

MODERNISMO E INSULARIDAD: TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DEL *PARNASSE* EN PUERTO RICO (SIGLO XIX)

MIGUEL ÁNGEL FERIA
Université de Limoges
miguelangelferia@gmail.com

RESUMEN

La literatura del *Parnasse* francés participó como ninguna otra de la génesis del modernismo hispánico, y en este sentido el primer modernismo puertorriqueño no fue una excepción. Pese a la vigencia aún tardía del romanticismo, inseparable del contexto de insularidad y lucha por la Independencia, la recepción en la isla del parnasianismo supuso la adopción de una serie de modelos que incorporaron la literatura puertorriqueña al espíritu del Fin de Siglo. El presente artículo se ocupa de la traducción y recepción del *Parnasse Contemporain* durante el último tercio del siglo XIX, una época marcada aún por los cánones de un postromanticismo trasnochado y los primeros ensayos renovadores de autores como José de Jesús Domínguez, inspirados en los poetas parnasianos franceses como Gautier, Heredia o Leconte de Lisle.

PALABRAS CLAVE: Modernismo, Fin de Siglo, Poesía, Postromanticismo, Parnasianismo

HISPANIC MODERNISM AND INSULARITY: TRANSLATION AND RECEPTION OF THE *PARNASSE* IN PUERTO RICO (19TH C.)

ABSTRACT

French Parnassian literature was the one that most contributed to the origins of Hispanic Modernism, being Puerto Rico Modernism no exception. In spite of the late presence of Romanticism, attached to the historic contexts of insularity and Independence, the reception of Parnassianism meant the adoption of a series of models that incorporated Puerto Rico literature to the Fin de siècle spirit. This article deals with the translation and reception of the *Parnasse Contemporain* during the last third of the 19th century. That time was marked by the standards of an outdated Postromanticism and the first refreshing essays of authors as José de Jesús Domínguez, that were inspired by French Parnassian poets such as Gautier, Heredia or Leconte de Lisle.

KEYWORDS: Hispanic Modernism, Fin de siècle, Poetry, Postromanticism, Parnassianism

INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el fértil contexto de la literatura hispánica del Fin de Siglo, Puerto Rico presenta ciertas particularidades exclusivas a cuenta de su insularidad, su frustrada lucha por la Independencia y los ires y venires de algunas de sus figuras capitales, bien por motivos políticos -exilio- o personales -viajes de estudios, mayoritariamente-. Aunque la cultura francesa hubo tenido desde el período romántico un influjo considerable en el sistema cultural de la isla (vid Álvarez 2009), hay que decir que el modernismo en su máximo apogeo, a diferencia de

otras zonas geográficas de lengua española, no prospera sino con cierto retraso y algo disperso y capitalizado por figuras individuales, más que por cenáculos o grupúsculos homogéneos. Su progresión cronológica y su diacronía expresiva mantienen, por ello, unas pautas no siempre coincidentes con aquellas que guían al conjunto de la poesía hispánica finisecular desde el tardorromanticismo al simbolismo pasando por el decadentismo y, sobre todo, el parnasianismo. Entre los avatares que explican esta singularidad, M. A. Náter (2014: 32) ha apuntado que una gran parte de la riqueza de la literatura puertorriqueña del Fin de Siglo ha permanecido y permanece aún sepultada en periódicos y revistas de difícil, cuando no imposible acceso, en una suerte de corpus fantasmal del modernismo cuyos textos «quedaron marginados debido a los privilegios del canon patriótico y nativista que sufrió la isla ante la ambigüedad de su soberanía y la dependencia respecto a España y Estados Unidos».

La recepción de los poetas y de la estética literaria del *Parnasse contemporain* supuso el primer aldabonazo de lo que se considera el modernismo, y si no corresponde a su culmen, al menos alimenta su génesis en su período fundacional y en la configuración de sus primeros caracteres definibles. A la hora de abordar la naturaleza del modernismo puertorriqueño asombra, sin embargo, la deriva exegética que a este respecto ha dominado la historiografía literaria del país, como señalara ya Edgar Martínez Masdeu en *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico* (1977). Hilando fino, Martínez divide todo el panorama de la crítica puertorriqueña sobre el modernismo en dos etapas fundamentales: en primer lugar, una etapa tradicional, iniciada en 1935 con las propuestas de Cesáreo Rosa-Nieves -*La poesía en Puerto Rico*-, y proseguida en 1941 por E. A. Laguerre -*La poesía modernista en Puerto Rico*-, cuya tesis respeta, ampliándola, la expuesta por Rosa-Nieves. Partiendo de estos autores, una gran parte de los estudiosos inmediatamente posteriores siguió a pie juntillas sus ideas, desde Josefina Rivera de Álvarez en su *Diccionario de la literatura puertorriqueña* (1954), más tarde ampliado en *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, pasando por Francisco Manrique Cabrera -«El modernismo», en *Historia de la literatura puertorriqueña* (1956)-, o Adriana Ramos en su conferencia *El modernismo en la lírica puertorriqueña* (1958). Y en segundo lugar, una etapa subsiguiente marcada por la necesidad de nuevos planteamientos críticos, promovida por Luis Hernández Aquino en su antología *El modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa* (1967); planteamientos ahora renovados con las aportaciones de especialistas como R. L. Acevedo. En cuanto a sus principales directrices, la crítica de sesgo tradicional sustentaba, básicamente, que el modernismo en Puerto Rico fue tardío y breve, oscilando entre las fechas de 1907 y 1930, mientras que la facción iniciada por Hernández Aquino lo ha adelantado a finales del XIX, cuando se publican las primeras composiciones de Arístides Moll Boscana.

Inseparablemente a la irrupción del modernismo en la isla queda ligada la recepción del parnasianismo francés si sustentamos, y es el caso, que éste incidió capitalmente en el nacimiento de aquél. No sería lógico, por ello, pasar de aquí

sin analizar qué respuesta ha dado la crítica puertorriqueña a esta cuestión, y es de rigor afirmar de inicio lo insatisfactorio, a grandes rasgos, de la misma. Comenzando por *La poesía en Puerto Rico* de Cesáreo Rosa-Nieves, precisamente es esta obra fundacional la que yerra ya en muchos de sus planteamientos respecto al Parnaso, de ahí que esté en el origen de muchos y continuos deslices ulteriores. Rosa-Nieves incluye un capítulo, «Postromanticismo parnasiano (1880-1907)», donde fracciona en dos corrientes la generación postromántica puertorriqueña: los becquerianos y «los que adoptan la nueva tendencia hacia la corrección formal de la estrofa», es decir, los supuestamente parnasianos, autores como Negrón Sanjurjo, Vicente Palés Anés o Luis Muñoz Rivera, todos ellos deslumbrados por un Gautier bien que mal traducido al español y por la influencia del «poeta parnasiano Gaspar Núñez de Arce» (1958: 63-64).¹

La distorsión germinal estriba en considerar a Gaspar Núñez de Arce un poeta parnasiano, cosa que nunca fue: más bien todo lo contrario. Su apasionamiento romántico, su defensa del arte cívico y de la lírica al servicio del progreso, su trascendentalismo católico, la desfiguración formal y estilística de una buena parte de su obra, todo en Núñez de Arce se sitúa en las antípodas de la ortodoxia parnasiana. Pese a su conocimiento de algunos autores del *Parnasse contemporain*, a los que llegó a parafrasear y malear, despojándolos, precisamente, de su parnasianismo, la afamada perfección formal y la versificación marmórea del poeta español no fueron otra cosa que retórica y elocuencia, severa aunque trillada, digna de un aprendiz de Manuel José Quintana, y ajena completamente a los principios parnasianos de concisión, esmero y transposición artística contra los que él mismo vociferó.² Dicho esto, no han de doler prendas en afirmar que gran parte de la tradición crítica del modernismo puertorriqueño queda así despojada de uno de sus argumentos fundamentales. En cuanto a la síntesis general que Rosa-Nieves propone del modernismo puertorriqueño, el crítico no dudaba en enfrentar parnasianismo y modernismo: «El modernismo nace como una reacción estética frente a los parnasianistas en boga» (1958: 247), lo que a todas luces atenta contra la concepción del Parnaso como la más temprana de las manifestaciones expresivas del modernismo.³ Para Rosa-Nieves, la modernidad

¹ El subrayado es mío. Pese a que en su visión del Parnaso siga de cerca el Prólogo de *La poesía francesa moderna* (1913) de E. Díez-Canedo, Rosa-Nieves aún incidirá en estas ideas unas páginas más adelante: «De España, el poeta más influyente en Puerto Rico durante esta época es Gaspar Núñez de Arce, (...) un poeta parnasiano» (1958: 81). No es de extrañar que luego considere que «nuestra afirmación parnasiana es bastante tardía, si comparamos el movimiento en Francia y hasta en España, con relación a Puerto Rico» (ibídem: 82).

² Remito al lector interesado al epígrafe «Núñez de Arce y la retórica escultural», incluido en la tesis doctoral inédita *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*, cuya versión digital se encuentra accesible en la Base de datos de Tesis Doctorales (TESEO) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: <http://eprints.ucm.es/24389/1/T35066.pdf>

³ Más tarde, en su *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña* (1971), Rosa-Nieves incide, palabra por palabra, en las opiniones vertidas en *La poesía en Puerto Rico* y en la división de la lírica puertorriqueña del período en cinco escuelas, una de ellas constituida por «Los parnasianos

comienza con la recepción del decadentismo y de Rubén Darío, de ahí la fecha tardía que propone, 1907, como punto de partida del modernismo puertorriqueño.⁴

Bien gráfica, a este respecto, resulta una obra, *Paliques*, firmada por Nemesio R. Canales, que desgraciadamente pasó desapercibida para toda la crítica de corte tradicional y que hubiese ahorrado una gran parte de la corriente de pensamiento que ha venido simplificando o malinterpretando el período. Allí, en una «Carta abierta II» a Lloréns Torres de hacia 1913, Canales da en el clavo y reprueba ese postromanticismo trasnochado que aún a principios del siglo XX tenía sus cultivadores en la isla:

Cantó usted sencillamente, sin retoricismo, sin faramalla insustancial de mal gusto, sin alardes pedantescos de zorrillismo o nuñezdearcismo pasado por agua, sin tópicos manoseados de pseudo lirismo, sin hinchazón, sin prosopopeyas y apóstrofes rancios, sin resabio ni prejuicio alguno, en fin, de los que caracterizan a la caterva empingorotada de los acartonados [...]. Y eso es lo que hemos tenido en Puerto Rico: ¡una plaga de Huguitos que daba grima! (1952: 65).

Lástima que Rosa-Nieves y sus continuadores pasaran por alto estas opiniones: de lo contrario, y en lugar de observar, a la ligera, parnasianismo y parnasianos acá, acullá y donde nunca los hubo, hubiera quedado mejor delimitada la frontera insalvable que separa la poesía postromántica y realista -deudora de Zorrilla, Núñez de Arce y Victor Hugo-, de la propiamente modernista -parnasianos, decadentes y simbolistas-. Una separación que se muestra a todas luces bien diáfana en cuanto se estudian en profundidad los constituyentes discursivos, epistemológicos y noéticos del lenguaje poético moderno, y no sólo la recurrencia a ciertos temas o motivos -los cisnes, los

(1880-1907)», a medio camino entre «Los Románticos» y «Los Modernistas», considerándolos, de este modo, premodernos. Su visión del Parnaso se mantiene ceñida al tópico de la perfección formal apuntado más arriba: «La generación parnasiana surgió en Puerto Rico (al igual que en Francia) como una reacción contra el romanticismo. Este cambio fue principalmente de tipo formal: supercorrección arquitectural» (1971: 26). Más allá de la perfección formal, asegura Rosa-Nieves que «Los parnasianos en Puerto Rico, en términos generales, continuaron los temas del romanticismo. Aspiraron estos poetas, como sus parientes los franceses, a una posición objetiva ante la realidad, a una ultraperfección marmórea en la elocución formal y a una claridad sintáctica de trópico y sol. Dentro de este clima artístico, se formó una poesía frígida, intelectualista y pálida de emoción» (ibídem: 27). Para la constitución de una nómina, Rosa-Nieves enumera a autores tan diversos como José Gualberto Padilla, Salvador Brau y Asencio, José de Jesús Domínguez, Manuel Fernández Juncos, Rafael del Valle Rodríguez y muchísimos más, de los que recoge en su selección poemas que luego, sorprendentemente, nada tienen de parnasianos.

⁴ Así leemos en *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña*: «El modernismo (decadentismo) puertorriqueño es una modalidad estilística del movimiento rubendariano». Sin embargo, entre las características principales del modernismo, Rosa-Nieves incluye, precisamente, muchas de origen parnasiano como «la nueva adjetivación preciosista», «la afición a la armonía de la sintaxis» y «la vieja fórmula alejandrina del arte por el arte», contradiciendo así su propia tesis (1971: 16).

pigmentos azules...- o sus aparejos métricos -abuso del alejandrino, recurso al tetrasílabo de J. A. Silva., etc.- (Cfr. Bousoño 1999: I, 263-312, II, 385-389; Rivera-Rodas 1988: 169-345; Urrutia 2004: 47-93).

Siguiendo a Rosa-Nieves, Enrique Laguerre, en *La poesía modernista en Puerto Rico* persiste en sus errores, llevándolos incluso más allá al analizar la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX: «Los simbolistas Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Leconte de Lisle, siendo parnasianos, reaccionaron pronto en contra del parnasianismo» (1969: 8). Llamar simbolista a Leconte de Lisle y avvicinarlo a un Rimbaud o un Mallarmé evidencia, cuanto menos, una desorientación alarmante, y de paso explica muchos de los dislates de quienes luego, partiendo de estos postulados, se acercarían a la poesía puertorriqueña finisecular. Josefina Rivera de Álvarez, en *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo* divide el romanticismo puertorriqueño en dos etapas: hasta 1880, año de la muerte de José Gautier Benítez, período marcado por el romanticismo exaltado y el becquerianismo; y a partir de 1880, cuando asoma una suerte de tardorromanticismo o premodernismo, «puente en el tránsito hacia el modernismo [...] con raíces que se nutren en postulados de factura parnasiana francesa» (1983: 128). Para Rivera de Álvarez, esta segunda época viene marcada por dos grupos de poetas: por un lado, románticos bajo el influjo ideológico y formal de Campoamor y Núñez de Arce, y por otro «románticos parnasianos» - nótese ya la antinomia—, a quienes dedica un epígrafe completo en el que se alinea un batiburrillo de nombres que van desde José de Jesús Domínguez a Luis Muñoz Rivera, J. A. Negrón Sanjurjo o Félix Matos Bernier.

Rivera de Álvarez, legataria de la tesis de Rosa-Nieves, explica la adopción de estos nuevos aires franceses por una serie de condicionantes de índole varia: en primer lugar, «son éstos los años cuando precisamente regresan al país varios puertorriqueños con potencialidades literarias, quienes, en viajes por Europa, se han detenido por más tiempo en Francia para realizar allí estudios superiores» (1983: 184). En segundo lugar, destaca el influjo del primer modernismo hispanoamericano —Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal o Darío, que en 1892 se detuvo en San Juan de paso a España. En tercer lugar, subraya las traducciones del francés, en concreto las pergeñadas por el círculo de Manuel Elzaburu. Poco cabe objetar a este análisis de los factores que condicionaron la recepción del *Parnasse* en Puerto Rico si no es, como a continuación trataremos de justificar, su estricta materialización literaria.

ANTECESORES ROMÁNTICOS: LOLA RODRÍGUEZ DE TIÓ, JOSÉ GAUTIER BENÍTEZ

Una de las primeras figuras de las letras puertorriqueñas en conocer con rigor la literatura parnasiana fue la escritora revolucionaria Lola Rodríguez de Tió (1843-1924). Ávida lectora, al tanto de todas las novedades llegadas de ultramar, Rodríguez hubo de exiliarse primero a Venezuela y posteriormente a Cuba, de ahí que apenas pudiera llevar a cabo en la isla natal una cabal labor difusora de

las letras francesas más allá de los ambientes privados. Según recordaba años más tarde el poeta andaluz Guillermo Belmonte Müller, quien había pasado largas temporadas en Puerto Rico durante su juventud y donde tuvo la fortuna de relacionarse con Rodríguez de Tió, en los salones literarios de la borinqueña tuvo acceso, allá por los años Setenta del siglo XIX, a una selecta cultura cosmopolita, engalanada con toda suerte de objetos artísticos y suntuosos y aderezada con los versos parnasianos de Théophile Gautier:

La sala, vestida de blanco, como una novia, adornábase de dorados junquillos que formaban recuadros en las paredes. En ella había tóbores, jardineras y lámparas de flores, de las que colgaban guirnalda esmeraldinas: un canario y un silsonte rivalizaban cantando en caprichosas jaulas; y espejos biselados, bustos de músicos y poetas, sobre ménsulas talladas en figura de acanto, y acuarelas al estilo de Fortuny, alternando con panneaux bordados en raso y con abanicos japoneses llenos de retratos, cubrían de tonos alegres la clara superficie de los muros. En el centro, un velador de mármol sostenía alegórico grupo de bronce, y a su alrededor, mezclados con libros de lujosa encuadernación, [...] veíanse [...] las *Poesías* de Teófilo Gautier... (1904: 65)

Pero fue sobre todo en su exilio cubano donde Lola Rodríguez daría rienda suelta a sus inquietudes en este terreno. En La Habana, hacia 1893, Rodríguez presidía un salón literario conocido como la «Capillita Gauteriana», en homenaje a uno de los padres del *Parnasse contemporain*. Frecuentado, entre otros, por sus amigos cubanos Aniceto Valdivia y Aurelia Castillo de González, dicho salón se situaba en el corazón de aquellos círculos culturales donde iba instaurándose un culto por la literatura francesa que pronto se extendería, alcanzando sus más altas cotas en el seno del semanario *La Habana elegante*. La obra de los parnasianos, y sobre todo la de Gautier, gozaba allí de alta estima: incluso entre sus promotores se fomentaban concursos privados en los que se premiaba la mejor traducción de un autor del Parnaso.⁵

En cuanto a su obra lírica propia, Rodríguez de Tió publicó *Mis cantares* (1876), *Claros y nieblas* (1885) y *Mi libro de Cuba* (1893), poemarios de tendencia cívica y sentimentalismo postromántico que no recogen huella alguna del Parnaso, por más que Aniceto Valdivia, en el «Pórtico» que escribió para *Mi libro de Cuba*, los comparase con «las finas metopas, los gráciles frisos y las ideales líneas» del Partenón ateniense, o llegara incluso a afirmar que «así como Gautier era oriental, Víctor Hugo español, y Heine francés, Lola es griega». Como tantos autores de su contexto, entre los que cabe alinear al mismo Valdivia, Rodríguez de Tió jamás puso en práctica en su literatura propia aquellas novedades que

⁵ En una carta fechada el 12 de diciembre de 1893, Rodríguez de Tió, ya desde Cuba, le relataba a su amigo cordobés Belmonte Müller la fundación de aquel cenáculo, al par que le reservaba un sitio en la lejanía: «Desde la una hasta las ocho de la noche nos consagramos a la lectura de Gautier. [...] Hémosle dado el nombre a este honorable cuartito escritor que es donde nos reunimos los fieles, de «Capillita Gauteriana» y yo le respondo que usted si estuviera aquí sería de los devotos asiduos...». Recogido por Vicente Ortí Belmonte en su edición de Belmonte Müller, G. *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886* (1973).

venía predicando y dando a conocer a los otros, de ahí que su nombre haya quedado arrinconado entre los antecedentes remotos del devocionario moderno y no entre sus primeros cultivadores.

Salvando las distancias, especialmente en lo que se refiere a la calidad de sus versos, análogas conclusiones podrían aplicarse al gran poeta del romanticismo puertorriqueño, José Gautier Benítez (1851-1880) —sin filiación alguna con el parnasiano francés, Théophile, con el que no debe confundirse en ningún caso. De aliento cívico e intimista, preocupado por los temas del amor y la patria, no estuvo libre, sin embargo, de lejanas inclinaciones más novedosas, en particular las del propio Théophile Gautier. Como ya ha advertido la crítica en repetidas ocasiones (Curet 1980: 101; Rivera 1983: 162), una pieza suya como «A Lore-Lay» recoge ciertos ecos de aquella «Symphonie en blanc majeur» que el francés incluyó en sus *Émaux et camées*. Esto no significa, empero, que «A Lore-Lay» sea un poema parnasiano. Hay que partir del hecho de que Gautier Benítez ni siquiera se basó en el poema original de Théophile Gautier, sino en la «Sinfonía en blanco mayor», traducción llevada a cabo por su amigo Manuel Elzaburu. Una versión esta, dicho sea de paso, que transforma los decasílabos parnasianos del original en unos desmañados octosílabos arromanzados. A fin de cuentas, lo que fuera pura exposición cromática e invocación sinestésica en la parnasiana «Symphonie en blanc majeur», muda en «A Lore-Lay» a desvaída leyenda romántica, atenta exclusivamente a la narratividad de la anécdota, más próxima por ello a Heine o a Bécquer que al autor *parnassien*.⁶

MANUEL ELZABURU, MANUEL FERNÁNDEZ JUNCOS Y LAS PRIMERAS TRADUCCIONES DEL *PARNASSE*

La figura de Manuel Elzaburu Vizcarrondo (1851-1892) destaca, amén de por su obra ensayística, por su papel de agitador intelectual, entre cuyos méritos resalta el haber introducido en Puerto Rico, traduciéndola, la poesía de Théophile Gautier. Ya Cesáreo Rosa-Nieves (1958: 68) informaba que hacia 1875 Elzaburu había convertido «su bufete de abogado en una especie de cenáculo literario que se llamaba El Parnasillo —eco de la escuela parnasiana francesa».⁷

⁶ Curet de Anda aporta, en este sentido, ciertas fuentes concretas: «Posiblemente, Gautier Benítez conoció la leyenda alemana a través de alguna traducción del poema de Heine con el mismo título» (1980: 102). Según se indica allí, una traducción sin firma de un poema homónimo de Heine, «A Lorelay», había aparecido anteriormente en el *Almanaque de la Isla de Puerto Rico*, pieza que guardaría bastantes rasgos comunes con el poema de Gautier Benítez.

⁷ Acompañando la precitada versión en octosílabos de la «Sinfonía en blanco mayor», en el *Aguinaldo de la poesía puertorriqueña* se volvía a incidir en la categorización de aquel cenáculo de «El Parnasillo» como un «eco entusiasmado por la escuela parnasiana francesa» (1971: 26). Josefina Rivera de Álvarez, por su parte, vino a repetir dicha aseveración (1983: 185). Sin pretender minimizar la voluntad renovadora de Elzaburu y los suyos y su fascinación por el *Parnasse* francés, juzgamos precipitado filiar, por pura etimología, «Parnasillo» y «Parnasse», pues parnasillos hubo muchísimos a lo largo y ancho del siglo XIX hispánico, la mayoría sin

Tras su paso por la Universidad Central de Madrid entre 1867 y 1873, Manuel Elzaburu regresó a la isla para fundar, a imagen y semejanza del madrileño, el Ateneo de Puerto Rico en 1876, la institución cultural más importante de la época en territorio borinqueño. Pocos años después daba vida, junto a José Gautier Benítez, a la *Revista Puertorriqueña* (1878), publicación oficial del Ateneo. Dirigida en su etapa central por Manuel Fernández Juncos, sirvió de primer órgano de recepción de la literatura francesa en Puerto Rico gracias a su sección «Letras y artes en París». En aquella *Revista Puertorriqueña* de Elzaburu se tradujo, mención aparte a poetas como Hugo o Lamartine, un considerable número de textos procedentes de los *Émaux et camées* de Gautier, en versiones firmadas por el propio Elzaburu y por autores como P. C. Timothée. Otros parnasianos como Coppée —en versiones de Fernández Juncos— también tuvieron un hueco en la revista. Las traducciones gauterianas de Elzaburu gozaron de una gran difusión y fueron elogiadas nada menos que por el siempre severo Marcelino Menéndez Pelayo: «quien conozca el extraño y sutil artificio de los versos originales, no dejará de dar a estos esfuerzos el debido precio» (1911: 349).⁸

Todo ello, sin embargo, no debe llevar al error de considerar a Elzaburu un poeta parnasiano, tal como hiciera Rosa-Nieves al incluirlo en el epígrafe «Los parnasianos» de su *Aguinaldo de la poesía puertorriqueña*. Basta leer a fondo sus *Prosas, poemas y conferencias*, compilación de textos que el autor pensaba recoger en una obra titulada *Balsamias*, para cerciorarnos de que nos encontramos aún dentro de los márgenes del tardorromanticismo. Rivera (1983: 183) ha llamado la atención sobre la supuesta modernidad de sus prosas, publicadas bajo el pseudónimo de Fabián Montes a partir de 1872: «atraído por el modelo de los *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, había comenzado [Elzaburu] a encauzarse dentro de un cultivo prosístico de breve extensión y tono lírico, de pensamiento condensado, especie de poemas cortos, pero sin el ritmo ni la rima ni medida del verso». Una afirmación que nos parece fuera de lugar atendiendo a piezas de esta naturaleza como «Perspectiva del mar», «La música de nuestra danza», «Tristeza», «Madrugada en el trópico» o «Borinquen», todas ellas estampitas de viaje y reflexiones intimistas carentes de la plasticidad simbólica, la narratividad alegórica y la sensibilidad urbana de Baudelaire. Un ejemplo de ello lo encarna la composición «Una noche en el valle», opuesta por estilo y argumentos a la estética baudelairiana:

vínculo alguno con la Escuela francesa. Un célebre antecedente, por ejemplo, lo constituyó aquel «Parnasillo» romántico del Madrid de la década de 1830, tertulia en la que participaron, entre otros, Espronceda, Larra o Zorrilla treinta años antes de la primera publicación del *Parnasse contemporain*.

⁸Más allá de la *Revista Puertorriqueña*, Elzaburu tradujo a Gautier para otras publicaciones como *Almanaque. Aguinaldo de la Isla de Puerto Rico*, y también dejó una serie de versiones inéditas, recogidas por Luis Hernández Aquino en su edición de las *Prosas, poemas y conferencias* de Elzaburu (1971).

Nada hay más monótono que el aspecto de las grandes ciudades, donde no hay pasajes que encanten, donde la regularidad que agobia, y donde el espíritu, encerrado como en una cárcel, no cambia nunca de horizonte, no tiene otras perspectivas que el conjunto de los tejados y las paredes, y no ofrece otra variedad que las calles, por las que constantemente estáis mirando pasar millares de transeúntes, que cruzan indiferentes a vuestro lado, sin que derramen ni una gota de luz en vuestra alma, ni arranquen un solo eco a la callada musa de vuestras fantasías...

Paralelamente debe considerarse la figura de Manuel Fernández Juncos (1846-1929). Nacido en Ribadesella, Asturias, a los 11 años se trasladó a Puerto Rico con su familia en busca de fortuna. Periodista y pedagogo, destacó entre los intelectuales de la isla como escritor costumbrista —*Costumbres y tradiciones* (1883), *Semblanzas puertorriqueñas* (1888). Pronto fundó y dirigió el periódico semanal *El buscapié* (1877-1899), donde se dio cabida a las plumas más importantes de la literatura puertorriqueña del momento y se tradujo a autores ingleses y franceses del romanticismo —Lord Byron, Walter Scott, Victor Hugo— y a algún parnasiano como Catulle Mendès. Informa Adolfo E. Jiménez (2007: 121) que dichas traducciones se elaboraban normalmente en prosa, y que *El buscapié* apenas recogía trabajos propiamente literarios, de ahí que F. Juncos se decidiera a fundar la *Revista Puertorriqueña de literatura, ciencias y artes* (1887-1893), sucesora de la *Revista Puertorriqueña del Ateneo* y una de las más importantes del mundo hispánico en su tiempo. Allí colaboraron por vez primera autores modernistas consolidados como Darío —«La risa», «El pájaro azul», «Stella», «Primaveral»— Gutiérrez Nájera —«Para un menú»— o J. del Casal —«Salomé»—, piezas que irían siendo imitadas paulatinamente por los poetas locales. En cuanto al catálogo de traducciones, aparecen mezclados románticos como Musset y Hugo con los parnasianos Coppée, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, Gautier o Heredia, estando ausentes los decadentes y simbolistas. Por lo que respecta a su propia producción lírica, y pese a la modernidad de su revista, Fernández Juncos fue, como Elzaburu, poeta postromántico de aliento núñezarciano, por más que Cesáreo Rosa-Nieves lo denominase «romántico en su fragancia, parnasiano en su clara arquitectura» (1971: 342).

LAS HURÍES BLANCAS (1886) DE JOSÉ DE JESÚS DOMÍNGUEZ, PRIMERA MANIFESTACIÓN DEL MODERNISMO EN PUERTO RICO

Durante un tiempo condenado al olvido, finalmente se ha dado en considerar a José de Jesús Domínguez (1843-1898) uno de los pioneros del modernismo poético en lengua española, en gran parte gracias a la revisión a la que ha sido sometido su poemario *Las huríes blancas* (Losada 1943: 67-74; Náter 2015: 11-34). Si para la crítica tradicional, José de Jesús Domínguez fue más que nada poeta postromántico, ora premodernista, ora mero precursor (Hernández Aquino 1967: 11-12), para la crítica renovadora y más actual estamos ya ante el primero de los

modernistas de Puerto Rico, dadas la superación absoluta del romanticismo y la impronta parnasiana de *Las huríes blancas*. Queda por hacer, sin embargo, un análisis profundo que desde el comparativismo ayude a tipificar las fuentes y peculiaridades parnasianas del texto. Con ello, pensamos que la visión que se tiene de Domínguez quedaría libre de cierta vaporosidad y de cuantas muletillas aún sostienen la interpretación de su parnasianismo, no menos acertada que veleidosa.⁹

Siendo muy joven, Domínguez había partido a París para realizar estudios de medicina, y allí vivió en persona la eclosión del primer *Parnasse contemporain*, por cuyos autores sintió temprana fascinación. En 1872 regresó a Puerto Rico para ejercer el oficio de galeno, si bien en el ámbito en el que pronto destacaría fue en el de la lírica. En 1879 sorprende a la crítica con la publicación, bajo el pseudónimo de «Gerardo Alcides», de un tomo de *Poesías* puramente románticas, para cuatro años después repetir éxito con una serie de *Odas elegíacas* (1883) de corte neoclásico. Será con *Las huríes blancas* (1886) que Domínguez se decidirá definitivamente a poner en práctica todas las novedades que había catado durante sus años parisinos.

La obra está formada por una única composición homónima de amplia extensión —ochocientos dieciséis versos, distribuidos en doscientas dos estrofas—, en la cual se hilvana la historia de un poeta, «Osmalín», que vive recluido en su torre de marfil dedicado a la contemplación de la Belleza ideal y a la ensoñación del paraíso musulmán, según el patrón *parnassien* de Leconte de Lisle y sus *Poèmes tragiques* (1884). En concreto, «L'Apothéose de Mouça-al-Kébyr», que abre el libro de Leconte, nos parece, por nuestra parte, la fuente directa de la que bebe Domínguez dado su asunto, tono, trasfondo filosófico y recursos descriptivos. So pretexto de narrar la historia de Osmalín —casi un anagrama de Soulymân, protagonista del poema francés, por más que Domínguez declare en el prólogo que «con el nombre de Osmalín no ha existido ningún poeta mahometano» y que es «una creación imaginaria», el «poeta

⁹ Ya Cesáreo Rosa-Nieves opinaba que Domínguez «empieza bajo las banderas pesimistas del romanticismo, y luego se liberta y sesga hacia el parnasianismo» (1935: 68), sin perder de vista «la influencia de Victor Hugo [...] patente en la selección del tema, pero en la forma se enfila con los parnasianos franceses, que tanto aquí se traducían: Catulle Mendès, José María Heredia (sic), Coppée, Sully-Prudhomme y otros» (ibídem: 202). Más tarde, en su *Aguinaldo de la poesía puertorriqueña*, y enmarañando, sin necesidad, la cuestión, vendría a calificarlo de «poeta parnasiano ya en frontera rubendariana: premodernista». Por su parte, Josefina Rivera, haciéndose eco de la controversia, hoy superada, que a propósito de Domínguez mantuvieron Matos Paoli, Losada y Cerezo, colocaba al autor de *Las huríes blancas* a la cabeza del epígrafe «Los poetas románticos parnasianos» (1974: 930-936). Análoga ascendencia parnasiana sería apuntada también por Vargas Padilla, quien lanzó al aire el nombre de Gautier y su «Sinfonía en blanco mayor» (apud. Náter 2015: 27-28) y por Martínez Masdeu, bien afinado al sugerir «la técnica descriptiva, los temas exóticos y el afán por las imágenes y descripciones de gran plasticidad [...], el preciosismo reflejado en su gusto por el lujo y lo exquisito y por las piedras preciosas» (1977: 121-134).

universal» —, el texto ensaya toda una serie de mecanismos compositivos propios del canon parnasiano. En lo formal, la rima rica de alternancia masculina y femenina y el léxico selecto confluyen en versos y estrofas que alternan modelos métricos tradicionales con algunas innovaciones, v. gr., el empleo del soneto octosilábico. El culturalismo de las escenas, trazadas mediante rotundos contornos arquitectónicos y escultóricos, y envueltas en suntuoso cromatismo, ampara la exaltación sensorial y sensual de la belleza femenina y el exotismo de la evocación legendaria, propósitos exclusivos del poema, a la manera de Leconte de Lisle. Esto, sumado a la impasibilidad y a la pura recreación plástica de una ambientación idealizada y exótica convierte a esta pieza en un brillante ejemplo del primer modernismo parnasiano.

A guisa de conclusión valdría recalcar la anticipación de *Las huríes blancas* respecto a la eclosión de Darío, así como su fidelidad para con la ortodoxia del Parnasse. Ya sabemos que a diferencia de Domínguez, el genio nicaragüense fundamentó su primer modernismo en el molde de parnasianos menores, más heterodoxos, como Mendès o Silvestre. No debe esto despistarnos: cada cual a su manera y según sus virtudes, y más allá de la trayectoria de uno y otro autor, tanto *Las huríes blancas* como *Azul...* son libros parnasianos, es decir, modernistas de la primera hora.

POSTROMÁNTICOS Y REALISTAS TARDÍOS: MUÑOZ RIVERA, NEGRÓN SANJURJO, JOSÉ DE DIEGO Y OTROS POETAS MENORES

Desgraciadamente, el ejemplo de *Las huríes blancas* no fue secundado en el Puerto Rico anterior a la guerra hispano-estadounidense, y supuso casi un caso aislado de modernismo parnasiano justo cuando encarnaba a la perfección el nuevo canon estético adoptado paralela y paulatinamente en todo el ámbito hispánico. Pese al innovador libro de Domínguez, fueron otros los modelos que siguieron imponiéndose en las letras borinqueñas hasta entrado el siglo XX, modelos inmovilistas y de mayor perentoriedad cara al sistema literario de la isla en el período en cuestión. Nos referimos a la línea continuista del lirismo postromántico y realista, a aquella «plaga de Huguitos que daba grima», por traer de nuevo a colación las simpáticas palabras de Nemesio Canales, representada por los Luis Muñoz Rivera, José Antonio Negrón Sanjurjo, José de Diego, etc. Sometidos aún a los dogmas de Zorrilla, Campoamor y sobre todo Núñez de Arce, estos poetas no desconocieron, sin embargo, los impulsos de renovación parnasiana del primer modernismo, y alguno que otro incluso probó a ensayarlos, aisladamente, en su obra tardía, de ahí que tuvieran ya escasa o nula incidencia en el desarrollo del modernismo puertorriqueño. Por núñezarcianos y zorrillescos, por haber traducido algún poema del *Parnasse contemporain*, por conatos de motivación esteticista, por todo y nada a la vez fueron etiquetados, para infortunio de la historiografía literaria puertorriqueña, como poetas parnasianos.

Ya se ha citado el epígrafe «Los Parnasianos» que Cesáreo Rosa-Nieves incluyó en su *Aguinaldo de la poesía puertorriqueña*, cajón de sastre en el que se dio cabida a todos aquellos poetas puertorriqueños en esa confusa tierra de nadie que se sitúa entre el romanticismo y el modernismo; una propuesta que tuvo continuidad, como se sabe, en los «Poetas románticos parnasianos» que Josefina Rivera de Álvarez incorporó en *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*. Inútil sería ocuparse, uno por uno, de todos ellos; bastará con resumir el criterio del antólogo: tras una breve introducción bio-bibliográfica en la que se deja caer, por algún motivo, el adjetivo «parnasiano/a», Rosa-Nieves recoge alguna pieza neoclásica, romántica o realista del poeta en cuestión, por lo cual el hipotético parnasianismo brilla por su ausencia. Ocurre, por ejemplo, con José Gualberto Padilla —«como todos los parnasianos, sus versos a veces se resienten de frialdad en su insistente exceso de lima»—; Salvador Brau y Asencio —«poeta concienzudo, de emoción parnasiana»—; Gabriel Ferrer Hernández —«Núñez de Arce dejó honda huella en su lira, sobre todo en la tendencia parnasiana del verso»; Cayetano Coll y Toste —«se inició en el romanticismo, y en sus últimas producciones se situó definitivamente dentro de la escuela parnasiana»—, y así interminablemente.¹⁰

Si nos centramos exclusivamente en aquellos autores de mayor relevancia e irradiación en su época, es de rigor comenzar por Luis Muñoz Rivera (1859-1916). El gran orador, periodista y político barranquiteño fue, fundamentalmente, un poeta cívico de la escuela de Núñez de Arce, y así lo señalaba acertadamente Eugenio Fernández Méndez en la «Introducción» a sus *Obras Completas. Poesía. Retamas. Tropicales. Versos selectos*, intitulada precisamente «Luis Muñoz Rivera: poeta civil». Se habla allí de una «poesía como biografía», opuesta por ello al Parnaso, y de «mayores afinidades con la de maestros del romanticismo como Byron o Hugo», pues para él toda lírica «sin conexión con su existencia real, es otra forma disfrazada de la doctrina del arte por el arte, [...] una desesperanzada confesión de irresponsabilidad» (1960: 14-16). Contrario a la doctrina parnasiana del arte puro y autónomo, no es de extrañar que entre el catálogo de citas y referencias a autores extranjeros espigados en la obra de Rivera no se halle a un solo autor del *Parnasse contemporain*: Núñez de Arce, Ferrari, Quintana, Zorrilla, Bécquer, Campoamor del lado español, y Lamartine, Musset y Hugo del lado francés. Su primer libro, *Retamas* (1891) no despegaba aún del trasnochado postromanticismo de retórica civil, mientras que en *Tropicales* (1902) aún se muestra hijastro de Victor Hugo y hermanastro de la escuela vallisoletana de los Velarde o Ferrari. Ha sido «Mens divinior», la composición que cierra este último libro, la que ha dado pie a su supuesta adscripción a la corriente parnasiana, pues

¹⁰ Conviene apuntar dos honrosas excepciones: las de Félix Córdova Dávila (1878-1936), autor de *Agridulces* (1898), *Pinceladas y brochazos* (1901) y de unos póstumos *Brotos líricos* (1937), de quien incluye Rosa-Nieves un poema, al fin, puramente parnasiano, «En el baño»; y Guillermo Atilés García (1882-1955), cuyos sonetos —«En secreto», «Rosa de la tarde», «El gallo»— hermanan con el colorismo andaluz de los Manuel Reina o Salvador Rueda.

en ella se ha señalado constantemente una suerte de paráfrasis de «L'Art» de Théophile Gautier.¹¹ Empero, nada hay de parnasiano allí si no es la advocación al «Sculpte, lime, cisèle» de la pieza original, pero trocando su puro esteticismo por un trascendentalismo elegíaco y pervirtiendo de este modo la intención comunicativa de Gautier.

Amigo e íntimo colaborador de Muñoz Rivera, el periodista y profesor José Antonio Negrón Sanjurjo (1864-1927) comenzó su andadura literaria en el entorno de revistas como *El Buscapié* de Manuel Fernández Juncos. Allá por 1890, bajo el pseudónimo de «Heráclito», y en compañía de «Demócrito» —Muñoz Rivera— publicó sátiras en verso en el diario *La Democracia*, más tarde agrupadas en el volumen *Retamas* (1891). Siguió tres poemarios: *Mensajeras* (1899), *Versos postales* (1903), y *Poesías* (1905), todos ellos marcados por el magisterio de Victor Hugo y de Zorrilla. Pese a conocer de primera mano y admirar a los poetas parnasianos, a los que llegó a traducir, y en particular a José-Maria de Heredia, poco o nada de *Les Trophées* heredianos se trasluce en una lírica la cuya compuesta, en forma y fondo, bajo la ascendencia romántica.¹²

¹¹ Así lo hizo primero Rosa-Nieves (1935: 70) al hacerse eco de unas palabras que Mariano Abril dedicara a *Tropicales*: «Poeta vigoroso y correctísimo, sus versos parecen formados a cincel. Se ve que Muñoz trabaja el verso como el escultor el mármol, siguiendo quizás el consejo de Teófilo Gautier». A continuación, se apresuraba a comentar Rosa-Nieves que «Mens divinior» es "un eco del poema «El arte» de Teófilo Gautier», y remitía a la traducción de dicho poema incluida por Enrique Díez-Canedo en *La Poesía Francesa Moderna* (1913). No es buen camino ese de acudir a Gautier por la versión española, y no por la original francesa de *Émaux et camées*, y sin embargo fue el que recorrieron luego Concha Meléndez (1960: 11) y Josefina Rivera, quien citando los motivos escultóricos de «Mens divinior» convenía que Muñoz Rivera fue autor de una lírica «de cincelada pulcritud formal, a tono con las orientaciones parnasianas a las cuales se remitía este autor, y concebida en términos de suma claridad ideológica» (1983: 84).

¹² Sobre su fascinación por Heredia, Rosa-Nieves recogía una carta de Negrón Sanjurjo al crítico y poeta Tomás Carrión Maduro fechada en 1900 en la cual elogiaba al parnasiano cubano-francés ponderando de paso su propia tarea como traductor suyo: «Si desea usted que yo siga hilvanando sonetos, no vuelva a nombrar a Heredia al alcance de mi oído. Los sonetos de Heredia, rutilantes y duros como el metal, hicieron decir a Lamaitre (sic) que aquel gran orifice del verso es el sonetista por excelencia en el parnaso contemporáneo. Y al recordar cualquiera de esas inimitables esculturas de catorce líneas, se siente ruborizado de la propia labor y de la propia pequeñez este Jíbaro coplero» (apud. Rosa-Nieves 1935: 69). Efectivamente, Negrón Sanjurjo tradujo «La concha» de Heredia —en *Mensajeras* (1899)—, «La hora robada» de Mendès, «Las abuelas» de Coppée y «El vaso hendido» de Sully-Prudhomme —en *Poesías* (1905)—, amén de algunas versiones románticas de Hugo y de Musset. Estos ejercicios de lector del Parnasse no tuvieron luego concreción real en su poesía, como el propio Rosa-Nieves (1971: 438) vino a reconocer: «A pesar de esa vigorosa preocupación por el perfeccionamiento de la forma, en sus esencias más íntimas [...] atesora un fondo romántico». Ángel M. Mergal, por su parte, fue menos prudente al afirmar que "lo de llamarle parnasiano, es lo correcto, a nuestro juicio; ya que en su poética Negrón aspiró a la más depurada corrección formal", si bien concede que "el estilo de Negrón Sanjurjo, según acusa el análisis de su poesía, no es modernista ni en los temas ni en las formas" (1949: 84 y 140). Adriana Ramos Mimoso (1958: 7-8) supo reconocer que pese a la pretendida plasticidad de ciertos poemas, su parnasianismo «no se cuaja en conjunto» debido a que «el poeta no supo despojarse de sus adherencias románticas», y que

De mayor magnitud poética y repercusión, el abogado, periodista, político y ensayista José de Diego Martínez (1866-1918) relumbra en el panorama cultural puertorriqueño por ser personaje adelantado en el contexto de las luchas civiles del Fin de Siglo y uno de los padres ideológicos del Independentismo junto a Luis Muñoz Rivera. Como tantos otros, de Diego marchó joven a España para completar sus estudios, dándose pronto a conocer en las principales publicaciones de Madrid y Barcelona como autor de feroces versos satíricos —*Los grandes infames* (1885)— que le llevarían a la cárcel. Libre y de regreso a la isla natal, da a la estampa en 1887 un poema en dos cantos, *Sor Ana*, de incuestionable aliento byroniano, y una oda cívica, *Patria* (1888), de análogo espíritu romántico y combativo.

Es por esas fechas de su primer regreso a Puerto Rico cuando José de Diego comienza a escribir los versos que conformarán sus poemarios más importantes, publicados muy tardíamente, ya bien andado el siglo: *Pomarrosas* (1904), *Jovillos* (1916), *Cantos de rebeldía* (1916) y los póstumos *Cantos de Pitierre* (1949). Debido a la accidentada biografía del poeta y a las particulares condiciones de edición de sus obras (vid. Arce 1998: 53-59), debemos considerarlas en gran medida antologías personales de cuanto pudo recopilar entre sus dispersos papeles y publicaciones periódicas. Cronológicamente, las coplas estudiantiles de *Jovillos* anteceden al resto, y en todas predomina el aire popular y el tono lírico y festivo opuesto al parnasianismo. Mientras que en sus postreros *Cantos de rebeldía* recoge exclusivamente composiciones de tono cívico y político, amén de criticar en su prólogo el influjo francés y el esteticismo rubendariano:

El más grave daño de esta literatura en América fue que apartó de la tierra, del ambiente, de los sentimientos e ideales patrios la inspiración y el afán de los poetas [...]. La Grecia antigua, el Japón moderno, dioses paganos, emperatrices, hetairas, geishas, y obispos endiablados y marquesitas galantes y todo lo «muy siglo diez y ocho», cantados por poetas que tenían en sus nativos lares las bellezas más grandes de la creación y los empeños más altos de la lucha por el triunfo de la libertad...¹³

«cuando se acerca al umbral de modernismo, retrocede insensiblemente». Para Josefina Rivera (1983: 192) «su propia poesía, eco de un romanticismo atemperado por las influencias classicistas del parnasianismo, surge en torno a una temática muy variada: el amor filial, la religión, la patria, la música, el dolor, el misterio», preocupaciones ajenas en su mayoría a la Escuela parnasiana.

¹³ Obliterando esta embestida contra *Prosas profanas*, un sector de la crítica tradicional vio en de Diego bien al primer modernista de Puerto Rico (Rosa-Nieves, 1935: 249), bien a un «precursor indeciso» (Laguerre 1941: 26; Rivera 1955: 105). El propio de Diego hubo de fomentar su proyección de primer modernista puertorriqueño en el prólogo de *Jovillos*, quizás en un intento de sacar tajada al triunfo definitivo del modernismo, ya con Rubén Darío de cuerpo presente. Para ello, basó sus argumentos en sus años mozos por Madrid, cuando colaboraba asiduamente en *Madrid cómico* y *La semana cómica*. Como todo el mundo debería saber, ambas revistas eran fieramente antimodernistas, cosa que desgraciadamente pasó por alto Rosa-Nieves, quien comulgó a ciegas con el citado prólogo de *Jovillos* trayendo a colación, para colmo, aquellas palabras en las que el propio Darío ironizaba al respecto: «En cuanto al verso libre moderno,

Lo único que realmente acerca la obra de José de Diego al modernismo es cierta raigambre parnasiana insinuada en una parte de *Pomarrosas*, obra compuesta mayoritariamente entre 1890 y 1904. Su variedad temática, formal y tonal hacen difícil etiquetarla en el romanticismo, en el realismo o en el premodernismo, y de todo un poco hay, por más que destaque la veta cívica y doliente del poeta criado en el tardorromanticismo. Asoman allí, sin embargo, algunos ejemplos sonetísticos donde se vislumbra al atento lector de José-Maria de Heredia, del Heredia que en las secciones «L'Orient et les Tropiques» y «La Nature et le Rêve» de *Les Trophées* había sentado las bases del paisajismo modernista de técnica parnasiana. Comparable en este sentido al nativismo del venezolano Gonzalo Picón Febres y al colorismo andaluz de Salvador Rueda, el puertorriqueño vuelve los ojos a la tierra natal y toma en la mano el pincel del artista dejando a un lado la trompa del patriota. Así, en *Pomarrosas* se hallan correspondencias directas con la obra herediana en piezas como «Minimae potestates» (1903) o «El ojo de agua» (1892), próxima a «Le Récif de corail» de Heredia en la descripción de la superficie acuática y en el efecto cromático del pez exótico. Más allá de Heredia, en *Pomarrosas* caben destacarse también los ecos de un parnasiano menor como Armand Silvestre, cuyo poema «Les arbres» — *Les Renaissances* (1870)— resuena claramente en «Genitrix» y muy particularmente en «Aromas de tumba» dada su analogía discursiva.

Junto a los grandes nombres mencionados hasta aquí, habría que cerrar este epígrafe con otros menores que en su momento también fueron tildados, erróneamente, de parnasianos. Firmas como la de Rafael del Valle Rodríguez (1847-1917), «poeta de severas preocupaciones parnasianas» pese a sus «reminiscencias románticas» para Rosa-Nieves (1971: 352), en el fondo no fue otra cosa que un romántico vocero de Leopardi en libros como *La última estrofa*, y además abiertamente antimodernista cuando le tocó hacer crítica literaria (vid. Martínez Masdeu 1977: 49). Semejantes características son patentes en la obra de Félix Matos Bernier (1869-1937), seguidor, en un principio, de Bécquer para luego derivar hacia un romanticismo de perfiles épicos. Rosa-Nieves juzgaba este tránsito como propio de lo que él consideraba «tendencias parnasianas, o sea la poesía ideológica con preocupaciones de formática» (1971: 487), mientras que

¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos, y de Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid cómico* y los libretistas del género chico?». Lo que no pasaba de puro sarcasmo dariano, de Diego lo maleó en favor de su tesis, y luego Rosa-Nieves, por partida doble, en fundamento crítico y evidencia del nacimiento del modernismo en Puerto Rico (1958: 247-248; 1971: 13). Josefina Rivera salmodió la susodicha tesis llevando más lejos aún lo que fuera simple broma: «En nuestra literatura [...] corresponden los primeros intentos de rejuvenecimiento modernista de la poesía a José de Diego, cuando [...] figuraba éste en la capital de España, como «discípulo y compañero, el más joven y humilde», según sus propias palabras, en el grupo de poetas que publicaban en el *Madrid cómico*, con cuya obra libertadora del ritmo del verso —tal como lo reconoce el mismo Darío— tiene comienzo en la península el cultivo lírico innovador de acuerdo con maneras del modernismo» (1983: 379).

Josefina Rivera ampliaba el listado de influencias a «Núñez de Arce y Campoamor» (1983: 193). Autor de una inabarcable obra poética, didáctica y altisonante, dejó bien clara su postura literaria, antiparnasiana, antidecadente, antimodernista, en una serie de ensayos críticos recogidos en el volumen *Isla de arte* (1907).¹⁴

Por último, cabría rescatar a un poeta mucho menos conocido, Miguel Sánchez Pesquera (1851-1920), prácticamente ignorado por la crítica hasta hoy.¹⁵ Según recoge la biografía que Julio Calcaño escribió a manera de prólogo para sus *Sonetos*, había nacido en el seno de una familia de rancio abolengo en Cumaná (Venezuela), aunque muy pronto, entre 1853 y 1858, fue enviado a Barcelona. En 1863, con apenas 12 años, se traslada con su madre a Puerto Rico, donde estudia el bachillerato, para pasar en 1869 a Madrid. Allí se doctoró en jurisprudencia y entabló contacto, en los ambientes literarios de la capital española, con figuras de la talla de Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Campoamor o Núñez de Arce, antes de volver definitivamente a Puerto Rico en 1873, ya en calidad de Ministro de Ultramar. Sus *Primeras poesías* (1870-1880) recogen los claroscuros intimistas de Bécquer, el desencanto filosófico de Campoamor, el orientalismo en falsete de Zorrilla y el dramatismo histórico-legendario de Manuel del Palacio. Inspiradas, según el propio autor aclara en la «Introducción», por «la fe, la patria y el amor», nada anticipan del modernismo. y prolongan un eclecticismo postromántico lejano aún de ese otro «eclecticismo que se revela en la poesía modernista» reclamado erróneamente por Náter (2013: 40). Semejante tono será el que encontremos en su tardía colección de *Sonetos* (1900), si bien la división del

¹⁴ Adalid a ultranza del Arte moral y pedagógico, fiel al romanticismo y quizá el último hugoniano de la isla, los juicios allí vertidos sobre el modernismo y en particular sobre Darío no tienen desperdicio: «El melenudo Rubén Darío fracasa, a pesar del botafumeiro castellano, en una anárquica decadencia, más viciosa que gloriosa, más triste que admirable» (1907: 137-138). Algo más adelante, al reseñar el poema «Helios», los ataques se recrudecen precisamente contra el Darío más parnasiano: «Sus últimas poesías —debieran, realmente, ser las últimas— [...] trabajo tan deficiente que no parece original de un poeta de fama, sino de algún chiflado en plena arbitrariedad de facultades [...] ¿Es el arte por el arte, sin respetos al arte?» (ibídem: 141-145). Más tarde suavizará su posición en el artículo «Modernismo y decadentismo»: los modernistas, «al buscar la Belleza, no han vacilado en hacerlo con total libertad y muchos de ellos han caído en un decadentismo bochornoso. Pero no han dejado de servir honradamente la causa brillante de las Letras, aun cuando sus exageraciones han podido producir una verdadera corrupción en el arte de decir» (ibídem: 244-245).

¹⁵ Solo M. A. Náter, en su «Introducción» a la *Obra poética* de José de Jesús Esteves (2013: 40-45) dedica algunas páginas a Sánchez Pesquera, basándose exclusivamente en el primero de sus libros y en algunas piezas sueltas publicadas en 1892 en la *Revista Puertorriqueña*. Como en seguida justificamos, tenemos que discrepar de las opiniones allí vertidas por el catedrático: llevado por su afán de redimir y anticipar una parte olvidada del modernismo puertorriqueño, Náter exagera muy mucho los rasgos supuestamente novedosos de un autor a quien en su opinión «se hace imperativo revalorar como un poeta afiliado ya al modernismo» (ibídem: 42). Náter no tiene conocimiento de la existencia de la obra maestra de Sánchez Pesquera, *Sonetos* (1900), y esto invalida, desgraciadamente, muchas de sus conclusiones.

libro en varias secciones y los motivos ornamentales de algunas piezas recojan, más por su intención temática que por su factura expresiva y noética, los aires del parnasianismo. En concreto, merecen destacarse sonetos como «Nirvana», inspirado en las *Reveries d'un païen mystique* de Louis Ménard; «Panteísmos», reformulación de «Affinités secrètes» de Gautier; «La siesta», cuyos cuartetos evocan «Midi» de Leconte de Lisle; «A un mármol roto», paráfrasis fallida del célebre soneto de Heredia «Sur un marbre brisé»; y principalmente la sección «En viaje a oceanía», caracterizada por el exotismo preciosista de escenas como «Kakemono» o «La Devadassi», muy próximas en su formulación plástica, de un parnasianismo impecable, a las que el cubano Julián del Casal integró en una de las obras maestras del modernismo hispánico, *Nieve* (1892).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, E. (2009), «Francia en la literatura puertorriqueña», *Cuarto propio, Revista literaria*, 5, 9. Disponible en <http://cuartopropio.upra.edu/vol5/articulos.htm>.
- ARCE DE VÁZQUEZ, M. (1998), *La obra literaria y el pensamiento poético de José de Diego*. San Juan de Puerto Rico, La Editorial, UPR.
- BELMONTE MÜLLER, G. (1904), *Entre la Nochebuena y el Carnaval (Historias íntimas)*. Córdoba, Imp. del «Diario de Córdoba».
- BELMONTE MÜLLER, G. (1973), *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886*. Recopilación, biografía, notas y datos de Vicente Ortí Belmonte. Córdoba, Estudios Cordobeses, Diputación Provincial de Córdoba.
- BOUSOÑO, C. (1999), *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.
- CANALES, N. (1952), *Paliques*. Baltimore, Phi Eta Mu.
- CURET DE ANDA, M. (1980), *La poesía de José Gautier Benítez*. Puerto Rico, Editorial Universitaria.
- DIEGO, J. DE (1904), *Pomarrosas*. Barcelona, Imp. de Henrich y C^a en comandita.
- DIEGO, J. DE (1916), *Jovillos*. Barcelona, Maucci.
- DIEGO, J. DE (1916), *Cantos de rebeldía*. Barcelona, Maucci.
- DIEGO, J. DE (1950), *Cantos de Pitirre*. Palma de Mallorca, Imp. Mossen Alcover.
- DOMÍNGUEZ, JOSÉ DE JESÚS (1879), *Poesías* (con el pseudónimo de «Gerardo Alcides»). Mayagüez, Imprenta de Martín Fernández.
- DOMÍNGUEZ, JOSÉ DE JESÚS (1883), *Odas elegíacas*. Mayagüez, Imprenta de Martín Fernández.
- DOMÍNGUEZ, JOSÉ DE JESÚS (1886), *Las huríes blancas*. Mayagüez, Tipografía Comercial. / (2015), *Las huríes blancas. El Rey de Samos*. Edición, introducción y notas de M. Á. Náter. San Juan de Puerto Rico, Tiempo Nuevo.
- ELZABURU VIZCARRONDO, M. (1971), *Prosas, poemas y conferencias*. Edición de L. Hernández Aquino. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- GAUTIER BENÍTEZ, J. (1955), *Poesías*. San Juan de Puerto Rico, Campos.
- HERNÁNDEZ AQUINO, L. (1967), *El modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa*. San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- HERNÁNDEZ AQUINO, L. (1968), «Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño», *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 38, 28-38.

- JIMÉNEZ, A. E. (1998), *Historia de las revistas literarias puertorriqueñas*. San Juan de Puerto Rico, Ed. Zoe.
- JIMÉNEZ, A. E. (2007), *Historia de las revistas literarias en las Antillas: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico (siglos XIX, XX y XXI)*. Philadelphia, Xlibris.
- LAGUERRE, E. (1969), *La poesía modernista en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, Coqui.
- LOSADA, A. M. (1947), «Un precursor del Modernismo en Puerto Rico: José de Jesús Domínguez», *Asonante*, III, 1, 67-74.
- MANRIQUE CABRERA, F. (1956), *Historia de la literatura puertorriqueña*. Nueva York, Las Américas Publishing.
- MARTÍNEZ MASDEU, E. (1977), *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- MATOS BERNIER, F. (1907), *Isla de arte*. San Juan de Puerto Rico, Imp. "La Primavera".
- MATOS BERNIER, F. (2015), *La protesta de Satán*. Edición de M. Á. Náter. San Juan de Puerto Rico, Tiempo Nuevo.
- MELÉNDEZ, C. (1960), *De frente al sol. Apuntes sobre la poesía de Luis Muñoz Rivera*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- MELGAR, Á. (1949), *Negrón Sanjurjo, su tiempo, su vida y su obra*. San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1911-1913), *Historia de la poesía hispano-americana*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- MUÑOZ RIVERA, L. (1925), *Obras completas. I. Campañas políticas (1890-1980) II. Campañas políticas (1901-1916) III. Apuntes para un libro (1896-1900)*. Madrid, Yagües.
- MUÑOZ RIVERA, L. (1960), *Obras Completas. Poesías. Retamas. Tropicales. Versos Selectos*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- RAMOS MIMOSO, A. (1972), *El modernismo en la lírica puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- RIVERA DE ÁLVAREZ, J. (1970-1974), *Diccionario de literatura puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- RIVERA DE ÁLVAREZ, J. (1983), *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*. Madrid, Partenón.
- RIVERA-RODAS, Ó. (1988), *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Madrid, Alhambra.
- RODRÍGUEZ DE TIÓ, L. (1971), *Obras completas*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ROSA-NIEVES, C. (1958), *La poesía en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, Campos.
- ROSA-NIEVES, C. (1971), *Aguinaldo de la poesía puertorriqueña*. Río Piedras, Edil.
- SÁNCHEZ PESQUERA, M. (1880), *Primeras poesías*. Madrid, Est. Tip. de Eduardo Viota.
- SÁNCHEZ PESQUERA, M. (1900), *Sonetos*. Barcelona, Imprenta A. C. de Fidel-Giró.
- URRUTIA, J. (2004), *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALLE, R. DEL. (2015), *La última estrofa*. Edición de M. Á. Náter. San Juan de Puerto Rico, Tiempo Nuevo.