción mítica a la ruptura contextual); 1.8. Hispóstasis simbólica. 2) *Función comparativa*: 2.1. Símil; 2.2. Metáfora; 2.3. Alegoría. 3) *Función ejemplificativa*: 3.1. Estructuras alusivas (El mito como «aviso»); 3.2. Estructuras emblemáticas (El mito como apoyo doctrinal). 4) *Función recreativa o metamítica*: 4.1. Recreación estética; 4.2. Innovación mítico-literaria; y 5) *Función burlesca*, donde el mito se relaciona con el humor, la ironía, la parodia y la sátira.

¹⁷ Como refiere Vicente Cristóbal ("Pervivencia" 1782) los tratados y manuales mitográficos eran la fuente usual a la que se recurría cuando el uso literario del mito se reducía a la simple alusión o referencia; los autores antiguos, en ediciones o traducciones, nutrían, por el contrario, los desarrollos argumentales de mayor envergadura. Una exhaustiva relación de los manuales, diccionarios y compendios

Un primer ejemplo dentro de esta función lo ofrece la figura mítica de Céfito a la que se dedica la *Oda* 22, mencionada antes, considerado el viento poético por excelencia. En la tradición aparece normalmente en contextos amorosos y en paisajes idílicos, como ocurre también en el texto de Afonso. En este caso nos encontramos con el recurso repetido, que pertenece a la función erudita, conocido como nominalización mitológica-sustitutiva, que se da “cuando un nombre de uso común, generalmente indicador de un fenómeno de la naturaleza, es sustituido por otro de contenido mitológico o astrológico-mitológico” (Romojaro 17). Este procedimiento se usa también en la *Oda* 4 “La flores”, donde Flora daba al Céfito “su dulce aliento blando” (Afonso Naranjo 98) o en la *Oda* 9 “Anacreonte” en la que un Céfito amante hace ondear sus suspiros en la sombra grata de un acopado tilo (Afonso Naranjo 101).

Dentro de esta misma función encontramos muestras de otros procedimientos. La locución sinonímica explicativa, fórmula perifrástica que remite a un elemento mítico (Romojaro 32-34), aparece en varias ocasiones. De esta manera, la figura de los coribantes debe esconderse detrás de la mención “hijos de Apolo” que se encuentra en la *Oda* 7 “Los Amigos”, donde se habla de una reunión festiva en una sala de festejos y en la que, tras el correspondiente banquete y la ingesta de bebidas, aquellos aparecen “inflamados sus estros” cantando las glorias de Baco y Venus (Afonso Naranjo 97). Otro ejemplo más claro del uso de esta fórmula se observa en la *Oda* 21 “El lunar”, en el sintagma “deidad de Paphos” que alude a Venus (Afonso Naranjo 124).

Sin embargo, es lo que se ha denominado hipóstasis simbólica es el recurso que más se da en estas odas, dentro también de la función tópic-erudita. Ocurre cuando “un signo mítico se convierte en la representación simbólica de una categoría abstracta mediante un proceso metonímico” (Romojaro 60). Afecta aquí en concreto a la figura de Baco. Así en la *Oda* 3 “El vino” esta bebida (aparece Liëo), que sirve para ahogar las penas, no hace efecto en el amante:

Coronáme las sienes
De mirto y tinta rosa
Y una Bacante hermosa
Salta con mil baibenes.
La Copa otra vez venga
De ese vino fragante,
Dámela á cada instante;
Nada el palcer detena.
¿Y á dó está tu alegría,
Dó tu placer, Liëo,

sobre mitología que existieron en España en los siglos XVIII y XIX la ofrece Marta González.

Que entre tristeza veo
 Morir el alma mía?
 Tu poderoso encanto,
 Que tu zozobra aleja,
 ¿Por qué en mi solo deja
 Dolor y amargo llanto? (Afonso Naranjo 91-92)

Otros ejemplos de esta fórmula erudita se encuentran en la *Oda* 4 “La flores” cuando se refiere al Teide cano que mira “las delicias de Baco” (Afonso Naranjo 93), en alusión a los viñedos que plagaban el valle de La Orotava; y en la *Oda* 7 “Los Amigos” cuando se dice que el “centellante Baco” bulle en el cristal y la luna que convida al dulce sueño que va a lograr disipar “vapores de Liëo” (Afonso Naranjo 96 y 98).

Solo un ejemplo se encuentra relacionado con la función comparativa (Romojaro 1998: 65-110), donde la imagen mítica es el resultado de un proceso de selección y reflexión por parte del poeta que busca afinidades y términos acordes entre el comparado real y el comparante mítico. En este caso, el propio contenido que es común en estas odas propicia el símil, en concreto lo que se denomina símil simple que “al equiparar dos términos mediante la forma expresiva más sucinta, se convierte en alusivo de ciertos aspectos del campo mítico al que remite la imagen” (Romojaro 70). Este procedimiento lo encontramos al comienzo, en los versos dedicados a José Turull: cualidades que definen la figura de Amor, en concreto su alma tierna, se reflejan en este personaje, quien pudiera convertirse en un Adonis si tuviera la constancia de un tierno pajarito.

Epílogo

Creo que esta pieza es un ejemplo claro de recepción y adecuación del mito clásico, aunque en su expresión mínima. No se intenta en ella recrear largas historias ni volver a tejer las tramas argumentales que encontramos como herencia de la antigüedad grecolatina, sino de utilizar determinadas figuras y escenas míticas y adaptarlas a un formato literario cuyo contenido y finalidad influyen en la aparición, mayor o menor, de esos elementos y en su tratamiento. De esta manera el signo mítico, como herencia cultural, se convierte en signo literario, reflejo de la percepción personal del poeta.

Además, el mito clásico sirve también para mostrar esa interrelación, más frecuente de lo que se piensa, entre obras literarias¹⁸ y es utilizado como importante elemento de unión y cohesión detrás del motivo central que las inspira.

¹⁸ Queda indagar en trabajos posteriores la relación y dependencia que tienen los mitos que aparecen en *El Beso de Abibina* con los que se encuentran en los autores que sirvieron de inspiración a la misma, Catulo, Horacio y, sobre todo, Juan Segundo, además de con las dos traducciones que componen este volumen. Cf. la nota 1 del presente trabajo.

Creo también que la existencia de estas figuras míticas no debiera verse como una contradicción y un estancamiento en la evolución literaria de este autor por la fecha en que fue compuesta esta obra. La explicación de ello tiene mucho que ver con el movimiento estético al que pertenece la misma, el neoclasicismo. El signo mítico aparece así en unas composiciones líricas cuyo género va a conocer un verdadero auge en la segunda mitad del siglo XVIII. Este momento se corresponde con los años discentes de nuestro autor, donde la enseñanza de la cultura y literatura clásicas era fundamental, de ahí que su aparición en estas obras de creación sea casi inevitable: la mitología se convierte así en una herramienta más para el poeta neoclásico.

Si *El Beso de Abibina* tuvo "parte de culpa" de la introducción de determinados movimientos literarios en tierras americanas, con todas las características y notas distintivas que se quieran dar, también hizo posible que entrara allí el mundo clásico, el recuerdo de la antigüedad grecolatina, a través de todas esas referencias míticas que se engarzan en esa composición y son responsables del tono erudito que la caracteriza.

BIBLIOGRAFÍA

- Afonso Naranjo, Graciliano. *Odas de Anacreón. Los amores de Leandro y Hero traducidos del griego; y el Beso de Abibina*. Puerto Rico: Imprenta de Dalmau, 1838.
- Armas Ayala, Alfonso. "El Neoclasicismo en Canarias: José de Viera y Clavijo. Graciliano Afonso Naranjo". *El Museo Canario* 15 (1945): 27-55.
- _____. *Graciliano Afonso, un prerromántico español*. La Laguna: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 1963.
- _____. *Graciliano Afonso: Prerromántico e ilustrado*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.
- Becerra Bolaños, Antonio. "Graciliano Afonso, poeta erótico". En *Ilustración y pre-romanticismo canarios. Una revisión de la obra del Doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)*. Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas-Fundación Mapfre Guanarteme de Arucas-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, 2003. 9-29.
- _____. "La poesía americana de Graciliano Afonso". *Anuario de Estudios Atlánticos* 51 (2005): 45-60.
- _____. *Graciliano Afonso: la conformación de un canon*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 2010.

- Brioso Sánchez, Máximo. “Introducción” a *Anacreónticas*. Texto revisado y traducido por M. Brioso Sánchez. Madrid: C.S.I.C., 1981. IX-LXXXIX.
- Chompré, Pierre. *Diccionario abreviado de la Fabula, para la inteligencia de los Poetas, Pinturas y Estatuas, cuyos asuntos estan tomados de la Historia Poética. Escrito en Francés por Mr. Chompré, Licenciado en Derecho*. Traducido al Castellano de la undecima y ultima edicion. Madrid: por D. Manuel de Sancha, 1783.
- Cristóbal, Vicente. “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* (2000): 29-76.
- _____. “La pervivencia de la Mitología Clásica”. En *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán*. Ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea. Vol. 4. Madrid: CSIC, 2002. 1781-1783
- Fokkema, Douwe Wessel y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo. Marxismo. Estética de la recepción semiótica*. G. Domínguez, tr. Madrid: Cátedra, 1981.
- González González, Marta. “Aproximaciones al estudio de la mitología en la España del siglo XVIII y comienzos del XIX”. En *La historia de la literatura grecolatina en España: De la ilustración al Liberalismo (1778-1850)*. Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado, Marta González González, eds. Universidad de Málaga: Servicio de Publicaciones, 2013. 211-223.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Francisco Payarols, tr. Barcelona: Paidós, 1979.
- Harrauer, Christine y Herbert Hunger. *Diccionario de mitología griega y romana*. José Antonio Molina Gómez, tr. Barcelona: Herder, 2008.
- Humbert, Jean. *Mitología griega y romana*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.
- Infantes Florido, José Antonio. *Crisis religiosa e Ilustración. Un horizonte desde la biblioteca de Tavira: ventanal sobre la Iglesia del siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1981.

- Martin, René. "Estudio general de la mitología grecorromana". En *Diccionario de Mitología griega y romana*. Alegría Gallardo, tr. Madrid: Espasa Calpe, 2003. 457-477.
- Martínez, Marcos. "Un anacreóntico canario: Graciliano Afonso". En *Ilustración y pre-romanticismo canarios. Una revisión de la obra del Doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)*. Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas-Fundación Mapfre Guanarteme de Arucas-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, 2003. 69-144.
- Millares Carlo, Agustín y Manuel Hernández Suárez. *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Tomo I. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario- CSIC Patronato "José María Quadrado"- Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975.
- Pabón, Carmen Teresa. "El amor en la poesía anacreóntica griega y en la de Meléndez Valdés". *Cuadernos de Filología Clásica* 8 (1975): 219-225.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophía secreta*. Carlos Clavería, ed. Madrid: Cátedra, 1995.
- Romojaro, Rosa. *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.
- Rueda Giráldez, Fátima. "El Discurso sobre las Deidades del Paganismo de Francisco Núñez y Díaz y la polémica española sobre mitología y religión". *Anejo 8 de Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 44 (2021): 163-190.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos, 2011.
- Salas Salgado, Francisco. *Humanistas canarios de los siglos XVI a XIX*. T. II. *Catálogo biobibliográfico*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1999.
- _____. "La huella de Catulo en *El Beso de Abibina* de Graciliano Afonso: a propósito de la *Oda 11*". *Fortunatae* 12 (2000-2001): 227-238.
- Santana Henríquez, Germán. "La mitología clásica en la poesía de Graciliano Afonso (I)". En *Ilustración y pre-romanticismo canarios. Una revisión de la obra del Doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)*. Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas-Fundación Mapfre Guanarteme de Arucas-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, 2003. 225-247.