

3

MORALIA 2003

● ADQUISICIONES

● RESTAURACIONES

● DONACIONES

● ENSAYOS TEMÁTICOS

● EXPOSICIONES

CASA-MUSEO

TOMÁS MORALES





2003

● ADQUISICIONES

● RESTAURACIONES

● DONACIONES

● ENSAYOS TEMÁTICOS

● EXPOSICIONES

CASA-MUSEO

TOMÁS MORALES

CABILDO DE GRAN CANARIA

JOSÉ MANUEL SORIA LÓPEZ
Presidente

PEDRO LUIS ROSALES PEDRERO
Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico

MORALIA

MARÍA LUISA ALONSO GENS
JONATHAN ALLEN
Coordinación editorial

ALBERTO DÍAZ FALCÓN
Auxiliar de coordinación

JONATHAN ALLEN
ARMANDO LÓPEZ CASTRO
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ
Ensayos temáticos

M^a. DEL ROSARIO HENRÍQUEZ SANTANA
Documentación

M^a. CRUZ LORENZO ALONSO
Corrección de pruebas

MÁXIMO RIOL CIMAS
Restauración

ÁNGEL GÓMEZ PINCHETTI
Fotografía

GUILLERMO GUERRA BRITO
Diseño y cuidado editorial

GRÁFICAS SABATER
Impresión y encuadernación

© Casa-Museo Tomás Morales
Cabildo de Gran Canaria

© Los autores para sus textos

DL: GC-241-2004
ISSN: 1696-2117

AGRADECIMIENTOS

Amparo González vda. de Morales
Manuel González Sosa
Estudio Fotográfico García Núñez

Presentación	11
Adquisiciones	
Álbum fotográfico	14
Estampa de Lord Byron	16
Danzarina	20
Placa conmemorativa para la Estela Funeraria del sepulcro de Tomás Morales	22
Fondo bibliográfico Vargas Vila	24
Primeras ediciones y otras ediciones especializadas	25
Libros de enseñanza infantiles y juveniles, libros ilustrados y alguna novela	28
Nueve antologías donde figura representada la obra de Tomás Morales	31
Obra completa de Lord Byron	34
Donaciones	
Fotografías de Tomás Morales	36
Retrato del poeta Luis Feria	44
Restauraciones	
Lámpara de techo	46
Letras de la Placa Conmemorativa a Tomás Morales	46
Ensayos temáticos	
Salvador Rueda y su actividad renovadora.....	50
ARMANDO LÓPEZ CASTRO	
Vargas Vila y la exaltación biográfica de Rubén Darío	82
JONATHAN ALLEN	
Eclosión del coleccionismo modernista en España	92
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ	

Exposiciones temporales	
Coleccionismo y modernismo en Canarias [1] . . .	108
Poemas autógrafos del Círculo de Bellas Artes de Madrid	110
Apéndice	
Presentación de libros	
Premio Literario de Poesía Tomás Morales . . .	114
Otros.	117
Presentación de material audiovisual.	120
Beca de investigación Tomás Morales	121
Beca de prácticas en museos	122
Informe sobre los trabajos de catalogación 2003 .	123

*M*e parece que todo bien, material o inmaterial, de trascendencia pública debe tener un proyecto que lo sostenga. El análisis de esos proyectos y de sus aplicaciones es lo que, razonablemente, puede dar luz al respecto de si han alcanzado sus objetivos definitivos, han fracasado o tienen su razón de ser en la continuidad. En los dos primeros casos lo deseable es dar por concluidas las actuaciones que les atañen; en el último, alentar su porvenir.

Coincido con la directora de la Casa-Museo en que la publicación de la que ésta es su tercer número pertenece al último de los géneros descritos, en que su vocación no estará satisfecha mientras el análisis del legado moraliano, y el ejemplo del Poeta, no se haya extinguido; esto es, todo lo eterno que cabe prever.

Cada sección de Moralia tiene una gran importancia y algo por lo que felicitarse y por lo que resultar agradecida. Así pues, me uno a los reconocimientos que, expresa o solapadamente, los coordinadores editoriales de la publicación hacen contener en ella; al tiempo que reconozco a doña María Luisa Alonso y a don Jonathan Allen su magnífico trabajo.

En adelante, sugiero que la página que en esta ocasión ocupan mis palabras sea utilizada para dar cuenta en Moralia de la línea editorial que le afecta, pues su contenido científico y divulgativo anima a que se emplee hasta el último de sus recursos.

PEDRO LUIS ROSALES PEDRERO
Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico
del Cabildo de Gran Canaria

JONATHAN ALLEN
M^a. DEL ROSARIO HENRÍQUEZ

*Adquisiciones, donaciones
y restauraciones*

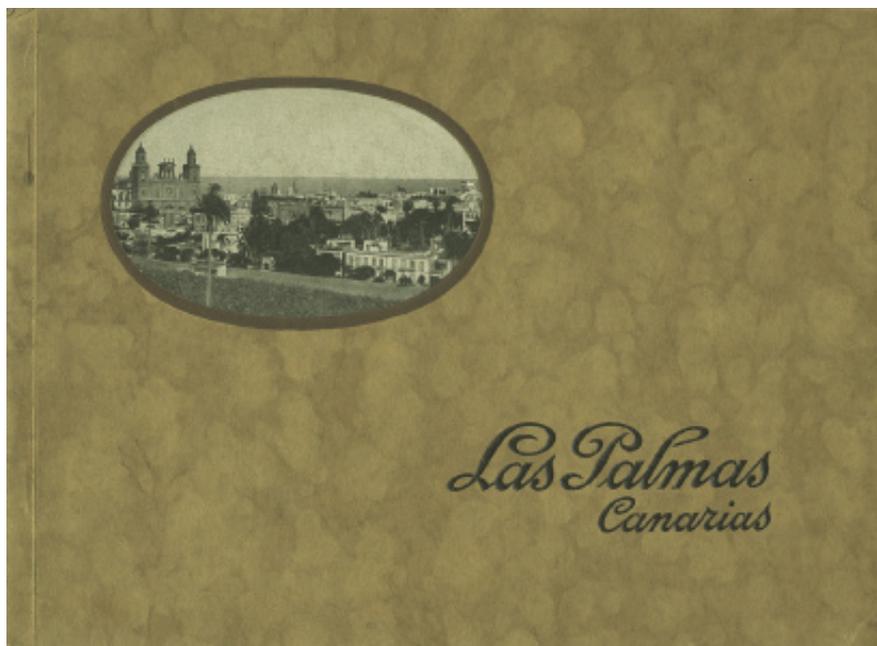


IMPRESO EN SUIZA para el estudio de Fotografía Alemana, este portfolio fotográfico es un clásico producto turístico-cultural de la década de 1920. Su cuidada selección de fotografías, que se centran sobretodo en los aspectos urbanísticos y costeros de la ciudad de Las Palmas, ofrece también viñetas de la Gran Canaria rural cumbreña, indica el grado de síntesis y madurez en la proyección de la imagen visual de Canarias y también el arraigo de la fotografía profesional en las Islas.

El catálogo fotográfico da paso a las páginas de publicidad y un rápido vistazo que lancemos a éstas nos permite ver el sesgo germano de la publicación, ya que, además de reseñarse los principales hoteles de la isla (Atlantic, Sta. Brígida, Quiney's, Metropole, Gran Hotel Monopol y El Rayo), figuran comercios y compañías alemanas: la naviera *Wöermann-Linie*, Carl Pflüger, el relojero de Triana (cuya insignia-reloj aún subsiste), el Café Triana (*Deustche Konditorei*), el *Deustches Konzert-Café* y la propia casa fotográfica, Fotografía Alemana. Los anuncios se publican en alemán y en inglés, (por ejemplo, el de los almacenes *Priestley's*).

En el catálogo fotográfico se ofrecen vistas elevadas de Triana, (desde la torre norte de la Catedral) y de la aún incipiente Ciudad Jardín, con el istmo y La Isleta (desde un risco de Escaleritas). De particular interés histórico son aquellas fotografías que muestran aspectos urbanos completamente transformados.

Vemos así una panorámica de la antigua línea costera del barrio de Triana, la prolongación de los jardines del Parque San Telmo. La fotografía del Monumento y Plaza de Hurtado de Mendoza confirma, por otra parte, el acierto de la más reciente restauración que restituyó los elementos físicos históricos: las dos ranas con sus caños de agua a cada extremo del estanque y el perímetro de cerámica española. Una toma aérea de la Calle Juan de Quesada nos muestra el aspecto frondoso de esta calle que fue ribereña, con el cauce natural del Guinguada y otra, desde la ribera norte, el Puente de Piedra que cruzaba el ocasional "río" urbano.



Las Palmas. Canarias.

Album fotográfico. 21 × 28,5 cm. 24 pp. Ca. 1925-27.

Cubierta en papel marrón gofrado y con aguas.

Título del libro en falso relieve con tinta al calor. En ángulo izquierdo superior fotografía en óvalo del Barranco del Guiniguada. Catálogo fotográfico de excelente impresión en huecograbado.

Impresión: Frobenius Soc. An., Bâle, (Basilea), Suiza, para Fotografía Alemana, C/ Triana, 54. Las Palmas de Gran Canaria.

La dimensión rural cuenta con una panorámica a distancia de San Bartolomé de Tirajana y dos imágenes de cuevas en el Municipio de Tafira, en especial el conjunto troglodita de la Atalaya de Santa Brígida, cuna de la cerámica tradicional canaria que tanto fascinó a viajeras ilustres como Olivia Stone en 1885. En general la fotografía busca establecer perspectivas y líneas depuradas, hecho que sitúa en un segundo plano la representación antropológica.

Estampa de Lord Byron

COMO CABE IMAGINAR, la iconografía del gran poeta romántico inglés es abundante y diversa. Lo fue ya en vida de Byron (su nombre y título eran, George Gordon VIº Barón Byron), que fue pintado y esculpido por artistas sobresalientes. Sus principales retratistas fueron, en orden cronológico, George Sanders, Thomas Phillips, William Edward West, el Conde d'Orsay y el escultor neoclásico danés Bertel Thorvaldsen. Al margen de esta nómina oficial, la imagen, la vida y las actitudes del poeta generaron toda una línea iconográfica menor, a veces rayando en lo satírico o lo caricaturesco. El aspecto artístico metatextual de los personajes y escenas byronianos, cuyo máximo exponente fue Eugène Delacroix, nos conduciría hacia otros derroteros.

George Sanders fue sin duda quien lanzó la imagen de Byron como estrella del romanticismo inglés, haciendo su retrato individual en 1807 tras haber retratado al poeta alegóricamente, cuando éste tenía diecinueve años. La excelente estampa que figura al dorso de la portadilla del ejemplar de la obra completa adquirida por la Casa-Museo Tomás Morales en 2003 (Edición de John Murray, Londres, 1840), es la estampa grabada por Finden a partir del retrato de 1807 de Sanders. En el cuadro alegórico Byron aparece en la orilla de un lago, ceñido por altos riscos; un velero le espera varado a pocos metros. Se desata una tormenta que hace ondear al viento el pañuelo largo que el poeta lleva anudado al cuello. Agachado y cuidando el bote que les conducirá a la embarcación vemos al "paje" de Byron, Robert Rushton, uno de los jóvenes que presuntamente sedujo el poeta durante sus años en el colegio de Harrow. Byron adopta en esta imagen el rol de su viajero errante, el protagonista de *Childe Harold*.

Thomas Phillips nos presenta en 1813 y 1814 dos imágenes ya arquetípicas. La primera, (1813), nos muestra al poeta disfrazado de albano, con una indumentaria típica de aquel país que había adquirido en 1809. De este retrato existen dos versiones. Una es la que encontramos en la *National Portrait Gallery de Londres* y la otra, el original, está en la Embajada Británica de Atenas. Aunque Phillips pro-



Lord Byron. Ca. 1840

Estampación sobre papel.

20 × 10,3 cm. Londres.

Con leyenda: "From a sketch by Count d'Orsay
taken in May 1823".

yecta a Byron como campeón de la causa libertaria griega, lo hace elaborando sobre el icono de poeta aristócrata inglés, con facciones refinadas y ojos soñadores. Idénticos rasgos faciales e idéntica postura, incluyendo el ligero giro exterior de la cabeza, determinan el retrato de 1814, en cual el poeta luce una capa negra sobre una camisa blanca de cuello muy abatido y sin corbata. La tez es pálida, casi blanca y los ojos son de un azul traslúcido. Phillips hace de esta mirada, absorta y ensoñadora, la transparente pantalla del alma del poeta.

Mucho más realista es el busto que de Byron hizo Thorvaldsen, durante una estancia en que ambos coincidieron en Roma. Los dos, escultor y poeta, se inspiraron una antipatía mutua. Thorvaldsen penetró en el yo ficticio de Byron (“Le preocupaba más que nada parecer infeliz”), y Byron a su vez lo encontró insulso y poco deferente hacia su personaje (un lord inglés). Llegamos así a la semblanza más genuina y naturalista del poeta, aquella que en 1822 pintó el norteamericano William Edward West. El pintor insistió en el hecho de que Byron era un pésimo modelo. “No paraba de hablar, y cuando lo hacía, asumía una expresión que no le convenía”. Lo que salvó el retrato fue la frecuente aparición de la Condesa Guiccioli en cuyo palacio italiano se hospedaba el poeta entonces. Al entrar ella Byron se relajaba y así West logró captar las fuerzas interiores que modelaban el inestable rostro del hombre: melancolía, sensibilidad y crueldad.

Byron no pareció identificarse demasiado con los retratos oficiales que la hicieron a lo largo de su vida. Su retrato preferido era una miniatura pintada por James Holms, disfrazado esta vez al estilo isabelino inglés. Los *alter ego* del poeta se consagraron en obra de pequeñas dimensiones, siendo las más extravagantes las estampadas. En sucesivos grabados vemos a Byron como licenciado de Cambridge, aventurero con su perro, soldado de las milicias y libertador de Grecia, con un casco monumental de general, diseñado por él mismo, que afortunadamente jamás se puso.

En el grabado propiedad de la Casa-Museo Tomás Morales, Byron está dibujado de cuerpo entero y de perfil por Alfred Guillaume Gabriel, Conde d'Orsay (1801- 1852). Este oficial del Primer Imperio se había casado con la hija del Conde de Blessington y expuso regularmente en la Royal Academy entre 1843 y 1848. Napoleón III lo nombró Director de Bellas Artes en 1852. Conoció a Byron en Londres e hizo amistad con él, retratándolo a la acuarela en la década de 1820 (el retrato se conserva en el *Victoria and Albert Museum* de Londres).

El dibujo a lápiz realizado por d'Orsay en 1822 se inscribe dentro de la tradición dandiesca de la imagen byroniana. El poeta, con frente ancha, pelo crespo, entradas y pómulos remarcados, lanza una mirada inquisitiva, imperturbable y algo displicente hacia el exterior, apoyándose en un fino bastón. Los rasgos de su vestimenta confirman la dinámica del dandi. Ropas de excelente calidad y corte informalmente vestidas. El Conde d'Orsay, no sabemos si conscientemente o no, se aproxima al gesto caricaturesco, a la vez que transmite una medida importante de fidelidad realista. Lord Byron se debía parecer bastante en su precoz madurez a este caballero impertinente y bohemio, mucho más seguramente que a los prototipos heroicos y grandiosos que pintaron Sanders y Phillips.

MUY POCO SABEMOS AÚN del escultor germano Josef Lorenzl, nacido en 1892 y fallecido en 1950. Lorenzl se formó como escultor en la tradición figurativa del siglo XIX, guardando fidelidad a la línea y al dibujo como ejes de su producción escultórica. En la década de 1920 trabajó como diseñador para el vienés Marcel Goldscheider (1855-1953), un fabricante de jarrones *art nouveau* en serie. Lorenzl fundamentó sus diseños para la marca Goldscheider en la adaptación ornamental del cuerpo femenino, incorporándolo como elemento escultórico a la porcelana de la fábrica vienesa.

La *Bailarina* adquirida por la Casa-Museo Tomás Morales representa la mejor imagen de Lorenzl como maestro de la escultura criselefantina. La mujer se sostiene sobre un sólo pie mientras arquea la espalda para completar el paso de ballet que ejecuta. De anatomía delicada, la estilización vertical es muy pronunciada, característica del refinamiento de Lorenzl. El tratamiento de la figura femenina en movimiento raya en lo abstracto. La obra está conceptualmente más cerca del *art déco*, a excepción de pequeños detalles, como la fina talla de la cabellera y de los rasgos faciales, que la sitúan aún en el primer *art nouveau*. La figura se yergue sobre una peana ortogonal en mármol rosa vetado de blanco, sujeta a una base rectangular en mármol negro. Esta *Bailarina* se asemeja tipológicamente a otra versión que posee el Museo Lis de Valladolid, donde se ubica la más completa colección de criselefantinas *déco* de España. El mercado internacional de Josef Lorenzl está en alza desde mediados de la década 1990, habiéndose casi triplicado los precios de salida de sus obras desde entonces.

La adquisición de esta pieza no sólo es singular por los valores referidos sino por la correspondencia temática con uno de los poemas de Tomás Morales, titulado precisamente *Criselefantina*. El poema es una exaltación erótica de la belleza de la estatuaría femenina en bronce y marfil, encarnando en una mujer real la estética clásica criselefantina. Se puede considerar como uno de los efluvios líricos más sensuales y libres de la tradición modernista canaria.

Unge tu cuerpo virgen con un perfume arménico,
muéstrame de tu carne juvenil el tesoro
y rueda sobre el mármol de tu perfil helénico
la cascada ambarina de tus bucles de oro.

Eres divina, ¡oh reina!, tu carne es nacarina;
y tienen tus contornos olímpicos, los bellos
contornos de una estatua. ¡Oh reina, eres divina,
desnuda, bala el áureo temblor de tus cabellos!

Nuestro tálamo espera bajo un rosal florido,
donde una leve luna trémulamente irradia
aquel claror tan plácido que iluminara un nido
en un vergel recóndito de la amorosa Arcadia...

También un nido aguarda a los nuevos esposos:
es un tálamo blanco de blancas flores lleno;
de olorosos jazmines y nardos olorosos,
casi tan albos como la albura de tu seno...

Serás reina entre flores, serás la compañera
de las rosas más blancas; la más fragante y pura.
Ya el lecho que te ofrenda la dulce Primavera
suspira por la breve carga de tu hermosura.

Yo amaré entre las flores, tu perfume abrileno,
y al verte entre mis brazos, ilusionada y loca,
yo te daré el rimado búcaro de un ensueño
a cambio de las mieles de tu exquisita boca.

El cielo será un palio sobre nuestra fortuna;
un surtidor lejano dirá una serenata,
y al sentirnos dichosos, bajo un rayo de luna,
abrirá nuestras venas un alfiler de plata...

Yo besaré tus labios tierna, cupidamente
—tus senos en mis manos, con languidez opresos—;
su plegaria nocturna suspenderá la fuente
para aprender el ritmo de tus últimos besos.

Un salmo acariciante preludiarán las hojas;
y moriremos viendo cómo las albas flores,
al fluir de la sangre, se van tornando rojas
como el lecho de púrpura de los emperadores...

TOMÁS MORALES
Libro I de *Las Rosas de Hércules*



Danzarina. Ca. 1930.
Bronce patinado y marfil.
22,5 cm de alto.
Firmado en la base "JLorenzl"

*Placa
conmemorativa
para la Estela
Funeraria
del sepulcro de
Tomás Morales,
reproducción del
original de
Victorio Macho*

COMO COMPLEMENTO A LA REPRODUCCIÓN de la *Estela Funeraria* de Victorio Macho, ubicada en La Huerta-Jardín de la Casa-Museo Tomás Morales, se encargó al escultor Máximo Riol una reproducción de la placa conmemorativa colocada en la losa del monumento original de Victorio Macho. Durante años, en un raptó de fetichismo fúnebre, las letras en bronce del poema de Fernando Fortún que elogiaban la figura del vate fueron hurtadas, a modo de *souvenir* reliquia.

A modo de un ambón o atril, la placa ideada por Riol es una página de bronce suspendida de una pletina curva que parte de una base cuadrangular de acero fijada a una tarima de cantería azul. Está situada a 140 cm en diagonal de la escultura. Los versos de Fortún escritos en 1914, los enmarca lateralmente una fluida guirnalda modernista.

De perfiles aerodinámicos este atril facilita la lectura de los versos conmemorativos a una cómoda distancia y no entorpece la imagen de la escultura al estar convenientemente separado.

Tu ambición fue cumplida:
perfecto fuiste en condición extrema;
que en nuestra pobre vida
ser bueno es el sistema
y es la bondad la perfección suprema...

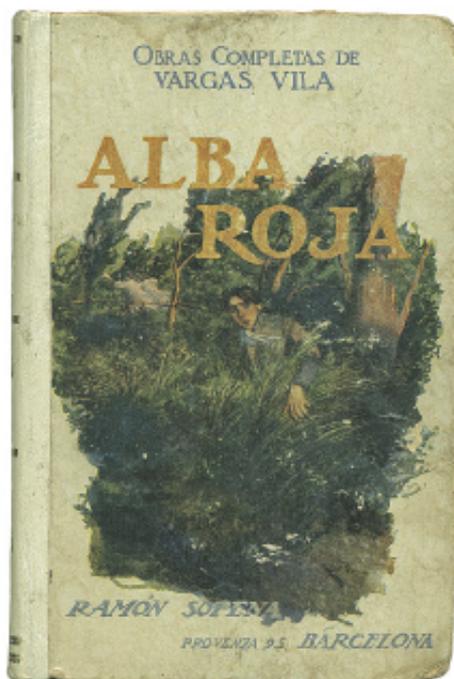
TOMÁS MORALES a FERNANDO FORTÚN
6 de mayo de 1914



Atril en acero cortén y
placa en bronce patinado. 2003.
Máximo Riol.
Alto 171 cm, largo 54 cm, fondo 59 cm.

*Fondo
bibliográfico
Vargas Vila*

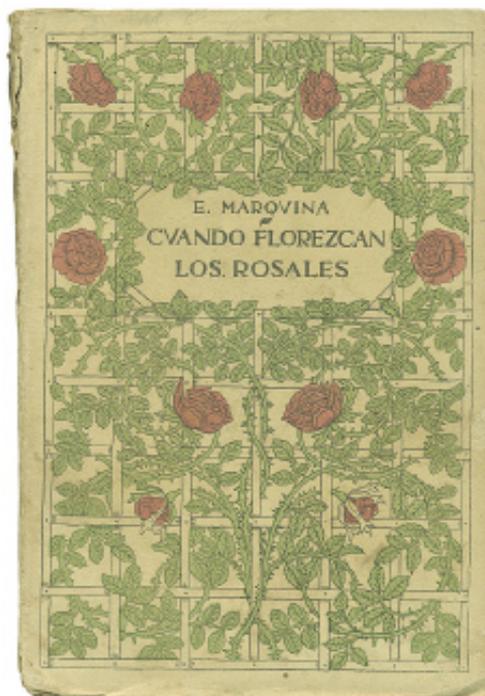
- Prosas - Laudes.* Barcelona: Ramón Sopena, 1931.
De sus lises y de sus rosas. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino-Americana, 1957.
El final de un sueño. Barcelona: Ramón Sopena, 1936.
La voz de las horas. Barcelona: Maucci, [s.a.].
Alba roja. Barcelona: Ramón Sopena, [1919].
Rubén Darío. Barcelona: Ramón Sopena, 1935.
Belona Dea Urbis. Barcelona: Maucci, [s.a.].
Los Césares de la decadencia. Barcelona: Ramón Sopena, [1920].
En las zarzas de Horeb. Barcelona: Ramón Sopena, [1921].
Verbo de admonición. Barcelona. Ramón Sopena, [1921].



EDUARDO MARQUINA (1879-1946) ha pasado a la historia literaria como la figura de drama histórico, que triunfa en nuestros escenarios, sobre todo, en los años cercanos a la primera guerra mundial. Poeta que parte del modernismo catalán y domina todos los recursos del verso. Una obra que abarca bastantes registros, y una vida literaria muy amplia. Triunfa ya Marquina con *Las hijas del Cid* (1908), a la que siguen *Doña María la Brava*, *En Flandes se ha puesto el sol* y *El Rey trovador*. Escribe luego comedias en prosa de tema contemporáneo, como *Alimaña*. Renueva el mito de *Don Luis Mejía*, en colaboración con Hernández Catá. Vuelve al tema histórico en los años treinta con *El monje blanco* y *Teresa de Jesús*. Otras obras suyas abordan poéticamente el drama rural: *La ermita, la fuente y el río...*

La vida teatral de Marquina va unida a las más grandes actrices de la época: María Guerrero, Margarita Xirgu, Lola Membrives...

*Primeras ediciones
y otras ediciones
especializadas*





MARQUINA, Eduardo: *Doña María la Brava*. Madrid: V. Prieto y Comp^a, 1910.

—*La alcaidesa de Pastrana*: auto teresiano en una jornada. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1911.

—*Cuando florezcan los rosales*: comedia en tres actos, en verso, original. Madrid: Renacimiento, 1913.

MARQUINA, Eduardo y HERNÁNDEZ CATÁ, A.: *Don Luis Mejía*: comedia legendaria de capa y espada, en cuatro actos, en verso. Madrid: Reus, 1925.

MARQUINA, Eduardo: *La ermita, la fuente y el río*: drama en tres actos, en verso. Madrid: Reus, 1927.

OTROS ESPECIALIZADOS

DE LA TORRE, Josefina: *Poemas de la isla*. Las Palmas de Gran Canaria: Compañía Iberoamericana, 1930.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Epigramas americanos*. México: Joaquín Mortiz, 1935.

—*Las cien mejores poesías en lengua castellana*. México: Nuestro Pueblo, 1940.

—*Conversaciones literarias*. México: Joaquín Mortiz, 1964, 3 v. (Obras de Enrique Díez-Canedo). Contiene: v. 1 1915-1920, v. 2 1920-1924, v. 3 1924-1930.

DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Antología temática de la literatura española: Siglos XVIII-XX*. Valladolid: Librería Santarén, 1940.

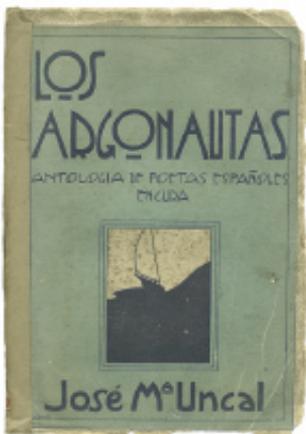
NERVO, Amado: *Poesías completas*; prólogo de Genaro Estrada. Madrid: Biblioteca Nueva, 1935.

CABRERA MELIÁN, José: *Frutas y zarzas*; prólogo de Jordé. Las Palmas de Gran Canaria: Imp. Minerva, 1953.

NAVARRO, Diego: *En la paz de tu cintura*; prólogo de Néstor Álamo. Las Palmas de Gran Canaria: Gabinete Literario, 1943.

UNCAL, José María: *Los poemas cantábricos*; prólogo de Francisco Villaespesa; ilustraciones de Isidro Grande. La Habana: Hermes, 1922.

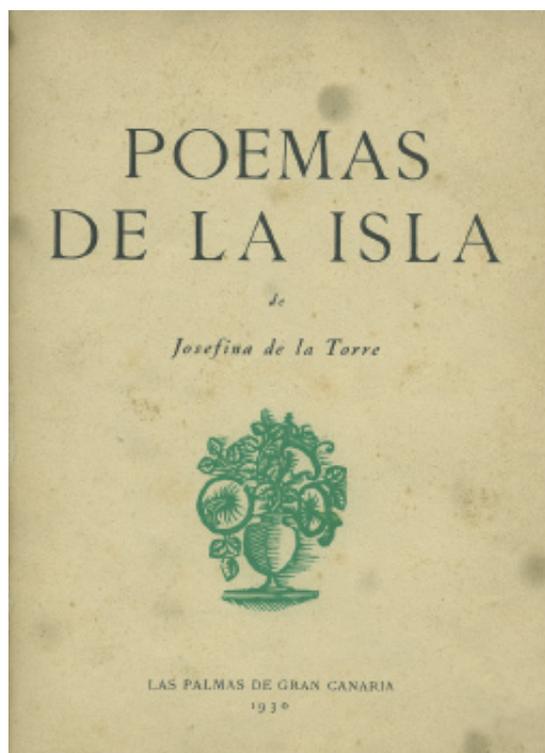
—*Los argonautas: antología de poetas españoles en Cuba*. La Habana: Hermes, 1924.



—*El brindis de los tres capitanes: poemas del mar, de los puertos y del hampa*. Madrid: Victoriano Suárez, 1961.

ANDREINIO (E. Gómez de Baquero): *Pen club*. Madrid: Renacimiento, 1929.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Animal de fondo*; con la versión francesa de Lisandro Z. D. Galtier. Buenos Aires: Pleamar, 1948.



*Libros de
enseñanza infantiles
y juveniles,
libros ilustrados y
alguna novela*

EL LIBRO INFANTIL EN ESPAÑA tiene más de un siglo, que duda cabe. Sin embargo, es con la aparición de la editorial Saturnino Calleja en 1876 cuando adquiere nombre propio. En el siglo XVIII y buena parte del XIX el libro infantil en España está vinculado a movimientos pedagógicos y moralizantes. La literatura infantil es una simple excusa para transmitir conocimientos y valores a los jóvenes. Se traducen clásicos extranjeros (Perrault, Defoe, ...). El auge del Romanticismo en Europa y la consiguiente revalorización de los folklores nacionales trae consigo la aparición de numerosos autores que recopilan y reelaboran la literatura oral infantil preexistente (Grimm, Hoffmann, Andersen, ...). Es en este contexto en el que irrumpe la Editorial Saturnino Calleja, desde el principio edita desmesuradas colecciones de cuentos. Cientos de títulos inundan el mercado a precios muy bajos. Estos cuentecillos, sin autor reconocido, recogen argumentos de todo el mundo, alternando relatos fantásticos con moralejas. Pero Saturnino Calleja no es la única editorial. A finales del siglo XIX y principios del XX aparecen otras colecciones: Sopena, Dalmáu, Araluce, Hernando, Mauci... Todas estas y otras menos conocidas configuran el panorama español hasta el primer tercio del siglo XX.

Los dos conejitos. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

Pobre viejecita. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

Las Hadas. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

Micita y Micillo. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

Micifuz el de las bostas. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

El renacuajo bailador. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

El león, la zorra y el gavián. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

Barba azul. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a.].

ANDERSEN: *Cuentos.* Barcelona: Ramón Sopena, 1940.

CALLEJA, Saturnino: *Rudimentos de geografía para niños.* Madrid: Saturnino Calleja, 1900.

El cisne blanco como la nieve o la princesa Narumi. Madrid: Saturnino Calleja, 1940.

La electricidad en casa. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

CALLEJA, Saturnino: *La reina de las hormigas; El fiel Juan; Las ranas mágicas*; ilustraciones de M. Picolo. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

ROUSSEAU, Louis-Jean: *Las habitaciones maravillosas. Tomo segundo*; traducido por Florencio Janer. Madrid: Gaspar Editores [1870].

Hojas literarias para niños; escogidas y ordenadas por Manuel Ibarz. 3ª ed. Gerona: Dalmáu Carles, 1920.

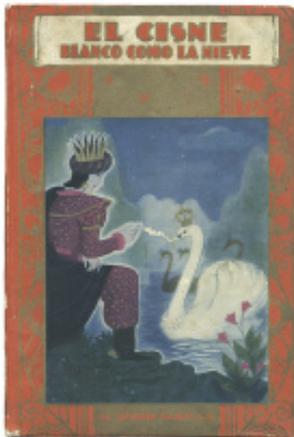
DALMÁU CARLES, José: *El primer manuscrito: método completo de lectura*. Gerona: Dalmáu Carles, 1905.

—*El segundo manuscrito: método completo de lectura*. Gerona: Dalmáu Carles, 1927.

—*Lecciones de cosas, libro tercero: lectura, escritura, ejercicios de reflexión y lenguaje*. Gerona: Dalmáu Carles, 1939.

—*España, mi patria. Libro quinto*. Gerona: Dalmáu Carles, 1940.





El Ramayana de Valmiki; adaptación de Carmela Eulate; ilustraciones de R. López Morelló. 2ª ed. Barcelona: Araluce, 1940.

La canción de Rolando; adaptación de H.E. Marshall; versión de Manuel Vallvé; ilustraciones de Toullot. 4ª ed. Barcelona: Araluce, [s.a].

Cuentos turcos; ilustraciones de J. de la Helguera. 2ª ed. Barcelona: Araluce, 1951.

Cuentos armoricanos; ilustraciones de J. de la Helguera. 3ª ed. Barcelona: Araluce, 1953.

Cuentos italianos; ilustraciones de G. Larraya. Barcelona: Araluce, 1952.

Cuentos portugueses; ilustraciones M. Fernández Collado. Barcelona: Araluce, 1945.

Cuentos rumanos; adaptación de S. Rossetti; ilustraciones de José Jiménez Niebla. Barcelona: Araluce, 1945.

SALGARI, Emilio: *El hijo del León de Damasco*. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

—*Los dramas de la esclavitud: versión castellana*. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

RODRÍGUEZ-NAVAS, M.: *Cría de patos y cisnes*. Madrid: Saturnino Calleja, 1902.

MÄEL, Pedro: *Siempre tuya: versión castellana*. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

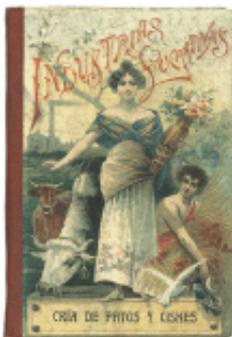
—*La gaviota: versión castellana*; ilustraciones de I. Median Pérez. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

SAINT-AUBIN, H.: *La heredera de Birague: versión castellana*; ilustraciones de M. Pico. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

PRADELS, Octavio: *Agencia matrimonial: versión castellana*. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

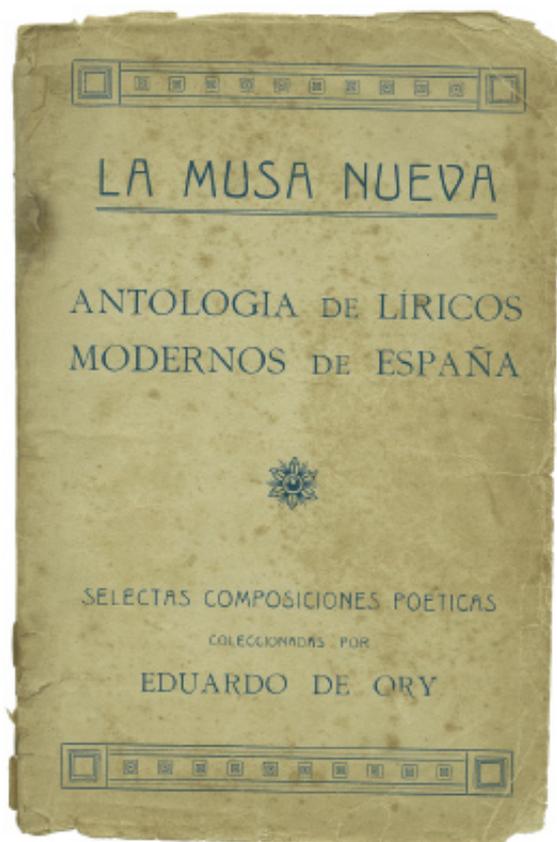
RÉVILLON, Tony: *El proscrito: versión castellana*. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].

GÓMEZ GORENA y BAYONA POSADA, Pedro y Daniel: *Pasiones: novela*. Madrid: Saturnino Calleja, [s.a.].



Contribución a la bibliografía de Tomás Morales con la adquisición de nueve antologías donde figura representada su obra. Estas antologías están fechadas entre el período de 1908 hasta 1970. La Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales continúa ampliando su fondo bibliográfico especializado con la labor comenzada en 2002 tras la aparición del estudio *Un modo de pertenecer al mundo (Estudios sobre Tomás Morales)* de Oswaldo Guerra Sánchez, profesor titular de Lengua, Literatura y Didáctica de la ULPGC, en el cual figura un apartado dedicado a las antologías publicadas fuera del archipiélago donde está representada la obra de Tomás Morales.

*Nueve antologías
donde figura
representada
la obra de
Tomás Morales*



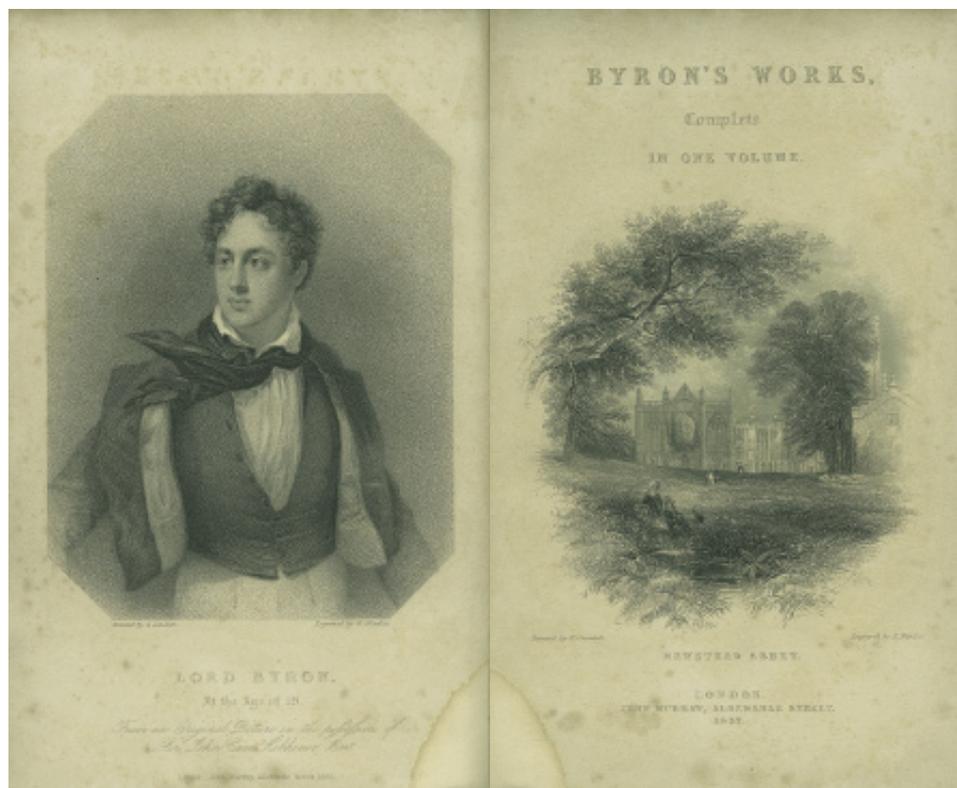
- 6 CRESPO, Pedro: *Los mejores poetas contemporáneos*. Madrid: Editorial Llorca, [1950?].
- 7 MORENO BÁEZ, Enrique: *Antología de la poesía lírica española*. Madrid: Revista de Occidente, 1952.
- 8 GIMFERRER, Pere: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral, 1969.
- 9 MORALES, María Luz: *Libro de oro de la poesía en lengua castellana (España y América)*. Barcelona: Editorial Juventud, 1970.

Obra completa de Lord Byron

EL FONDO INTERNACIONAL DE EDICIONES HISTÓRICAS de poesía de la Casa-Museo Tomás Morales se enriquece con esta adquisición de la obra completa de Byron. Se trata de una de las ediciones póstumas de la casa editorial John Murray. Compuestos los textos en columnas, con la página fileteada en negro, y con dos ilustraciones, una en portadilla y la otra en la guarda de la portada, estamos ante una de las versiones populares de la obra del poeta romántico inglés.

La ilustración de la guarda muestra la versión en grabado por E. F. Finden de uno de los retratos de George Sanders, pintado cuando Byron tenía diecinueve años (ver Estampa de Lord Byron). El grabado *negro* impreso por Murray es de elevada calidad. En portadilla, y en forma de luneto, aparece una perspectiva de la casa solar de los Byron, la Abadía de Newstead, según un óleo de T. Creswick y que Byron vendió en 1817.

Los hermanos Finden (Edward Francis Finden, 1791-1857), fueron grabadores afamados e ilustradores de la obra poética de Lord Byron (obra que también ilustró el gran William Turner) y Thomas Creswick (1811-1869, miembro de la Royal Academy) fue un paisajista de la escuela romántica.



Obra completa de Lord Byron.

Edición de John Murray.

Londres 1840.

24 × 16,5 cm. 827 pp.

Guardas originales.

Ilustrada.

Cinco fotografías de Tomás Morales

[Donadas por
Dña. Amparo González
viuda de D. Manuel
Morales Ramos]

TOMADA A POCOS METROS DEL VEHÍCULO aparcado y en perspectiva diagonal, vemos sentados y en este orden: Tomás Morales al volante y a su diestra Alonso Quesada, apoyándose sobre la puerta. En los asientos traseros del automóvil descapotable e inmediatamente detrás de Alonso Quesada está Rafael Cabrera y a su lado un personaje aún no identificado. Sobre la calle y de pie, el chófer del poeta. El grupo de amigos se ha fotografiado justo antes de ir a comer al restaurante Casa Galán, en la Calle Travieso de Las Palmas. La fotografía de los automóviles “cargados” de amigos era una moda que databa de la *Belle Époque* y que sintetizaba dos tendencias del arte fotográfico. Por una parte, la ilustración de la vida social de las familias pudientes, y por otra, la pasión automovilística como nuevo eje de la excursión.



Tomás Morales y amigos en el coche del poeta. Ca. 1917.

Positivo a partir de placa de cristal.

7,1 × 8,1 cm.

Anónimo.

Las Palmas de Gran Canaria.

LAS RUEDAS DELANTERAS DEL AUTOMÓVIL están giradas y esta vez la perspectiva es menos diagonal que en la primera fotografía. La carretera en que se halla el vehículo es la misma que existe hoy en día. No obstante los niveles de los terrenos adyacentes son completamente distintos. Hacia el norte y a muchos metros por debajo de la calzada se extiende una finca de plataneras. Identificamos asimismo las hileras de eucaliptos plantados en ambos márgenes de la carretera. Tomás Morales ocupaba entonces la plaza de médico en el distante pueblo de Agaete, habiendo dejado definitivamente atrás aquel Madrid de la bohemia y de las tertulias que le había formado como artista. Le visitaban algunos amigos, entre ellos Alonso Quesada y José Hurtado de Mendoza, que residía en La Aldea de San Nicolás, tal como se desprende de su correspondencia.



Tomás Morales en su automóvil camino del Puerto de Las Nieves.

Ca. 1917.

Positivo a partir de placa de cristal.

6,8 × 8,1 cm.

Anónimo.

Agaete, Gran Canaria.

EN ESTA COMPOSICIÓN PIRAMIDAL, los cinco personajes posan conscientemente para la fotografía. En la línea horizontal aparece Alonso Quesada, sentado sobre la arena y recostado contra una roca. Tomás Morales está sentado y el pintor Nicolás Massieu y Matos apoya un pie sobre otra roca. El eje vertical lo ocupan el pintor Eladio Moreno y Manuel Hernández, que se agarra el sombrero.

En la cuarta fotografía, que ostenta características idénticas a la número 3, es más nítido el triángulo compositivo que encuadra a todos los personajes.

En la quinta vemos una imagen del poeta con su hijo Tomás en brazos, en la punta del entonces muelle del Puerto de Las Nieves. No se trata en realidad de una fotografía posada, hecho que le confiere soltura y naturalidad. El horizonte está nublado y la luz parece crepuscular.



Tomás Morales con un grupo de amigos en el extremo suroeste de La Playa de Las Nieves. Ca. 1917.

Positivo a partir de placa de cristal.

6,4 × 7,8 cm.

Anónimo.

Agaete, Gran Canaria.



Tomás Morales con un grupo de amigos en el extremo suroeste de La Playa de Las Nieves. Ca. 1917.

Positivo a partir de placa de cristal.

6,4 × 7,8 cm.

Anónimo.

Agaete, Gran Canaria.



*Tomás Morales en la punta del espigón del Puerto de Las Nieves
con su hijo Tomás. Ca. 1917.*

Positivo a partir de placa de cristal.

6,6 × 8,1 cm.

Anónimo.

Agaete, Gran Canaria.

Retrato del poeta Luis Feria

NACIDO EN SANTA CRUZ DE TENERIFE en 1967, Santiago Palenzuela es uno de los pocos pintores de su generación que ha incorporado la práctica del retrato a su producción artística. Tras una formación académica rigurosa Palenzuela expuso por primera vez en la Sala O'Daly de Santa Cruz de Tenerife (1995). Dos años más tarde, en la exposición colectiva *Figuraciones Indígenas*, comisariada por el arquitecto y profesor Ernesto Valcárcel, Palenzuela exhibía su, hasta la fecha, más singular icono del género, un políptico de treinta piezas de 22 × 22 cm.

Intercalando imágenes de paisajes y algún que otro motivo vegetal, el políptico abría una caleidoscópica ventana al mundo social y profesional del artista. Este nos ofrecía veinticuatro rostros perfectamente estudiados y proyectados, que a pesar de la informalidad con que los presentaba el pintor, encerraban características clásicas. El estilo de su imagen retratística quedaba fijada en esta obra colectiva: una paleta pastosa y rica en medios tonos sobre una concepción semi-geométrica del personaje.

El *Retrato de Luis Feria*, incluido en la gentil donación del poeta Manuel González Sosa, es en realidad un “retro-retrato”, realizado presumiblemente a partir de una referencia fotográfica original. El rostro del poeta emerge en trazos dinámicos muy empastados de verdes y lilas. Las luces están realizadas en amarillo mientras el fondo es verde con tonos blancos y está tonalmente integrado con el esquema de la carnación. Palenzuela se acerca en esta representación del personaje a posturas neoexpresionistas, cuya consecuencia pictórica más reciente se ha visto en la exposición del artista celebrada en la Galería Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria el pasado año 2003. La calidad rítmica y vibrátil que el pintor le ha conferido al rostro del poeta es una suerte de metáfora sobre el oficio de la poesía.



Retrato del poeta Luis Ferial. 2000.

Santiago Palenzuela.

Óleo sobre lienzo.

24,5 × 19 cm.

Al dorso figura en letra del artista: "Luis Ferial muy joven"

Restauraciones

Lámpara de techo.

Hojalata pintada y hierro.

Madrid.

Ca. 1910.

Esta lámpara es un ejemplo de artesanía castellana en hojalata, con acentos modernistas y patrón neobarroco, con un eje principal y dos pisos. La lámpara tiene portavelas en el interior y en el exterior. Ornan su forma exterior brazos en hoja de acanto, describiendo medias esferas a modo de araña.

La restauración le fue confiada al escultor Máximo Riol que en primer lugar procedió a una limpieza de todos los elementos aplicando un pasivante y un transformador del óxido. Tras este proceso se pudo recuperar el color origi-



nal de las hojas. Al faltar muchas de éstas, el escultor tuvo que establecer una plantilla para recortar en lámina de hojalata las piezas individuales que se reintegraron al conjunto tras una soldadura con estaño.

Finalmente se repintó todo, devolviéndole a la lámpara monumental su colorido aspecto.

Letras de la Placa Conmemorativa del Nacimiento de Tomás Morales.

Piedra y bronce.

Marco exterior: 97 × 117 cm.

Escudo interior: 49 × 40 cm.

Néstor Martín Fernández de la Torre.

1925.



Instalada en 1925, cuatro años después de su muerte, la placa conmemorativa del nacimiento del poeta, fue obra de su amigo y artista internacional, Néstor Martín Fernández de la Torre. El deterioro natural de la intemperie causó el desprendimiento de algunas de las letras originales que componen la leyenda de la placa: “En esta casa nació el poeta Tomás Morales, Cantor del Atlántico, Año 1925”.

La restauración de los caracteres perdidos fue confiada al escultor Máximo Riol que recreando su plantilla los fundió de nuevo en bronce que se patinó, subsanando así el mal efecto que producía el estado de la placa. Es significativo que Néstor eligiera, en primer lugar, un escudo nobiliario para enmarcar la leyenda, y después, un marco neobarroco en piedra de cantería azul, ornado por un patrón simétrico de volutas y hojas. Estos escudos jalonan los retratos más simbolistas y galantes de la década de 1910. Néstor traslada a la insignia la estética aristocrática y barroquizante de su primera etapa *art nouveau*, confiriéndole a la memoria del poeta un aura simbólica e ideal.

Salvador Rueda y su actividad *renovadora*

La fractura ideológica que se produjo con la revolución de 1868, tras el fracaso de las revoluciones liberales y el triunfo de la reacción conservadora, trajo consigo el surgimiento de una mentalidad científico-positiva, caracterizada por la culminación de un orden moderado de prosperidad burguesa y un materialismo prosaico, que marcan la tonalidad del peculiar ambiente restaurador. Aunque pueda resultar paradójico, fue el verso, y no la prosa, el cauce expresivo más adecuado para transmitir las inquietudes de una sociedad en permanente contradicción. Por eso, la polémica que define a esta época dialéctica (“Vive el poeta del siglo XIX en una sociedad perturbada por una crisis trascendental y profunda; colocado entre un ideal que muere, y otro que aún no ha nacido, apenas dibuja sus indecisas formas en los horizontes del porvenir”, comentaba en 1875 Manuel de la Revilla), motivará una mezcla de las nuevas ideas con las tradicionales. El conflicto entre razón y espíritu alcanza de lleno a la poesía, que no puede mantenerse al margen del materialismo reinante, pero que sigue siendo necesaria para defenderse de la destrucción del progreso científico. La variedad de tendencias, el realismo, el naturalismo, el premodernismo, revela el carácter *transitorio* de la época, donde lo racional dejará paso a lo individual, el diálogo se cambiará en monólogo y el tono retórico se hará más íntimo. Precisamente, la generación poética de la Restauración, representada por Ricardo Gil (1855-1907), Manuel Reina (1856-1905) y Salvador Rueda (1857-1933), será la encargada de hacer posible el cambio del tradicionalismo a la modernidad, manteniendo una actitud de ruptura con lo anterior y ofreciéndonos una visión personal de la realidad.¹

1 Para los límites de la modernidad, que puede fijarse entre 1880 y 1936, tengo en cuenta, entre otros, los siguientes estudios: J. F. Botrel, *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, Université de Lille III, 1985, 2 vols.; P. Celma, *La pluma ante el espejo*, Universidad de Salamanca, 1989; S. Salaün y C. Serrano (eds.), *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991; y P. M. Piñero y R. Reyes (eds.), *Bohemia y literatura (de Bécquer al modernismo)*, Universidad de Sevilla, 1993. En cuanto a la evolución de la poesía en la segunda mitad del siglo XIX, sigo las consideraciones expuestas por M. Palenque en su estudio *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990, especialmente pp. 171-180.

La renovación poética de la lírica española a finales del siglo XIX surge con los tres poetas mencionados, a los que más tarde vendrá a sumarse la decisiva influencia de Rubén Darío. Fueron ellos los que cambiaron el rumbo de la poesía, introduciendo una nueva concepción poética, basada en la síntesis de expresión y sentimiento, un lenguaje más complejo a través de las aportaciones parnasianas y simbolistas y un vocabulario fundamentalmente estético. Sin embargo, tales innovaciones sólo se pueden entender en función de lo que se destruye, de las ruinas de una poesía monótona y preceptiva, que había llegado, desprovista de ritmo, a su máximo nivel de congelación (“Nuestra poesía española es, en cuanto a su fondo, pseudopoesía, hue-ra descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo”, afirma Unamuno en carta a su amigo Arzadun el año 1900). Ante ese fenómeno de agotamiento expresivo, que no hace más que ocultar la ausencia de significación, no quedaba otra salida que la de ser innovador. En la encrucijada del novecientos, ese período de innovaciones y rebeldías, los tres poetas señalados quisieron ser innovadores, pero heredaron un pasado formal del que les costó mucho desprenderse y que les impidió captar la realidad presente. En el caso de Salvador Rueda, movido de entusiasmo reformador, tal vez habría que acudir a la fecha clave de 1892, la de la primera venida a España de Rubén Darío, para apreciar mejor su trayectoria poética, que se mueve desde la supervivencia postromántica, la visión colorista y musical de Zorrilla, hasta el impresionismo sentimental del primer Juan Ramón Jiménez, que dura hasta 1903, con la aparición de *Arias tristes*, pasando por su relación con el movimiento modernista, resultado de un esfuerzo colectivo por armonizar distintas tendencias, sin abandonar su propósito estético inicial, y en el que la libertad interior del poeta malagueño comenzó a ser fagocitada por la aventura deslumbrante del nicaragüense. Los años que enmarcan las dos venidas de Darío a España, el período de 1892 a 1899, parecen contener en apretada síntesis

Salvador Rueda



todos los elementos nucleares de esa voz con la que Rueda había de ingresar en la tradición poética de su lengua. Lo que Rueda había escrito antes o iba a escribir después ha de referirse a ese punto de máxima tensión respecto del cual se ordenan obras tan significativas como *En tropel. Cantos españoles* (1892), con un “Pórtico” de Rubén Darío, *El ritmo. Crítica contemporánea* (1894) y *Camafeos* (1897), obras que marcan la plenitud del poeta malagueño y en las que, de acuerdo con la estética modernista, la actitud formal refigura el tema.²

Quien se acerque sin prejuicios al estudio de la lírica española durante la época de la Restauración, observará que, a pesar de su dispersión, hay una aspiración común: el deseo de superar el artificio de la palabra. Tradición y modernidad, conceptos que responden a dos maneras opuestas de sentir el mundo, dejan entrever una inter-relación entre pasado y presente, de continuidad y ruptura, según la oscilación que le es característica, siendo la modificación, en este caso, lo que da su razón de ser a la poesía finisecular (“Su obra, en un principio, tuvo que ser *negativa y demoleadora*. Jamás una juventud tuvo que sacar fuerzas tan de flaqueza, ni tuvo tan pocos impulsos recibidos de la generación anterior, ni tantos ejemplos... que no seguir”, señala Manuel Machado en *La guerra literaria*). Generación, pues, que aún asentándose en la tradición anterior (de Zorrilla a Bécquer) o precisamente por ello, cambia el signo del lenguaje literario, alargando sus posibilidades, con la introducción de neologismos, coloquialismos y dialectalismos, y haciéndolo más cosmopolita. No era otro el camino emprendido por los poetas parnasianos franceses, quienes, alejándose del sentimentalismo romántico y aproximándose a la sensorialidad impresionista, con la incorporación del sentido plástico y musical, concibieron la lírica como valor estético por sí misma. En esta línea de reivindicación formalista, consistente en adaptar la sensibilidad al molde rítmico del poema, se sitúan los jóvenes poetas del primer modernismo español, dispuestos en su rebeldía a dejarse seducir por las innovaciones extranjeras. Y así, aunque el

2 A una época como la modernista, caracterizada por la voluntad de cambio, le es connatural una renovación del lenguaje literario que exprese, a su vez, la verdad en que el escritor pueda reconocerse. En este sentido, señala P. Henríquez Ureña: “Como era natural, el estilo cambió también, a la par que los temas”, en *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 178. El propio Rubén Darío, refiriéndose a lo que constituye la esencia del modernismo, escribió en *El canto errante*: “Y ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No, se trata, ante todo, de una cuestión de ideas”. Así pues, el predominio de los valores formales, en gran parte de la crítica, no debe ocultar la relación del modernismo con el espíritu de la época, con su fondo vital, volviendo así a la idea, ya expresada por Juan Ramón Jiménez, de una “mentalidad” o un “movimiento envolvente”, que afectó a todas las artes. En este sentido, véase el estudio de G. Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

culto al verbalismo de los nuevos poetas, criticado por Ortega en su comentario a la antología *La Corte de los Poetas* (1906), llevó a Rueda a apartarse de una tendencia que él mismo había abierto, lo que prevaleció, al menos en sus inicios, fue la divisa de Verlaine, quien afirmó, en su *Art Poétique*, la posibilidad de la expresión musical. La revolución que estos poetas tuvieron en la renovación del lenguaje poético se apoya en la supremacía del significante, generador de múltiples sentidos.³

A lo largo de la trayectoria poética de Salvador Rueda, en la que fue pasando de una renovación inicial a una cerrada hostilidad hacia los innovadores, se pueden establecer tres etapas: Aprendizaje (1880-1891), madurez (1892-1910) y decadencia (1911-1933). Adviértase que el límite entre la iniciación juvenil y los años de plenitud lo marca la venida de Rubén Darío a España en 1892, hecho que va a ser determinante en la vida y escritura del poeta malagueño. La primera etapa se escinde, a su vez, en dos momentos: su establecimiento en Málaga entre 1870 y 1881, donde participa en la vida periodística sin olvidar su primer contacto con la Naturaleza de Benaque, su gran maestra e inspiradora; y su posterior marcha a Madrid en 1882, llamado por Núñez de Arce, quien coloca a Rueda en *La Gaceta de Madrid* por haberle enviado el poema “Arcanos”. Al momento inicial pertenece su primer libro de versos *Reglones cortos* (1880), que recoge una serie de poemas publicados en revistas junto a otros inéditos, entre los que destacan “El agua y el hombre”, que aparece después corregido con el título de “Sombras” en la antología *Cantando por ambos mundos* (1914), de claro contenido existencial, según revela la enigmática pregunta (“¿de dónde vienes y adónde vas?”), y el soneto “Novia de la tierra”, que figura con su redacción definitiva en *El poema del beso* (1932), donde Rueda domina las figuras barrocas de la epanadiplosis y la paradoja, tal y como vemos en los versos finales (“Ni temo al viento ni a las ondas temo, / que más me quemó cuanto más te abrazo, / y más te abrazo cuanto más me quemó”). Al segundo momento de la etapa madrileña, caracterizada

3 La tradición moderna de la poesía, que comienza a partir del Romanticismo, borra las oposiciones entre pasado y presente y se caracteriza por su pluralidad. Siendo la edad moderna una época revolucionaria e identificándose la modernidad con el cambio, la poesía moderna se afirma como conciencia de la escisión, como ruptura de la continuidad. Así lo ha visto O. Paz en sus estudios, *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974) y *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Barcelona, Seix Barral, 1990). En lo que se refiere a la supremacía del significante sobre el significado, propia del discurso modernista, ya F. Wahl escribió, siguiendo los estudios de J. Lacan, que “el significante determina la génesis del significado”, en D. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1981, p. 394.

al principio por la inestabilidad, hasta que Rueda consigue, en 1890, un puesto de funcionario en la sección de Archivos, pertenecen libros como *Noventa estrofas* (1883), dedicado a su protector Núñez de Arce, *Poema nacional. Costumbres populares* (1885), de carácter regionalista, y *Sinfonía del año* (1888), tal vez el libro más novedoso y de mayor mérito intrínseco. Si en *Renglones cortos* y *Noventa estrofas* falta la nota personal y en *Poema nacional* domina el costumbrismo de escenas y tipos populares, que va a tener una amplia descendencia en su poesía, no ocurre lo mismo con *Sinfonía del año* (1888), primer libro de poemas sobre la naturaleza, en el que se respira una atmósfera de renovación, empezando por la métrica. Dividido en cuatro partes, correspondientes a las cuatro estaciones del año, ofrece 75 poemas breves y autónomos, excepto el último, cuyo desarrollo cronológico sirve para expresar la visión cíclica de la naturaleza, en los que el poeta se esfuerza por presentar la realidad por sí misma. No hay una correspondencia entre la naturaleza y el estado de ánimo, como haría más tarde Antonio Machado siguiendo a los simbolistas, sino que el hablante adopta el punto de vista de los objetos. Tomemos, como ejemplo, esta descripción del día de difuntos

XLII

Resuenan las campanas
doblando por los muertos,
y forman los cordeles
chasquido de esqueletos.

- 5 Las ánimas agitan
sus alas de vencejo,
y beben de las luces
los trémulos reflejos.
Resuena en los hogares
- 10 hervir de leves rezos,
y en tiempos que pasaron
se pierden los recuerdos.
La noche se desliza
como un fantasma negro,

15 en tanto las campanas
sollozan por los muertos.

Frente a la univocidad lingüística de los libros anteriores, literaria en *Reglones cortos* y popular en *Poema nacional*, lo novedoso aquí es un discurso híbrido en el que se mezclan lo literario y lo coloquial dentro de una expresión marcadamente sensorial, que afecta a la métrica, a la sintaxis y al léxico. Porque, en la descripción de lo sensualmente perceptible, el empleo del octosílabo asonantado, el predominio del verbo en presente y tercera persona, la reiteración de idénticas estructuras oracionales unidas por la coordinación y la presencia de metáforas y símiles sensoriales (“Las ánimas agitan / sus alas de vencejo”, “La noche se desliza / como un fantasma negro”), se proponen ofrecer una visión humana en la que nunca se abandona el plano objetivo. A partir de la musicalidad que centra el poema (“Resuenan”), la técnica del hablante consiste en moverse de lo concreto a lo abstracto, pues si al principio las campanas “resuenan” por los muertos, al final “sollozan” por ellos, de manera que esta técnica realista, que consiste en la conformidad de la expresión con lo que representa, sirve para que el lector se mueva desde lo familiar a lo desconocido, para que el recuerdo de los seres queridos resulte más visible y duradero.⁴

La atmósfera andalucista, que no aparece en *Sinfonía del año* (1888), se da plenamente en *Cantos de la vendimia* (1891), obra que recoge la experiencia de libros anteriores, como *Cuadros de Andalucía* (1883), *Poema nacional* (1885) y *El patio andaluz* (1886), y en la que el sentimiento de lo natural, visto externamente, atrae la atención del yo lírico. Desde muy pronto, Rueda comprendió que el poeta que se mueve en una órbita de poesía culta, si no tiene oído para lo popular, es imposible su renovación artística, por eso cultivó la canción tradicional, al menos en sus primeros años, de forma intensa. Por remitir más adentro de sí misma, por aludir a un mundo todavía latente, la canción breve encierra mayor poder de sugerencia que el

4 La presentación de la realidad por sí misma, que se traduce en una preferencia por lo minúsculo, es rasgo característico de *Sinfonía del año* y *Cantos de la vendimia*. Así lo ha visto Miguel D’Ors, refiriéndose al primero, al afirmar que “para Rueda las cosas no tienen más parecido que aquél que es perceptible para los sentidos”, en *La “Sinfonía del año” de Salvador Rueda*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1973, p. 73. Esta intención predominantemente descriptiva de la primera etapa, pues a partir de *Cantos de la vendimia* (1891), la poesía sobre la naturaleza se vuelve cada vez más trascendente, ha sido también subrayada por C. Cuevas en su ensayo “Romanticismo y Modernismo en el primer Salvador Rueda”, en *Homenaje a D. Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, 1986, pp. 409-426. Para los poemas, tengo en cuenta, además de las antologías recopiladas por el propio Rueda, *Poesías completas* (Barcelona, Maucci, 1911) y *Cantando por ambos mundos* Madrid, Fe, 1914), la de C. Cuevas, *Canciones y poemas* (Madrid, CEURA, 1986).

poema extenso. Años más tarde, en el poema “Elogio de la seguidilla”, Rubén Darío recuerda así a Salvador Rueda: “Tienes toda la lira; tienes las manos / que acompañan las danzas y las canciones; / tus órganos, tus prosas, tus cantos llanos / y tus llantos que parten los corazones”. El poema no es discurso, sino canción, en la que la danza y la música se interpenetran constantemente, por lo que la canción aparece como cifra de la escritura. ¿Qué queda después de oír la canción? Queda una naturaleza transfigurada en lenguaje, la presencia de la *otra* voz que nos busca para nombrarnos. Lo que proponen poemas tan enigmáticos y deslumbrantes como “Ríe que ríe”, “La fiesta”, “En los olivares”, “El gusano de luz” y “La granada” es el descubrimiento del *otro*, la búsqueda de *otra* belleza, que sólo en el instante del poema se hace visible. La simultaneidad, la conjunción de espacios y tiempos en la unidad del poema, tiene por objeto mostrarnos la unidad íntima entre sonido y sentido, como sucede en el primero de los poemas citados

RÍE QUE RÍE

Ríe que ríe, la rosa,
en el capullo plegada,
se asoma leve, riendo,
por el botón de esmeralda.

- 5 Ríe que ríe, en el lirio,
vierte la risa sus gracias,
y de la flor las despliega
sobre la copa morada.

- Ríe que ríe, en el vivo
10 clavel de encendidas llamas
revienta, alegre, la risa
en explosiones de grana.

Ríe que ríe, mirando
perdersé a dos tras las ramas...

15 suelta su risa a torrentes
la boca de la granada.

La canción tradicional, fusión de lo individual y lo colectivo, es la herencia poética más viva del alma popular. La renovación de nuestra poesía lírica, conservada y depurada por Bécquer, se prolonga después en Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y en poetas del 27 como Lorca y Alberti. En esa tradición se inserta Salvador Rueda, cuya singularidad poética no viene de las ideas, sino del acento de su voz. Y lo que ésta aquí muestra, mediante la sugerencia de los puntos suspensivos, que aparecen siempre rodeados de un gran volumen de silencio (“perderse a dos tras las ramas...”); la musicalidad del estribillo en posición anafórica (“Ríe que ríe”); el valor determinativo de los adjetivos (“leve”, “alegre”, “vivo clavel de *encendidas* llamas”), que alteran la significación del sustantivo; y la correlación cromático-simbólica (“rosa-lirio-clavel-granada”), que relaciona realidades contrarias, es la poetización de un sentimiento (“la risa”), que se impone, no por lo que dice, sino por el ritmo que lo sostiene. Si la poesía es la imagen convertida en voz, la explosión de la risa (“revienta, alegre, la risa / en *explosiones* de grana”), tiene mucho que ver con la súbita fulguración que distingue a la palabra poética, que se propone como parto o estallido de un fondo oculto. De esta manera, el modo de operar del pensamiento poético sería indirecto: no demostrar sino mostrar, insinuar o sugerir lo que la realidad tiene más allá de inmediato.⁵

Por los años en que Rueda compone su *Himno a la carne* (1890), estaba de moda la influencia del naturalismo francés, que para los críticos españoles se convirtió en una estética de lo patológico sin trascendencia espiritual, lo que llevó a Juan Valera, en su artículo “Disonancias y armonías de la moral y de la estética”, a equiparar Naturalismo con amor carnal y atribuir a los sonetos de Rueda una orientación naturalista. Aunque en ellos está presente la nota sexual, tanto el elogio de la belleza de la amada como la presentación del cuerpo desnudo se atienen al código im-

5 Refiriéndose a la evolución poética de Salvador Rueda, señala Juan Ramón Jiménez: “A Rueda le mataron entre la tertulia de don Juan Valera y el Museo de Reproducciones; le dieron un empleo en este centro y creyó que vivía en plena Grecia, entre la Venus de Milo y los dioses antiguos. Entonces se dedicó a escribir poemas falsos, olvidando lo propio: su raíz andaluza y popular”, en R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 104-105. Por lo que se refiere a la relación de Rueda con la tradición popular, que dejó su influencia en el *Romancero gitano* de Lorca, véase el artículo de Carlos Edmundo de Ory, “Salvador Rueda y García Lorca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXV (1971), pp. 417-444.

perante de la poesía amorosa culta, donde la unión física sirve de motivo para la expresión de deseos sensuales. Estos poemas, que se inscriben en los tópicos del amor elevado, según vemos en el libro *Algo* (1876), de José Bartrina, y en el soneto juvenil de Rueda, “A una mujer”, alcanzan ahora un alto grado de libertad en la tematización y presentación de lo erótico. Esta crudeza, este realismo en la expresión de los sentimientos, es particularmente visible en algunos sonetos de la serie, como el III, el V, el VIII y el XIV, si bien lo que predomina en ellos es una presentación ideal de lo exterior, según vemos en el soneto VII, de inspiración y contenido becquerianos

DENTRO DE TUS OJOS

Azules, como el humo vagoroso,
son tus ojos de luz, amada mía,
y abismado en su vaga poesía,
he pasado mi tiempo más dichoso.

- 5 Cuando a los míos mires con reposo,
haz que, dulce, tu rostro se sonría,
y, en mi interior, tu cándida alegría,
sienta latir mi espíritu gozoso.

- Estar dentro de ti, mujer, quisiera,
10 y aunque en tus ojos me descubro impreso,
no estoy dentro de ti, que vivo fuera.

¡Oh, si lograras, al grabarme un beso,
copiar con ansia mi figura entera,
cerrar los ojos, y cogermelo preso!

A diferencia de los restantes sonetos, donde la belleza femenina se presenta en su “clásica hermosura” y se describen los rasgos físicos de manera convencional, aquí se da un proceso de interiorización (“Estar *dentro de tí*”), que busca una identificación del yo lírico con esa figura ideal. De forma similar a lo que sucede en las rimas becqueria-

nas XIII (“Tu pupila es azul”) y XXI (“¿Qué es poesía?”), en las que se menciona la pupila azul de la belleza ideal, también aquí se da una progresión de lo sublime a lo físico, del “humo” al “beso”, a través de un proceso anímico, en el que la exclamación del último terceto, la apelación del vocativo (“amada mía”), el valor antepuesto de los adjetivos (“vaga poesía”, “cándida alegría”), la forma verbal desiderativa (“quisiera”) y la imagen sensorial (“ojos de luz”), traducen sentimientos subjetivos. La aventura poética depende de la luz, de la relación del ser con la luz, que es una relación del ser consigo mismo. La palabra interior de Rueda, sustantiva y singular como la de Bécquer, se hace aquí *ojos de luz*, materialización misma de la poesía, que retrae al yo lírico (“que vivo fuera”) a la interioridad de la amada. Luz y palabra confluyen en ese retraerse hacia lo interior, hacia lo que todavía no ha tomado forma, de manera que lo que irrumpe en la palabra poética, en su fulgurante aparición, es lo absolutamente otro, aquello que está siempre por decir, quedando la luz ligada a la interioridad de la experiencia amorosa y poética, a una estética de la inminencia.⁶

Con el libro *En tropel* (1892) comienza la etapa de madurez del poeta malagueño, que se extiende hasta 1910, cuando el propio Rueda emprende lo que va a ser la primera antología de sus poesías completas. Se trata de una obra heterogénea, compuesta de tres partes, *Cantos del Norte*, *Cantos de Castilla* y *Cantos del Mediodía*, a las que se añade otra de *Sonetos*. Con todo, lo peculiar del libro reside en el famoso *Pórtico* de Rubén Darío, escrito en 1892 e incluido después en *Prosas profanas* (1896), con el que el poeta nicaragüense pretende dar a Rueda la gloria de la modernidad (“Joven homérica, un día su tierra / vióle que alzaba soberbio estandarte, / buen capitán de la lírica guerra, / regío cruzado del reino del arte”), lo cual habría de situarle en una posición incómoda, pues Rueda rechazó siempre la influencia de los poetas franceses, y en el epílogo en prosa, donde Rueda defiende el color y la música frente a los poetas que le tachaban de superficial (“el color y la música

6 Frente a la poesía de Reina, donde hay una renuncia a cualquier deseo de cumplimiento amoroso, la de Rueda tiende a legitimar la presentación de lo erótico. En este sentido, señala K. Niemyer: “En la obra de Rueda, en cambio, lo erótico es una componente de contenido presente en casi todos los poemas que expresan sentimientos positivos y felices por una mujer. La belleza de la amada, su aspecto físico, siempre resulta motivo para la expresión de deseos más o menos fuertemente eróticos”, en *La poesía del premmodernismo español*, Madrid, CSIC, p. 198. A propósito de este libro de Rueda, véase la lectura que ha hecho A. Romero Márquez, “Sobre el *Himno a la carne* de Salvador Rueda”, en *Jábega*, 47 (1984), pp. 71-79. En cuanto a la relación del sintagma *ojos de luz* con la expresión becqueriana *beso de luz*, véase mi ensayo “El ideal de la luz en Bécquer”, en *El arpa olvidada. Estudios sobre Bécquer*, Universidad de León, 2002, pp. 89-104.

ca en poesía no son elementos externos; nacen de lo más hondo y misterioso de las cosas y son su vida íntima y su alma”). Esta cosmovisión interior de carácter pitagórico, que se aplica tanto a la naturaleza como a la poesía, está presente en los mejores poemas del libro, “Escalas”, “Misericordia” y “Lo que dice la guitarra”, y va en aumento en todo lo que viene después. Una muestra de este proceso de transformación podemos verla en el siguiente fragmento de “Escalas” o “Escalas interiores”, título que toma el poema al ser incluido en las *Poesías completas*, donde la idea de un universo jerarquizado revela, en su disposición musical, una clara influencia de Bécquer

Si, en la madre tierra,
de círculo en círculo los átomos pasan,
y recorren los órdenes todos
que en ella se enlazan;
si, a su modo, discurren y sienten,
cuando van en recóndita marcha,
variando de vida en la piedra,
en la luz, en el aire, en las aguas,
cuando de mi cuerpo
se aleje mi alma,
yo ambiciono ser nieve en el mármol,
brillo alegre en las luces del alba,
en el viento molécula leve,
y arco azul en la onda que canta.

(vv. 51-64)

Dentro del proceso cósmico en que transcurre el poema, donde la transmigración termina en una palingenesia, los distintos recursos estilísticos, tales como la combinación métrica de versos hexasílabos y decasílabos o dodecasílabos de rima asonante, que sirve de cauce a la expresión de lo sentimental e íntimo; la estructura sintáctica con mezcla de correlación y paralelismo, ya utilizada por Bécquer en las *Rimas*, constituyendo cada estrofa un conjunto dentro de un sistema paralelístico ternario; y la serie de imágenes

tomadas del mundo natural (“la corola del almendro”, “la luz de las estrellas”, “la gota de agua”, “la perla”, “la rosa”, “el fétido estiércol”, “la escala”), responden todos ellos a la expresión de la unidad en la variedad. Si al final el poeta se imagina atravesando esos círculos o “escalas”, relacionando su aventura poética con la dimensión espiritual de la música (nótese el predominio del léxico musical: “rítmicas alas”, “cuerdas del arpa”, “incógnita escala”, “onda que canta”, “en mi lira los sonos”), ello es debido al poder de la música sobre el reino natural, a que la estructura del Alma-Mundo comparte una base numérica y musical.⁷

Dado que para Rueda el mundo salió concertado de las manos de Dios, el poeta debe actuar como transmisor de las visiones secretas del universo, sintiendo un ritmo interior, la voz del espíritu, en un mundo materialista y expresándose en un lenguaje musical. En *El ritmo* (1894), que tantas analogías guarda con *La iniciación melódica* (1886) de Rubén Darío, Rueda afirma que “un poeta es un organismo maravilloso, fenomenal, que siente en música, piensa en música, expresa en música”. Se revela aquí un idealismo musical, de raíz platónica, donde el poeta desempeña un papel pasivo en el concierto cósmico. Para Rueda, cuyas ideas teóricas sobre poesía se expresan tanto en verso (así ocurre en los poemas “Lo que no muere” de *Estrellas errantes*, “El acento en la poesía” de *Trompetas de órgano* y “Auto-bio-crítica” de *Lenguas de fuego*) como en prosa (“Color y música”, epílogo en prosa de *En tropel*, *El ritmo* y la carta de 27 de marzo de 1925 a Narciso Alonso Cortés), el ritmo unido al espíritu, dentro de la gran cadena cósmica, sirve para recrear la forma inicial. El poeta es sensible al ritmo cósmico, expresión de la divinidad, y lo canta porque es una parte de él (“A número y a ritmo, como el verso, / está la vida universal sujeta, / y del arpa triunfal del universo / una chispa que salta es el poeta”, escuchamos en el poema “El fondo de silencio”, de *Fuente de salud*). La necesidad de renovación estética que siente Rueda en estos años, común a otros poetas, la expresa en sus cartas a José Ixart *Sobre el ritmo*, sobre todo en la cuarta, donde lamenta el reto-

7 La unidad musical del universo, en la cual se funden ideas neoplatónicas con la visión panteísta del krausismo y las teorías filosóficas de Leibnitz, es uno de los postulados básicos de la cosmovisión de Rueda. En este sentido, es importante el estudio de J. Godwin, *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona, Paidós, 2000; y el artículo de D. Núñez Ruiz, “Panteísmo y liberalismo en el siglo XIX español”, en *Cuadernos Hispánicos*, 379 (1982), pp. 11-36.

ricismo reinante (“Nuestros poetas no tienen variedad de expresión; no tienen una lira, tienen monocordio; no tienen oídos, tienen roscos de goma. No es posible soportarlos, no pueden oírse; nos han destrozado nuestro órgano de audición, y, a fuerza de repetirse y repetirse, han vuelto opaca su voz, la cual ni vibra ya, ni expresa nada, y aunque lo exprese, no se oye”), y propone como solución la variedad formal defendida por los modernistas (“*variedad* de ritmos, *variedad* de estrofas, combinaciones frescas, nuevos torneados de frase, distintos modos de *instrumentar* lo que se siente y lo que se piensa”). Al hacer intervenir en el ritmo la marcha del sentido (“lo que se siente y lo que se piensa”), Rueda expresa una unidad de movimiento emocional, donde la variación o repetición con variantes tiene la particularidad de ir intensificando lo concreto de la visión. Si *El ritmo* se convirtió en el escrito teórico más importante después de la *Poética* (1883) de Campoamor, ello fue debido, en gran parte, a que el ritmo aparece como fundamento del verso, como regulación del movimiento expresivo.⁸

Entre 1892 y 1899 Salvador Rueda no permaneció inactivo, pero lo que escribió entre esos años resulta distanciado y hasta oscurecido por su enigmática relación con Rubén Darío, producto de una distinta actitud ideológica ante un mismo movimiento artístico. Al representar modernismos diferentes, el de Darío más enraizado en el idealismo romántico y el de Rueda en el pasado casticista, sus modos expresivos habrían de ser por fuerza también distintos. A falta de una correspondencia íntegra entre los dos poetas, que ayude a dilucidar los altibajos de tal relación, lo que nos queda es una serie de textos significativos en los que es preciso apoyarse. Si comparamos la nota de Rueda, que llevaba *En tropel* en su primera edición (“Como sabe el público español, se halla entre nosotros, y ojalá se quede para siempre, el poeta que, según frase de mi ilustre amigo Zorrilla de San Martín, más sobresale en la América Latina, el que del lado allá del mar ha hecho *la revolución en la poesía*, el divino visionario, maestro en la rima, músico triunfal

8 En cuanto a la noción de ritmo como continuidad del lenguaje, en la que se integran métrica, sintaxis y semántica, véase el estudio de H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982. Por lo que se refiere a su estética expuesta en *El ritmo* (1894), aunque sus ideas sobre la prosodia y el acento poético son bastante difusas, no sucede lo mismo con la posición del poeta, rodeado por un mundo melódico y rítmico, donde el lenguaje musical traduce una voluntad de estructura armónica. Véase, en este sentido, el artículo de J. A. Tamayo, “Salvador Rueda o el ritmo”, en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 7 (1943), pp. 3-35.



Islas Canarias

Tomás Morales

(Ilustre Poeta)

Moya

Admirabilísima la salutación:

es de los más soberbio que has escrito: las 13 estrofas, largas y enormes, parecen 13 olas del gran Atlántico. ¡Salve Poeta!

En vez de envío, que es francés, deja sólo un espacio mayor. De la dedicatoria borra "El poeta! Plántala la 1ª del tomo. ¡Magnífica!, ¡Soberana! Yo veré de publicarla aquí. ¡Adiós, "cachorrozo", tórax del Atlante...! Tuyísimo agradecido, Salvador. Mi cariño a esos escritores.

del idioma, enamorado de las abstracciones y de los símbolos, y quintaesenciado artista, que se llama Rubén Darío. Sabiendo yo cómo su afiligranada pluma labra el verso, le he ofrecido las primeras páginas de esta obra para que en ellas levante *un pórtico*, que es lo único admirable que va en este libro, a fin de que admiren a tan brillante poeta los españoles. Soy yo quien sale perdiendo con esta portada, porque ¿qué lector va a hallar gusto en el edificio de este libro sin luz ni belleza, después de haber visto arco tan hermoso?

Tarjeta postal de Salvador Rueda a Tomás Morales. Archivo personal de Tomás Morales. Fondo documental de la Casa-Museo Tomás Morales.

Doy públicamente las gracias a mi amigo el poeta autor de *Azul*, que *tan egregia genealogía supone a mi pobre musa*, y détegnase el lector en el frontispicio, y no pase de él si quiere conservar una bella ilusión”), con el artículo de Rubén “Los poetas”, fechado en Madrid el 24 de agosto de 1899, aparecido en *La Nación* de Buenos Aires y después en *España contemporánea* (“Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento. No es que no trabaje... pero los ardores de libertad estética que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo*, parecen ahora apagados... Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él *un elemento de renovación* en la seca poesía castellana contemporánea. *Volvió a la manera que antes abominara*; quiso tal vez ser más accesible al público, y por ello se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le *he criado* poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar”), observamos que el paso de la admiración a la ruptura, con la consiguiente decepción, obedece al amaneamiento del poeta malagueño (“*Volvió a la manera* que antes abominara”), a su incapacidad de renovarse, ya subrayada por Herrera y Reissig, Villaespesa y Manuel Machado, y que era contraria a los postulados modernistas. Los libros más importantes que Rueda escribe en estos años, *Sinfonía callejera* (1893), *Camafeos* (1897) y *Piedras preciosas* (1900), muestran un desvío de sus iniciales propósitos artísticos y una actitud claramente antimodernista. Uno de los muchos ejemplos podría ser el soneto “La rueda de la noria”, perteneciente al último de los libros citados

En pos de originales invenciones
van falsos escritores y poetas,
creyéndose magníficos atletas,
y movidos de ciegas ambiciones.

- 5 Mas son sus libros huecos cangilones,
tazas que al engranaje van sujetas;

un agua misma déjalas repletas,
todas marcan iguales rotaciones.

De un genio, a veces, en la rica fuente
10 bebe la luz la literaria gente,
mostrando el brillo de la ajena gloria.

Y, ánforas sucesivas sus cabezas,
se transmiten conceptos y bellezas,
cual perforados búcaros de noria.

Todo el soneto aparece atravesado por una sutil ironía. La presentación gregaria de los poetas modernistas, a la que contribuye, además del subtítulo (“A los imitadores”), el valor del adjetivo antepuesto (“*originales* invenciones”, “*falsos* escritores y poetas”, “*magníficos* atletas”, “*ciegas* ambiciones”, “*huecos* cangilones”, “*iguales* rotaciones”, “*literaria* gente”, “*ajena* gloria”, “*perforados* búcaros de noria”), que subraya una cualidad escogida por el hablante, y la imagen rutinaria de la noria (“todas marcan iguales rotaciones”), símbolo de una existencia vacía, va en contra de la individualidad que caracteriza a la experiencia poética, pues el poeta, pájaro solitario, de acuerdo con San Juan de la Cruz, difícilmente podrá producirse en tropel. Y es que el tropel innovador descubre su naturaleza real de *servum pecus*, de imitadores de un formalismo desprovisto de sustancia (“cual perforados búcaros de noria”). Porque a Salvador Rueda, más que la jefatura de un movimiento que él mismo se negó a aceptar, lo que más le molestó es la falta de reconocimiento de su labor innovadora en la lírica del momento, su papel de transición entre el artificio de la poesía finisecular y el aliento de la poesía nueva. Tal incompreensión, acrecentada por el desdén del propio Darío (“Yo, que le he creído poeta”) y de los jóvenes poetas que le vuelven la espalda, es lo que genera el retorno a la tradición del pasado casticista, camino ya transitado, y su no integración dentro de un movimiento en el que muy pronto se vio sobrepasado.⁹

9 Refiriéndose al desfase cronológico de Rueda, señala José María de Cossío: “Creo que su personalidad de renovador queda por bajo de su auténtica personalidad de poeta, dignísimo de consideración y que estoy seguro que ha de encontrar momento más favorable para su estimación que el del movimiento modernista, del que fue *iniciador superado*”, en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, Vol. II, p. 1.342. Respecto al desacuerdo de Rueda con Darío, que fue más ideológico que personal, tengo en cuenta los siguientes ensayos: J. M^a Martínez Cachero, “Salvador Rueda y el modernismo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIV, 1958, pp. 41-61; R. Ferreres, “Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 169, 1964, pp. 39-44; Richard A. Cardwell, “Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del modernismo”, *Revista de Literatura*, 89, 1983, pp. 55-72; y G. Carnero, “Salvador Rueda: teoría y práctica del modernismo”, *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, Córdoba, Diputación, 1987, pp. 277-298.

El hecho de transitar por caminos trillados fue lo que llevó a Rueda a quedar en el umbral del modernismo. Después de *Prosas profanas* (1896), donde se encuentran los poemas más parnasianos de Rubén Darío, aparece *Piedras preciosas* (1900), con la parte titulada “Mármoles”, de clara evocación griega, en la que el poeta malagueño nos da más lo que se ve que lo que se siente. Si comparamos poemas con los mismos títulos, “Friso” y “Palimpsesto” de Rubén Darío con “El friso del Partenon” y “Palimpsesto” de Rueda, apreciamos una diferencia notable: el sentimiento intimista de Darío no ha logrado desplazar al objetivismo de Rueda. La intención de recrear el mundo clásico, que ya aparece en el poema narrativo de Reina “La ceguedad de las turbas” y en los trece sonetos que Rueda publica bajo el título de *La bacanal* en 1893, conlleva una valoración moral, acorde con la ética burguesa, de presentar la oposición entre la bella apariencia y la corrupción interior. Frente a la vida licenciosa y decadente de un mundo en descomposición, lo que se exalta es la belleza del yo lírico, marcada por el idealismo y la pureza, como sucede con la serie de sonetos “El friso del Partenón”, que aparecieron en *El país del sol* (1901) y dejaron su huella en *Fuente de salud* (1906) y *Trompetas de órgano* (1907), y dentro de ella, el soneto “Las cuadrigas”, en donde la voz poética se subordina a la sensación de color

De los cuatro corceles la bravura
excita airado el impaciente auriga,
y arranca al pavimento la cuadriga
relámpagos de efímera hermosura.

- 5 Sobre el carro destaca su figura
fuerte Apóbatas, libre a la fatiga,
que en la carrera a resistir se obliga
el argólico escudo y la armadura.

El conductor, los frenos descuidando,
10 el carro precipita retumbando

sobre los grupos con furor violento.

Para un heraldo el ímpetu gigante,
¡y quedan los corceles un instante
pataleando en el azul del viento!

En el contexto de transposición artística, propio del premodernismo, la excelencia y unicidad del poema radica en la representación de lo efímero, de lo transitorio. Lo que el poeta necesita salvar del olvido es esa escena de acción y pasión, que es verdadera y bella en tanto que arrebatada al decurso del tiempo. A su intemporalidad contribuyen, entre otros recursos, la descripción con sonidos onomatopéyicos (“el carro precipita retumbando”); las formas verbales en presente (“excita”, “arranca”, “destaca”, “precipita”), como único modo de existencia de la realidad; el valor cualitativo del adjetivo antepuesto (“*impaciente* auriga”, “*efímera* hermosura”, “el *argólico* escudo”); y la imagen plástica del azul, marcada subjetivamente al final del poema mediante la admiración (“¡y quedan los corceles un instante / pataleando en *el azul* del viento!”), todos ellos asociados para darnos una poética de sombría caducidad. Porque la intangibilidad del azul, que desde el romanticismo al modernismo se convierte en el color de lo absoluto, emerge como instante simbólico frente a la muerte. Igual que sucede en el poema de Keats, “Oda a una urna griega”, lo absoluto del instante concentra su fuerza en la caducidad (“relámpagos de *efímera* hermosura”), esa belleza en el filo de la muerte que perdemos al darle nombre.¹⁰

A partir de 1900 Rueda se muestra ya dueño de un estilo personal, que se mantendrá sin apenas cambios en los siguientes libros: *Fuente de salud* (1906), *Trompetas de órgano* (1907), *Lenguas de fuego* (1908), *La procesión de la Naturaleza* (1908) y *El poema a la mujer* (1910). Si la década de los noventa supone la consagración definitiva como poeta, entre 1906 y 1910 llega a la cumbre de su labor creadora. Los libros citados aparecen unidos en una misma aventura poética de depuración y simplicidad. Consciente de que la

10 En la experiencia poética lo decisivo es no renunciar, conocer la brevedad del tiempo y vivir su intensidad en el instante, que pone a prueba la realidad entera. Para una visión del instante como absoluto, véase el estudio de G. Bachelard, *La intuición del instante* (México, Fondo de Cultura Económica, 1987). La noción convencional del arte griego como corporización de “noble simplicidad y tranquila grandeza”, heredada de J. J. Winckelman (*Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1967), se mantuvo, sin apenas modificación, hasta los primeros años del siglo XX. Además, no ha de olvidarse que Rueda pasó a partir de 1895 largos años como empleado en el madrileño Museo de Reproducciones Artísticas, museo que frecuentaba mucho antes, según carta suya reproducida por E. Sánchez Reyes, “Salvador Rueda”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIII, 1957, pp. 188-207.

espontaneidad de los sentimientos es lo más difícil de expresar, en lugar de dejarse llevar por un discurso demostrativo, permite que el sentido se disuelva en el lenguaje, permaneciendo así abierto y disponible. De tal naturalidad, de lo que adviene espontáneamente, se forma la escritura de *Fuente de salud* (1906), que oscila de lo familiar a lo nuevo, dejando ver el alma de las cosas, la vida en su plenitud. Su ingenuidad naturalista y sensual, puesta de relieve por Unamuno en el prólogo de la obra (“Para Rueda, como para quien vive en contacto con la Naturaleza, cada sol, es un sol nuevo, y cada momento, un nuevo nacimiento: *vive naciendo siempre*. ¡Feliz de él!”), responde al deseo de idealizar la naturaleza mediante un lenguaje altamente literario, que abandona la intención descriptiva de la primera época, sobre todo después de la advertencia de Clarín, en 1891, de tratar la naturaleza como “iniciado en sus misterios”, por una visión más trascendente. Tal descripción idealizante a favor de la sublimidad, que se desprende del objeto mismo, resulta evidente en la serie de sonetos “Frutas de España”, de *Fuente de salud*, y dentro de él en su famoso y tantas veces antologado soneto “La sandía”, donde la relación entre la pintura y la poesía sirve para darnos una visión emocional de la vida

LA SANDÍA

Cual si de pronto se entreabriera el día
despidiendo una intensa llamarada,
por el acero fúlgido rasgada
mostró su carne roja la sandía.

- 5 Carmín incandescente parecía
la larga y deslumbrante cuchillada
como boca encendida y desatada
en frescos borbotones de alegría.

Tajada tras tajada señalando,
10 las fue el hábil cuchillo separando,
vivas a la ilusión como ningunas.

Las separó la mano de repente,
y de improviso decoró la fuente
un círculo de rojas medias lunas.

En la literatura muchos frutos han tomado una significación simbólica, tales como el higo, la granada y la manzana, que hace de ellos la expresión de los deseos sensuales. De manera explícita, entre los vietnamitas, la sandía o melón de agua es un símbolo de fecundidad, por eso se ofrecen pepitas de sandía a las recién casadas, junto con naranjas, que tienen la misma significación. Ahora bien, si la función del símbolo es trascender lo aparente en busca de la realidad oculta, lo que aquí se descubre es una poetización del objeto. El lenguaje del poema no se limita a darnos una descripción sensorial del fruto, sino que es el dominio del movimiento y el color lo que comunica la significación profunda del poema. La imaginación no escapa de la realidad, sino que la recrea, dotándola de nuevos significados. Por eso aquí, el valor puntual de las formas verbales (“mostró”, “separó”, “decoró”) y adverbiales (“de pronto”, “de repente”, “de improviso”); el valor metafórico de los adjetivos (“acero *fúlgido*”, “*larga y deslumbrante* cuchillada”, “el *hábil* cuchillo”); el empleo de símiles (“*Cual si* de pronto se entreabriera el día”, “*como* boca encendida y desatada”), que proyectan sobre el fruto en cuestión la actitud del hablante, y el símbolo poético del cuchillo, que aloja, en la frialdad de su hoja, la inminencia de algo que todavía no se ha manifestado, se potencian lingüísticamente y, al relacionarse entre sí, componen un hecho estético (“vivas a la *ilusión* como ninguna”). Lo específico es la conversión de un objeto físico en *otra realidad*, que es parte integrante de la operación artística y actúa en la sensibilidad del lector. Lo representativo aquí no es tan sólo lo sensorialmente perceptible, la impresión objetiva, sino la referencia a otra realidad, su sentido trascendente, que lo convierte en objeto estético, aunque sea la “carne roja” de la sandía la realidad principal.¹¹

En la vida de Salvador Rueda hay una experiencia decisiva que va a influir en sus libros de madurez: la muerte de

11 El equívoco entre realidad e imaginación incluye ambos componentes. Quiere decirse que la realidad sin la imaginación no sería nada, que es la que recrea el objeto y le da otro sentido, aunque sin prescindir de él, por eso señala Bienvenido de la Fuente: “del resorte de lo corpóreo no consigue prescindir Rueda”, en su estudio *El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt, Herbert Lang Bern, 1976, p. 94. En cuanto a la actitud del poeta malagueño frente al color, que “es de captación sensible, receptora”, más impresionista que parnasiana, véase el artículo de E. Anastasi, “Estimación de Salvador Rueda”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 109, 1959, pp. 87-95.

su madre el 27 de septiembre de 1906. Sumido en un estado de orfandad y desvalimiento, el poeta malagueño quedará con el recuerdo del ser querido (“Se fue cuanto quería, se fue cuanto adoraba, / se fue la mariposa que el aire me encantaba. / Te fuiste, y la tristeza colgó su velo en mí”, nos dice en *El libro de mi madre*), lo que le lleva a alejarse de Madrid para encontrarse consigo mismo en el sosiego de la naturaleza, por eso va a la isla alicantina de Tabarca, que será su lugar de descanso entre 1908 y 1919. De estos años son sus libros *Lenguas de fuego* (1908) y *La procesión de la Naturaleza* (1908), en los que se acentúa el tono personal y elegíaco. Hay que tener presente que, en la poesía finisecular, conviven lo estético y lo existencial, siendo la expresión de la angustia íntima la que se va imponiendo a la poesía de comienzos del siglo XX. El cambio ya había empezado a darse con *Trompetas de órgano* (1907), que nos ofrece toda una gama de la alegría y el dolor, pero la mayor parte de sus poemas recogen, en gran medida, la herencia de los antiguos temas clásicos, como vemos en la serie de sonetos *El friso del Partenón*. En cambio, *Lenguas de fuego*, que lleva el significativo subtítulo de *Cantos al Misterio, al Hombre y a la Vida*, ofrece ya un clima distinto. Son muchos los poemas de este libro en los que aparece el desencanto amoroso, causado por el hecho de que la amada no corresponde a las exigencias del yo lírico. Y junto al tema del desencanto amoroso, presente a lo largo de la poesía decimonónica, desde el famoso “Canto a Teresa” de Espronceda hasta las *Rimas* de Bécquer, pasando por las “Doloras” campoamorinas, se insiste en la creación de un ambiente en el cual se pueda percibir el secreto de una voz misteriosa. Poemas como “Lenguas de fuego”, “La voz de los hombres”, “El andar de la materia”, “Sino de mujer”, “La torre de las rimas” y “La música de Dios”, aparecen rodeados de un aura sagrada que traduce la ausencia de lo originario. Esta busca de lo radicalmente otro como huella de lo sagrado, visto también como *deus absconditus*, como lo desconocido de Dios, tiene lugar en el poema que da título al libro, donde la palabra del dios se ve *comprometida* por la palabra del poeta

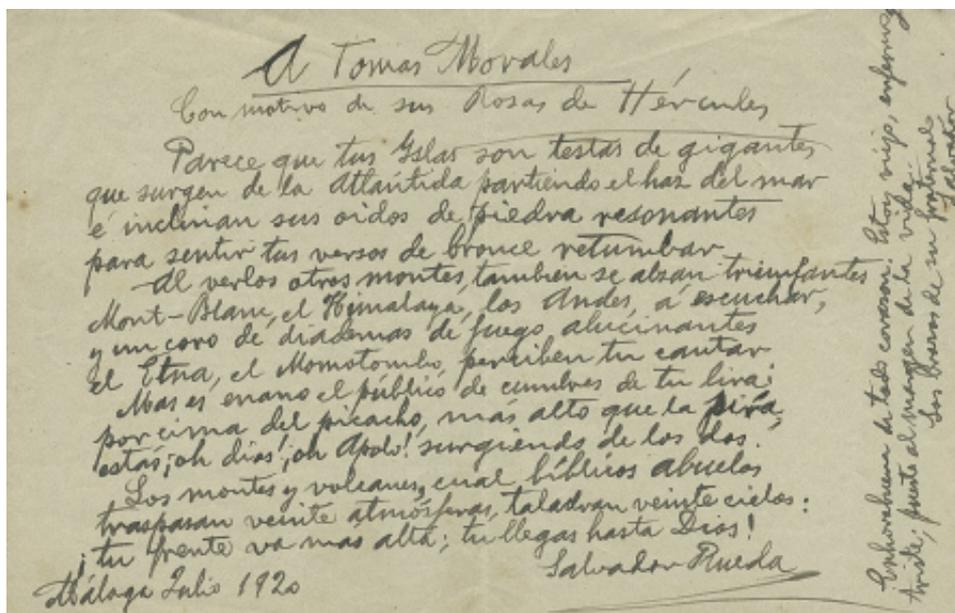
LENGUAS DE FUEGO

Una lluvia de lenguas de fuego
a las frentes bajó del Cenáculo,
como río de lumbre sublime
que brotó del Espíritu Santo;
5 y corrió su temblor por los pechos,
encendió como hogueras los labios,
y salió, en elocuencia grandiosa,
por la boca de Pedro, rodando.
Su discurso de rojas candelas
10 inundó en fervoroso entusiasmo
corazones de todos los climas,
los egipcios, los medas, los partos,
los de Frigia, del Asia y del Ponto,
los de Libia y del suelo judaico.
15 E ignorando la lengua siríaca,
en que Pedro elevábase hablando,
traslucieron el alto discurso,
cual se ve tras la comba del vaso
la levísima llama que ondula,
20 una danza sagrada bailando.
Los temblores del fuego divino
En las frentes se erguían, cual tallos
de una flor misteriosa de lumbre,
desplegada por bello milagro.
25 La de Pedro, más luenga, subía
cual bandera de heroico cruzado,
cual cimera de lumbre de un genio,
cual la pluma de fuego de un casco.
Otros tallos de llamas celestes
30 a otro eterno y grandioso Cenáculo,
al que encierra la sacra Belleza,
Dios lanzó de su seno abrasado,
y a mi frente, cual áureo bautismo,
descendió un luminoso penacho,
35 una larga candela de oro,
que transmite su brío a mis labios.
Con la lengua vital de ese incendio,

impregnada de Espíritu Santo,
yo predico la triple hermosura
40 de los hombres, los cielos, los campos.
Pescador religioso de ideas,
en mis redes de versos las saco;
y las dos a las almas latentes
en el iris de Dios titilando.
45 Son mis versos ramajes de lumbre,
temblorosos crestones dorados,
donde van la alegría o la pena,
según es la pasión con que canto.
Aspirad mis estrofas candentes,
50 crepitantes como un incensario,
olorosas cual hierbas del monte,
tronadoras cual son del Atlántico,
que predicán la santa poesía,
mientras llevo, cual rubio milagro,
55 en la frente la lengua del cielo,
la candela de fuego sagrado.



El arte, en cuanto recuerda la distancia de la Unidad perdida, es metafísico. En ciertos períodos artísticos, como el clasicismo, domina la distancia sobre la expresividad; en otros, como el romanticismo, se afirma la libertad de lo expresivo. Por otra parte, dentro de la tradición judeocristiana, el episodio de Pentecostés es a la vez paralelo y opuesto al de Babel. La marca de Babel aparece también en Pentecostés a través de la diversidad de las lenguas, pues la apelación a las lenguas de cada uno implica aceptar la diversidad, que es el camino aprendido en Babel. En Pentecostés se restablece la unidad de la lengua, rota en Babel, a través de los apóstoles, simples conductos musicales, que comunican el soplo del Espíritu Santo. Este deseo de establecer la Unidad anulando la distancia, propia del arte románico, se cumple en este poema, donde el carácter puntual del indefinido (“bajó”, “corrió”,



A TOMÁS MORALES

Con motivo de sus *Rosas de Hércules*

Parece que tus Islas son testas de gigantes
que surgen de la Atlántida, partiendo el haz del mar
e inclinan sus oídos de piedra resonantes
para sentir tus versos de bronce retumbar.

Al verlos otros montes también se alzan triunfantes
Mont Blanc, el Himalaya, los Andes, a escuchar,
y un coro de diademas de fuego alucinantes
el Etna, el Momotombo, perciben tu cantar.

Mas es enano el público de cumbres de tu lira;
por cima del picacho, más alto que la pira,
estás, ¡oh dios! ¡oh Apolo! surgiendo de los dos.

Los montes y volcanes, cual bíblicos abuelos
traspasan veinte atmósferas, taladran veinte cielos:
¡tu frente va más alta!; ¡tú llegas hasta Dios!

Málaga, julio de 1920

SALVADOR RUEDA

[Enhorabuena de todo corazón. Estoy viejo, enfermo y triste; puesto al margen de la vida. Los brazos de su fraternal Salvador].

Tarjeta postal de Salvador Rueda a Tomás Morales. Archivo personal de Tomás Morales. Fondo documental de la Casa-Museo Tomás Morales.

“encendió”, “salió”, “inundó”, “traslucieron”, “lanzó”, “descendió”), el valor determinativo de los adjetivos (“alto discurso”, “danza *sagrada*”, “flor *misteriosa*”, “*áureo* bautismo”, “almas *latentes*”, “estrofas *candentes*”) y la serie de imágenes pertenecientes al campo semántico del fuego (“Una lluvia de lenguas de fuego”, “río de lumbre sublime”, “discurso de rojas candelas”, “Los temblores del fuego divino”, “Otros tallos de llamas celestes”, “la candela de fuego sagrado”), símbolo transformador por excelencia. Sin embargo, de las dos partes que componen el poema, la verdaderamente significativa es la segunda, porque en ella el hablante hace suya la revelación propia de lo poético (“Son *mis* versos ramajes de lumbre”), el carácter sagrado de la poesía (“la *santa* poesía”). El poeta está aquí para decir lo indecible, aquello que se echa en falta tras la separación o la ausencia, pues en la palabra poética reluce lo sagrado, la Palabra al margen del lenguaje.¹²

Entre los poetas premodernistas españoles, Francisco Villaespesa y Salvador Rueda oscilan entre la inspiración romántica y la naciente forma parnasiana. A la concepción romántica de que la Naturaleza refleja los sentimientos del poeta y al papel de éste como mediador con lo absoluto se une el lema parnasiano de la belleza exterior (“Esculpir el verso”), el gusto por el color y por la sonoridad del poema. Para crear en la escritura el espacio donde ha de oírse la voz más viva, aquélla que actúa como principio germinativo, necesita el poeta salvar las cosas de su fluir temporal. Si la palabra poética se revela esencialmente inagotable en su expresión, tiene que partir de la unidad de lo múltiple, experiencia que no puede ser borrada, para salvar lo fugaz en la transparencia de la expresión. Esa preferencia por lo minúsculo, de la que participa *La procesión de la Naturaleza* (1908), traduce un impulso inmediato hacia la captación recreadora del mundo. ¿No late en el poema una visión de la realidad en su plenitud?. Lo que se proponen poemas tan significativos como “El ave del paraíso”, “Los insectos”, “El cisne” y “Los reptiles” es pensar la poesía desde la poesía misma, y no desde fuera. Ese impulso de la

12 El ser, transformado por el fuego, vive intensamente. La poética del Fénix, pájaro reconciliador de *ánimus* y *ánima*, es una poética del fuego. Véase, a este respecto, el estudio de G. Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego* (Barcelona, Paidós, 1992). En cuanto a la metamorfosis de lo sagrado, que guarda el silencio de la palabra, véase el artículo de F. Duque, “Cadencia de lo sagrado”, en *Revista de Occidente*, 147, marzo de 1993, pp. 91-105.

realidad hacia la palabra, que es en lo que consiste la poesía, implica una voluntad de esencializar el mundo, de hacer del poema, ámbito silencioso de participación, una belleza llena de significación. Es lo que ocurre en el tercero de los poemas citados, donde el símbolo del cisne, tan presente en el modernismo, descubre a la vez la nostalgia de una realidad en estado naciente y una meditación sobre el ser de la poesía

EL CISNE

Como góndola que viene de las islas del ensueño,
adelanta el cisne blanco de inviolada vestidura;
un hostiario milagroso se creyese figura,
donde guarda el sol las hostias virginales de que es dueño.

- 5 Oración de plumas finge su ropón casto y sedecio,
metafisico es el traje que lo viste de blancura,
y desfila la Belleza bajo el arco de hermosura
de su lírica garganta, de que Dios hizo el diseño.

- 10 Cual sus manos conmovidas junta y abre el sacerdote,
abre y cierra tus dos alas, y tu misa, ¡oh cisne!, flote
sobre el haz de tu plumaje de alabastro y de Carrara.

Con tu pico alza la Forma por encima de tu cuello,
tú, ministro de lo blanco, tú, ministro de lo bello,
cual si alzases a la luna de los mármoles de un ara.

En las antiguas cosmogonías, el sacrificio, ligado a la idea de un intercambio, implica el restablecimiento de la realidad primordial, pues no hay creación sin sacrificio. Ya en el “Preludio” que abre el libro, la preferencia por el mundo natural sobre el artificioso de la ciudad, representado por París (“Por mitad del París de artificio dorado, / que, de tanta luz ciego, del abismo va en pos, / donde olvidan los hombres el principio sagrado / de la vida que, plena, se deriva de Dios”, implica un deseo de penetrar esa realidad única, sin dualismo posible, que nos sustenta. El

cisne blanco, ave de Venus y símbolo ambivalente, aparece aquí como revelación de lo poético. La marca subjetiva de la exclamación (“¡oh cisne!”), el valor figurativo de los adjetivos (“*inviolada* vestidura”, “hostiario *milagroso*”, “*metafísico* es el traje”, “*lirica* garganta”), la selección de ciertos términos claves (“la Belleza”, “la Forma”) y el predominio del blanco, un no color o centro del color que, en su iniciación, contiene todas las formas posibles, nos hacen ver que, en su imagen arquetípica de andrógino, confluyen las dos acepciones, lo diurno y lo nocturno, la luz y la palabra. Símbolo del deseo primero, que es el deseo sexual, el cisne muere cantando y canta muriendo, convirtiéndose en emblema del poeta inspirado.¹³

El distanciamiento respecto a Rubén Darío y el abandono de los poetas más jóvenes sumen a Salvador Rueda en una profunda melancolía durante la última etapa de decadencia. Tan sólo los viajes que el poeta malagueño emprende a partir de 1909 por las distintas repúblicas americanas, en las que ve reconocida su labor poética, y la selección de sus poesías en *Poesías completas* (1911) y *Cantando por ambos mundos* (1914), logran alterar mínimamente una trayectoria que en 1910 estaba ya consolidada. Los dos libros de versos que Rueda publica en estos años, *El milagro de América* (1929) y *El poema del beso* (1932), vienen a incidir en formas de expresión anteriores. Entre la publicación de *Sinfonía del año* (1888) y *La procesión de la Naturaleza* (1908) median veinte años: los temas de la primera obra proceden de la experiencia directa del poeta, los de la segunda, de una experiencia libresca. Pues bien, lo que hace Rueda en sus años finales, convertido ya en una reliquia de sí mismo, es volver a los orígenes, al mar malagueño de su infancia (“Ese mar, ese mar me da la vida”, decía con frecuencia). Por eso, más importante que *El milagro de América*, canto a las gestas españolas con el que Rueda quiso pagar tributo al heroísmo de sus descubridores y que trasluce un estilo enfático, lo es *El poema del beso*, serie de sonetos en los que el beso aparece como unión amorosa del cosmos. Compuesto en una época de marcada tendencia naturalis-

13 En la poesía modernista, el cisne simboliza la pasión por la forma. Así, hay que tener en cuenta los trabajos de E. Figueroa-Amaral, “El cisne modernista”, en H. Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 299 y ss.; P. Salinas, “El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)”, en *Ensayos completos*, T.III, Madrid, Taurus, 1983, pp. 190-207; P. Salinas, “El olímpico cisne”, en *La poesía de Rubén Darío*, T.II, pp. 58-78; y referente a Rueda, el estudio ya citado de Bienvenido de la Fuente, pp. 65-74.

ta, hay a lo largo del libro una integración de ciencia y poesía, pues ambas tienden a una formulación de lo desconocido. Basta recordar los dos sonetos titulados del mismo modo “El beso de Dios”, que abren y cierran el libro, lo que le da una clara estructura concéntrica, para darnos cuenta del panteísmo inmanentista que impregna el conjunto, sintetizado en los sonetos “El beso humano” y “La atracción universal”, que son los que guardan una mayor relación con las *Rimas* de Bécquer. Si comparamos el segundo soneto con la Rima IX

IX

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en occidente
y de púrpura y oro la matiza;

- 5 la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza;
y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
al río que le besa vuelve un beso.

LA ATRACCIÓN UNIVERSAL

Sigue el sol a luna, él va tras ella;
el río corre al mar, el mar lo llama;
va el acero al imán, porque él le ama;
a quien mira a lo azul, guiña la estrella.

- 5 Va una boca a otra boca porque es bella,
el pecho va hacia el pecho que lo aclama,
la abeja busca la florida rama,
y al pararrayos busca la centella.

- Los orbes planetarios giran, giran,
10 porque otros orbes de sus ejes tiran;
Dios lanzó un beso, el cosmos alumbrando.
Y miríadas de soles impelidos,
vidas, seres, de amor estremecidos,
tras del beso de Dios, pasan volando.

observamos que, a pesar de la diversidad temática y estrófica, late en ambos poemas una misma correspondencia entre los elementos de la naturaleza, tal vez asegurada por una misma corriente clasicista, la del idealismo amoroso que aparece en los poetas cultos del siglo XVI, como Garcilaso y Herrera. Es cierto que en la rima de Bécquer la acción del beso, expresada mediante la forma más dinámica del verbo *besar*, se da una fusión del macrocosmos de la naturaleza con el microcosmos humano, mientras en el soneto de Rueda el beso de Dios aparece como origen del cosmos. Sin embargo, el beso humano como clave y expresión del beso cósmico, que se da también en las Rimas XXIII y XXVIII de Bécquer y en el soneto “El beso humano” de Rueda, es fruto de una misma atmósfera creadora, que alcanza toda una visión del universo en la necesidad de perseguir la forma. A pesar de las diferencias que se enmarcan en el estilo de época de cada texto, el intimismo sentimental posromántico y el esteticismo plástico modernista, la visión de armonía cósmica y universal, que se da en ambos poemas, afecta a la creación poética, no exenta de la unidad a la que el eros impulsa. El beso, con su carácter simbólico y sagrado, vendría a ser así la expresión de una posibilidad.¹⁴

Al estudiar la influencia formativa en un autor, hay que deslindar lo que éste recibe de la tradición a la que pertenece. En Rueda la variedad es grande y va desde la actitud retórica de Núñez de Arce hasta la evolución simbolista de la vida a la poesía, pasando por el sentimentalismo de Bécquer y el intimismo de Rubén Darío, pero a lo largo de su escritura siempre se advierten tres claves o instancias básicas:

1) *La visión de la naturaleza*. Para Salvador Rueda, en quien se da un sentido cósmico de la vida, hay un mismo ritmo entre la naturaleza y el alma, extendiéndose este ritmo a todo el universo. Rubén Darío lo vio claramente al afirmar, en *Semblanzas*, que el poeta malagueño es “el hombre que tiene confianza con el alma de las cosas, porque es una voz, un órgano de la Naturaleza”. Frente a la naturale-

14 El beso como formulación del deseo, como expresión de su posibilidad, ha sido expuesto por R. Barthes en su estudio *Fragmentos de un discurso amoroso* (Madrid, Siglo XXI, 1982, pp. 26-36). Para la relación del poema de Bécquer con el de Rueda, véase el artículo conjunto de J. M^a Díez Taboada y F. Díez Platas, “Gustavo Adolfo Bécquer y Salvador Rueda: *El poema del beso*”, en *Revista de Literatura*, 85, enero-junio de 1981, pp. 59-90. En ambos casos, el beso como unión y armonía de todos los elementos, fuerzas y seres de nuestro cosmos aparece proyectado sobre una dimensión poética.

za aristocrática del poeta nicaragüense, llena de mármoles, cisnes y pavos reales, Rueda canta la multiforme Naturaleza y este sentido integrador hace que vuelva a ella y permanezca en el ideal de la memoria (“Yo siempre te adoré, Madre inspirada; / te canté y te ensalcé mi vida entera; / fuiste mi fe, mi pluma, mi bandera, / mi pasión y mi espíritu y mi espada”, escuchamos en el soneto “Purifícame”, del poema *Sierra nevada*). Además, armonía y ritmo son aplicables tanto al mundo de la naturaleza como al de la poesía, comparándose la creación natural con la poética (“Un haz florecido de iguales acentos, / de versos iguales, de rimas perfectas, / hay en cada rosa que se abre a los vientos, / hay en cada lirio de tintas selectas”, oímos en el inolvidable poema “El acento en la poesía”, de *Trompetas de órgano*). En “Nota del autor”, que figura al frente de *Camaféos* (1897), Rueda nos dice que “la Naturaleza viva...procede en sus manifestaciones, por escalas, por teclados que se enlazan unos a otros constituyendo yuxtaposiciones y vertebraciones del mismo asunto, enlazándolos a Dios”. Nos hallamos con una linealidad próxima a la filosofía evolutiva de Leibnitz, en la que las mónadas se distribuyen jerárquicamente desde Dios a la forma más humilde del universo.¹⁵

2) *La presencia de lo erótico*. En comparación con la poesía de la época, hay en la obra de Reina y Rueda una insistencia sobre el elemento erótico, pero mientras en la del primero resulta muy escasa la expresión directa de los deseos eróticos, siendo más abundante la admiración de la belleza femenina, en la del segundo se describe el aspecto físico de la mujer, llegando a lo claramente sexual, como vemos en la serie de sonetos de *Himno a la carne* (1890), obra que en su momento provocó un notable escándalo, y a una valoración positiva del amor carnal. Por otra parte, la exaltación de la belleza clásica, tan frecuente en la época, que combina armoniosamente lo corpóreo y lo espiritual, permite una mayor libertad en la representación de lo erótico y una percepción más intensa de la sexualidad. A pesar del juicio desfavorable de Juan Valera sobre el *Himno a la carne* en su artículo “Disonancias y armonías de la moral

15 Para Rueda, la Naturaleza es el tema por antonomasia, el “tema que, en cierto modo, engloba a todos los demás”, según señala con acierto C. Cuevas en su “Ensayo introductorio” a *Canciones y poemas* (p. LXXV). En cuanto a la relación de naturaleza y poesía, véase el estudio de R. Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 125-127.

y de la estética”, en el que considera a los sonetos de Rueda como producto del naturalismo francés y desprovistos de espiritualidad, el poeta malagueño no renunció nunca a celebrar la belleza natural de la amada, sobre todo su desnudez, atributo de lo sagrado, sobre la belleza artística, según vemos en los sonetos tardíos, “Desnudo”, “Una belleza” y “Mujer de moras”, de *Fuente de salud* (1906). En ellos y otros afines, como los del libro *El poema a la mujer* (1910), hay una referencia explícita a lo sagrado, estableciéndose una íntima relación entre la sexualidad, la naturaleza y la divinidad. El efecto erotizante de un poema como “Mujer de moras” radica en la implicación de lo erótico en el proceso natural (“y, en un abrazo agotador, inmenso, / nos fundimos cual dos enredaderas”, vv.169-170), de la vida en el acto creador, arquetípico. En el fondo, sexualidad es poesía.¹⁶

3) *El culto a la palabra*. En el prólogo al libro de Soto Hall, *Dijes y bronces* (1893), Rueda señala su alejamiento de “un arte que rinde culto, un culto apasionado a las palabras, a los sonidos, a los colores, a las músicas, a las luces, pero que no *agarra*, no *prende* a la realidad”. Años más tarde, en la extensa carta a Narciso Alonso Cortés, Rueda habla de su propia empresa poética como “Renovación de valores esenciales, aun antes que de forma”, y vuelve a insistir en la emoción y el sentimiento como base de sus poemas. No deja de resultar paradójico que, una vez muerto Darío, que había evolucionado de lo formal a lo íntimo, y convertido el modernismo en historia, el poeta malagueño siguiese mostrando una tendencia a la suntuosidad formal, que define al modernismo en su arranque y donde lo peculiar es la sustantivación del color y la musicalidad. En la pugna entre sus aportaciones técnicas y el bagaje libresco de los imitadores franceses, Salvador Rueda fue arrumbado por la forma retórica y pulida, sin poder llevar a cabo una reintegración de la escritura en la vida. Todo este afán por “esculpir el verso”, por el verbalismo difícil de eludir, frenó bastante la imaginación, no dejándola discurrir libremente. Y así quedó Rueda fascinado por la brillantez

16 El acto de escribir implica ya el deseo de ser otro. Para ello se precisa corresponder con todo el ser. Tiene razón Cernuda al señalar que “para Rueda el amor o el deseo son una urgencia de todo el ser, la cual reivindica su derecho a realizarse, como forma suprema que para él es de la vida; más aún: el deseo, el sexo, es la vida”, en “El modernismo y la generación de 1898”, *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 341. En cuanto a la implicación de lo erótico en el cuerpo del lenguaje, véase el estudio de A. Gabilondo, *Trazos de eros*, Madrid, Tecnos, 1997.

exterior, con su limitación y contingencia formales, detenido en su evolución.

La poesía de la segunda mitad del siglo XIX, que convive con el realismo del teatro y la novela, muestra dos tendencias: el idealismo romántico de carácter íntimo y el realismo pintoresco de tipo naturalista. En medio de ambas se alza el verso de Rueda, que capta la visión particular de la naturaleza y expresa el misterio de las cosas con sentido trascendente (“Vive en cada piedra un ser misterioso / que en vano pretende surgir del reposo / y su propia cárcel rasgar con su ser”, nos dice en el poema “Las piedras”, de *Fuente de salud*. Su permanente referencia al orden trascendental, a algo que excede al lenguaje y lo ordena simbólicamente, constituye su razón de ser. Y entre todos los símbolos hay uno, la caracola, que parece encerrar la clave de su escritura. Podría ser la caracola el animal heráldico de Rueda. ¿No celebró él con brevedad memorable, en el prólogo de sus *Poesías*, “el zumbido eterno de mi *caracola*”? Nacida de la mar y relacionada con el simbolismo de las conchas, que se inscribe en un ritual de fecundidad, percibimos en la caracola dos aspectos significativos y complementarios: la relación con las aguas primordiales y su uso como instrumento musical. Gracias a su poder creador, la blanca caracola marina, con su color de luna llena, contiene el germen del ciclo futuro, el origen de la manifestación. En su célebre ensayo “El caracol y la sirena”, uno de los más lúcidos sobre el modernismo, escribe Octavio Paz sobre Rubén Darío: “El caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla”. La presencia de esta imagen arquetípica en la escritura de Rueda y Darío, que ya aparece en un texto de los *Upanishad*, revela la nostalgia del origen, ese estado de inocencia natural, propio del hombre no escindido.

El pasado año 2003 la Casa-Museo Tomás Morales adquiría una parte de las obras completas del escritor, pensador y político colombiano José María Vargas Vila (Bogotá 1860). Expulsado de su patria en 1885 por su participación activa en contra del conservadurismo dictatorial, Vargas Vila se establece en Venezuela donde dirige diarios liberales como *La Federación* y *El Eco Andino*. En 1891 se ve obligado a abandonar Venezuela y se asienta en Nueva York; funda el diario *El Progreso* y la importante revista *Hispano América*. En 1898 inicia un largo periplo europeo, estrenándose como Cónsul General y Ministro del Ecuador en Roma. En 1904, es Cónsul de Nicaragua en Madrid y será en España donde se publicarán las dos ediciones principales de sus obras completas. El lote de obras de Vargas Vila que ya forma parte de la biblioteca de la Casa-Museo corresponde a la segunda y definitiva edición de la obra completa, que emprendió la barcelonesa Editorial Ramón Sopena en 1935.

Bestia negra del conservadurismo político español por sus tesis anarquistas y libertarias, las reseñas oficiales sobre su vida y obra estuvieron lastradas por opiniones taimadas y prejuicios políticos. Abarcando unos cincuenta y cinco volúmenes, su obra integra diversos géneros: la novela, el comentario filosófico, la historia, la biografía, la escritura político-teórica y panfletaria y el drama. Vargas Vila es un prosista singular, padre de un peculiar “no-estilo”, que desconstruye los presupuestos de la prosa mientras incorpora los ritmos y las formas de la poesía, sin olvidar recursos escénicos propios de la dramaturgia.

Contrario a toda regla semántica y a las taxonomías literarias, Vargas Vila produjo una prosa extravagante, exaltada, e incluso a veces, sensacionalista. Rotundo e hiperbó-

lico, el tono de gran parte de su literatura es el de una soflama inspirada. No obstante, bajo la rutilante velocidad de su narración, fulge la estética modernista en imágenes de nítidos y cultos contornos. En 1917 publica *Rubén Darío*, grandioso y tragicómico anecdotario que dedica a ensalzar la imagen del poeta genial y amigo, a quien siempre quiso y ayudó, al margen de sus posturas políticas que eran en todo punto inconciliables.

Un breve resumen de las cualidades estilísticas de *Rubén Darío* confirman la idea de la prosa “declamatoria” del escritor colombiano que la crítica ortodoxa usó contra él como arma arrojada. En rápidos capítulos, que siempre prelude la fecha corriente (“Era en 1902”...), Vargas Vila desglosa las circunstancias y las épocas de la amistad sincera que le unió al poeta cumbre del modernismo hispano. La prosa semi-poética de la biografía procede mediante un efecto de cadencia entre frases cortas e imágenes pictóricas que se concatenan y sirven para encapsular impresiones e ideas acerca del poeta nicaragüense.

La biografía tiene por tanto una estructura abierta y suelta, aunque lineal y progresiva. Su narrativa la marca una polaridad dialéctica. Por una parte, la aseveración dramática e incuestionable de una serie de convicciones o caracterizaciones absolutas de los valores del poeta, por otra, la más sutil recreación visual en imágenes contundentes de la vida de Darío.

Vargas Vila deplora con elegancia los servilismos sociales y políticos de Darío, así como su actitud hacia el catolicismo y el más allá. Su ironía para con estos excesos tradicionalistas de su amigo es fina y corrosiva, pero jamás las diferencias ideológicas le conducen a juzgarlo. Dice sobre este aspecto de Darío, cosas como ésta: “Sentía una gran veneración por esa momia de cera y talco, que era León XIII, al cual atribuía la política pseudo-democrática y el liberalismo florentino del Cardenal Rampolla del Tindaro”.

En otra ocasión cuenta como, “En Santa María Maggiore siguió una procesión, cirio en mano y se licuó en lágrimas, oyendo la plática de un fraile franciscano...”

José María Vargas Vila



Estas efusiones católico-sentimentales entroncan con otra vertiente de la personalidad del poeta, su calidad de hombre impresionable ante cualquier clase de historia de terror, una predisposición al miedo que le impedía pasar ciertas noches solo y que Vargas Vila, relaciona con su dimensión de “niño” perenne. El pensador social colombiano, forjado en la escuela del materialismo dialéctico y en el estudio socio-político, se ríe en su fuero interno de la predisposición misteriosa de Rubén Darío, un imperativo de creer que él interpreta como debilidad fundamental en la estructura de la personalidad masculina:

“había en Darío, la tendencia, casi la necesidad de creer, que es inherente a todos los débiles;
creía en todo, hasta en las cosas más absurdas;
el mundo sobrenatural, lo atraía con una fascinación irresistible, como todos los aspectos del Misterio;
creía en Dios...
creía en el Diablo...
y, estos dos fantasmas, lo hacían temblar...”

El poeta posee además un don de lágrimas fuera de lo común, que se manifiesta espontánea y copiosamente en las situaciones más distinguidas. Vargas Vila afila aún más la ironía de su pluma al relatarnos desde la comicidad contenida del observador una memorable *soirée* parisina:

“fuimos al comedor...
continuó la sesión de silencio, por parte del Poeta:
nada lo sacaba de su actitud monosilábica...
con su volubilidad habitual, las señoras terminaron por prescindir de él, y la conversación se hizo animada al calor de los buenos vinos;
se habló de amor;
se contó una reciente historia muy conmovedora...
Darío lloró...
al ver llorar al Poeta, nuestra bella anfitriona lloró también;



Rubén Darío, cartujo.
Daniel Vázquez Díaz.
Óleo.
(Reproducción monocroma).

lloró, la dama sentimental;
lloró la niña romántica;
lloró la vieja Señora...
aquello fue una sesión de llanto a domicilio;
sólo Zumeta, Palacio Viso, y yo, no llorábamos;
hacíamos esfuerzos inauditos para no reír;“

La imagen viva que Vargas Vila proyecta a través de su memoria personal del poeta es compleja. Subraya un comportamiento que a primera vista nos parece hartamente sorprendente, la tendencia de Darío hacia el silencio, su escasez de elocuencia, su yo taciturno, condición que contradice la exuberancia rítmica y lingüística de su verso. El afecto que le tiene al poeta le permite escenificar sus extravagancias y manías sin mermar la grandiosa idea que a la vez defiende de su genio creador. Así Darío, pronuncia las “palabras sacramentales”:

—Tengo sed...

Expresión que precede sus aventuras dipsómanas nocturnas. Darío pierde los trenes porque se le va la hora comiendo y bebiendo. Aunque las más de las veces condenado a vivir de los exiguos emolumentos que le proporcionan sus colaboraciones en el diario argentino *La Nación*, el poeta es cortés y amable con sus invitados. Le gusta cocinar y preparar platos nuevos, y, en consonancia con el universo brillante y sensual de su lírica, Darío enarbola “todas las formas de la exquisita distinción”. Vargas Vila refleja la faceta dandiesca del poeta como un valor y un ornamento connaturales al genio.

La vida profesional de Darío como poeta es fríamente secuenciada por Vargas Vila. Siempre reacio a tolerar la corte y séquitos varios que acompañan al poeta por doquier, distingue entre los entusiastas seguidores y amigos del creador (los poetas españoles en París, por ejemplo, Blanco Fombona y Gómez-Carrillo) y la *troupe* posterior de sicofantes, que son manifestación de decadencia personal y literaria. Como lamento sincero Vargas Vila relata los años finales y patéticos de la fama del modernista cuando

Darío, "...había ya entrado en aquel período de exhibicionismo de Circo, que anunció su decadencia..." Banquetes concertados "a tanto el cubierto" por sus agentes y empresarios literarios que sobreexponen y dañan la imagen del Genio.

Extravagante, a veces delirante, la biografía de Vargas Vila es un ensayo panegírico casi clásico, sostenido sobre una dinámica de la exaltación y la admiración. Este trasfondo generoso y positivo es lo que por otra parte hace posible la integración de comentarios y opiniones críticamente duras acerca del personaje biografiado. Humor, ironía, censura e interpretación son los hilos que tejen esta inspirada y teatral recreación de la vida del paladín del modernismo hispano.

El juicio literario de Vargas Vila sobre la esencia del valor poético de Rubén Darío es ilustrado y superior. Insiste en el hecho que Darío, aunque atroz y frecuentemente imitado, era inimitable porque sólo él manejaba la rara habilidad de producir una estética literaria tan pictórica y cultista. Los versos del poeta funcionan como cuadros, determinando una experiencia poética básicamente pictórica y cerebral: "por eso sus versos, eran un milagro de arte exótico, y de condensación pictural, acuarelas miliunochecas, ...".

Darío es el supremo orfebre de una estética universal, un orfebre que sin duda por su condición de criollo intercontinental, sintetiza con armonía la imagen del pasado y la vivencia del presente, recicla y refunde, y como bien anota Vargas Vila, tiene una cara vuelta hacia el diecinueve y otra hacia el veinte, siendo una bisagra entre etapas de la cultura occidental. El sincretismo es el instrumento de su emoción estética, una emoción mental, un disfrute intelectual de todo lo sensorial que se salva, porque:

"a pesar de todos sus refinamientos, la Musa de Darío, permaneció bárbara...
ésa fué su única fureza...
tal vez, su sola fuerza..."

A RUBÉN DARÍO EN SU ÚLTIMA
PEREGRINACIÓN

*Et lorsqu'il eut donné son
obole à Charon...*

BAUDELAIRE

En el fatal transcurso de la noche homicida
han quebrado las parcas la hilaza de una vida;
prestigio de los dioses, de las musas amor.
Las cenagosas aguas del lívido Aqueronte
cruza entenebrecida la barca de Caronte,
llevando el simulacro corporal del Cantor.

Sereno va. No arredra su espíritu lo arcano.
Ya, en juveniles horas, el Griego y el Toscano,
por gracia de los númenes, descendieran con él.
Ya el óbolo debido pagó al fatal barquero
y en las abiertas fauces del triple Cancerbero
ha arrojado los panes de adormidera y miel.

Es tan hondo el silencio, tan profundo el misterio...
La soledad se arroga su temeroso imperio
y las tinieblas hielan un funeral sopor:
silenciosa la noche, silenciosa la charca,
silencioso el bichero que da impulso a la barca...
¡Ni el oído más brujo percibiera un rumor!

La oscuridad redunda su aparato nocturno.
Adivínase el pálido rebaño taciturno
de sombras impalpables, en vagoroso errar.
El aire subterráneo, del vacío remedo,
tiene las inquietantes frialdades del miedo
y hasta al poeta mismo se le ha visto temblar...

Mas, al momento, el germen original le inspira,
y sus dedos recorren la multicolorde lira
que arrebatada vibra con elocuente son.

Nace una forma nueva del estro siempre encinto
y vuela por los ámbitos del avernal recinto
el fugaz aleteo de una alucinación.

Despiértanse los manes del eternal reposo,
y trémulos acuden al foco melodioso
presos del bebedizo violento del cantar.
Y la palabra aérea rueda en las soledades,
riza sobre las aguas, truena en las oquedades,
y en las soturnas bóvedas se estrella como un mar...

¡Oh sortilego hechizo del lírico momento!
¡Oh poder formidable del mágico instrumento
y Normas inviolables que urdisteis la canción!
Por vez segunda vieron las ondas del Leteo
desarrollarse el mito plutónico de Orfeo
y operarse en sus antros una transmutación:

Y es encendida, ahora, la mansión tenebrosa;
por el influjo rítmico, tórnase luminosa
y amplias sonoridades por el espacio van.
Del universo antiguo surge un nuevo universo,
a sus cubiles hoscos huye Carón adverso
y el remo, ahora florido, bate el divino Pan...

La quimérica nave trasunto del destino,
al arranque animoso del remero caprino,
surca el agua, ligera cual esquite sutil;
y más que hacia el Averno, naufragio de los seres,
parece que acomete la ruta de Citeres
a una venérea fiesta, dionisiaca y gentil.

Los verdinosos juncos, las negras espadañas,
los limos corrosivos y las infectas cañas,
reviven a una vida fragante y floreal.
Y dicen, robledales y hayedos, su prestancia;
las mazorcas de Ceres pregonan la abundancia,
y el triunfo de Pomona canta el árbol frutal...

Y acuden a las márgenes bandadas de palomas;
los satirillos jóvenes muerden las verdes pomas,
regustando, golosos, su agridulce acidez;
y en el baño, sorpresa por la voz extrahumana,
olvidando sus velos, la cazadora Diana
muestra a todos los ojos su intacta desnudez.

—¿Dónde van los viajeros? ¿Hacia qué sirtes bogan?
Bestezuelas y genios, curiosos se interrogan,
puestas sus inquietudes en la interrogación.
Y un fauno milenario de melenas espesas
que aún gusta de las vides y de las satiresas:
—¡Por Baco, que es insólita tal peregrinación!...

Y la pregunta cunde por el haz dilatado:
—¿Busca la húmeda gruta o el jardín perfumado
donde acampan las dríadas en setos de arrayán?
¿Va en pos de las adelfas donde Edgardo reposa,
o al prado de esmeralda que cubre el laurel rosa
donde, ha tiempo, le esperan Hugo y Pobre Lelián?

—¡Yo sé el gentil secreto! —dice una ninfa bella—.
Sabed: que este adamita del corazón de estrella
concurrió en el enojo del divo Flechador,
por yo no sé qué cuento de una musa raptada
y de un viril ensayo sobre la yerba hollada
sin miedo a las saetas de Apolo vengador...

—¡La sangre primigenia del floral sacrilegio
le dio del armonioso poder el privilegio!
—dicen— mientras la nave se hunde en la eternidad.
Detrás quedan el tedio, la tristeza y el lloro;
mas vaga en los silencios como un temblor sonoro
y flota en las tinieblas una astral claridad...

TOMÁS MORALES
“Alegorías”

Libro II de *Las Rosas de Hércules*

1 El *Art Déco* recobró renovada actualidad gracias a la exposición celebrada en el *Musée des Arts Décoratifs* de París en 1966, titulada *Les Années 25. Art Déco. Bauhaus. De Stijl, Esprit Nouveau*. La primera reseña bibliográfica en publicarse fue el *Art Déco* de Bevis Hillier en 1968, seguida por la recopilación debida a Giulia Veronesi, *Styl 25, Triomphe et chute des Arts Déco*. También cabe recordar las películas *Borsalino* (1970), del cineasta francés Jacques Deray o la del alemán Robert van Ackeren, *Harlis* (1972).

2 La mayor relación de exposiciones sobre el Modernismo la ofrece Gabriele Fahr-Becker en *El Modernismo*. Ed. Könemann. Colonia, 1996.

3 John Ruskin (1819-1900) es el precursor del *Aesthetic Movement*. Su ideario estético partía del valor creativo del trabajo artesanal.

4 Willian Morris (1834-1896). Pintor, artesano, diseñador, poeta y político social inglés procuró crear una alternativa a las mercancías fabricadas en serie, promoviendo una empresa de artesanía: la Morris, Marshall, Faulkner and Co. Sus diseños textiles y de papel pintado de pared llegaron a ser muy famosos; al igual que los muebles, vasos, bordados, vidrieras, ...

El auge entre anticuarios y coleccionistas por adquirir objetos afines al Modernismo ha experimentado un desarrollo inusitado en los últimos años. Manifestación ésta que sólo se ha visto superada por el marcado interés hacia los diseños *Art Déco*.¹ Ambos movimientos comenzaron a cobrar renovada actualidad a raíz de las exposiciones, estudios, publicaciones y películas que recuperaban un pasado relativamente reciente. Sin duda alguna, el pistoletazo de salida lo marcó el catálogo publicado a razón de la exposición *Art Nouveau – Art and Design at the Turn of the Century*, celebrada en Nueva York en 1960. A las que le siguieron en el tiempo *Secession – Europäische Kunts um die Jahrhundertwende*, Munich 1964; *Art Nouveau in England und Schottland*, La Haya 1968; *L'Effort Moderne en Belgique 1890-1940*, Bruselas 1969; *Finskt 1900*, Estocolmo 1970 y así una larga lista de exhibiciones que llegan hasta nuestros días.²

En el caso español será Barcelona la que marque las pautas. Existen ciudades medievales, renacentistas, barrocas, neoclásicas o contemporáneas que han ido adaptándose a las necesidades de una sociedad cada vez más cambiante. Pero la Barcelona finisecular, la deudora del Ensanche, creó un gusto por el modernismo cargado de profunda huella mediterránea. Sin embargo y a pesar de su expansión, este movimiento no fue todo lo comprendido que era de esperar, y la ciudad engulló gran parte de ese patrimonio en aras de la especulación. El modernismo catalán, deudor del naturalismo de RUSKIN³ y de la síntesis del repertorio estético de MORRIS,⁴ derivará de un impulso nacionalista, impregnado de tintes románticos, que tendrá como núcleo primigenio a la *Renaixença*. Aunque sin olvidar una variante exótica entroncada con estilemas de filiación orientalista, neomudéjar y neogótica. Mientras algunos ex-



Vaso de plata en su color,
relevada y cincelada. Contrastes
franceses para la exportación.
Ca. 1900.
9,5 cm de alto.
Colección Montesdeoca García-
Sáenz.

peritos dudan de la existencia de un corpus pictórico y escultórico lo suficientemente activo como para poder aseverar que son parte integrante del estilo, será la arquitectura y las artes decorativas las que tomen la iniciativa. Personalidades destacadas fueron las de PUIG I CADAFALCH, representante tardío de las *Arts and Crafts*, que, junto a DOMÉNECH I MONTANER, precursor de la corriente racionalista de inspiración austriaca en España, y al incalificable GAUDÍ o a MANUEL RASPALL I MAYOL, llegaron a ser los verdaderos artífices del ideograma estético del *Art Nouveau* hispano. A ellos se les vincularon toda una suerte de artistas y artesanos que en cada una de sus disciplinas despuntaron como verdaderos diseñadores: GASPAR HOMAR, JOAN BUSQUETS (en muebles, ebanistería y marqueterías), los hermanos MASRIERA,

FUSTER y GRAU o PACO DURRIO (joyeros), RIQUER Y GUAL (encuadernación y cartelismo), BRU (mosaicos), ESCALER, BLAY, ARNAU (escultores, decoradores, yeserías), ALEJO CLAPÉS (muralista), JOSEPH PEY FARRIOL (plafones cerámicos), ANTONI SERRA (cerámicas y porcelanas), ...

No obstante, el coleccionismo modernista no empieza a tomar relevancia hasta 1990, cuando en junio de ese mismo año se inaugurara la exposición *El Quadrat d'Or* con trescientas treinta y cinco fotografías y planos de las obras de DOMÉNECH I MONTANER, JOSEPH VILASECA, GAUDÍ y PUIG I CADAFAALCH. Paralelamente a ésta tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Barcelona la muestra *El Modernismo*. Subdividida en tres apartados cronológicos se articuló partiendo del lema *Hacia el modernismo (1875-1890)*, donde sabiamente se combinó mobiliario, vidrio, forja o cerámica y en la que se incluían los trabajos realizados en torno a la *Exposición Universal de 1888*, así como piezas de los talleres de LLUÍS DOMÉNECH y ANTONIO MARÍA GALLISÀ *El Castell dels Tres Dragons*. Un segundo espacio fue el dedicado a la década de los *Años 90 (1890-1900)*, en la que se hacía un rápido repaso sobre la labor de los pintores más representativos del período, encabezados por RUSIÑOL, CASAS o MEIFRÉN, y dibujos de destacados arquitectos. También tuvieron cabida las artes industriales con la disposición de unos bellísimos plafones artísticos y pavimentos hidráulicos de la manufactura PUJOL I BAUS. En el tercer y último capítulo se hacía una mención expresa a los artífices que siguieron caminos dispares, denominada *La Eclósión (1900-1910)*. Brillaron con luz propia las obras de NONELL, PICASSO, GARGALLO y MANOLO HUGUÉ frente a otros de factura más adocenada, en la que se mostraron lienzos y esculturas de MIR, CANALS, ANGLADA CAMARASA, CLARÁ y LLIMONA. Junto a este corpus pictórico, de indudable relevancia para lo que supuso el Modernismo y su entorno cronológico, tuvo especial impacto sobre los visitantes la presentación del mobiliario diseñado por GASPAR HOMAR⁵ y las decoraciones escultóricas de EUSEBI ARNAU con destino a la casa LLEÓ MORERA.⁶

5 Los muebles de Gaspar Homar poseen una alta cotización de mercado, lo que denota claramente su valor como uno de los más afamados ebanistas del modernismo español.

6 La casa Lleó Morera acabó de realizarse en 1905.

Hace ya mucho de otra exposición señera que tuvo a bien denominarse *El Modernismo en España*. Auspiciada por la Dirección General de Bellas Artes, encontró acomodo en el Casón del Buen Retiro de Madrid. Fue el primer intento serio de sistematizar, reorganizar y catalogar un patrimonio disperso que por su naturaleza estaba condenado a la desaparición y que hasta el momento era objeto de desprecio por muchos historiadores del arte y del público en general, que los apreciaba como *bibelots* recargados de un dudoso gusto. Pero gracias a la labor callada de algunos anticuarios, el resurgimiento del coleccionismo modernista no quedó reducido a una expresión meramente testimonial. Una vez más, en 1990, la firma *Gothsland Galeria d'Art*, con María Guirao y Fernando Pinos a la cabeza, editaron un bello y sobresaliente trabajo⁷ con dibujos de botánica y zoología dedicado al genial maestro del vidrio EMILE GALLÉ (1846-1904). Para ello contaron con el asesoramiento de D. Joseph M^a. Monserrat i Martí, Director del Instituto Botánico del Ayuntamiento de Barcelona.

En la actualidad son numerosos los establecimientos que ofertan gran variedad de piezas de reconocidos artistas del período. En Madrid sobresalen las joyas de BARCELONA y en Barcelona las artes suntuarias del local regentado por la firma VÍCTOR I FILLS. A estos últimos acuden museos y coleccionistas de reconocido prestigio que ven en Víctor Bardia un profesional serio y de sólida preparación. Enclavado en el Bulevard dels Antiquaris, en el céntrico Paseo de Gracia de la capital catalana, VÍCTOR I FILLS cuenta con el asesoramiento de sus hijos, David y Ruth Bardia, que al igual que su padre se han especializado en las artes decorativas que abarcan el período que oscila desde 1880 a 1940; centrándose, con especial énfasis, en el estudio del vidrio, la escultura y la porcelana. De su extenso catálogo, envidia del aficionado, destacan sobremanera los jarrones de vidrio al camafeo de EMILE GALLÉ y las piezas firmadas por los HERMANOS DAUM, las lámparas de JULES LELEU⁸ o las terracotas marcadas por la manufactura de FRIEDERICH GOLDSCHIEDER.⁹

7 Guirao, María et Pinos, Fernando. Emile Gallé. "Botánica i Zoolo-gía" —Originals—. Gothsland Galeria d'Art. Barcelona, 1990.

8 Jorges Leleu fue un diseñador de mobiliario *Art Déco* que comenzó su carrera en los albores del Modernismo. Leleu, un tradicionalista radical, realizó un estilo decorativo muy depurado, en el que combinaba la armonía del conjunto y los mejores materiales a su alcance.

9 Friederich Goldscheider, el fabricante de bronce decorativos más importante de Austria, estableció en 1892 una sucursal en París para "encargar, manufacturar y vender esculturas de bronce, yeso y terracota", como rezaba su propia propaganda.

Desgraciadamente en España no existe ningún Museo que pueda competir con las colecciones atesoradas por instituciones europeas o americanas. El *Musée de l'École* de Nancy se nos antoja como el gran templo dedicado al *Art Nouveau*. No en vano, en esa ciudad que tiene como emblema la cruz de Lorena, se fraguó el genio del modernismo floral francés. En ella se establecieron familias provenientes de la cercana Alsacia, como los DAUM y los MULLER, diseñadores de la sutileza de JACQUES GRUBER y el afamado ebanista HERBST. Pero sobre todos despuntó la soberbia personalidad de un EMILE GALLÉ. Maestro proclive a un sentimiento panteísta, impregnado por un particular misticismo de carácter botánico, sus obras se encuentran imbuidas de un fuerte naturalismo. Sus piezas de vidrio en varias capas, se tallan y repujan, las superficies adquieren texturas rugosas gracias al *martelé* o se pulen para ofrecer una suavidad de calidades antes insospechadas. Supo, como ninguno, anuar lo que le ofrecía la literatura simbolista con las tendencias filosóficas contemporáneas, que veían a la naturaleza como única razón estética digna de ser copiada o reinterpretada. No nos extrañe, entonces, que junto a LOUIS MAJORELLE, RENÉ LALIQUE, GEORGES FOUQUET, ALFONS MARIA MUCHA, FRANCIS-RAOUL LARCHE, PHILIPPE WOLFERS, HARRY VAN DE VELDE, FRANZ ZWOLLO, CARLO BUGATTI, GAUDÍ, JOSEPH MARIA OLBRICH, LOUIS COMFORT TIFFANY, JOSEF HOFFMANN, KOLOMAN MOSER, FABERGÉ o la manufactura de la viuda de LOETZ, se encuentre entre los artistas de más alta cotización en subasta.¹⁰ Tampoco nos debemos de olvidar de otros centros museísticos como son el *Musée des Arts Decoratifs* de París; el *Victoria and Albert Museum*, el *Jeffrey Museum*, el Museo de Brighton o los de Southend en Essex y la Colección Gerald Wells Radio, todos estos últimos en Gran Bretaña. En la República Checa es imprescindible visitar el Museo de Artes y Oficios. Pero, claro está, que es Estados Unidos el receptor de las mejores colecciones de *Art Nouveau*. Reseñables son los fondos del *Drexel Museum* de Pennsylvania, el *Baker Furniture Museum* de Michigan, el *Norton Simon Museum of Art* de Pasadena, el *Art Institute of Chicago*, a la par que el *Metro-*

10 Para este particular es preceptivo acudir a los catálogos de las casas de subastas: Christie's, Sotheby's, ...



politan Museum of Art y el *Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts*, ambos en Nueva York.

Conviene apuntar que en España el Museo Nacional de Artes Decorativas no cuenta con un corpus lo suficientemente amplio de piezas modernistas. Aunque en los fondos destaquen obras firmadas por LOUIS MAJORELLE, con un

Jarrón con decoración de libélulas y lirios. Ca. 1900.

Emile Gallé.

48 cm. 5.545 gr. Pasta de vidrio doblado y grabado al ácido.

Colección Museo Art Nouveau y Art Déco. Salamanca.

sillón moldurado; EMILE GALLÉ, con un búcaro de vidrio soplado y doblado, grabado a la rueda y cincelado, fechado hacia 1884 o a WILLIAM MORRIS con un tafetán de algodón estampado. De más enjundia resultan las colecciones del Museo de Artes Decorativas de Barcelona, con obras de BUSQUETS, GAUDÍ, GASPAR HOMAR, FRANCISCO VIDAL, GALLÉ, porcelana de la firma ROYAL DUX, ... A éste habría que unir las obras depositadas en el Museo de Cerámica. Donde aparecen nombres tan destacados como los de LLORENS ARTIGAS, ARAGAY, ANTONI SERRA I FITER (1869-1932) o FRANCESC QUER (1858-1933). También en el Museo del Perfume, de la Fundación Ramón Planas Buera, se puede encontrar un surtido nada desdeñable de perfumeros modernistas en porcelana, plata y cristal. RAMÓN PLANAS nació en Barcelona en 1920. En esa misma ciudad cursó estudios de Derecho y aunque su vocación como coleccionista estuvo vinculada al mundo de la arqueología, no desdeñó ir ampliando la sección de recipientes de perfume desde el III milenio a. C. hasta el siglo xx. Propietario de las Perfumerías Regia de la ciudad Condal, comenzó su colección de frascos de perfume hacia 1961. Actualmente el *Museu del Perfum* cuenta con más de cuatro mil ejemplares de muy distinta época y de variada procedencia. El vidrio es quizás el material más representado, de entre las que sobresalen las de estilo y época *Art Nouveau* firmadas por RENÉ LALIQUE, E. PIGNAL, RICHARD, BAUM...

No sin sorpresa constatamos que una comunidad tan poco modernista como es la de Castilla y León cuenta con el único espacio museográfico dedicado a ese estilo. El Museo Art Nouveau - Art Déco de Salamanca se encuentra ubicado en un inmueble, la Casa Lis, diseñado por el arquitecto natural de Jerez de La Frontera, JOAQUÍN DE VARGAS.¹¹ Desconocemos la fecha exacta en la que comenzó a construirse, que debió de ser hacia los últimos años del siglo xix o los primeros del xx, puesto que la fachada norte nos marca el remate de la obra en 1905. En ningún caso podemos comparar este edificio, que al fin y al cabo se perfila moderado, con los excesivos y recargados ambientes del moder-

11 D. Joaquín de Vargas llegó a ser arquitecto municipal, natural de Jerez de La Frontera, se asentó en Salamanca hacia 1890. En su obra se puede apreciar un cierto paralelismo con las tendencias belgas promulgadas por Paul Ankar y Alphonse Balat.

nismo catalán. Si bien es cierto que ha desaparecido gran parte de la decoración interior, aquella que hemos cotejado en archivos fotográficos, ésta nos remite a un modelo más sosegado que los florilegios arquitectónicos de la Casa Navàs de Reus,¹² sólo por poner un ejemplo. Es de justicia reconocer que DOMÉNECH I MONTANER no regateó en gastos, puesto que disfrutaba de un presupuesto que sobrepasaba a la modestia del burgués salmantino. Esa riqueza manifiesta se tradujo en la posibilidad de contratar a ALFONS JUYOL para los mosaicos y los trabajos en piedra y mármol, siempre bajo diseños del escultor ARNAU. Pero existe una conexión entre la Casa Navàs y la de Lis, la del uso de los vitrales. El taller de GRANELL fue el encargado de llevar a cabo los ciento setenta y cinco metros de vidrieras que aún hoy adornan la mansión reusense. De igual modo, el pequeño hotel de D. Miguel de Lis, rico industrial especializado en los curtidos, a la que quiso dar el empaque de las edificaciones que había conocido en su viajes por Bélgica y Francia, se muestra hacia el Tormes con una robusta galería de hierro y cristal en dos plantas. Asentada sobre un gran zócalo, en un necesario intento de salvar los desniveles del terreno, se asoma como una atalaya privilegiada hacia el puente romano, que tiene de recuerdos pasados al solado de cerámica que recorre el antepecho del primer piso, orlado con el repetitivo esquema compositivo de unos grifos y grutescos sobre fondo amarillo. Este gusto neorrenacentista nos remite al peso de la tradición, que sobre la ciudad planea como una sombra atemporal. Fenómeno que vuelve a repetirse en el mirador sustentado por unos arcos de férrea estructura debidos a la fundición salmantina Moneo Hijo y Cía.,¹³ que vuelve a entroncar con un ayer de inspiración clásica.

El tiempo, que todo lo corroe, fue implacable con los muros de la Casa Lis. Después de numerosos inquilinos, sus aposentos habían perdido todo el esplendor de antaño. Esqueleto silencioso, de las vidrieras apenas asomaba un cuarterón disperso. Frisos y estucos languidecían ornando puertas y ventanas inexistentes y de su patio de aires anda-

12 La Casa Navàs fue diseñada a petición de los hijos de D. Joaquín Navàs, un rico comerciante de tejidos nacido en Reus en 1849. En el solar donde estuvo ubicada la antigua finca se construyó la proyectada por Domènech i Montaner entre 1901 y 1907.

13 Las obras de ampliación de la línea férrea entre Salamanca y Peñaranda de Bracamonte, así mismo como el inicio de las obras de la conocida como Línea del Duero (Salamanca-Oporto), impulsan una demanda que fue satisfecha por una fundición local: Moneo Hijo y Cía. En su catálogo, en el que prevalece lo funcional frente a la estética, destaca un surtido amplio de materiales para el ferrocarril, la construcción pública y la privada (vigas, arcos, columnas, ...).

luzes nada de vida asomaba. Muchas fueron las intervenciones que intentaron rescatarla de la desidia, pero cada cual fue más torpe y desagradecida. Hasta que un anticuario nacido en un lejano pueblo de la provincia, que lleva por gélido nombre Navasfrías, se puso como objetivo rescatarla para albergar su colección. D. MANUEL RAMOS ANDRADE¹⁴ convenció a la corporación local para que en un digno espacio pudieran tener acomodo uno de los mejores conjuntos de criselefantinas del mundo. Muñecas, vidrios, porcelana, escultura, pintura, postales, plata y orfebrería fueron encontrando su lugar de un modo natural entre corredores y salones. Ramos fue un viajero impenitente que tomó Barcelona como base de sus múltiples exploraciones y en esa ciudad es donde permaneció hasta su muerte; aunque sin olvidar sus orígenes de meseta adusta hasta el último momento. Allí participó con denuedo en la creación del “Bulevard des Antiquaris” y desde su tienda, con la paciencia que esta empresa requiere, fue acumulando pieza a pieza hasta hacerla ingente. La Fundación que lleva su nombre desde el 6 de abril de 1995, fecha en la que el Museo Art Nouveau-Art Déco abre sus puertas, ve hoy peligrar su futuro sin una razón aparente. El horario se ha restringido a mínimos desalentadores, de facto sólo se puede acceder a sus instalaciones durante los fines de semana.

Un estudio pormenorizado de los fondos de la Casa Lis nos lleva a constatar la importancia museográfica de tan solo tres colecciones, a saber: muñecas, cristal y las citadas criselefantinas. De las primeras, con algo más de trescientas piezas, se encuentra representado lo más granado del sector, con predominio de fabricantes alemanes y franceses. Magníficos ejemplos de la industria juguetera del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX se muestran al público ambientadas con trajes y accesorios de época. De especial relevancia son las piezas firmadas por JUMEAU (1842-99), BRU (1866-99), GAULTIER (1860-99), BARROIS (1844-77), THULLIER (1875-1930), PETIT & DUMONTIER (1878-90), HURET (1812-1930), SCHMITT (1854-91), STEINER (1855-91), HEUBACH (1886-1930), KESTNER (1805-1930), STEIFF (1877-1930) o la firma italiana LENCI

14 Para conocer a la figura de D. Manuel Ramos Andrade habrá que acudir a los catálogos del Museo Art Nouveau-Art Déco de Salamanca. Pérez Castro, Pedro. *Criselefantinas*. Salamanca, 2000.



Vista de la fachada sur de la Casa Lis, sede del Museo Art Nouveau-Art Déco de Salamanca. Obra de Joaquín de Vargas. Ca. 1900-1905.

(1918-80). De más enjundia podría calificarse la colección de vidrios, de las que se encuentran catalogadas unas doscientas obras. Aunque los maestros representados son de gran interés, en su mayoría activos en el período *Art Déco*, lo más característico de este apartado se encuentra dentro de la producción de EMILE GALLÉ.¹⁵ Promotor de la Escuela de Nancy, al mismo tiempo que un experto en marketing, creó una red comercial que se extendía por toda Europa y América del Norte, con tiendas en París, Londres y Frankfurt. Aclamado en su época como uno de los más reputados artistas del panorama francés creó un lenguaje

¹⁵ Emile Gallé (Nancy, 4-5-1846/23-9-1904). Inspirándose en técnicas chinas desarrolló un método para fabricar vidrios de capas superpuestas. En 1894 fundó la Société Lorraine des Arts Décoratifs de Nancy y en 1901 la École de Nancy.

decorativo ecléctico donde el espíritu oriental jugaba un papel trascendental. La amistad que sostuvo con Takashima Okay, el cual cursaba estudios en la Escuela Forestal de Nancy en el período de 1882-85, le sirvió para adentrarse en los valores formales de la estética nipona a través de la estampa, de las que fue un ávido coleccionista. Fastuosa puede considerarse su sala en la Casa Lis. En ella sobresale un jarrón con decoración de libélulas y lirios de 45 cm de alto y un peso de 5.545 gr. Elaborado en pasta de vidrio al camafeo, doblado y grabado al ácido, predominan los tonos turquesas y anaranjado sobre un fondo lechoso de gran impacto visual. El cuerpo troncocónico, de hombro carenado, con base circular aplicada, carente de cuello y boca de labios realzados, sigue el mismo esquema compositivo que los canopes egipcios. La decoración de libélulas, tema recurrente en la estética modernista, símbolo junto a la mariposa de la inmortalidad y la regeneración, se mimetiza aquí en un ámbito lacustre de matizada riqueza cromática. A esta larga lista de “Gallés” hay que añadir un reducido número de obras adscritas a la manufactura de los hermanos Daum, a la de la viuda de Loetz o a Carranza.¹⁶ De las criselefantinas nada aportamos, puesto que estas se adentran en un período que excede a la cronología del Modernismo para entroncar con la elegancia de un *Art Déco* de la mano del genial CHIPARUS o de la COLINET, PREISS, CARON o FATORI.¹⁷

Cabe pensar que, después de este somero recuento de personalidades tan destacadas dentro del ámbito de las artes decorativas, la colección iba a derivar hacia otros campos de igual o similar categoría. Desafortunadamente no fue así y mucho de lo que se aprecia en sus vitrinas no reviste un excesivo interés para el estudio de las artes decorativas modernistas. La sección de pintura es desalentadora y aunque Ramos Andrade no fuera un especialista en la materia se debe incidir en los lienzos firmados por FEDERICO BELTRÁN MASSES (Salomé), MODESTO y PEPITA TEIXIDOR o los retratos femeninos de TAMBURINI. En escultura de pequeño formato tienen especial relevancia las figuras in-

16 La mayor aportación sobre la nómina de maestros vidrieros se encuentra recogida por Victor Arwas. *Glass. Art Nouveau to Art Déco*. Academy Editions. London, 1987.

17 Catley, Bryan. *Art Déco and other Figures*. Antique Collector's Club. Suffolk, 2000.

fantiles de JUAN CLARÁ y las alegorías sobre mujeres mundanas de LUCIEN ALLIOT. En el apartado de “Bronces Viena” es la *Bailarina árabe* la pieza más sobresaliente. Obra de KARL KAUBA dispone de un mecanismo articulado que la hace girar sobre su eje en un cadencioso movimiento no falto de sensualidad. No queremos acabar esta somera relación sin hacer una expresa mención a un colgante de oro y brillantes con esmaltes *plique à jour* atribuido a LLUIS MASRIERA y a dos piezas punzonadas por FABERGÉ. Se trata de un fantástico abrecartas con reloj en la empuñadura compuesto por lámina de nefrita y jade, con montura de oro y platino orlado de diamantes talla brillante, rubíes y zafiros en cabujón o una lupa en esmalte guilloché con retratos de los zares.

Una vez más habrá que acudir a una exposición, *Coleccionismo y Modernismo en Canarias*,¹⁸ para acceder a la información que nos acerque a un fenómeno que tiene en las Islas una especial significación. Dividida en ocho secciones, que abarcaban desde la pintura, el grabado y el dibujo o el mobiliario, la litografía, el cartel y objetos decorativos de la colección de D. Pedro Almeida Cabrera, en las salas de la Casa-Museo Tomás Morales de Moya resonaron los nombres de JOHN TERRICK WILLIAMS, FRANCISCO BORGES SALAS, NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE o MARIANO ANDREU I ESTANY. Personalidades artísticas que constatan el valor de lo allí expuesto como una de las colecciones más reputadas del estilo Modernista en tierras insulares. Conjunto que con otras aportaciones públicas y privadas debería ocupar un lugar privilegiado dentro del futuro Museo de Bellas Artes. Un museo es algo que siempre suele ir vinculado a la dinámica de una ciudad o de una región. Cabe reconocer que Las Palmas de Gran Canaria es en este particular una ciudad privilegiada. En ella se une ser la urbe más populosa del Archipiélago, punto neurálgico de un puerto dinámico, además de un centro cosmopolita y turístico de larga tradición.

El historiador del arte, es por lo general, un coleccionista en potencia y yo nunca me pude sustraer al encanto

18 La exposición *Coleccionismo y Modernismo en Canarias* tuvo lugar del 21 de marzo al 27 de abril de 2003 en la Casa-Museo Tomás Morales de Moya.

de acumular objetos desde la temprana edad de diez años. Esa pasión, desmesurada la mayoría de las veces, tiene un componente psíquico que algunos especialistas se atreven a catalogar como una obsesión teñida de no se sabe qué elucubraciones del espíritu. Lo que realmente me desconcierta es comprobar que según avancen los años, el gusto y un sinfín de variables, uno puede optar por un estilo, por un material, un objeto particular o el más descabellado de los artilugios sin una razón aparente. En este largo periplo me he tropezado con individuos que poseían cantidades ingentes de radios, orinales, botijos, zapatos históricos, reglas, ábacos, dedales... Durante años estuve aborreciendo todo aquello que fuera de cristal. Tal vez su fragilidad no tenía que ver con mi carácter y sí más con la plata. Material que adoro desde la infancia. No en vano poseo un pequeño grupo de piezas fechadas desde el siglo XVII en adelante. Del período Modernista destaco varios jarrones y vasos con punzones franceses y austro-húngaros, unas bandejas de la manufactura de Meneses, polveras, cerilleros, algún que otro joyero de la WÜRTEMBERGISCHE METALLWARENFABRIK,¹⁹ circa 1907 y una bandeja tarjetero contrastada por ERNEST CARDEILHAC. En cuanto a la pintura, el grabado y el *gouache*, ocupan un lugar privilegiado dentro de mi entorno dos óleos de tema medievalista de VERA Y ESTACA; el maravilloso retrato que le hizo ANSELMO MIGUEL NIETO a la que fuera Prenkahur de Kapurthala, S.A.R. Anita Delgado, fechado en 1904; una *Manola* firmada por CECILIO PLÁ en 1914; *Barcas en el río*, obra de HARRY VAN DER WEYDEN, también de 1914 y un pequeño cartón de ELÍAS GARCÍA MARTÍNEZ fechado en 1897. Del período comprendido desde 1890 a 1940, a caballo entre el Modernismo clasicista y el *Art Déco* más puro, cincuenta y tres piezas conforman un corpus variopinto de técnicas, autores y manufacturas, de los que cito por su importancia a RENÉ LALIQUE, SABINO, VERLYS, VAL SAINT LAMBERT, RAMÓN CILLA, D'ASVEN, FÉLIX BURRIEL Y MARÍN, ÁNGEL DE LA FUENTE SÁNCHEZ, ALBERT VON KOWALSKI, HONORIO GARCÍA CONDOY, LINAJE, ÁLVARO RETANA, JEAN SALA, GEORGE DE CHAUVEL, CRISTALERÍAS ORREFORS Y SANDVIKS, GUSTAVBERG,

19 La WMF (Fábrica de Artículos Metálicos de Wurttemberg) se fundó en 1853 en Geislingen. Esta empresa de chapado de artículos domésticos en hojalata de cobre plateada tuvo su mayor auge a partir de 1894. La producción se amplió a esculturas de pequeño formato en bronce.

JOAQUÍN XAUDARÓ ECHAUZ, CLARICE CLIFF, LEERDAM O RICARDO BOIX OVIEDO.

No quiero acabar esta ligera aproximación a un universo tan personal como es el del coleccionismo sin manifestar el profundo deseo de que bajo el epígrafe de *Coleccionismo y Modernismo en Canarias* se vuelva a crear un espacio de diálogo, de reflexión y de estudio que deje patente lo que de sobresaliente fue ese movimiento artístico para con nuestras Islas. Tomás Morales fue su máximo exponente, Néstor lo revalidó en sus lienzos con el hálito del Simbolismo y muchos otros, arquitectos o maestros de obras en su mayoría, nos han legado pequeños retazos de historia que tenemos el deber de rescatar y difundir.

La verdadera realidad no existe más que en los sueños.

BAUDELAIRE

Coleccionismo y Modernismo en Canarias

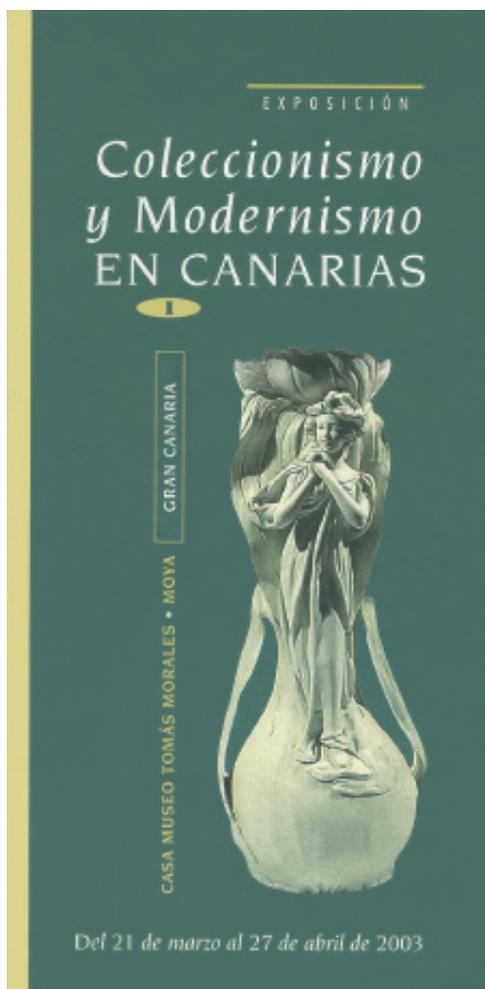
ENTRE EL 21 DE MARZO Y EL 27 DE ABRIL de 2003 las Salas de Exposiciones de la Casa-Museo Tomás Morales albergaron la primera muestra de coleccionismo modernista en Canarias, una iniciativa destinada a presentar al público las diversas colecciones que existen en las islas, especializadas en diversos aspectos artísticos del arte modernista y déco, tanto a escala regional, como nacional e internacional. *Coleccionismo y Modernismo en Canarias (I)* fue una experiencia particularmente grata, porque al margen de la calidad de la colección expuesta, representaba la presentación formal del Depósito del Fondo Artístico Pedro Almeida Cabrera.

El profesor Almeida, estudioso del modernismo español y el experto actual en la obra de Néstor Martín Fernández de la Torre, ha formado a lo largo de treinta años una singular colección de pintura, dibujo, grabados, escultura, cerámica, cristal, orfebrería en metal y elementos de construcción y ediciones *art nouveau* y *art déco*. La exposición estaba organizada en ocho secciones temáticas que permitían el agrupamiento por clases de las obras reunidas.

Aparte de la vertiente canario-española, el Fondo Artístico Pedro Almeida Cabrera tiene obra artística procedente de Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Austria e Italia. Destacamos ahora, a modo de recordatorio, algunos de los hitos visuales más notables de la colección. En la sección de pintura, la hermosa copia al óleo de un original de G. F. Watts y la acuarela del simbolista inglés John Terrick Williams. Como elementos de carpintería y mobiliario, la lámpara francesa romboidal en bronce y la vidriera del Norte de Inglaterra que se restauró y se encastró en una puerta, transformándola así en una de las primera vidrieras modernistas conservadas por un museo canario. En la metalistería, cabe mencionar la colección de palas de mesa en cobre, bronce y estaño; y en cerámica, el conjunto monumental de jarrones con diseños vegetales en relieve y el jarrón monumental con escultura de una dama que fue el emblema de la muestra.

Varios ex-libris, portadas de álbumes fotográficos, portadas de la casa editorial Simón i Muntaner y carteles ocu-

paban una parte de la Sala Lateral. En el apartado del grabado, pudimos ver los tres aguafuertes del decadentista catalán e íntimo amigo de Néstor, Mariano Andreu i Estany, además de la obra del tinerfeño Francisco Borges Salas, *El Pecado*, icono del tardosimbolismo canario. El número de visitantes y las expresiones entusiastas que suscitó *Coleccionismo y Modernismo en Canarias (I)* son prueba del cambio cualitativo por parte del público museístico hacia todas las manifestaciones de este movimiento, justamente denominado como “el último estilo internacional”.



Poemas autógrafos: Círculo de Bellas Artes

ESTA EXPOSICIÓN FUE FRUTO de un convenio puntual de colaboración firmado entre el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Casa-Museo Tomás Morales.

Se expuso una colección de 105 manuscritos autógrafos de distintos poetas españoles. Según José María Parreño “escribir a mano va camino de convertirse en una ocupación por completa superflua. La poesía lleva ya mucho siéndolo. En estos tiempos pésimos, dicen, para la lírica, y propicios al procesador de textos, una *Exposición de Poemas Autógrafos* es una colección de esfuerzos inútiles, pero el manuscrito tiene virtudes que los hijos de Gutenberg ignoran. Forma de la forma, ilumina tal vez el contenido, y no por razones grafológicas, que existen sin duda. El manuscrito conserva el temblor y el pulso de su autor, es pues palabra acompañada de gesto. Si el lenguaje es, ya lo sabemos, un equívoco estructurado, la tipografía cristaliza el malentendido. Priva al mensaje de tonos y matices, sirve un texto grafismo como Malraux con los suyos, mucho menos conocidos, y tantos poetas que como por descuido dejan brotar un rostro de su rúbrica, están tratando de ablandar ese muro. De ofrecer un escrito poroso a las dudas y a las interpretaciones. No se trata, por supuesto, de competir con la imprenta, con su legibilidad y su monotonía. Da la impresión, sin embargo, de que para entender verdaderamente algo hubiera que matarlo, como si el estudio ahogara insectos clavados al papel, ya sin vuelo ni siseo que recuerde que tuvieron, noblemente, que ir y venir tanteando, escalando el silencio con patitas mojadas. Por el contrario, en estos manuscritos hay un rescoldo de calor de la creación y de la intimidad del poeta. La caligrafía tiene algo de sismógrafo educado para registrar terremotos muy personales. Estos poemas son, en definitiva, con respecto al texto impreso, como escuchar música en vivo es a escuchar una grabación.

Escribe Walter Pater que la más perfecta de las artes es la música porque en ella se funden forma y contenido, y son indisolubles. Deberíamos reflexionar hasta qué punto algunos de estos manuscritos no consiguen lo mismo.

Papel, colores, letra, se convierten en parte integrante del contenido del poema, no en su envoltura. Es más, la heterogeneidad de las obras, su originalidad, nos hace descubrir en ocasiones, por encima del texto, una completa poética de su autor, una propuesta estética más clarificadora que muchos análisis. Por esta razón hemos desistido de ofrecer, junto al poema, su transcripción impresa. Es cierto que hay poemas más o menos legibles y otros deliberadamente indescifrables, pero permitamos al paciente visitante que se enfrente con uno y con otros por sí mismo, y



*La pluma es en sí Cultura y Arte,
es dócil, manejable, intemporal.
No conoce de sexos ni edades,
de ideas políticas o niveles sociales.
No discrimina a zurdos o diestros,
es poliglota como el que más.
Es más usada para escribir poemas,
cartas de amor o firmar acuerdos de paz
que para declaraciones de guerra o anónimas
Y se lleva siempre
cerca del corazón.*

ERIKEN GARCÍA TORRADO

Poemas autógrafos

16 DE MAYO / 29 DE JUNIO / 2013
Todos los días de 9 a 20 horas



se lleve, en algún caso —y no es el peor— el recuerdo de un puro paisaje caligráfico. Tal vez así vuelva a tener conciencia de esa magia diaria y olvidada que nos permite, con unos trazos húmedos, cifrar la realidad y combatirla, o ver a través de ellos lo imposible, hecho posible en la imaginación.

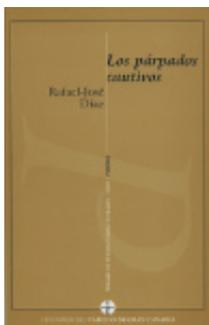
Hay que aclarar finalmente que esta exposición no pretende ser una antología, ni siquiera caligráfica, de la poesía española. Si toda selección es arbitraria, ésta también ha sido azarosa. Cartas devueltas, promesas verbales de participar luego incumplidas y manuscritos que nunca llegaron a su destino. A pesar de todo, nuestro objetivo, que ofrece una muestra representativa cronológicamente y geográficamente, sí ha sido, creemos, cumplido.

La invención de la imprenta será para los hombres de las inminentes culturas electrónicas tan elemental como para nosotros es la del alfabeto. Después de milenios en los que el progreso tecnológico ha tratado de reducir el mundo a la medida del hombre, ahora es él quien se ve obligado a estar a la altura de su tecnología. Y esto nos está provocando una cierta, intensa, específica “tristeza cultural”. Dice Juan Ramón Jiménez que “tristeza menos debilidad es igual a desesperación y tristeza más fuerza es igual a melancolía”. El esfuerzo que ha supuesto esta *Exposición de Poemas Autógrafos* podría darse por bien empleado si gracias a ella nos hubiéramos vuelto menos desesperados aún a riesgo de ser más melancólicos”.

Presentación de libros

PREMIO LITERARIO DE POESÍA TOMÁS MORALES 2002

Coincidiendo con el 119 Aniversario del Nacimiento de Tomás Morales (octubre de 2003) se presentaron los Premios Literarios de Poesía Tomás Morales 2002. La presentación de los premios corrió a cargo de José Martinón Cejas, Profesor Titular de Literatura Española Moderna de la Universidad de La Laguna que presentó el primer premio *Los párpados cautivos* de Rafael-José Díaz; Oswaldo Guerra Sánchez, Profesor Titular de Lengua, Literatura y Didáctica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria que presentó el accésit *propósito de jazz* de chema de paula; y José Manuel Marrero Henríquez, Profesor Titular de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria que presentó el accésit *Los mares de la cereza* de Helena Junyent.



DÍAZ, Rafael-José: *Los párpados cautivos* (1998-2000). Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 2003. ISBN: 84-8103-353-7.

Rafael-José Díaz nació en Santa Cruz de Tenerife en noviembre de 1971. Cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad de La Laguna, licenciándose en 1994. Entre 1993 y 1995 dirige el pliego de literatura *Paraíso*, y entre 1994 y 1995 coordina, junto con el pintor Carlos Schwartz, el suplemento literario “De umbral en umbral” del periódico *El Día*. En 1995 se traslada a la ciudad de Jena (Alemania), donde ejercerá como lector de español en la Friedrich-Schiller-Universität hasta 1998. En 1997 publica su primer libro de poemas *El canto en el umbral* (Madrid, Calambur). En el mismo año 1997 publica dos de sus traducciones: *A la luz del invierno*, de Philippe Jaccottet, primer libro del poeta suizo publicado en España, y *Naturalezas vivas*, de Ramón Xirau. En 1998 se traslada a Leipzig para ocupar la plaza de lector de español en la universidad de esa ciudad. Allí permanece hasta julio de 2000, año en que

gana las oposiciones a enseñanza secundaria por la especialidad de lengua y literatura en la Comunidad Autónoma de Canarias. A comienzos de 2000 se publica su segundo libro de poemas *Llamada a la primera nieve* (Madrid, Editorial La Palma). Al año siguiente publica la carpeta *La azotea-Réquiem*, con un poema suyo y ocho dibujos del pintor mexicano Vicente Rojo e inaugura una colección de *plaquettes* titulada “La playa del ojo” con su versión de dos prosas inéditas de Philippe Jaccottet. De este último autor ha publicado recientemente la traducción de una amplia antología, y muy pronto, aparecerá también su traducción de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, realizada en colaboración con Montserrat Armas. En 2002 publicó las *plaquettes* “La otra tierra” (Diario, 1995) y “Las laderas del rostro (Diario, enero-marzo 1996). Desde septiembre de 2001 reside y ejerce como profesor de lengua y literatura española en el I.E.S. Carrizal (Ingenio).

PAULA, Chema de: *Propósito de jazz: interrumpido por un ragtime*. Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 2003. ISBN: 84-8103-357-X.

Chema de Paula nace en Las Palmas de Gran Canaria el 27 de junio de 1978. Licenciado en Filología Hispánica por la ULPGC, cursa en la actualidad el doctorado en Literatura y Teoría de la Literatura. Trabaja en el estudio de la obra teatral de Bartolomé Cairasco de Figueroa con la intención de revisar el texto y llevarlo a escena. En este sentido funda el *tuac* (*teatro universitario alenjandro cioranescu*) con el que interpreta ante los ojos del espectador actual la *Comedia del recibimiento* de Cairasco cuatrocientos veinte años después de su primera representación —y hasta ese momento única—.

Es miembro fundador de la revista *Calibán*. Desde 1998, año de su nacimiento, la revista —y el grupo— ha ido conformando un pensamiento crítico nuevo y una visión renovadora de la literatura canaria hacia el mundo.



El pasado año 2000 edita, en tirada restringida y artesanal de 100 ejemplares, su primer libro de poemas *árboles y telones*. Su segundo libro, el poema en fragmentos titulado *propósito de jazz (interrumpido por un ragtime)* ha obtenido el accésit del “Premio Literario de Poesía Tomás Morales 2002”.



JUNYENT SÁNCHEZ, Helena: *Los mares de la cereza*. Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 2003. ISBN:84-8103-356-1.

Helena Junyent (1947) nace en Vilafranca del Penedés, Barcelona. Diplomada en grafismo e ilustración por la escuela de Artes Massana de Barcelona donde prosigue estudios sobre técnicas de mosaico, fresco y grabado. Tras varios años dedicada al diseño gráfico y a la docencia de las artes plásticas, desde 1997 se dedica a la pintura, labor por la cual ha merecido un amplio reconocimiento a través de exposiciones y demás certámenes artístico-culturales. Su ficha artística figura en el *Diccionario Rafols de Artistas Contemporáneos de Pintores y Escultores del Siglo XX* y en el Anuario de Artistas “Quién y por qué”—Arte y Patrimonio—. Ha sido galardonada con varios premios otorgados por diversas convocatorias poéticas. Hasta la fecha ha escrito cinco libros de poemas, de entre los cuales, y de esta simbiosis poesía-pintura, ha nacido *Los mares de la cereza*.

El Cabildo de Gran Canaria convoca a través de la Casa-Museo Tomás Morales el *Premio Literario de Poesía Tomás Morales*. Podrán optar al premio escritores que presenten obras inéditas y escritas en castellano con una extensión mínima de 500 versos. La convocatoria del premio es de carácter bienal.

Este Premio Literario es uno de los más consolidados dentro del panorama regional debido al prestigio y a la calidad de las obras premiadas. En las últimas convocatorias

la Casa-Museo ha recibido trabajos de varios países hispanoamericanos, de Cuba, de Canadá, de EE.UU., de Portugal y de Israel, lo que indica que este certamen se extiende más allá de nuestro entorno geográfico insular y nacional convirtiéndose en un certamen internacional y en todo un referente en el ámbito de los premios literarios que se convocan a nivel nacional.

El jurado del *Premio Literario de Poesía Tomás Morales* siempre ha estado integrado por personalidades de significativa relevancia en el mundo literario y docente, tal es el caso de Luis Doreste Silva, Joaquín Artilles, Alfonso de Armas Ayala, Pedro Lezcano, Manuel González Sosa, Pedro Perdomo Acedo, Ventura Doreste, Agustín Millares Sall, José Hierro, Joaquín Blanco y José M^a Millares Sall entre otros.

Por otro lado la Casa-Museo Tomás Morales es miembro de ACAMFE (Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores) y entre la gran cantidad de actividades que promueven estas casas-museo y fundaciones están los premios literarios de poesía, narración, relato breve... Al estar integrados en esta asociación el Cabildo de Gran Canaria ha equiparado la dotación económica del *Premio Literario de Poesía Tomás Morales* con certámenes similares convocados por casas-museo y fundaciones que pertenecen a esta Asociación.

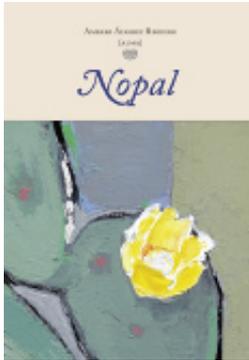
Las cuidadas ediciones de estos premios las publica el Servicio de Publicaciones del Cabido de Gran Canaria bajo la colección "Premio de Poesía Tomás Morales" con diseño de Montse Ruiz.



OTROS

ÁLVAREZ REGUERO, Amparo (Alma): *Nopal*. La región más escondida. Arucas, 2003. ISBN: 84-6077-459-7.

Amparo Álvarez Reguero ha hecho de la poesía un callado oficio durante toda su vida. Los primeros reconocimientos



llegan en la Escuela Primaria en Moya y después cuando cursa estudios de bachillerato en el Colegio Arena.

A principios de los años 70 comienza una larga e ininterrumpida labor dando recitales, no sólo en la capital sino en diversos municipios de Gran Canaria. Entre otros, recitó su obra conjuntamente con Juan Ismael, Agustín Millares y José Rafael.

Colabora en *Cartel (Diario de Las Palmas)*, durante la primera época de este suplemento cultural. Durante los primeros años de la década de 1980 colabora con *La Provincia*, en esta ocasión dando a conocer una serie de relatos cortos. En la década de 1990, publica sus obras más recientes en *Diario de Las Palmas*.

Tras muchos años de reserva ha decidido comenzar a publicar su poesía, siendo *Nopal* su primer libro que según palabras de Jesús Páez Martín “en *Nopal* se nos propone un mensaje poético íntimo y personal donde no sólo está conseguido con creces el tránsito del silencio al sonido, de la página en blanco a los signos escritos, de la nada a la creación, sino que también estamos ante la óptica emotiva y reflexiva de una mujer artista que ya ha conseguido, con este su libro ya escrito, la “mañana azul” que le asegura eternidad, con sus hijos y el árbol que no sabemos si ya ha plantado.

MOYA IN MEMORIAM

Hacia dónde habrá huido
la nube del espíritu
que erraba entre tus bosques
en jirones de arena
tu verde convertido
viajará sin hallar
otro nuevo destino.

Hacia dónde también
tu atlántica humectancia
vagando por el Cosmos
abruptamente sola,
sin ropaje ni estancia

sin morada de sombras
desorientado el rumbo
intentando ser ave
de otra cuna oceánica.

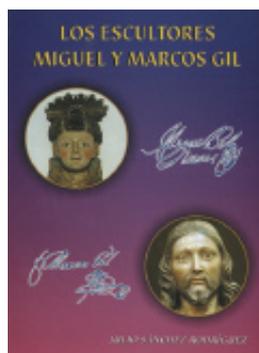
Qué amarillento osario
será tu último útero en silencio
qué lomo engullirá tu savia
en el espacio
para que fluya en zanjas de desierto.

Oh Moya, resina de antes fuiste
raíz de todo aroma
gánigo de mis versos.

AMPARO ÁLVAREZ REGUERO (ALMA)

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio: *Los escultores Miguel y Marcos Gil* [prólogo Jesús Pérez Morera]. Imprenta Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2002. ISBN: 84-607-5507-X.

Este libro, según su prologista, Jesús Pérez Morera nos introduce en el ámbito de dos comportamientos típicos en el arte de la sociedad del Antiguo Régimen; por un lado el de la formación de familias artísticas y por otro el del fraile artista. En este sentido, una de las características esenciales del arte canario y también del hispanoamericano es su tendencia arcaizante, es decir, la reiteración de esquemas y modelos, la falta de sentido de la modernidad. Esta tradición manifiesta tanto en la arquitectura como en las artes plásticas, viene determinada por el rígido marco gremial y el aprendizaje del artista en pequeños talleres familiares que mantienen, apenas sin variación, los conocimientos adquiridos, generalmente sencillos, y transmitidos literalmente de padres a hijos. En este medio artesano, taller y vivienda, constituye, además, una misma unidad y en él viven, trabajan y se forman los artistas. Buen ejemplo de este parentesco familiar, como ha podido desvelar Julio Sánchez, son los escultores Miguel y Marcos Gil. El prime-



ro, bautizado en Moya en 1654, se avencindó en el barrio del Terrero de la ciudad de Las Palmas. Allí nació su hijo Marcos en 1682 y allí tuvo que coincidir y convivir con el pintor oratavense Critóbal Hernández de Quintana.

Desde la óptica de la historia cultural y con la humanidad que le caracteriza, este autor aporta y ha aportado datos fundamentales para la historia en el Archipiélago.

Presentación de material audiovisual



Pino Betancor [Grabación sonora]; introducción de Alicia Llarena. Casa-Museo Tomás Morales. Las Palmas de Gran Canaria. 2003. (Memoria Viva 1). D.L.: G.C. 162-2003.

La colección Memoria Viva quiere ser el testimonio literario de la isla, acogiendo en ella la voz de nuestros autores, para que así perduren en el tiempo.

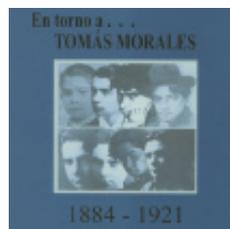
Como proyecto que aspira a enriquecer nuestro patrimonio cultural y a difundir el conocimiento de nuestras letras, este volumen integra, junto a una selección de textos de Pino Betancor, leídos por ella misma, una introducción sobre su trayectoria artística y los datos completos sobre su obra escrita.

Producida por el Área de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, a través de la Casa-Museo Tomás Morales, la colección sirve así a un propósito múltiple: conservar las voces de nuestra historia literaria y promover su conocimiento de una forma directa, ofreciéndose como un instrumento vivo para el aprendizaje y el goce de nuestra tradición literaria.

En torno a Tomás Morales (1884-1921) [Grabación sonora]. Casa-Museo Tomás Morales. Las Palmas de Gran Canaria, 2003. D.L.: G.C. 541-2003.

La Casa-Museo Tomás Morales asume el reto de modernizarse, adaptándose a los nuevos lenguajes museísticos con

el fin de estar cada vez más abierta a la sociedad a la que tiene que servir. Con este objetivo, hemos creado este cederrón que contribuye de una manera más eficaz y acorde con las nuevas tecnologías a difundir una valiosa e interesante información sobre la figura humana y literaria del poeta Tomás Morales a través de dos elementos muy importantes: voz e imagen, que nos acercan al poeta y nos invitan a penetrar en estas estancias cargadas de poesía, sentimiento, amistad y emoción, para gozar de los versos y símbolos de nuestro insigne “Cantor del Atlántico”, sin que por ello debamos relegar a un segundo plano los que ha de ser siempre el soporte principal, su libro *Las Rosas de Hércules*, así como la inmensa bibliografía que en torno a él se ha generado.



BECA DE INVESTIGACIÓN TOMÁS MORALES

El Cabildo de Gran Canaria convoca, a través de la Casa-Museo Tomás Morales, una Beca de investigación con la finalidad de estimular el estudio, la investigación y la divulgación sobre la figura humana y literaria del poeta Tomás Morales, la poesía canaria en general y la crítica literaria. Esta beca de investigación se creó en el 2001 y, en la actualidad, se está trabajando en el siguiente proyecto:

- Beca de investigación Tomás Morales 2003

Catálogo-Inventario de los fondos documentales de la Casa-Museo Tomás Morales, por Carolina Granado Benítez.

La variedad de fondos y especialización de cada una de las instituciones que el Cabildo de Gran Canaria ha ido creando desde principios de los años cincuenta hacen que el Servicio de Museos del Cabildo de Gran Canaria sea el primer generador de actividades museísticas, que van mucho más allá de la exposición de sus fondos, pues su incidencia en el mundo de la investigación y creación humanística es notable y de sobra conocida.

*Becas de
investigación*

En 1998, se firmó el Convenio Específico de colaboración entre el Cabildo de Gran Canaria y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en materia de fomento e investigación y estudios sobre la figura humana y literaria del poeta Tomás Morales y la poesía canaria en general, cuyo objetivo es el estudio, investigación y divulgación de la obra de nuestro poeta, de otros poetas canarios y de sus relaciones literarias y personales con otros autores y figuras relevantes de sus respectivas épocas. De ahí luego la creación en 2001 de la *Beca de Investigación Tomás Morales* del Cabildo de Gran Canaria.

El incremento paulatino del Archivo de la Casa-Museo Tomás Morales, gracias a la donación, depósito o adquisición de manuscritos, epistolario y documentos relacionados con el titular de esta institución, justifica el intento de realizar otra clasificación de este Archivo para facilitar la consulta y el buen aprovechamiento de estos bienes patrimoniales, principalmente a investigadores y estudiosos y a otros usuarios en general que deseen consultar o ampliar sus conocimientos acerca de la figura literaria de Tomás Morales y del movimiento Modernista en general.

- Beca de Investigación Tomás Morales 2001
Unamuno y el modernismo canario, por Antonio Bruno Pérez Alemán.
- Beca de investigación Tomás Morales 2002
Tomás Morales, viajes y metáforas, por Santiago Henríquez Jiménez.

BECA DE PRÁCTICAS EN MUSEOS

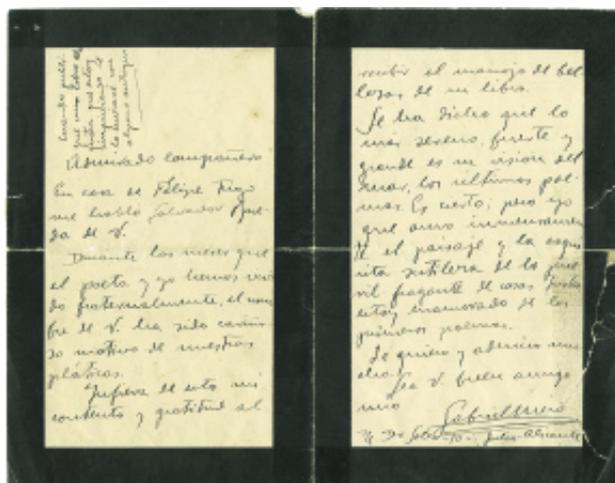
El Cabildo de Gran Canaria convoca a través del Servicio de Museos cinco Becas para la realización de prácticas en las entidades que integran el servicio: Casa de Colón, Casa-Museo Pérez Galdós, Casa-Museo León y Castillo, Casa-Museo Tomás Morales y Casa-Museo Antonio Padrón. Estas

becas están destinadas a proporcionar a los interesados la posibilidad de conocer directamente la organización y el funcionamiento de dichos museos. Podrán optar a las becas los licenciados o diplomados en materias afines a las temáticas de los Museos.

El incremento constante de fondos documentales y bibliográficos en el Archivo y Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales por adquisición, donación o depósito a largo plazo, ha convertido a esta Casa-Museo en un referente como entidad especializada en poesía y en el movimiento modernista no sólo para investigadores, estudiosos y literatos sino que también es un referente para otros muchos colectivos interesados en aspectos sociales, históricos y literarios relacionados con la época del poeta.

En este año 2003, los trabajos de catalogación de los fondos bibliográficos y documentales se han realizado mediante la contratación de la empresa especializada Vértice Gestión Cultural, S.C.P., cuya memoria se relaciona a continuación:

Informe sobre los trabajos de catalogación 2003



Carta de Gabriel Miró a Tomás Morales

- Catalogación descriptiva de cartas autógrafas del fondo personal del poeta.
- Transcripción y catalogación de la Bombonera tomo I (conjunto de artículos periodísticos sobre críticas a la obra de Tomás Morales que el propio poeta fue recopilando, cortando y pegando en una libreta de uso personal. Comprende el período de 1908 hasta 1920).
- Vaciado de publicaciones periódicas referentes a Tomás Morales (año 2002).
- Catalogación del fondo documental referente a Tomás Morales de D. Manuel Morales Ramos y de D. José de Armas Díaz.
- Catalogación del fondo bibliográfico especializado en el sistema de gestión bibliotecaria ABSYS.

CASA-MUSEO TOMÁS MORALES

Plaza de Tomás Morales, s/n
35420 Moya (Gran Canaria)

Información

Tfns.: 928 620 217

928 612 401

Fax: 928 611 217

Correo electrónico
info@tomasmorales.com

Página web
www.tomasmorales.com

Horarios

Lunes a viernes
de 9 a 20 h.

Sábados, domingos y festivos
de 10 a 14 y de 17 a 20 h.

Entrada gratuita

Dependencia administrativa
y financiera:

Consejería de Cultura y
Patrimonio Histórico del
Cabildo de Gran Canaria

[...]

*Llave tu lira sea, llave de oro fundida,
que desabroche mares y términos sin nombres;
y, atónita, descubra que en todo el orbe hay vida,
en todas partes luchas y en todas partes hombres.*

[...]



El poeta futuro

SALVADOR RUEDA a TOMÁS MORALES

Marzo de 1908

Cabildo de

Gran Canaria

