

TOMÁS MORALES

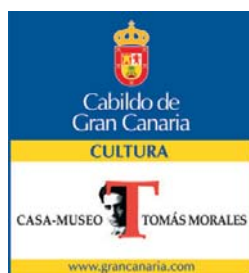
CASA-MUSEO

- ADQUISICIONES
- DONACIONES
- RESTAURACIONES
- ESTUDIOS MODERNISTAS
- EXPOSICIONES TEMPORALES
- EDICIONES, COEDICIONES
Y COLABORACIONES
- DOCUMENTOS
DE LAS COLECCIONES
- VERSOS INÉDITOS
- ESPACIO CRÍTICO

4

MORALIA

MAYO 2005 | MOYA | GRAN CANARIA



MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

2004

TOMÁS MORALES

CASA-MUSEO

- ADQUISICIONES
- DONACIONES
- RESTAURACIONES
- ESTUDIOS MODERNISTAS
- EXPOSICIONES TEMPORALES
- EDICIONES, COEDICIONES
Y COLABORACIONES
- DOCUMENTOS
DE LAS COLECCIONES
- VERSOS INÉDITOS
- ESPACIO CRÍTICO

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

Dirección editorial

M^a DEL ROSARIO HENRÍQUEZ SANTANA

ALBERTO DÍAZ FALCÓN

Coordinación editorial

JONATHAN ALLEN

BELÉN GONZÁLEZ MORALES

EUGENIO PADORNO NAVARRO

JESÚS PÁEZ MARTÍN

Estudios Modernistas

BEATRIZ GALÁN GONZÁLEZ

Restauración

ÁNGEL GÓMEZ PINCHETTI

Fotografía

MONTSE RUÍZ

Diseño gráfico y cuidado editorial

PORTER EDICIONES

Realización

GRÁFICAS SABATER

Impresión y encuadernación

© Casa-Museo Tomás Morales.

Cabildo de Gran Canaria

© Los autores para sus textos

D.L.: GC-XXXXXXXX

ISSN: 1696-2117

AGRADECIMIENTOS

- Familia Christensen Mesa
- Manuel Díaz Martínez
- Cástor Gómez Arroyo
- Sofía Gómez Arroyo
- Amparo González, Vda. de D. Manuel Morales Ramos
- Manuel González Sosa
- Manuel González Quevedo
- César López Salvador
- Daniel Montesdeoca García-Sáenz
- Rubén Naranjo Rodríguez
- Eugenio Padorno Navarro
- Amalia Romero Suárez

Presentación	11
--------------------	----

ADQUISICIONES

Maternidad	14
Retrato del Rapsoda Antonio Martín Ramos	15
Una esquina de Vegueta	17
Estudiante pobre	18
Moza valenciana	19
Retrato de Tomás Morales joven	20
Ediciones especializadas y bibliografía sobre Tomás Morales	22

DONACIONES

Retrato de Paquita Mesa	28
Fotografías de Tomás Morales	30
Tomás Morales y el libro francés	35
Ediciones especializadas	36
Tarjeta postal del Jardín de Corvo	40

RESTAURACIONES

Retrato de Paquita Mesa	44
Retrato de Alonso Quesada	45

ESTUDIOS MODERNISTAS

<i>William Morris y la arquitectura del libro ideal.</i>	48
JONATHAN ALLEN	
<i>Tomás Morales, lector.</i>	56
BELÉN GONZÁLEZ MORALES	
<i>Algunas observaciones textológicas sobre “Criselefantina”, poema de Tomás Morales.</i>	64
EUGENIO PADORNO NAVARRO	
<i>El peculiar modernismo de Amado Nervo: una revisión.</i> ..	74
JESÚS PÁEZ MARTÍN	

EXPOSICIONES TEMPORALES

<i>Pintura narrativa: Alegoría del Otoño y Tarde en la Selva</i> de EDUARDO CAMACHO.	96
<i>Piedad romántica: sentimiento y religión en la stampa y el grabado del Siglo XIX</i>	97
<i>Los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Tomás Morales (III): libros ilustrados</i>	98

EDICIONES, COEDICIONES Y COLABORACIONES

<i>Piedad Romántica: sentimiento y religión en la stampa y el grabado del Siglo XIX</i>	100
<i>Pino Ojeda</i> [Grabación sonora]; introducción de BLANCA HERNÁNDEZ.	100
<i>Poemas</i> de TOMÁS MORALES; selección y estudio del Archivo-Biblioteca Casa-Museo Tomás Morales.	101
“Tomás Morales. Casa-Museo Tomás Morales, Moya (Gran Canaria)”, pp. 345-352 en <i>Homenaje. Asociación de Casa-Museo y Fundaciones de Escritores</i>	101
“Letras y naturaleza. Tomás Morales. Tarde en la selva” y “Encuentro en la Selva de Doramas” por LUIS MOROTE, pp. 18-22 en <i>Ricones del Atlántico</i> , Nº 1.	102

DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO

Fotografía de INÉS DE ARMAS.	104
Carta manuscrita de ALFONSO ARMAS AYALA.	105
Última entrevista concedida por Tomás Morales en <i>La Provincia</i>	106

VERSOS INÉDITOS

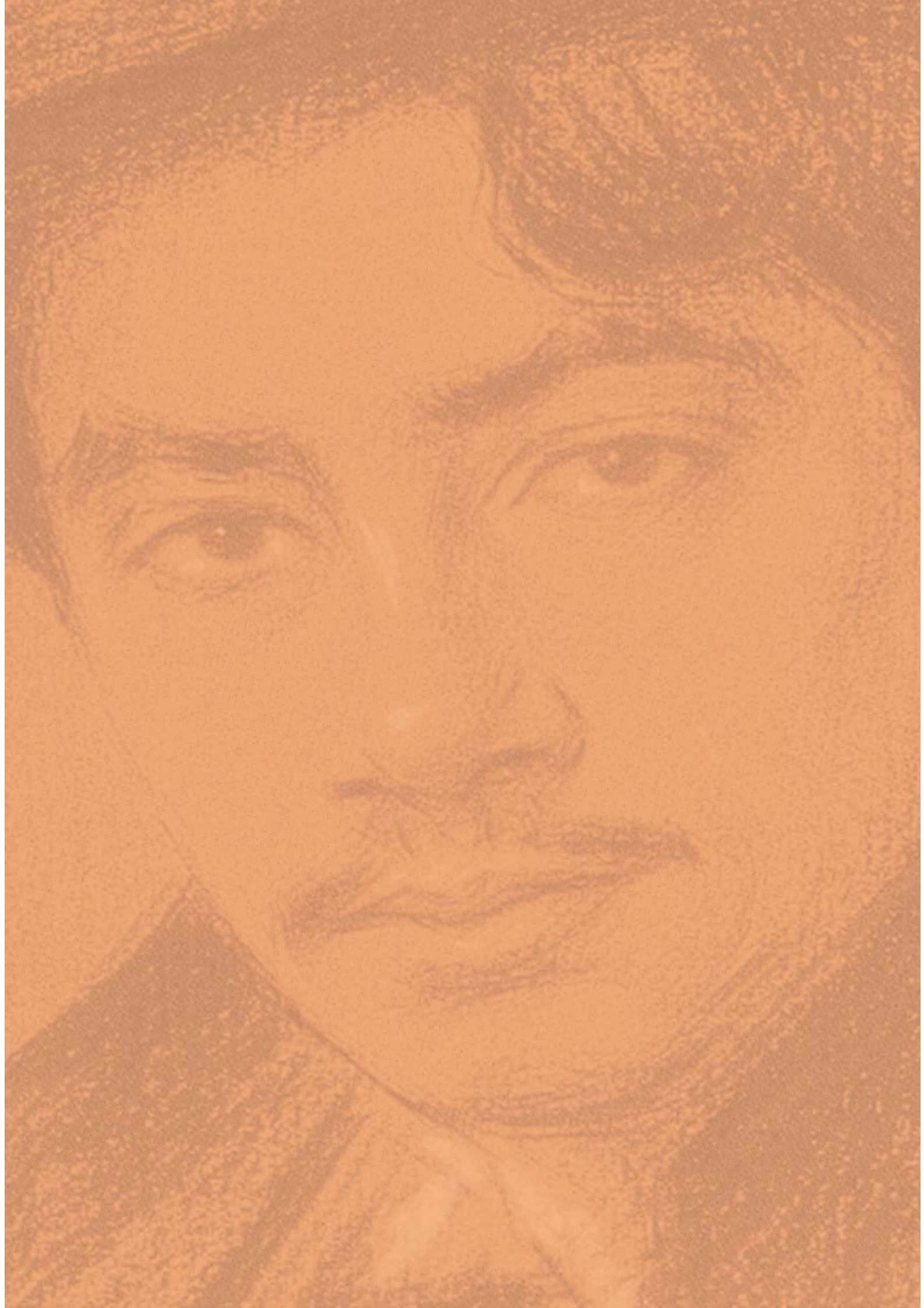
“El olor a la lavanda” por MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ.	113
---	-----

ESPACIO CRÍTICO

<i>Tesoros de las colecciones privadas de Las Palmas de Gran Canaria (1887-1938)</i> . DANIEL MONTESDEOCA. ..	116
---	-----

APÉNDICE

Premio Literario de Poesía Tomás Morales, 2004.	128
Beca de Investigación Tomás Morales.	129
Beca de prácticas en museos.	130
Informe sobre los trabajos de catalogación 2004.	130



El cuarto número de *Moralia* nos permite ya establecer dos líneas editoriales fundamentales. Huelga insistir en el hecho de que *Moralia* comenzó su andadura como revista museística, y que esta determinación fundamental siempre marcará sus contenidos. No obstante, siendo conscientes de un fenómeno emergente, íntimamente ligado a la figura y al legado de Tomás Morales, *Moralia* fue simultáneamente desde su primer número una revista abierta a los estudios modernistas canarios e hispánicos. Esta segunda orientación editorial sitúa a la revista en la órbita de una corriente crítica revisionista del modernismo cuya dinámica afectará a los estudios literarios y estéticos del siglo XX español.

Moralia es pues la imagen integral de un museo, constatando la amplitud y el crecimiento gradual de sus colecciones, y actuando como receptora del pensamiento modernista contemporáneo. La revista abre nuevas secciones. Una es museística, y se consagra a subrayar elementos sobresalientes de las colecciones ya existentes de la Casa Museo Tomás Morales, para recordarle al público general y especializado lo que el museo les ofrece. Se inaugura también un espacio crítico destinado a los eventos, publicaciones e iniciativas relacionadas con la dinámica de los estudios modernistas. Finalmente en el capítulo de la innovación, se fija la costumbre iniciada en *Moralia* III de invitar a un poeta a publicar un poema inédito para reforzar el compromiso de *Moralia* con la poesía actual y recordar la subyacente vocación poética de la Casa Museo.

• MARÍA LUISA ALONSO
Codirectora de *Moralia*

• JONATHAN ALLEN
Director de *Moralia*

Adquisiciones

Maternidad

POCO, CASI NADA, sabemos de este orfebre-escultor que se firmaba Uriano y estuvo activo en París durante las décadas de 1920-30. Uriano se especializó en la figura femenina, que representó sola, jugando con cervatillos y galgos o con niños y bebés; en menor medida acometió la escultura masculina. Lo mejor de su estatuaria déco la fundió en bronce que después pintaba al frío, reservando para la producción más masiva el peltre. Uriano no rebasó jamás una serie de fórmulas estilísticas y conceptuales, que le sitúan en el ala clasicista del déco. Sus damas, muy altas, suelen lucir trajes largos de noche, con amplio *décolleté*, que cuelgan elegantemente. Se mueven, posan o se arrodillan lánguidamente, sin que ninguna acción corporal perturbe la línea serena de la concepción figurativa. Los volúmenes de Uriano son sólidos y generosos, imprimiendo una sensación de solidez escultórica a su imaginario femenino y elitista.



Al igual que en otras composiciones, donde la mujer moderna es alegorizada como Egeria o Diana, esta *Maternidad* nos muestra a una dama de alta sociedad como madre, en un momento de intemporal alegría al elevar a su hijo en sus brazos. Apreciamos las habilidades del escultor en detalles como la talla en el molde original de las cabelleras, tanto de la madre como del niño, y en el sofisticado y rítmico plegado de las telas. Uriano pinta los cuerpos en un blanco hueso y los vestidos en tonos dorados antes de esmaltar la superficie del metal para fijar el color.

La escultura se yergue sobre una peana troncocónica de tres niveles, formando un diseño dinámico que refuerza

la elasticidad y el movimiento de la obra, mediante la disposición de las aguas del ónice. El interés en el arte de Uriano es un fenómeno reciente del mercado art déco. Podemos contextualizar la relevancia de esta adquisición en términos de la propagación de la escultura doméstica modernista canaria en la década de 1930.

Maternidad, ca. 1928-32

URIANO

Bronce pintado al frío

60 x 14 x 28 cm

DE LA LARGA Y EXTENSA PRODUCCIÓN retratística de Cirilo Suárez, debemos siempre aislar los retratos privados y vocacionales de las personas de su entorno amistoso y cultural de los retratos oficiales, obligación profesional que condujo al artista a abordar el retroretrato a partir de documentos históricos y versiones antiguas con desigual fortuna. La época dorada del retrato de Suárez se puede fechar entre 1940 y 1955, cuando realiza alguno de sus más penetrantes estudios de personalidad y captación psicológica del personaje. Los dibujos en pequeño o medio formato de estos años nos recuerdan, en las líneas de su sobrio naturalismo, el legado de su padre, Francisco Suárez León, el principal pintor realista de Las Palmas a inicios del siglo XX.

Suárez León ya había creado una amplia galería de tipos y personajes, obedeciendo a un desinteresado impulso estético. Este retrato, además de afianzar la mejor imagen de Cirilo Suárez, es doblemente significativo ya que conserva para la posteridad el semblante de Antonio Martín Ramos, el último rapsoda e intérprete lírico de una tradición dramática que no ha vuelto a florecer y que marcó los gustos de la poesía recitada en Las Palmas durante ciento cincuenta años.

La carrera rapsódica de Antonio Martín Ramos se afirmó en los primeros años de la década de 1940 y continuó ininterrumpida hasta 1995. Martín recitó, entre muchos otros, a Rafael de León, Federico García Lorca, Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán, además de a poetas canarios que le rindieron homenaje en verso, como fueron Pino Ojeda o Cipriano Acosta.

Retrato del rapsoda Antonio Martín Ramos



Retrato del rapsoda Antonio Martín Ramos, 1942

CIRILO SUÁREZ

Óleo sobre lienzo
44,5 x 32 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho y dedicado por el pintor

El pintor representa a Martín Ramos de busto, con un perfil de línea enfática que usa para distribuir la luz, concentrada en el lado izquierdo del rostro. La expresión del rapsoda es introspectiva, incluso melancólica, como vislumbrando una próxima recitación. La dedicatoria reza así: “Al compatriota Antonio Martín, exquisito y a veces sublime en el difícil arte del recitado”.

**Los versos en tus labios cobran alas
y se expanden al inmenso azul,
vuelan audaces vestidos de tul
hacia el horizonte en sueños soñados.**

**Vuelan y vuelan huyendo el contacto
de todo aliento terrestre o carnal;
vibran alegres si tus labios rien,
si tu boca gime, llorando se van.**

**Todo se ausenta siguiendo tus pasos
y en tus ondas celestes vemos cruzar
ensueños, amores, caricias de hadas**

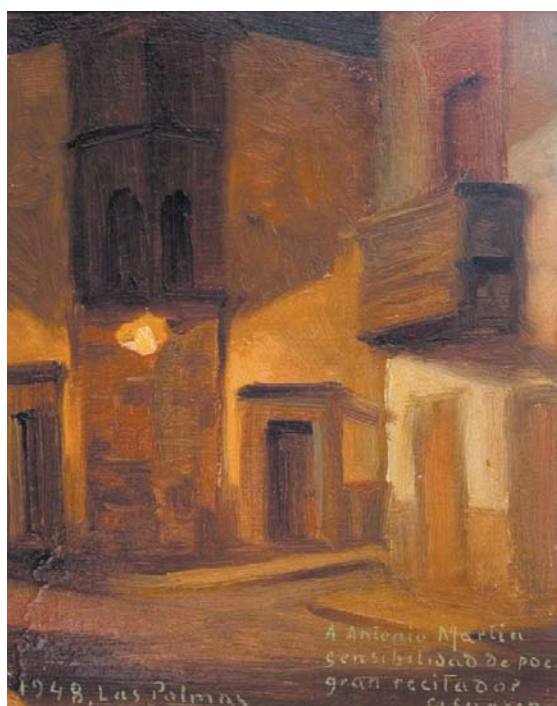
**que bordan de oro, plata y azahar
la senda larga que acortan tus manos
abiertas en éxtasis de amor espiritual**

PINO OJEDA

VEGUETA Y LAS RIBERAS DEL GUINIGUADA son sin duda el *leitmotiv* urbano más recurrente del siglo XIX y de las primeras décadas del XX en el grabado y la postal fotográfica de la ciudad de Las Palmas, Vegueta, sus calles, edificios, jardines y huertas, nutrieron la iconografía realista de la pintura canaria a finales del XIX, cautivando a artistas como Rafael de Avellaneda, el ya citado Francisco Suárez León y a otros, mucho menos expertos, como Amaranto Martínez de Escóbar, un paisajista urbano naif *avant la lettre*.

Cirilo Suárez comienza a pintar Vegueta en la década de 1920, fascinado por las mujeres “tapadas” que cruzan sus calles silenciosas al caer la noche. Esta viñeta pintada en 1948 nos atrae por tratarse de un ángulo muy específico del antiguo barrio, la esquina formada por la intersección de dos calles, Herrería y La Pelota, iluminada por la tenue luz de una farola. El espíritu íntimo y nocturno de la escena evoca la sensación y la experiencia de la poesía. Restringida a una gama tonal de ocres terrosos, y con contornos difusos bajo la luz amarillenta, la imagen se aleja de la tentación preciosista que Suárez empleó en posteriores visiones de Vegueta. El cuadro está dedicado: “A Antonio Martín. Sensibilidad de poeta. Gran recitador”.

Una esquina de Vegueta



Una esquina de Vegueta,

1948

CIRILO SUÁREZ

Óleo sobre tabla

19,5 x 16 cm

Firmado y dedicado

en ángulo inferior izquierdo

por el pintor

Estudiante pobre

UNO DE LOS FENÓMENOS MÁS COMPLEJOS del gusto estético del siglo XIX fue la acomodación burguesa del arte realista social. La aceptación general de la pintura y la escultura realista con un grado de sensibilidad social se produjo primero en Francia, en plena *belle époque*, y después se trasladó a Inglaterra y a España. El realismo social determina un nuevo mercado en las exposiciones de la Academia madrileña en 1890, y realistas son las primeras obras públicamente reconocidas de artistas que después derivarían hacia estéticas muy diversas. Las relaciones marítimas intensas con Francia y Bélgica favorecieron la importación de estatuaria artística en Canarias, y este *Estudiante pobre* refleja esta circunstancia. Descamisado y semi-desnudo, con un cinto toscamente ciñendo su pantalón, el niño camina hacia la escuela silbando. La pieza al ser parte de una serie estándar no lleva firma, solo número de registro. Los cabellos y el pantalón del muchacho están pintados en óxido de plata sobre el estaño. Esta pieza se une a las numerosas obras del belga Constantin Meunier en las islas, sobretodo el *Minero con candil y pico* que ornó interiores modernistas de Las Palmas, sintetizando el credo esteticista del *art nouveau* con la pintura realista del XIX.



Estudiante pobre, ca. 1890-1900

Francia

Estaño pintado al frío

43 x 16 x 15 cm

MIEMBRO DE LAS JUVENTUDES ARTÍSTICAS VALENCIANAS, Alfredo Peyró fue un pintor, diseñador y escultor activo en la década de 1920, exponiendo ese mismo año en la Exposición de la Pintura, Escultura y Artes Decorativas de Valencia. Esta figura en terracota, producida en serie, con esmaltes mates y notas de oro, representa a una joven valenciana en traje típico, desplegando la falda de su vestido para mostrar las rosas que la decoran. Es un ejemplo de iconografía folclórica animada por la estética modernista, refinada en sus proporciones y distante del expresionismo costumbrista tradicional y su presencia en una colección canaria vuelve a subrayar gustos y costumbres de la década de 1920.



Moza valenciana

Moza valenciana,
ca. 1925-30
Terracota
35 x 18 x 18 cm
Firmada en el pedestal
“A. Peyró”

Retrato de Tomás Morales joven

MANUEL RUIZ ha sido uno de los más constantes exponentes del retrato en Gran Canaria. Desde la adolescencia, cuando comienza a pintar a los personajes del capitalino barrio de San José, hasta fechas recientes, el pintor ha fijado en el lienzo la imagen de escritores, compositores, poetas, médicos y empresarios, sin perder de vista el retrato social y el compromiso con los tipos que marcan la tradición popular. La retrospectiva individual, organizada por el Colegio Oficial de Peritos e Ingenieros Técnicos Industriales de Las Palmas, con apoyo del Gobierno de Canarias, el pasado 2004, *Manuel Ruiz. El Arte del Retrato: la Galería Canaria 1974-2004* fue la constatación definitiva en las últimas décadas de su retratismo.

Además de fijar en el lienzo el semblante y el espíritu de aquellos hombres y mujeres que, según sus criterios, han dedicado una parte de su vida desinteresadamente al bien del pueblo canario, Manolo Ruiz ha pintado también toda una serie de “retroretratos” de figuras universales de la literatura. Esta tendencia de querer pintar para su propia satisfacción el rostro de poetas, filósofos y novelistas, proviene de una intensa devoción por la lectura. Entre tales iconos, encontramos el *Retrato de Marcel Proust*, el *Retrato de Miguel de Unamuno*, el *Retrato de Juan Ramón Jiménez* y ahora el *Retrato de Tomás Morales*. A la vez, el artista ha retratado a los valores contemporáneos de la literatura canaria: Orlando Hernández, Luis León Barreto, Víctor Ramírez y Justo Jorge Padrón entre otros.

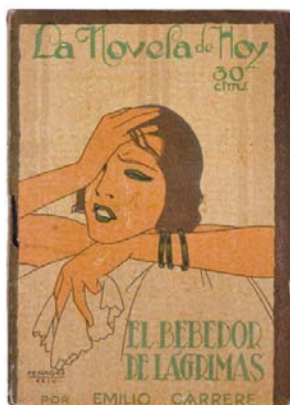
Todos los retratos de personajes literarios llevan impresos simbólicamente la emoción de la lectura y las huellas mentales del texto leído, siendo así la suma del creador y de su obra. Ruiz empezó a pintar el *Retrato de Tomás Morales joven* en 2002, tras releer “Vacaciones Sentimentales”. Durante su juventud el pintor se desplazaba a Moya en compañía de Baudilio Miró Mainou para practicar la pintura al aire libre. Esta actividad pictórica significó la exploración de la luz, del color y de la geografía particular de los barrancos y altos de Moya.



*Retrato de Tomás
Morales joven, 2004*
MANUEL RUIZ
120 x 80 cm
Acrílico y óleo/madera

Para recuperar simbólicamente a Tomás Morales, el artista decidió elegir una imagen del poeta joven, vestido con el traje que usaba para acudir a las aulas del Colegio San Agustín, a los dieciséis o diecisiete años.

El pintor lo sitúa en una perspectiva ligeramente inestable, entre las paredes vertiginosas del bosque de Los Tilos y en un instante crepuscular, con un libro de poemas en la mano. La atmósfera de la luz vespertina en Moya, y la sensación de pureza e ideal que emanan de la mente incontaminada del joven le imprimen al cuadro su particular belleza.



ACEREDA, Alberto: *El modernismo poético: estudio crítico y antología temática*. Salamanca: Altamar, D.L. 2001. (Biblioteca Hispánica; 37). **Contiene: “Estampa de la ciudad primitiva” por Tomás Morales (p. 299).**

ÁLVAREZ CRUZ, Luis: *Las tabernas literarias de la isla*. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1962. **Contiene: mención a Tomás Morales (p. 41, 64).**

DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Algunos versos*; con un retrato del autor por J. Moreno Villa. Madrid: [s.n.], 1924 (Imp. Ciudad Lineal). (Cuadernos Literarios; 7).

CARRÈRE, Emilio: *El bebedor de lágrimas*; ilustraciones de Penagos. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924. (La Novela de Hoy; 111).

—*Alda: novela inédita*. Madrid: [Prensa Popular], 1921. (La Novela Corta; 265).

CASARES, Julio: *Crítica profana: Valle-Inclán, Azorín, Ricardo León*. Madrid: Renacimiento, 1915.

DARÍO, Rubén: *Obras poéticas completas*; introducción y ensayo bibliográfico del poeta Federico Carlos Sáinz de Robles. Ed. Revisada. Madrid: M. Aguilar, 1945.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Cuaderno de Soria*; ilustraciones de José Romero Escassi. [Madrid]: Arión, 1959.

GONZÁLEZ DÍAZ, Francisco: *Visiones del mar y de la playa*. Las Palmas: Tipografía del Diario, 1919.

HERNÁNDEZ, Miguel: *Dentro – de luz y otras prosas*; cubierta e ilustraciones de José Romero Escassi. Madrid: Arión, D.L., 1958.

JIMENO, Javier: *La medalla modernista* [catálogo de exposición]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001. (Intercambio interbibliotecario).

KÉRI, András: *Nyelv Világ [Mundo de los Idiomas]*. Departamento de Lenguas Extranjeras y Comunicación de la Facultad de Comercio, Hostelería y Turismo de la Escuela Superior de Turismo de Budapest. Nº 1, 2004. ISSN: 1786-0636. **Contiene: “Gran Canaria kikötője” [Puerto de Gran Canaria] por Tomás Morales (p. 42).** (Donación del autor).

LEZCANO, Pedro: *Consejo de paz*. Las Palmas de Gran Canaria: Talleres de Pedro Lezcano, 1965.

MADERA, Chona: *Obras completas*. Barcelona: Rondas, 1979

MARQUINA, Eduardo: *Vendimiión*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1909.

—*Elegías*. Madrid: Renacimiento, [191?].

Renacimiento / director, Gregorio Martínez Sierra. Sevilla: Renacimiento, 2002. 2 v. Facsímiles de Revistas literarias. Contiene: Tomo I (números 1-5, Marzo-Julio). Tomo II (números 6-10, Agosto-Diciembre). Reprod. Facs. de la ed. de : *Renacimiento*, 1907.

RUEDA, Salvador: *Poesías escogidas*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1912.

—*Cantos de la vendimia*; con un juicio de D. Gabriel Ruiz de Almodóvar. Valencia: Pascual Aguilar, [1891].

—*Antología poética*; sel. y pról. de Rafael Alberti; palabras finales de Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Pleamar [1944].

—*Donde Cristo dio las tres voces*: novela inédita. Madrid: [Prensa Popular], 1919. (La Novela Corta; 174).

—*La reja*: (adaptada expresamente a las dimensiones de esta Revista). Madrid: [Prensa Popular], 1917. (La Novela Corta; 90).

—*La vocación*: novela escénica inédita en tres jornadas, en prosa. Madrid: [Prensa Popular], 1921. (La Novela Corta; 280).

—*La virgen María*: boceto de una obra teatral, inédito. Madrid: [Prensa Popular], 1920. (La Novela Corta; 228).

—*La Musa*. [Madrid]: [s.n.], 1922 (Imp. de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 682).

—*Salvador Rueda. Sus mejores versos*; prólogo de M. R. Blanco Belmonte; portada e ilustraciones de Pedraza Ostos; retrato por Cuevas. Madrid: Gráficas Unión, 1929. (Los Poetas; 25).





—*La procesión de la naturaleza: poema. El poeta futuro*. Madrid: imp. y enc. de José Rueda, 1908. **Contiene: “El poeta futuro” a Tomás Morales (p. 57-60).**

—*Antología poética*. Madrid: Renacimiento [s.a.].

—*El salvaje*; ilustraciones de Álvarez-Dumont. Madrid: [s.n.], 1909 (Imp. de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 40).

—*Bajo la parra*. Madrid: Gaceta Universal, [s.a.].

—*El poema de los ojos: drama en dos actos*; ilustraciones de E. de la Rocha. Madrid: [s.n.], 1908 (Imp. Artística Española).

—*Poesías completas*. 2ª ed. Barcelona: Maucci, [s.a.].

—*Cantando por ambos mundos*: nueva colección de poesías. Barcelona: Maucci, [s.a.].



—*La guitarra*: drama en tres actos; ilustraciones de Pedroro. Madrid: [s.n.], 1907 (Imp. de A. Mazo).

—*El salvaje: novela poética*. Madrid: [s.n.], 1933 (Artes Gráficas). (Revista Literaria. Novelas y Cuentos; 261).

SUÁREZ LEÓN, S.: *El alma de los niños: poemas infantiles*; palabras preliminares de Arturo Sarmiento; ilustraciones de C. Suárez Moreno. Gran Canaria: Imprenta Diario, 1921.

SANTULLANO, LUIS: *Romancero español: selección de romances antiguos y modernos, según las colecciones más autorizadas*. Madrid: Aguilar, 1930.

SOCORRO PÉREZ, Manuel: *Homenaje*; [prólogo de Joaquín Artilles]. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Lezcano, 1965. **Contiene: “Tomás Morales, poeta del mar” (p. 92-109).**



SOSA BARROSO, Manuel: *Calas en el romancero de Lanzarote*. Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria (Comisión de Educación y Cultura), 1966.

UNAMUNO, Miguel de: *El Cristo de Velázquez. Poema*. [Madrid]: Calpe, 1920.

VALLE-INCLÁN, Ramón: *Águila de Blasón: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*. Madrid: Sociedad Española de Librería, 1922 (Imprenta de Sáez Hermanos).

—*Sonata de estío: memorias del marqués de Bradomín*. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1928.

—*La guerra carlista. Los cruzados de la causa*. [Madrid]: Rua Nueva, 1941.

—*Cara de plata: comedia bárbara dividida en tres jornadas*. Madrid: Renacimiento, 1923.

—*Romance de lobos: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*. Madrid: Gregoria Pueyo, 1908.

VIANA, Antonio de: *Antigüedades de las islas afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparición de la santa imagen de la Candelaria: en verso y octava rima; dirigido al capitán Don Juan Guerra y Ayala, señor del Mayorazgo del Valle de Guerra*. Tenerife: Tipografía de La Laguna, 1905.

VIDAL I MAYNOU, Cecilia [et al.]: *Les arts industrials als cartells modernistas: exposició del 25 de juliol al 24 de setembre 2002*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002. (Intercambio interbibliotecario).

VILLAESPESA, Francisco: *Jardines de plata: poesías*. Madrid: Imprenta Helénica, 1912.

—*Ajimeces de ensueño: poesías*. Madrid: Librería de la Viuda de G. Pueyo, 1914.

VILLENA, Luis Antonio: *Los andróginos del lenguaje: escritos sobre literatura y arte del simbolismo*. Madrid: Valdemar, 2001. (El Club Diógenes. Autores Españoles; 166). **Contiene: “Fernando Fortún: crepuscular español”, capítulo que menciona a Tomás Morales, Alonso Quesada y Néstor, entre otros.**

W. PHILLIPS, Allen: *Poetas del Día: El Liberal (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos, 1989. (Ámbitos Literarios. Poesía; 93). **Contiene: “Canto subjetivo” de Tomás Morales, pp. 95-96.**

Antología de “Odonais”; prólogo de Vicente Aleixandre. 2ª ed. rev. y aum. Madrid: Rialp, 1956.



Donaciones

Retrato de Paquita Mesa

[Donación Familia Christensen Mesa]

SERVANDO DEL PILAR nace en Villacastín (Segovia) en 1903. A la temprana edad de doce años ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, donde tendrá una carrera brillante, recibiendo distintos premios, y que culmina, en 1921, con una pensión para ampliar estudios en París. Pasa varios años en la capital francesa, frecuentando las academias libres. Serán profesores suyos André Llhote y Maurice Denis. A partir de 1923 Servando del Pilar concurrirá con cierta regularidad al Salón de Otoño y al Salón de los Independientes de París. En los últimos años de la década de 1920 expondrá individualmente en La Haya, Rotterdam, y en 1930, en Pittsburg (EEUU). Junto con Waldo Insúa, Aureliano Arronte, Isaías Díaz, Félix de Torres y Ponce de León forma el “Grupo de los Independientes”. En 1977, la Galería Lázaro organiza una retrospectiva de este grupo no alineado.

El pintor residió durante muchos años en Las Palmas de Gran Canaria, manteniendo desde la isla su agenda internacional, a la vez que viajaba a París y a Madrid. Participa en la famosa exposición consagrada a los Artistas de La Provincia de Las Palmas en 1945, y estará presente en otras colectivas insulares en la década de 1940 y 1950. La obra artística de del Pilar acusa todo tipo de transformaciones estilísticas. Desde un “cubismo de cristal”, pasará a la abstracción lírica, y tendrá una curiosa y poco conocida etapa costumbrista y realista, sin olvidar su práctica del retrato, marcada por el glamour art déco.

En este retrato, que podemos situar en la estética de la entreguerra europea, de depurada intención realista, la actriz aparece sentada sobre un taburete verde, cruzando sus largas y míticas piernas. Viste un traje de noche blanco con hombros al descubierto, uñas rojas y un solo anillo. El modelado es delicado y la carnación, pálida y sensual. La luz se concentra en la frente, los pómulos y los hombros, en un trabajo descriptivo que realza la piel y la forma. Las calidades retratísticas de Servando se aprecian especialmente en los ojos, las cejas y la expresión facial. El subtexto glamouroso está contenido por la sobriedad de la caracterización,

con un fondo gris-verde uniforme y un sombreado casi clásico en el plegado del vestido.

Servando del Pilar es un pintor internacionalmente cotizado que figura ya en el Bénézit, y cuyo mercado en París se consolida desde hace una década. La donación del *Retrato de Paquita Mesa* a la Casa Museo Tomás Morales es una aportación que refuerza la sección, ya considerable, de retratos dentro de la colección del Cabildo de Gran Canaria, y en particular del período 1930-1950.



***Retrato de Paquita Mesa*, 1949**

SERVANDO DEL PILAR

Óleo sobre lienzo

103 x 83 cm

Firmado en ángulo inferior izquierdo

y fechado en Madrid

Fotografías de Tomás Morales

EN LO QUE PARECEN SER las escalinatas del jardín trasero de la antigua mansión de Osorio, vemos al poeta Tomás Morales, cigarillo en mano y distendido, algo separado del grupo de sus amigos, contra uno de los balaustres monumentales de la escalera de piedra. Integran esta excursión campestre, el poeta y escritor Francisco González Díaz, Pedro Rodríguez y Agustín Graziani. Por el hecho de los abrigos que llevan dos miembros del grupo y por las nubes bajas, deducimos que la excursión a Osorio se produjo durante el invierno. La fecha de la fotografía, donada por Dña. Amparo González, Vda. de D. Manuel Morales, es en torno a 1919, tres años antes de la muerte del poeta. Los personajes han sido identificados por el periodista Rubén Naranjo.

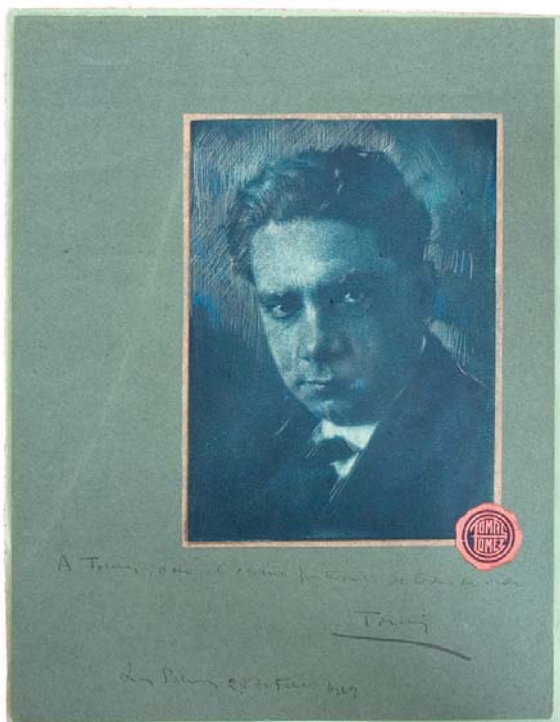


Tomás Morales
con un grupo de amigos

POSIBLEMENTE ESTA FOTOGRAFÍA, donada por D. Cástor Gómez Arroyo, está relacionada con la imagen en placa de cristal donada por Dña. Amparo González, positivada e impresa en *Moralia III*, (págs. 36-37). El entonces famoso restaurante de Las Canteras era un punto de reunión para la burguesía y la élite cultural de las primeras décadas del siglo XX. Podemos, teniendo en cuenta la fecha de la ya citada imagen, datar la fotografía en 1917 ó 1918. En orden desde el primer plano hasta el tercero, por la derecha, encontramos a Alonso Quesada, a Saulo Torón y a Rafael Cabrera, y por la izquierda, a Tomás Morales y otros personajes aún no identificados. Nos complace observar la rusticidad de la Caseta de Galán, una estructura efímera de madera apropiada para el antiguo y despejado istmo, que nada tiene que ver con la actual saturación urbana y demográfica de la zona.

Tomás Morales
en una comida íntima
en la Caseta de Galán





***Retrato fotográfico
de Tomás Morales***

TOMÁS GÓMEZ BOSCH

ESTA FOTOGRAFÍA “INTERVENIDA” que hace el pintor Tomás Gómez Bosch de su amigo íntimo el poeta Tomás Morales nos muestra un verdadero retrato en profundidad del personaje, un estudio estético y moral que el artista literalmente sobreimpresiona en la imagen fotográfica. Adaptando la técnica de la goma bicromatada a sus propios intereses, Gómez Bosch retrata al poeta de busto y cabeza, girando el rostro hacia el espectador con una mirada penetrante en que entrevemos la esencia creadora del hombre.

Al elaborar el negativo e intervenirlo directamente, Gómez Bosch dibuja sobre la película sensible y le añade trazos expresivos y efectos de luz y sombra que la foto-

grafía normal no contiene, realizando una suerte de pintura fotográfica que le da la vuelta a la cultura de fotoestudio burguesa y crea una obra original. Los retoques en el soporte de celuloide trasladan el espíritu pictórico con que el artista concibe la estética de un retrato al óleo a la fotografía, y nos revela además el gusto abierto y progresista del retratista por la fotografía, bien como elemento de apoyo a la pintura o como formato y objetivo artístico en sí, como en este caso.

La fotografía está fijada sobre un papel de color, y lleva en ángulo inferior el sello de cera del artista, con sus iniciales elaboradas en un rítmico círculo modernista. La dedicatoria reza así: “A Tomás Morales, con cariño fraterno de toda la vida. 24 de febrero de 1919” La fecha tardía nos habla también del drama vital que la enfermedad avanzada traza en el fondo de la mirada de Morales, aunando en un trágico halo el genio artístico y la brevedad de la vida. Esta donación de Doña Sofía Gómez Bosch es trascendente para las colecciones de la Casa-Museo.

EL POETA APARECE VESTIDO CON UN TRAJE OSCURO, de chaleco abotonado y corbata también oscura. Se trata de un retrato sedente, en que el modelo está semigirado hacia un ángulo de semifrontal, la cabeza y los ojos fijos en la cámara que le obliga a rodarla ligeramente. A pesar de la postura y del cuidado con que se ha realizado la fotografía, nada puede ya ocultar los estragos de la enfermedad que hinchan y comienzan a deformar la belleza del poeta. Tomada en 1920 por Tomás Gómez Bosch, esta imagen debe ser una de las últimas viñetas oficiales de Tomás Morales, y completa así la iconografía del poeta en las colecciones de su Casa-Museo. Donada por Dña. Sofía Gómez Arroyo.



Último retrato formal
del poeta Tomás Morales

FOTOGRAFÍA DEL POETA MUERTO, de cuerpo presente en el ataúd, abierto para albergar los centenares de rosas y claveles que han depositado sobre su cadáver. Las flores son como el tributo espontáneo a una muerte trágica y prematura, que con la de Alonso Quesada, privó a Gran Canaria y a la literatura canaria de dos figuras centrales y renovadoras. El poeta muerto descansa en su casa de la Calle Pérez Galdós, el 15 de agosto de 1921, desde donde salió el cortejo fúnebre hacia el Cementerio de Las Palmas. Para captar plenamente la expresión tranquila del fallecido, se ha levantado el pañuelo mortuario que lo cubre, dato que apunta a la voluntad profesional y documental del retrato, una fotografía de difunto. Este género proliferó desde los inicios de la fotografía en la década de 1840 hasta la segunda década de 1920, cuando ya comienza a extinguirse. Donada por Dña. Sofía Gómez Arroyo.

Retrato de Tomás Morales difunto



ENTRE EL 13 DE JULIO DE 1920 y el 4 de mayo de 1921 el editor y librero Charles Béranger, recibió numerosos pedidos de su cliente habitual grancanario, Manuel González Cabrera. Ingeniero Jefe de la Jefatura de Industria y también de Las Palmas Water and Power Company Ltd, Manuel González pedía y compraba libros a Béranger, especialista en libros técnicos académicos y profesionales. En particular los pedidos de estos meses por parte del ingeniero canario se centran en tratados sobre la hidráulica urbana y rural, el tratamiento bacteriano de las aguas residuales, y las redes de alcantarillado. Las facturas remitidas por Béranger a su cliente isleño son doblemente interesantes por el hecho de incluir una larga nómina de libros franceses que fueron expedidos a Gran Canaria a la mayor brevedad posible y notable eficacia.

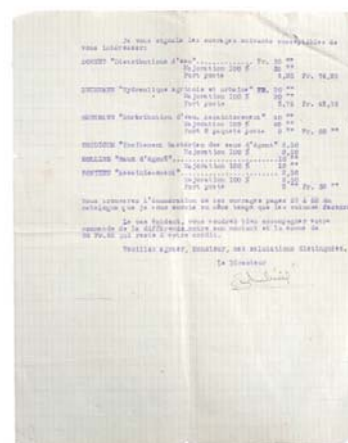
Tomás Morales se sirvió de su íntimo amigo para completar y coleccionar la obra de poetas franceses e ingleses, mediante los servicios de Béranger, que satisfizo el ochenta por ciento de las solicitudes del poeta modernista. Una primera visión de estas facturas y de sus contenidos nos iluminan en cuanto al compromiso y gusto de Tomás Morales por la literatura francesa simbolista y romántica. Gravemente enfermo, la expectativa que en él debió producir la llegada de estos ansiados volúmenes sin duda fue un alivio moral, una ventana que él abría al deseo de vivir en París.

Tomás Morales, pide y recibe nueve libros de poemas y dos dramas del belga Emile Verhaeren, el poeta que con el pintor Darío de Regoyos recorrió la España rural a finales del XIX, y cuya obra Morales seguramente conoció durante sus etapas madrileñas. Recibe una parte de la obra completa de Paul Verlaine, dos libros de poemas de Charles Algernon Swinburne, uno de los simbolistas vanguardistas de Inglaterra, y dos libros de Rimbaud. Más contemporáneo es su pedido de *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, la obra completa del realista-simbolista Jules Laforgue, seis libros de Henri de Régnier y cuatro obras del poeta Francis Jammes. Tomás Morales se interesa asimismo por la obra de Oscar Wilde y de John Keats; ambas se estaban reimprimiendo.

El libro francés

[Donación de Dña.

Amparo, Vda. de Manuel Morales]



| Factura de libros

Le envían, siempre en traducción francesa, la obra completa poética de Edgar Allan Poe y de Shelley, lo que nos sugiere un interés subyacente por la escuela romántica, tanto inglesa como francesa, pues recibe varios libros de poesía de Lecomte de Lisle y de Victor Hugo.

El poeta, moribundo, traza un ambicioso plan de lecturas en francés, destinado a consolidar sus conocimientos ya existentes, y a penetrar como un erudito, en la cultura literaria francesa. Una parte del cuaderno que destinó a índice mitológico, la fundamental, es una serie de listas de verbos y sustantivos franceses, que indican que el poeta quería dominar el francés expertamente, una clase de dominio lingüístico que va unido a un proyecto vital y profesional.

Ediciones especializadas

[Donación de
D. Manuel González
Quevedo]



GONZÁLEZ, Fernando: *Manantiales en la ruta. Poesías (1918-1921)*; versos iniciales por Tomás Morales; retrato por Victorio Macho. Madrid: Tipografía Artística, 1923. Con dedicatoria autógrafa. Contiene: “En la transmutación del maestro” a Tomás Morales (p. 101-107).

—*Las canciones del Alba*. Las Palmas: Tip. Canarias Turista, 1918. Con dedicatoria autógrafa. Contiene: sección dedicada a Tomás Morales (p. 43-73).

—*Hogueras en la montaña. Poesías (1917. 1923)*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1924. Con dedicatoria autógrafa. Contiene: versos preliminares de Tomás Morales.

MORALES, Tomás: *Las rosas de Hércules: Libros segundo*; viñetas de Néstor y Miguel M. F. de la Torre; guardas de José Hurtado de Mendoza. 1ª ed. Madrid: Pueyo, 1919 (Imprenta Clásica Española). Con dedicatoria autógrafa.

FERNANDO GONZÁLEZ (1901-1972). 4 de enero de 1901, Telde; 24 de junio de 1972 Valencia. Algo más de setenta años. Telde, Las Palmas, Madrid. Después, estancias en Tortosa, Logroño, Bilbao, Valladolid, Barcelona y Aranjuez: catedrático de Instituto en peregrinaje de traslados. De tantos lugares, dos: Valladolid y Madrid. En especial, Madrid. Nuestro poeta, viajero oficial obligado por los destinos de su cátedra.

ALFONSO ARMAS AYALA (1990)

LAS PIEDRAS DE ESTA CALLE

A Antonio Marichalar

Las piedras de esta calle
se sabían mi nombre de memoria,
de tanto que mi madre me llamaba
en los años primeros,
cuando yo de la casa me salía
sembrando la inquietud dentro de casa...

¡Cómo corrí, descalzo, por las piedras
de mi calle natal! –Éramos pobres,
y de niños teníamos zapatos
soló para calzarlos los domingos...

Las piedras de esta calle
han sabido las páginas primeras
del libro de mi vida; las perdidas
páginas que yo nunca leeré,
donde acaso decía: "...nació el niño
en el cuarto mes de enero... Fue en el año
1901..."

[...]

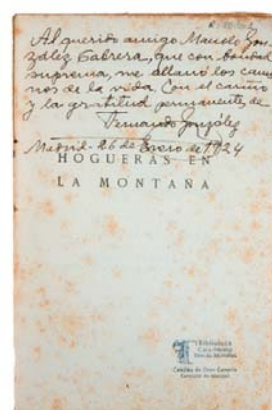
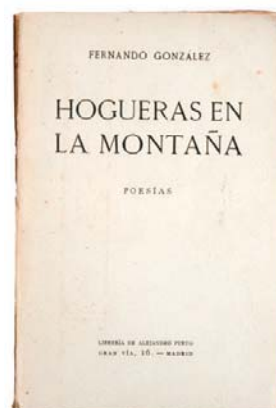
FERNANDO GONZÁLEZ

El reloj sin horas (1929)



*Retrato de
Fernando González*

VICTORIO MACHO



Dedicatoria autógrafa de
Fernando González

[Donación de
D. Manuel González
Sosa]

Espadaña [Revista de poesía y crítica]. Ed. facs. León:
Espadaña, 1978. Contiene: Mención a Tomás Morales,
p. 625.



“*Espadaña* predicó y practicó una poesía realista, libre en las formas, antropocéntrica: representaba y era, en aquella hora, la vuelta al hombre, a lo esencial humano, sin evasivas anacrónicas, con todo lo que ello suponía en tal momento. ¿Poesía social, tremendista, religiosa, arraigada, existencial? Todo eso a la vez y no uno cualquiera de esos tributos tomados aisladamente para calificar a la poesía que propagó *Espadaña*, revista que se honró con la rehumanización de lo poético y la poetización de lo humano... Quizá aquel grupo de personas de tan diversa índole, condición y situación social, que se reunía asiduamente en la pequeña Biblioteca Azcárate de León, no se diera cuenta cabal de que *Espadaña*, con tesón y con paciencia, iba cambiando, gota a gota, número a número, [48 números de 1944 hasta 1951], el panorama de la poesía española de posguerra”.

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA: *Poesía española de postguerra – Teoría e historia de sus movimientos*. Madrid: Prensa Española, 1973.



La Rosa de los Vientos: (1927-1928); estudio preliminar de Sebastián de la Nuez. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, Plan Insular, 1977. (Literatura Facsímiles). Contiene: mención a Tomás Morales en estudio preliminar, p. 28.

“Si el primer número de *La Rosa de los Vientos* no lleva, como otras muchas, manifiesto ni palabras preliminares, gracias a un “encartelado de frágiles rojos” (como dice un anónimo cronista, en unos datos justificativos en el núm. 4) enviado por Ramón Gómez de la Serna, nos enteramos de la idea generatriz de la revista.

Allí nos transcribe las palabras de Juan Manuel Trujillo, que predice *La Rosa de los Vientos*:

Cuando noté un día –me dice la misiva– que de las cartas geográficas habían desaparecido las primorosas rosas de los vientos antiguas, mi alma toda se llenó de melancólicas vidrieras góticas.

Consultados sus amigos, uno dijo:

–La cultura de todos los países penetraba por sus picos de estrellas de mar.

Por eso su alma era de oro...

Otro dijo:

–Sobre todo lloran su pérdida nuestras Islas Canarias. Las ninfas oceánicas doliéndose de Prometeo encadenado. Nuestras Islas lloran la desaparición de las rosas de los vientos.

Entonces yo dije:

–Fundemos una revista que las evoque y resucite para en adelante.

Y así se fundó *La Rosa de los Vientos*, que, correspondiendo a su bello nombre, rompió los límites de los ámbitos isleños de las letras y las artes de canarias y abrió nuevos horizontes por los mares y los vientos universales. Y bajo un azul de primavera atlántica salió el primer número en abril de 1927 [se publican 4 números más hasta abril de 1928]. No figuraban en la portada ni capitanes ni pilotos de la aventura. Sólo el índice con una obra original de Juan Manuel Trujillo a la cabeza, y, al término de la nómina, los ornamentadores: Guezala y Casais, y en medio, colaboraciones de Ernesto Pestana Lóbreaga, Leopoldo Goristiza, Leopoldo de la Rosa, Agustín Espinosa, Ángel Valbuena, Elías Serra, y unas iniciales inconfundibles A. E. G., A. V. P. y J. M. T.”

SEBASTIÁN DE LA NUEZ
(1977)

Tarjeta postal

[Donación
de César López]

Jardín de Corvo. Moya, Gran Canaria. Las Palmas

Tarjeta postal, ca. 1905

9 x 14 cm

La tarjeta postal fue un nuevo formato de imagen que apareció en los últimos años del siglo XIX, cuya medida estándar (9 x 14 cm) se adaptaba a una normativa postal de carácter internacional.

El reverso de las primeras postales estaba destinado exclusivamente a la dirección de envío, mientras que el texto se colocaba en el anverso junto a la imagen, de menor tamaño que la propia postal. A principios del siglo XX, el texto pasaría a escribirse en el reverso y la imagen –ya de origen fotográfico, aunque reproducida por medios fotomecánicos– ocuparía la totalidad de la tarjeta.



Las tarjetas postales fueron otro producto contemporáneo puesto al servicio del fenómeno turístico, que, al igual que las guías, informaban no sólo de lo que debía verse, sino también de cómo había que verlo, de cómo había que convertirlo en imagen.

En este sentido, las postales son resúmenes del lugar que sirven como constatación del viaje –la postal enviada a la familia o al amigo–, o como memoria del lugar visitado –una postal comprada es un sucedáneo de una fotografía hecha.

La necesidad de crear colecciones de postales destinadas al turismo llevó a muchos fotógrafos a derivar su trabajo a la confección de este tipo de imágenes, reutilizando la fotografía de paisajes que hasta unos años antes vendían en sus estudios como vistas de las islas.

La mayoría de los autores de estas postales turísticas eran extranjeros establecidos en el archipiélago, como Charles Medrington o Maximiliano Lohr (Fotografía Alemana), o fotógrafos locales, como Marcos Baeza, que contribuyeron con este nuevo formato a distribuir por el mundo, mediante la estrategia de la reiteración, una imagen fotográfica del paisaje de Canarias.

CARMELO VEGA DE LA ROSA
(2002)

VEGA DE LA ROSA, Carmelo: *Derroteros de la fotografía en Canarias: (1839-2000)*: [catálogo de exposición]. [Santa Cruz de Tenerife]: CajaCanarias, Obra Social y Cultural; [Las Palmas de Gran Canaria]: La Caja de Canarias, Obra Social, 2002. p. 50, 57.

Restauraciones

Restauración

Retrato de Paquita Mesa, 1949

SERVANDO DEL PILAR

Óleo sobre lienzo, 105 x 85 cm.



LA INTERVENCIÓN DE ESTA OBRA le fue confiada a la restauradora Beatriz Galán que en primer lugar procedió a la eliminación del polvo superficial con brochas suaves y en una primera limpieza con agua destilada que reblandece y elimina las primeras capas de suciedad, luego se pasó a la limpieza del reverso de la tela. Seguidamente se procedió al saneado del bastidor existente, de madera, articulado con cuñas de tensado y casi sin desgaste aplicando un tratamiento de reserva antixilófagos y una barrera climática embellecedora con cera coloreada. Posteriormente, se realizó el tensado y fijación de la tela al bastidor mediante grapas inoxidables y cinta de poliéster con estrato intermedio entre bordes y grapas, lo cual facilitará futuros desmontajes de la pieza. Tras este proceso se realizó la limpieza de la capa pictórica para eliminar la suciedad sólida adherida y el barniz oxidado consistente en una limpieza química. Y como protección final se utilizó un barnizado y matizado de protección con barniz de resinas naturales de fácil remoción.

Retrato de Alonso Quesada, 1923

JUAN CARLÓ

Óleo sobre lienzo, 50,6 x 45,4 cm.



LAS CAUSAS MÁS IMPORTANTES del deterioro de esta obra, aparte de las lógicas producidas por el envejecimiento natural de los materiales, han sido los daños mecánicos como roturas, desgarros, etc., producidos por los impactos y golpes que ha sufrido la obra debido al factor humano.

La intervención de esta obra le fue confiada a la restauradora Beatriz Galán que en primer lugar procedió a la eliminación del polvo superficial con brochas suaves y en una primera limpieza con agua destilada que reblandece y elimina las primeras capas de suciedad, luego se pasó a la limpieza del reverso de la tela. Seguidamente se procedió al tratamiento del soporte eliminando uno de los dos parches que presentaba la obra y sustituyéndolo por otro, y luego se realizó el tensado y eliminación de deformaciones ya que la tela presentaba algunas deformaciones debido a movimientos de distensión y contracción frente a cambios climáticos. El bastidor fue reutilizado dado su perfecto estado, y sólo se saneó, protegió y embelleció. Tras este proce-

so se realizó la limpieza de la capa pictórica y al limpiar, quedaron al descubierto estucos ya aplicados anteriormente, que fueron repasados y perfeccionados, quedando por estucar las diversas faltas que había en las esquinas y lados, que fueron rellenados dejando los estucos nivelados con la pintura. Las pequeñas faltas que tenía la capa pictórica se reintegraron de forma invisible y por último se procedió al barnizado y matizado de protección.

También se procedió a la intervención del marco, que además de muy sucio, presentaba grietas profundas en los estratos pictóricos, repinte generalizado con purpurina cubriendo oros y pintura negra, y golpes en las esquinas con alguna pérdida de madera. Se realizó una primera limpieza, consolidación de estratos, un reforzado de la estructura, una limpieza de la capa pictórica, una reintegración de faltas materiales, una reintegración de faltas en la capa pictórica y, por último, se realizó una protección final tanto las reintegraciones como el barniz ya aplicado.

Los objetivos de estas intervenciones son, en definitiva, la conservación y puesta en valor de la obra para su transmisión al futuro. Se trata de frenar el deterioro, devolver la estabilidad a los materiales que constituyen la obra y restituir, en la medida de lo posible, su legibilidad como documento histórico y estético.

En cuanto a los materiales empleados, las posibilidades fueron varias y dependieron, en buena medida, de las pruebas que previamente se realizaron. Siempre se debe tener en cuenta su estabilidad, afinidad con materias originales y reversibilidad.

Estudios modernistas

A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1890, cuando ya su fama como arquitecto interior y diseñador de mobiliario y creador textil estaba en apogeo, William Morris fundó la Kelmscott Press, una pequeña imprenta que le permitió realizar libros integralmente bellos, libros que consagraron una filosofía estética que influiría en toda Europa y determinaría en gran medida el canon del libro modernista. Las ediciones que salieron de las prensas de Kelmscott, eran el reflejo de unos conocimientos técnicos expertos de la historia de los incunables medievales y de la historia de la imprenta occidental desde Gutenberg hasta los días oscuros del arte de la impresión, cuyo punto más decadente Morris situaba en 1850, época dedicada a la producción de lo que él denominaba “makeshifts”, libros improvisados, feos y vulgares, que vulneraban los principios de calidad y excelencia que habían imperado en la creación del libro desde la Roma Imperial hasta el siglo diecisiete.

Morris fundamentaba la renovación de las artes y de la artesanía en una interpretación histórica del estatus del objeto artístico, y aunque no llegó a escribir un tratado que recogiese su ideología de manera sistemática, entre 1892 y 1895¹, a través de conferencias y breves ensayos expuso todas sus ideas acerca de la estética histórica del libro y de la ilustración textual. El análisis profesional de los aspectos clásicos de la tipografía, la xilografía, la encuadernación y el diseño de la página exceden el conocimiento estándar que actualmente puede tener un lector incluso avezado, y por tanto, las disquisiciones técnicas de Morris harán mérito en el profesional de imprenta.

No obstante, su ideal del libro bello, es sencillo y universal, y complementa la experiencia estética de la vida que

¹ “Some thoughts on the ornamented manuscripts of the Middle Ages”.

“Some notes on the illuminated books of the Middle Ages” (1894).

“The early illustration of printed books”, Conferencia, (1895).

“The Woodcut of Gothic Books”, Conferencia, (1892).

“Printing”, 1893.

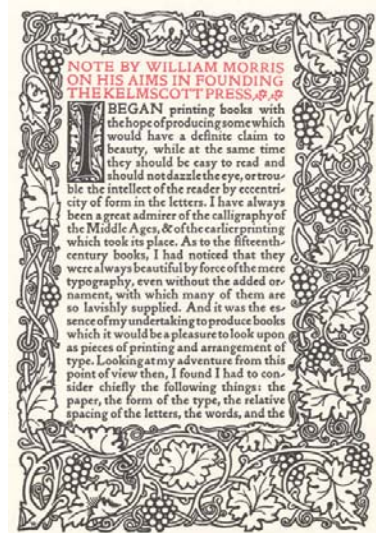
él y su grupo defendían como actitud existencial en contra del creciente materialismo contemporáneo.

Dos cosas, dice Morris, le parecen auténticas aspiraciones de cualquier individuo culto. Una es el deseo de poseer una casa hermosa. Y la segunda es la posesión de libros bellos. Veremos, más adelante, como el ideólogo del movimiento Art and Crafts, nos habla de “la arquitectura del libro”, equiparando la nitidez conceptual y la claridad espacial que debe esgrimir el arquitecto con las habilidades mecánicas y estéticas del impresor.

La belleza de un incunable medieval, o sea, la belleza del objeto físico, exaltaba el espíritu literario que encerraba, la belleza narrativa, que Morris identificaba como épica, una narrativa que implicaba una dinámica ideal, incitando al lector, al hombre medieval, a participar en la experiencia de lo maravilloso y lo sagrado. El hombre medieval, argumenta Morris, vivía “con un sentido épico de la vida”, y por tanto, esta actitud y orientación, confirmada por la emoción narrativa, animaba al ilustrador, al copista o calígrafo y al encuadernador, quienes sólo concebían crear un libro que fuese el más bello objeto imaginable.

Este doble principio que unificaba lo hermoso del contenido y del continente, descansaba sobre la excelencia de la ornamentación, imbuida del sentido de la maravilla y de la belleza. Los dibujos o iconos que ilustraban un libro de horas, una novela de caballería o una Biblia, no sólo se sometían íntegramente a su función, sino que aparecían en la página armoniosamente, definiendo una unidad visual y textual artísticamente plena. Esta armonía entre imagen y texto no era casual. Al contrario, el arte medieval, y este es uno de sus más altos valores, era un arte orgánico, heredero de una larga tradición que se podía remitir en sus orígenes a los escribas romanos.

Morris juzgaba al Renacimiento, con su gusto por lo neoclásico, como el comienzo de lo que llama “arte retórico”, un estado de la ornamentación en que ésta se hace superflua y marginal, y no enaltece ni sirve a la esencia textual o a los contenidos fundamentales. Aunque no lo dice



(p.74, William Morris, The Ideal Book) Primera página del libro *Notas sobre los objetivos al fundar la Imprenta Kelmscott*, (1898), William Morris

explícitamente, podemos inferir que para él la organicidad de la tradición artística es lo que garantiza la continuidad de su validez, una savia moral al servicio de la colectividad que impide que las malas prácticas desnaturalicen el estatus bello que es inherente a todo producto y concepción artística.

No es extraño que las ideas de Morris sobre el valor simbólico y no comercial del objeto artístico y las ideas de Karl Marx sobre el valor real y el valor abstracto de los objetos sean afines. Marx, en su análisis dilatado de la transformación del valor real de los objetos en valores abstractos monetarios, pone el ejemplo práctico de una silla. Esta, en una etapa precapitalista, tenía un valor real como objeto funcional, que era apreciado por la comunidad completamente; la silla se podía canjear por otro objeto de un valor funcional real similar. Asimismo, el trabajo del carpintero era apreciado y estimado por la comunidad, que evaluaba su pericia como artesano por encima de otras consideraciones. El trabajo del carpintero no estaba aún cifrado exclusivamente como valor monetario, ni tampoco la silla tenía un valor monetario absoluto. La reducción de ambas cosas, de objeto y de trabajo, a una escala de valores monetarios dominantes, es el sometimiento a un sistema comercial de la vida del hombre y del arte. Morris avanza por líneas paralelas. La Revolución Industrial, nos dice, encadenó al hombre a una producción ligada a la máxima brevedad. El artesano medieval vivía en un tiempo espacio productivo ajeno a las limitaciones y exigencias temporales. Podía tomarse el tiempo necesario para madurar y realizar su obra artesanal, que no tenía que competir agresivamente con otras, ya que sus clientes eran fijos y seguros, y el precio pagado era fijo, quizás alto, pero jamás especulativo, en la acepción de ganancia extraordinaria que hoy es moneda tan común. William Morris aunaba así ideología política con ideología artística, aunque, siendo como era un socialista convencido, se lamentaba de haber pasado su vida trabajando para los ricos.

Otra contradicción sorprendente, entre las limitaciones tecnológicas del Medievo y el esplendor tecnológico de

1890, es que la abundancia y desarrollo de las máquinas no presuponen necesariamente la excelencia productiva. Morris abomina de los libros feos y vulgares de su tiempo, hechos sobre papel malo, con letras ilegibles, tipos diminutos y encuadernaciones horribles y ensalza los libros medievales y los libros impresos del siglo XV. Un artesano puede producir algo excelente si le saca la máxima partida a los límites de sus medios y logra subordinarlos al criterio de la belleza. ¿Cómo, con un mero cuchillo y no con un buril, tallando maderas menos dúctiles como el acebuche o el peral, podía el grabador del siglo XV crear xilografías asombrosas?

Gracias a su apasionada y continua defensa de las tradiciones artesanales del pasado Morris hizo despertar a la belleza a un siglo dormido en los laureles de la tecnología. Sin embargo, el haber recordado las excelencias formales de antaño jamás le condujo a negar la continuidad de la historia. La imitación de lo medieval a finales de su siglo le parecía una locura, al igual que la restauración, una presunción peligrosa, sobretodo cuando se trataba de devolver un edificio a su estado primigenio. “Ningún cantero moderno”, razonaba Morris, “podría tallar un bloque de piedra como lo hubiese hecho un compañero suyo en el Medievo”.

La recuperación de los valores representados por los gremios impresores del siglo XV y XVI, su alabanza de los grandes editores alemanes, venecianos e italianos, se contextualiza, no obstante, en un ejercicio de formación profesional contemporánea. Morris produce una guía sencilla de principios básicos absolutos e innegociables que deben regir la creación de un buen libro. En primer lugar defiende el imperativo de la legibilidad, ya que una página ilegible, por las características negativas de sus letras y de la relación de los blancos con los negros, simboliza el fracaso de todo esfuerzo editorial. En lo que se refiere a la forma de las letras se nutre de sus conocimientos históricos de tipografía.

Morris, por así decirlo, toma partido a favor de determinadas evoluciones tipográficas. Considera como más im-



(p. 55, William Morris,
The Ideal Book)

Página ilustrada con una
xilografía, del libro
Eunuchus, de Terencio,
impreso en Ulm, 1486.

Tamaño original:
191 x 125 mm

portantes en la historia de la tipografía, las mayúsculas romanas, y el posterior alfabeto en minúscula que desarrollaron los escribas a partir de las versales. La minúscula romana se transformó durante el Medievo en el tipo gótico, una letra idóneamente adecuada a la lectura. Los tipos extravagantes, con ángulos agudos y grosores variables fatigan el ojo y enmarañan la página. Los tipógrafos del dieciocho, como Bodoni, Didot o Baskerville, tan en boga con los diseñadores y fotocompositores del siglo XX, le resultan detestables.

Las letras, nos recuerda, las debe siempre crear un artista, deben estar integralmente diseñadas (como lo hicieron los romanos encuadrándolas geométricamente en un cuadrilátero). El punto de la “i” no debe ser un circulito sino un diminuto diamante; la “u” no debe ser una “n” invertida. No deben ser tampoco demasiado pequeñas. El segundo punto de esta agenda insustituible afecta a la colocación de la página sobre el papel. Las cajas altas son las mejores, mientras que las bajas tienden a estropear la arquitectura de la página. Además, el margen exterior de la página será siempre un veinte por ciento mayor que el interior. Los espacios entre líneas, el interlineado, obedecerá a un sentido natural de equilibrio visual, basado en la caligrafía de los escribas irlandeses, quienes emularon los modelos bizantinos. Las mejores tipografías del siglo XV, subraya Morris, imitaban las mejores caligrafías, cuyos espacios entre letras y líneas reflejaban unas proporciones “con-naturales” al ojo y, por tanto, a la mente.

Volvemos pues, al estatus humanista del libro, al hecho de que es un producto cuya forma ideal responde a estructuras y concepciones casi biológicas de la armonía. Este determinismo físico es la fuente que establece la relación natural entre artesano y objeto creado, fijando no sólo una relación natural sino unas “leyes” técnicas que si se infringen, da igual lo avanzado y sofisticado de la tecnología imperante, dañaran el objeto creado. El modernismo recupera un sentido común artesanal que obliga a pensar en la armonía del diseño, el eslabón subliminal del pensamiento de William Morris.

El proceso de producción formal acaba con una encuadernación que respete el tamaño real de los cuadernillos impresos, que no le quite milímetros a unas páginas bien diseñadas y armoniosas en función de la rentabilidad mecánica. “Si seguimos esta regla”, arguye Morris, y he aquí lo esencial, “hasta el libro más sencillo puede ser bello”, y la diferencia entre la voluntad de la belleza y el descuido que redundaba en la fealdad no cuesta nada, es una actitud interior del artesano, una especie de suplemento de calidad que reconduce las prestaciones de la máquina al servicio del arte y del hombre.

La última parte de este ideario del libro bello, del fundamento de su arquitectura, concierne a la naturaleza y el propósito de la ilustración. El genial sentido común de Morris se manifiesta de nuevo. Un libro de arte, un libro destinado a promulgar en imágenes la obra de un artista o el arte de un pueblo, no debe estar ornamentado, ya que es por antonomasia, un libro “utilitario”, y su éxito radicará en la sobriedad textual y en la ausencia de diseños que minen su función utilitaria.

Los textos ilustrados, por otra parte, deben respetar la jerarquía de la “página integrada”. La imagen, como ya hemos dicho, servirá al texto, nacerá de ella y condensará situaciones y hechos narrativos. No será una ilustración gratuita, una vaga y forzada correspondencia entre el espíritu de un cuento y el estilo de un artista, más preocupado por su obra que por ilustrar la obra del autor. Este último punto es particularmente sensible en nuestros días, en que el absolutismo de la libertad del artista les permite actuar como “contrailustradores” de novelas, cuentos o poemas, y les da carta blanca para poner en una supuesta página de ilustración lo primero que se les venga a la cabeza, despreciando lo que para la tradición medieval era esencial, la adecuación de imagen a texto, la belleza complementaria entre lo pintado y lo narrado. Solamente un puñado de artistas contemporáneos son capaces de abandonar la enfermiza dialéctica libertaria y someterse gozosos y humildes al antiguo ejercicio de la ilustración. Y quienes logran

aceptar este yugo suelen ser los más brillantes y los más inteligentes, capaces de borrar, en algunas circunstancias, las trazas del ego.

El ilustrador y el grabador, el artista-artesano encargado de trasladar a plancha el dibujo, deberán, sigue apuntando Morris, tener una relación de mutua estima y comprensión. Ambos tendrán ciertas nociones de diseño, y concretamente, del diseño concreto que les afecta ya que si sus esfuerzos no convergen en la realización y la definición del objeto a crear, su éxito y belleza jamás se podrá garantizar.

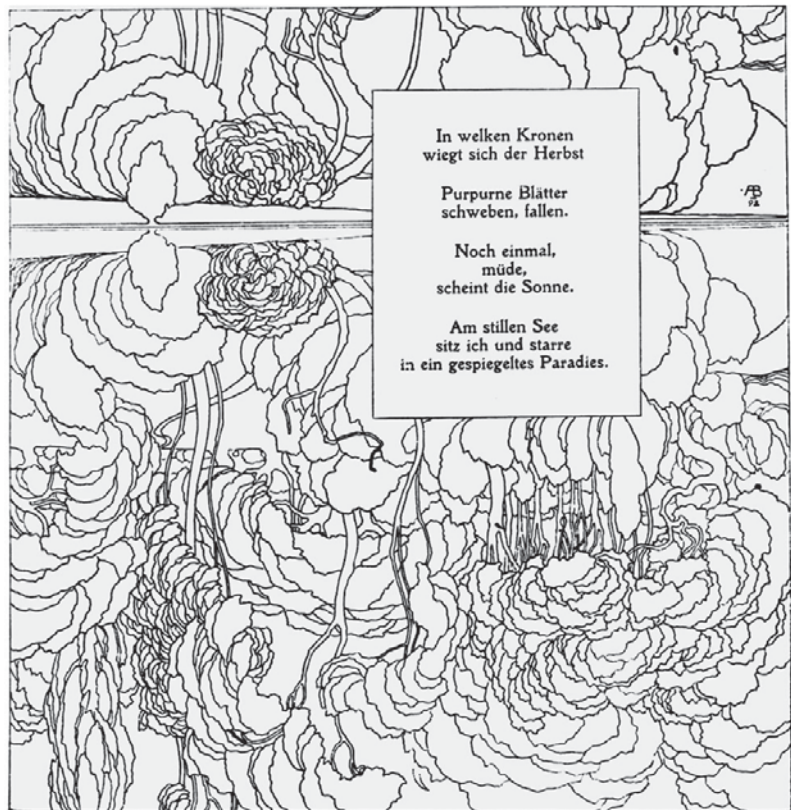


Ilustración para un poema de Arno Holz, impreso en *Ver Sacrum*, 1898

Consejos y reflexiones ideales de difícil consecución en un universo capitalista productivo como era el de William Morris. Sus ideas, a pesar del aura romántica idealista que emitían, dinamizaron a un grupo de colaboradores que hicieron posible la aventura corta de la Kelmscott Press. Morris contactó con un fabricante de papel que produjo resmas artesanales, con cajistas expertos sensibles a sus ideas, y con patronos que financiaron ciertas líneas

editoriales. La trascendencia para el *art nouveau* de esta filosofía práctica y real del diseño aplicado y de sus metodologías es incalculable.

En el más amplio de los espectros editoriales, desde revistas como la vienesa *Ver Sacrum*, pasando por la *Yellow Review* inglesa hasta *La Esfera* española y la más humilde y lejana *Castalia* canaria, los ecos del pensamiento y el efecto de los libros de la Kelmscott Press (más otras imprentas que tomaban derroteros paralelos, como la Chiswick Press), son visibles y palpables. Aparte de las premisas intrínsecas a la poesía modernista, y sus inicios en el simbolismo, la condición de texto ilustrado constituye la segunda dimensión de su realidad, o sea, que estamos ante un fenómeno literario-visual casi tan espléndido como lo fue la época dorada de los libros miniados del siglo XIII y XIV. Las ideas de Morris en torno a la belleza de todos los objetos, sin olvidar la casa, el objeto supremo, que elevan la experiencia vital del hombre, fructificaron en un movimiento estético universal, que implicó, quizás por última vez en nuestra historia, al orfebre, al poeta y al pintor en una aventura conjunta de creación. El libro, el más portátil y desplazable de los objetos, era su símbolo ideal.

TODO AUTOR ES POR DEFINICIÓN INICIALMENTE LECTOR. Los grandes creadores de todos los tiempos deben sus hallazgos, sus reflexiones, sus avances estilísticos a sus predecesores y coetáneos. Desde la *imitatio* grecorromana hasta la comprensión borgiana del *universo*, todo escritor ha partido –para negarlos o reconocerlos– de los libros que han caído en sus manos. Esos ejemplares adquiridos siempre con la ilusión de acercarse a ellos algún día han encontrado acomodo en lugares reservados de sus residencias y, tradicionalmente, han convertido las bibliotecas en lugares casi sagrados.

Adentrarse en cualquier biblioteca resulta siempre una experiencia que va más allá de la penetración en un espacio colmado de libros. Prueba de ello es la fijación que han sentido las diferentes civilizaciones por fomentar la destrucción de archivos y colecciones: desde Sumer y Babilonia, pasando por Alejandría, las bibliotecas árabes y judías de la España medieval, las terribles destrucciones de la Inquisición, el *bibliocausto* nazi, hasta la reciente quema de libros en Irak, la erradicación de las bibliotecas se ha transformado en una constante histórica. Si el valor de una biblioteca general resulta patente, lo es más en el caso de las pertenecientes a escritores. Abrir la biblioteca de un autor, a menudo reino reservado o prohibido, significa precipitarse más allá de una colección de libros, revistas y objetos personales. Las estanterías guardan celosas horas de insomne deleite, de subrayados y anotaciones, de recitación y confesiones, de traducciones y evocación. La intimidad de alguien que ha dejado parte de su vida –y ha vivido– en esos libros descansa en cierto modo en los únicos testigos de una de las experiencias más esencialmente humanas que existen: la lectura.

Tomás Morales fue un bibliófilo empedernido y su colección de libros pertenece al género de esas bibliotecas mimadas y cuidadas de manera obsesiva. En todas las casas que habitó, reservó un lugar especial para sus libros, los cuales mantenía cercanos al ámbito de trabajo y siempre bajo llave. Su vida profesional y sobre todo la literaria transcurrió en su propia biblioteca o en las bibliotecas de otros autores. Una de las fotografías más difundidas del poeta está tomada precisamente en una biblioteca. En ella posa junto a Saulo Torón y Alonso Quesada en casa de este último. En último plano, sonriente y posando su brazo derecho sobre la biblioteca de Rafael Romero (Alonso Quesada) queda inmortalizado Tomás Morales, quien parece esbozar un gesto de protección sobre los libros de su amigo. Entre los volúmenes, y acaso sospechando alguna de las acostumbradas peticiones de Morales, se observa un aviso enormemente elocuente. Más allá de la advertencia y del alarido justiciero, podría clasificarse el cartel –mecnografiado y en letras mayúsculas y severas– guardián y custodio de sus volúmenes: “NO PRESTO LIBROS A NADIE”.

El amor del vate por la lectura comenzó tempranamente. De la mano de su hermano Manuel, joven poeta y posteriormente abogado, quien publicó algunos de sus poemas en el *Diario de Las Palmas* entre 1899 y 1900, fue conociendo a los grandes autores de la época. Sebastián de la Nuez, en su monografía sobre el vate moyense, relata la impronta que supuso su hermano en su educación literaria:

*“Le hablaba de los secretos encantos y de la juergas estudiantiles en las ciudades universitarias, al mismo tiempo que le traía algunos libros que no eran precisamente ‘Los cuentos de Grimm’, sino quizás alguna novela naturalista al estilo de Zola, o bien algún librito de poesías sentimentales a lo Bécquer o grandilocuentes a la manera del académico don Gaspar Núñez de Arce”*¹.

La formación del gusto y la sensibilidad literaria se van entretejiendo desde la adolescencia a través de la selección de lecturas que sugiere su hermano mayor y, posteriormente, por sus propias elecciones. En este hábito lector, se



Tomás Morales, Saulo Torón y Alonso Quesada en la biblioteca de este último.

Fondo Fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales.

¹ DE LA NUEZ CABALLERO, Sebastián, 1956, *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*. Biblioteca filológica. Universidad de La Laguna, La Laguna, p. 66.

va perfilando un amante de la literatura que busca permanentemente espacio y tiempo para entregarse a ella. Desde su infancia en Moya hasta el final de su vida será una constante la búsqueda de espacio para la intimidad y el silencio, con el fin de dedicarse pausadamente a libros que lee y relee.

En la formación lectora de Tomás Morales no pueden olvidarse - además del mencionado magisterio de su hermano y de algunos profesores- los años que el poeta pasa en Cádiz y en Madrid. Por un lado, hay que destacar la figura de Fernando Fortún, quien le abrió los caminos de la lírica francesa, con la *Antología* que él mismo preparó en colaboración con Díez-Canedo y que, con toda probabilidad, Morales manejó y estudió detenidamente. Fortún le abrió al universo: le mostró el sendero hacia Rodenbach, Maeterlinck y otros poetas simbolistas, belgas y franceses, que en aquel momento captaban la atención internacional. Por otro lado, se debe resaltar el círculo de amistades poéticas que frecuenta en Madrid, que le permitió, pese a sus pocos recursos de estudiante, hacerse con muchas obras. Entre 1905 y 1910, su biografía deja entrever el profundo conocimiento que poseía Morales del arte de sus coetáneos, entre los que destacan: Rubén Darío, Amado Nervo, Blanco Fombona, Santos Chocano, Galdós, Benavente, Villaespesa, Eduardo Zamacois, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, Antonio Palomeros, Manuel Machado, Ramón Pérez de Ayala, Pedro de Répide, José M^a Gabriel y Galán...

En las tertulias literarias que frecuentaba, Tomás Morales conoció a muchos de estos autores, quienes directamente le entregaron sus obras para contar con su opinión. Los libros que no le eran ofrecidos de esta manera, le llegaban por vía de sus protectores: los canarios con los que vivió en la época y, sobre todo, Villaespesa, Rueda y Carmen de Burgos, Colombine. Los tres últimos, además, dirigieron revistas literarias, por las que el poeta también se informaba de las novedades que podrían interesarle para el desarrollo de su formación lectora.

Todo cae en sus manos por su vinculación con los autores, o por las poderosas influencias de sus protectores. No encuentra límites en su curiosidad, que es frecuentemente saciada sin dificultades, gracias a que sus solicitudes de compra de libros son aceptadas y satisfechas por los que lo amparan. Esta tutela unida, como se ha advertido, a sus amistades, hacen de Morales uno de los más exigentes críticos de su tiempo. Su gusto se va perfilando a partir de las lecturas, que algunas veces le brindan satisfacciones y otras desengaños. En su labor de filtro de la tradición y de la obra de sus coetáneos, sentirá el regocijo de encontrarse con grandes obras, pero también tendrá que leer mucha literatura de escasa calidad.

Sin embargo, Morales no concibe la decepción. La lectura constituye para él un alimento, va más allá del ejercicio de entretenimiento o el consumo. El poeta se nutre de la palabra, a la que vuelve reiteradamente, en un proceso interminable, tal y como luego lo alimentará la contemplación del paisaje. El libro se convierte así en algo más que un objeto, forma parte de su propio crecimiento, del conocimiento, y hace realidad la sentencia de Juan Manuel García Ramos: “Leemos para aprender y esta operación nos conforta cada vez, pero nunca definitivamente”². No es algo externo a la vida, sino parte sustancial de ella. Hasta tal punto la lectura se integra en su cotidianidad, que llega a conquistar otras parcelas de su ser. Se dedica de manera tan intensa a ella, que en muchos momentos de su vida, la lectura tamiza sus actividades y obligaciones, algo siempre sorprendente a los ojos prosaicos que acudían a él como médico. Las descripciones existentes de sus lugares de estudio o trabajo resultan explícitas. En primer lugar, el estado de su habitación en Madrid, donde los libros de medicina ocultaban el suelo, mientras que los de poesía cubrían su mesa de trabajo, hacían presagiar que nunca terminaría sus estudios universitarios. En segundo lugar, su despacho de médico en la calle Pérez Galdós también estaba arropado por estantes, repisas y anaqueles llenos de libros, además de contar con una decoración muy literaria: retratos de

² GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel, 1992, *La seducción de la escritura*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Tolstoi, Rubén Darío, Salvador Rueda, las figuras del Discóbolo o la Victoria de Samotracia...³ Este amor por la lectura se puede entrever en muchos de sus poemas, pero uno de los más explícitos en lo que respecta a la incursión de la lectura en su vida es el dedicado a su compañero en el hospital de San Carlos, recogido en *Las Rosas de Hércules* con el título: “En el libro de Luis Doreste ‘Las moradas de Amor’”:

[...]

Juntos hicimos entonces la vida universitaria.
Las guardias del internado en la sala hospitalaria,
entre dos filas de camas que ordenara la piedad;
por donde, calladamente, agitando una tisana,
iba alguna dulce hermana,
con sus engomadas tocas, sierva de la caridad.

De la tumultuosa calle los ecos sordos llegaban,
y nuestras almas amigas, nuestras dos almas, viandaban
lejos, en algún país quimérico y halagüeño;
y sobre tanta agonía
adormecedor ponía
su consolución calmante, como un cloral, el ensueño...
Y a lo largo de los claustros llenos de serio reposo,
por las clínicas austeras, con entusiasmo impetuoso
corrían nuestros lirismos... y sin poder domeñarlos:
aturdidas, soberanas,
sonaron prosas profanas
bajo las graves arcadas del hospital de San Carlos...

Y después, los comentarios al cotidiano paisaje,
y la charla bajo el techo común del limpio hospedaje,
y tus versos, que a los míos daban norma y claridad.
La vida al trasluz mirada de una pueril alegría
con el corazón radiante de “novena sinfonía”
y tu corazón, clepsidra de tu infinita bondad.

[...]

³ Descripción que hace un visitante de casa de Tomás Morales situada en la calle Pérez Galdós; José Rial, “Una deuda de gratitud” en *El Tribuno* de Las Palmas, 25 agosto 1921, que se encuentra recogida en citada monografía de Sebastián de la Nuez.

Se puede decir por tanto que Morales vivió literalmente rodeado de libros y, como apuntan algunos de los repertorios de obras que deseaba comprar o que tenía encargadas a librerías, estos constituían para él un permanente pensamiento. Las siguientes palabras de Sebastián de la Nuez revelan este aspecto del carácter del poeta:

“¿Qué libros había en estos estantes? [...] Villaespesa, Canedo, Fortún, Machado y los libros clásicos de la literatura española: Cervantes, Lope, Quevedo; Laconte de Lisle, Heredia, Flaubert, Zola, y desde luego los poetas americanos: Rubén, Chocano, Lugones, Neruo... [...] Podemos añadir a esta lista, la encontrada entre sus papeles que revela sus preferencias y su afán por adquirir más conocimientos literarios. Esquilo, Calderón, Lope, Manzoni, Schiller, Daudet, Azorín, José Zorrilla ...”⁴.

Del listado se puede inferir que Morales era un lector voraz y caótico, incapaz de evitar el atractivo de la letra impresa. No en vano, Cicerón hablaba de la literatura como la suma de todo lo escrito con el afán de seducir y parece que Morales se perfila como un auténtico seducido por la escritura. Su actitud sugiere que el placer de leer es anterior a al ejercicio lector: Morales sale al encuentro de la palabra ajena con una fe ciega en la comunión literaria. Su conducta deja entrever una actitud que no respondía a los hábitos lectores de su tiempo, marcados por una actualidad y rapidez, que vaticinaban el triunfo de la literatura de consumo. Ya en 1881 Nietzsche alertaba mediante la publicación de *Aurora* sobre los peligros que para la lectura suponían los nuevos tiempos. En esta obra animaba a “leer despacio, con profundidad, con intención honda, a puertas abiertas y con ojos y dedos delicados”⁵ y exigía a los lectores el “saber volverse silenciosos y pausados”⁶.

La conocida desidia de Tomás Morales, con “el siempre metido en el alma”, favorecían una actitud vital hacia la lectura ajena a la de muchos de sus contemporáneos y cercana a la de los clásicos. Si bien nunca alcanzó la exquisez y la excentricidad de Maquiavelo, quien se ponía

4 DE LA NUEZ CABALLERO, Sebastián, Opus cit., p. 250.

5 NIETZSCHE, Friedrich, 1881: *Mögenrote. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. Traducción de la edición de Olañeta, Barcelona, 1981, p. 9.

6 Opus cit., p. 9.

sus mejores vestidos para leer a los latinos; Ronsard, que se encerraba durante días para releer *La Iliada*; o Montaigne, quien a los treinta y ocho años decidió meterse en la biblioteca de su castillo y permanecer allí hasta el fin de sus días, sí es cierto que la afición lectora de Morales rozó siempre la devoción.

El poeta sucumbe en el fervor de la letra, felizmente atrapado, a una entrega que va configurando progresivamente un *espacio literario* en primer lugar físico, con la creación y cuidado de su biblioteca, del que ya se ha hablado; y, en segundo, filológico, como puede apreciarse en su labor crítica y poética. Ni Morales, ni ningún otro autor, emprenden el camino sin que otros lo hayan preparado antes. El *homo viator* que es el poeta se encuentra sumergido antes de la enunciación en la realidad textual –sea oral o escrita– y desemboca, a través de su palabra, en la intertextualidad. Su labor lectora se pierde en mapa sin coordenadas, en la que toda vía es posible, gracias a la fecundidad de la palabra pronunciada. Y, al mismo tiempo, *injerta* su lectura en el contexto global, en la medida en que su participación introduce una nueva localización cartográfica. “Sin lector –dice Octavio Paz– la obra sólo lo es a medias”⁷. La literatura necesita de la participación, sólo se reconoce en ella, puesto que la palabra se ofrece gozosa al reconocimiento lingüístico. Y, al mismo tiempo, ésta configura la escritura, incorporación del trazo propio al camino previamente surcado.

La escritura de Tomás Morales está colmada de referencias a autores y obras literarias, algunas patentes, como recuerdan las evocaciones de “Los cuentos de Grimm”, Rodenbach o Machado y otras veladas en la experiencia poética. La resonancia de sus lecturas en los versos muestra el hecho de que el encuentro con la propia voz resulta únicamente posible en el diálogo con otras obras, elemento original y originante de la escritura. Las horas robadas a sus obligaciones y ocupaciones, los felices encuentros con sus libros, no transcurren en vano en el tiempo biográfico del autor ni en el devenir poético, ya que quedan grabadas en

7 PAZ, Octavio, 1956: *El arco y la lira*. Edición consultada, F.C.E., 1998, p. 39.

el instante, en el fluir del verso. De esta manera se transforma en realidad el pensamiento de Octavio Paz cuando afirmaba: “Las palabras del poeta justamente por ser palabras son suyas y ajenas”⁸. La generosidad con la que la palabra es entregada al poeta en forma de lectura se actualiza en la escritura, que inmediatamente la convierte en palabra leída, potencia de encuentro lector y, por tanto, de experiencia vital. De esta manera, la obra de Tomás Morales, lector acérrimo, abre en cierto modo al lector de hoy las vitrinas de su biblioteca. Su legado literario alumbra el secreto de horas de diálogos silenciosos y permiten atisbar una determinada forma de alteridad del yo creador. Sin embargo, el acercamiento a su obra está marcado por el sino que conlleva la lectura, que no es otro que la maraña de dudas a las que irremediabilmente queda abocado el lector. Todo concluirá en un mero vislumbrar. Apenas se asistirá al encuentro de un resquicio de verdad, para afirmar, finalmente, la sentencia de Hans George Gadamer: “Qué cosa sea leer y cómo tiene lugar la lectura me parece una de las cosas más misteriosas”.

8 Opus cit., p. 185.

PRESENTACIÓN DEL ASUNTO

Como es sabido, la obra poética del gran canario Tomás Morales (1884-1921) está recogida en las siguientes publicaciones: *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908), *Las Rosas de Hércules*, Libro II (1919) y, de aparición póstuma, *Las Rosas de Hércules*, Libro I (1922); me permitiré asimismo recordar que esta última entrega estructuralmente significa una refundición —con las supresiones, modificaciones y adiciones requeridas— de la primera entrega, muchas de cuyas composiciones, a su vez, habían sido previamente divulgadas entre el inicial y penúltimo números (septiembre de 1907-febrero de 1908) de la *Revista Latina*, dirigida en Madrid por Francisco Villaespesa.

A la citada edición póstuma de 1922 fueron incorporados los poemas que Morales había escrito con destino a un Libro III, como vino a dar cuenta la edición de *Las Rosas de Hércules* que el Cabildo de Gran Canaria hizo aparecer en 1956, sin que ello permita concluir, a nuestro juicio, que el poeta pensara dar a *Las Rosas* una estructura tripartita.

El objeto de la presente nota es una aproximación a la génesis del poema «Criselefantina»; texto central en la poética de Morales, fue trasvasado de los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* al Libro I de *Las Rosas...* y, por supuesto, a la recopilación de 1956. La existencia de algunos estados manuscritos del poema permite observar variantes de distinta naturaleza que en su momento no entraron en el cotejo y comentario del exhaustivo trabajo que realizara Sebastián de la Nuez (cf. *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Tenerife, 1956, II, 10 y ss.).

En «Criselefantina» resultan patentes dos características que la crítica ha enunciado a propósito de la poesía de

Rubén Darío: helenismo (exhibido desde el mismo título del poema) y, sobre todo, erotismo. Glosaré aquí palabras que he dejado escritas en otro lugar. La facundia verbal de Morales es solar y procreadora; es salud y vigor. La fabulación proyectada en el poema hace que éste adquiera la articulación del cuerpo femenino; escribir un poema es acto simétrico al amoroso, y en él resulta descrito la fecundación de un sentido. Leer «Criselefantina» es una invitación a experimentar el *placer del texto* del que nos habla Roland Barthes: el poema es una relación más que sensual entre el poeta y la materia verbal, y a ese contacto parece poner fin la convulsión de un espasmo.

He aquí —en relación a «Criselefantina»— el material bibliográfico contrastado:

PGAM: Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar, Madrid, Impr. Gutenberg, 1908. Ubicación de «Criselefantina»: *Poemas de la Gloria*, pp. 65- 67. En esta edición, preparada por el autor, el poema no aparece relacionado en el Índice.

RHI: Las Rosas de Hércules, Libro I, prólogo de Enrique Díez-Canedo, Librería Pueyo, Madrid, 1922. Ubicación de «Criselefantina»: *Poemas de asuntos varios*, pp. 78-79. De la edición —que se ha considerado hasta ahora el texto icónico— fue responsable el poeta Fernando González.

RH56: Las Rosas de Hércules, prólogo [el mismo de *RHI*] de Enrique Díez-Canedo, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1956. Ubicación de «Criselefantina» (reproducción exacta del estado de *RHI*): «Libro Primero», *Poemas de asuntos varios*, pp. 84-85. La edición fue preparada por el profesor Sebastián de la Nuez.

Los estados manuscritos aparecen descritos y analizados más adelante. Pueden consultarse en la Casa-Museo de Tomás Morales. Recordemos el estado textual que —se ha supuesto— posee autoridad, y las variantes que exhibe en relación con *PGAM*:

CRISELEFANTINA

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.

5 Eres divina, ¡oh reina!, tu carne es nacarina;
y tienen tus contornos olímpicos, los bellos
contornos de una estatua. ¡Oh reina, eres divina,
desnuda, bajo el áureo temblor de tus cabellos!
Nuestro tálamo espera bajo un rosal florido,

10 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;

15 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

20 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.

25 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

30 —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,

35 al fluir de la sangre, se van tornando rojas
como el lecho de púrpura de los emperadores...

- [1] *arménico;*
 [2] *tesoro,*
 [4] *oro...*
 [5] *¡oh Reina! tu carne es nacarina,*
 [7] *¡Oh, Reina!*
 [8] *desnuda bajo el áureo temblor de tus cabellos...*
 [14] *lleno,*
 [17] *flores;*
 [18] *blancas, la más fragante y pura;*
 [21] *Yo amaré entre las flores tu perfume abrioleño*
 [22] *brazos apasionada*
 [24] *boca...*
 [29] *cupidamente:*
 [30] *-Tus [...] opresos-*
 [32] *besos...*
 [33] *hojas,*
 [34] *como*
 [35] *rojas,*
 [36] *emperadores.. [sólo dos puntos suspensivos.]*

DE LOS CAMBIOS INTRODUCIDOS EN LOS ESTADOS IMPRESOS

Los cambios que se registran en el paso de *PGAM* a *RHI* conciernen preferentemente a las pausas, y algunos merecen un comentario mayor que el que aquí se les concede; si se repara en la secuencia de los versos 6, 7 y 8 se concluirá que no se corrigió lo que debió haberse corregido y, por el contrario, que se ha manipulado —conjeturamos— lo que debió permanecer intocable. En el verso 6 se lee:

y tienen tus contornos olímpicos, los bellos

con esa coma que separa —en apariencia— el predicado y el complemento; y así fue transportado el error de una publicación a otra; en realidad, como se verá más abajo en los estados manuscritos, tal coma no sobra; lo que ocurre es que falta otra entre «contorno» y «olímpicos»; de modo que el verso es:

y tienen tus contornos, olímpicos, los bellos

En relación a los otros dos versos, no es difícil imaginar las razones que llevaron a Morales a desplazar el cierre del signo de exclamación hasta el final del verso 8, donde asimismo suprimió los puntos suspensivos; finalmente, introdujo en el verso 7, una coma entre «reina» y «eres»; pensamos que fue mano ajena a la del autor la que introdujo en el verso siguiente una coma antes de «desnuda».

Por lo que se refiere al ámbito léxico, hay un caso, que se registra en el verso 22, que parece no haber llamado la atención de los estudiosos de Morales: donde se leía «apasionada y loca» luego se lee «ilusionada y loca»; la variante no está registrada en los documentos conservados, y dudo que de ella fuera responsable el autor; si no se tratara de una simple errata, habría que pensar en un retoque de mano de Fernando González, responsable de la edición de *RHI*. De no ser errata, estaríamos, a nuestro juicio, ante una corrección —hasta cierto punto— lógica, pero de dudoso acierto. Ante la posibilidad de que nos hallemos ante este último caso, trataré de dar una explicación al proceder del corrector y, en suma, dejar indicada a futuros editores de Morales la conveniencia de la restitución léxica.

A «apasionada» (aquí ‘poseída por la pasión amorosa’) se había sumado otro adjetivo, «loca» (aquí ‘desprovista de razón por la voluptuosidad’), de muy parecida —aunque no *idéntica*— acepción semántica; es decir:

‘poseída por la pasión amorosa’ + ‘desprovista de razón
por la voluptuosidad’

La mano que llevó a efecto el cambio debió juzgar que la conjunción «y» establecía una relación de igualdad o semejanza entre los dos adjetivos y, por tanto, de escasa progresión semántica; claro que hubiese bastado con suprimir la conjunción para que la idea de adición en la secuencia:

apasionada, loca

dejara paso a la idea de gradación e intensificación, en consonancia con la progresiva pérdida de conciencia implícita en el rapto amoroso; el término *apasionada* fue sustituido por otro de igual número de sílabas y para el que se buscó un significado no convergente con el de «loca», y el elegido fue «ilusionada» ('llena de esperanzas amorosas'). Según nuestra lectura, y dado el carácter del poema, el sustituyente viene a proporcionar un decaimiento en el continuo acrecer de la intensidad erótica que vertebra al conjunto, efecto que el poeta, en el límite del pudor, ya se encargó de sugerir.

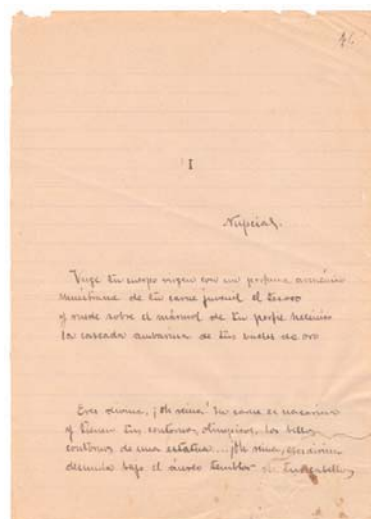
LOS ESTADOS MANUSCRITOS

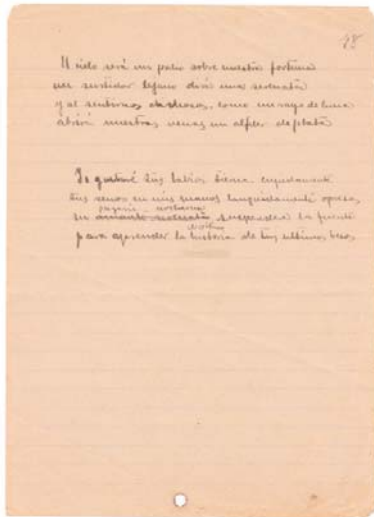
Retomo ahora la descripción del contenido de los manuscritos mencionados más arriba. Se trata de tres hojas desgajadas de un cuaderno de tipo escolar, de 21 x 15 cm. aproximadamente. La escritura, a tinta negra. Aquí los designaré A, Bn y B. Advertiré enseguida que este material es catalogable en dos estados textuales de naturaleza y cronología distintas.

Se diría que la hoja que llamo A es copia más o menos esmerada de una versión de «Criselefantina» que acaso entonces debió considerarse como *definitiva*. En el ángulo superior derecho del recto de los soportes aparece la numeración, de mano del poeta, «46». Conviene dejar consignado, por un argumento que expondré enseguida, el detalle —en apariencia insignificante— que las hojas poseen veintidós rayas horizontales.

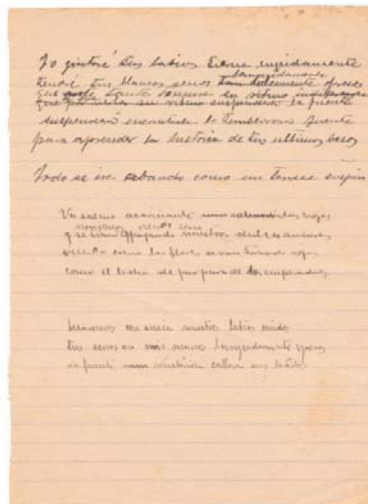
LA HOJA A contiene (a la altura de la raya 6) un «I», que es un ordinal de sección de libro o de composición, y un título de poema (a la altura de la raya 9): «Nupcias», que se transformará en «Criselefantina». Este detalle hace pensar que en ese desconocido ordenamiento textual probablemente aún no existía el poema titulado «Bodas aldeanas», con el que habría entrado en una relación de similitud nominal no deseable. Siguen (en las rayas 12-15 y 19-22) los versos 1-8; el dorso, en blanco.

| Hoja A





| Hoja Bn



| Hoja B

LA HOJA BN contiene los versos 25-28 (en las rayas 1-4) y, con variantes sobreescritas, los versos 29-32 (en las rayas 7-10) el dorso, en blanco. Nada impide pensar que con estos últimos versos pudo originariamente cerrarse «Criselefantina».

La minuciosidad que he puesto en la descripción obedece al argumento de que es muy probable que en la hoja previsiblemente numerada por el poeta como 47, no conservada, figurasen otras cuatro estrofas (es decir: versos 9-24), a la vista de la disposición espacial de la que Morales hizo uso en el cuaderno.

LA HOJA B aparece sin foliación y es borrador de los versos 29-32 de *Bn* y de los versos 33-36, de los que no se conservan copias esmeradas.

He aquí la descripción de los soportes¹:

Hoja A: tiene el valor de mera copia de los versos 1-8, salvo en lo que se refiere a los signos de pausas.

I NUPCIAS

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 bajo el áureo temblor de tus cabellos

Hoja Bn; versos 25-32:

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

¹ Para la transcripción de los versos, me atengo a la normativa siguiente: las líneas tachadas se reproducen en cursiva y entre paréntesis rectos, seguidos de la palabra (o palabras) sobreescrita(s); cuando el poeta presenta dos términos pendientes de elección se hace uso del signo llave para abrir ({} y cerrar (}) la secuencia, teniendo en cuenta que se enuncia en segundo lugar, separado por barra oblicua, el término (o términos) sobreescrito(s).

Yo gustaré tus labios tierna cupidamente
tus senos en mis manos lánguidamente opresos
su [*amante serenata*] plegaria nocturna suspenderá la fuente
para aprender {la historia/ el ritmo} de tus últimos besos

Hoja B; versos 29-32:

Yo gustaré tus labios tierna, cupidamente
tendré tus blancos senos [*tan dulcemente*] lánguidamente
opresos
[*que por verlos su ritmo suspenderá la fuente*] que [*ante*] al ver
tanta hermosura su ritmo
indiferente
suspenderá encantada la temblorosa fuente
para aprender la historia de tus últimos besos

Versos 29-31:

besaremos con ansia nuestros labios unidos
tus senos en mis manos lánguidamente opresos
la fuente [*rum*] misteriosa callará sus latidos

Verso 34:

Todo se irá acabando como un tenue suspiro

Versos 33-36:

Un salmo acariciante [*rumor*] salmodiarán las hojas
y {se irán apagando/ moriremos viendo cómo} nuestros dulces
amores
viendo cómo las flores se van tornando rojas
como el lecho de púrpura de los emperadores

SISTEMATIZACIÓN DE VARIANTES

Se ofrece en este epígrafe final los estados sucesivos del proceso de las estrofas 8 y 9 del poema; de modo que el

«primer estado» no designa necesariamente el primer borrador en el tiempo de determinados versos, de la misma manera que el «último estado» tampoco coincide con el definitivo; la secuencialidad se ha establecido de acuerdo con los manuscritos analizados.

Estrofa 8; Hoja B; primer estado:

- v. 29: besaremos con ansia nuestros labios unidos
- v. 30: tus senos en mis manos lánguidamente opresos
- v. 31: La fuente [*rum*] misteriosa callará sus latidos.

Estrofa 8; Hoja B; segundo estado:

- v. 29: Yo gustaré tus labios tierna cupidamente
- v. 30: tendré tus blancos senos [*tan dulcemente*] lánguidamente
opresos
- v. 31: [*que por verlos su ritmo suspenderá la fuente*] que [*ante*] a ver
tanta hermosura su ritmo indiferente
suspenderá encantada la temblorosa fuente
- v. 32: para aprender la historia de tus últimos besos.

Estrofa 8; Hoja B ; tercer estado:

- v. 29: besaremos con ansia nuestros labios unidos
- v. 30: tus senos en mis manos lánguidamente opresos
- v. 31: La fuente [*rum*] misteriosa callará sus latidos.

Estrofa 8; Hoja Bn; último estado:

- v. 29: Yo gustaré tus labios tierna [,] cupidamente
- v. 30: tus senos en mis manos lánguidamente opresos
- v. 31: su [*amante serenata*] plegaria nocturna suspenderá la
fuente
- v. 32: para aprender el ritmo / la historia de tus últimos besos.

Han quedado prácticamente fijados los tres últimos versos de la estrofa 8. Como podrá apreciarse, el ter-

cer estado es mixto en relación con el de la fijación definitiva: el v. 30 se consolida; el 29 se aproxima, con un rodeo, a la forma definitiva; el 31 se distancia de la suya. Tiene particular interés el estudio del verso 29. En las dos primeras tentativas formales, el poeta ha escrito:

Yo *gustaré* tus labios tierna cupidamente

y en la tercera:

besaremos con ansia nuestros labios unidos.

El poeta es consciente de que este verso —que tal vez signifique sólo un tanteo rítmico— roza la tautología. El poeta ha querido decir simplemente ‘unir los labios de ambos en un beso + con ansia’, y ha evitado el *gustaré* (que evoca, por cierto, el «Je goûterai...» de algunos poemas mallarmeños); ha conservado la persona verbal pero ha transformado el verbo en «besaré». Las expresiones analíticas han sido desplazadas por las sintéticas.

*Pobres páginas, que ansiaron
con la mayor de las ansias
decir tan intensas cosas.
¡Y al fin no dijeron nada!*
(A. Nervo: *La última luna*)

En la actualidad resulta incuestionable que el poeta mejicano Amado Nervo (1870-1919) tuvo un papel muy destacado en la transformación de las letras hispanoamericanas. Hay una definición muy afortunada de Federico de Onís que colocaremos como pórtico de este trabajo:

El Modernismo –como el Renacimiento o el Romanticismo– es una época y no una escuela, y la unidad de esa época consistió en producir grandes poetas individuales que cada uno se define por la unidad de su personalidad, y todos juntos por el hecho de haber iniciado una literatura independiente, de valor universal, que es principio y origen del gran desarrollo de la literatura hispanoamericana posterior¹.

No resultaría hoy tampoco muy arriesgado afirmar que, después de Rubén Darío, el saludado por todos como gran maestro, posiblemente sea Amado Nervo el poeta modernista americano más influyente y, hoy por hoy, asimismo habría que decir que se debería situar entre los poetas hispanoamericanos más reconocidos y leídos en la literatura española contemporánea, pues, como muchos de sus correligionarios, ejerció de diplomático, residió e hizo amistad con las principales figuras de las letras españolas y publicó en España mucha obra en verso y prosa.

El creador mejicano, sin embargo, ha sido preterido en los últimos tiempos por el carácter en exceso romántico y

¹ *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934.

sensiblero² de su poesía amorosa, así como la endeblez de su misticismo y la superficialidad de su espiritualismo. Sin embargo, una lectura desprovista de estos prejuicios nos podría mostrar aspectos y matices de la vida y la obra de este escritor que nos lo pueden revelar como un poeta de preocupación estética y de técnicas discretamente innovadoras para su época. Porque otro de los imponderables a vencer con quien nos ocupa es su estricta definición y encasillamiento como poeta “modernista” de escuela, olvidando que el propio Darío expresó contundentemente en *El canto errante*:

El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia³.

A estas alturas de millares de investigaciones acerca del Modernismo, no dudamos que, aunque desde unas premisas y ciertas vertientes siga considerándose un “Mester”, desde otras perspectivas mucho más amplias, el Movimiento fue algo que excedió y excede la consideración de escuela para juzgarse como una auténtica cosmovisión estética, una atmósfera vital y artística y una actitud eminentemente literaria. Amado Nervo no fue más que un hombre de su tiempo que, supo asimilar las huellas clásicas y modernas europeas (Clásicos, románticos y posrománticos españoles, Parnasianismo, simbolismo...) y las más inmediatas tonalidades del misterio y vaguedad de Bécquer. Y, en pura lógica, respiró el aire modernista de su época. Y así lo confiesa en muchísimas páginas desparramadas en revistas y periódicos de su tiempo, ya que la crítica literaria superficial o profunda⁴ ocupa muchas horas de dedicación y muchas páginas de la obra del poeta mejicano que aparecen hoy mucho más interesantes que su propia poesía. Porque

² Recordemos aquí que son versos de Amado Nervo los que inician o titulan dos reconocidos boleros arrebatadoramente sentimentales: Si tú me dices ven, lo dejo todo y El día que me quieras.

³ En *Páginas escogidas*, Madrid, Edics. Cátedra, pág. 137

⁴ Recuérdese su ensayo titulado *Juana de Asbaje*, sobre Sor Juana Inés de la Cruz.



Amado Nervo, 1945

VÁZQUEZ DÍAZ

Nervo es uno de los autores modernistas que se pronunció sobre el movimiento y teorizó unos conceptos que pueden ser considerados como un acierto por sus esclarecedores comentarios, en particular en un escrito que con el título de “El modernismo” publica el autor mejicano en *La Cuna de América*, Num. 45 (10-11-1907) en el que desde su inicio leemos:

No cabe ya dudar de que hay una escuela, una tendencia, una modalidad literaria que se llama “modernismo”. Yo, menos que muchos, podría negar su existencia, pues que a ella debí la singular predestinación de haber sido durante diez años, cuando menos, agredido en mi país por una infinidad de señores, cuyo ideal sería que todos escribiésemos como Grilo, y a quienes el progreso altera la digestión.

Más adelante, sin embargo, declara unas convicciones personales que suponen unas simples, pero muy interesantes consideraciones de teoría literaria acerca del origen y actitudes más inmediatas de la poesía y los poetas que resaltamos a continuación:

...por lo que a mí respecta, creo que ni hay ni ha habido nunca más que dos tendencias literarias: la de “ver hacia fuera” y la de “ver hacia dentro”. Los que ven hacia fuera son los más. Los que ven hacia dentro son los menos.

Amado Nervo está, siguiendo su clasificación, entre los poetas que miran hacia dentro, los que, como su contemporáneo Antonio Machado, pretenden ser el intérprete de las voces y los ecos que dimanen de las hondas palpitaciones de su espíritu. De ahí que un contingente mayoritario de su obra responda a unos afanes, desvelos, reflexiones, tendencias y exposiciones de sus tormentas espirituales y quieren ser declaradores de su propia filosofía, según el poeta confiesa en una muy baudelairiana interpelación al

lector, donde él mismo reconoce el carácter prosaísta de sus versos:

Lector mío, estos versos, que son prosa (rimada),
llegan a tu alma humildes y sin pedirte nada.
No quieren tus elogios... Mas sería mi gusto
que pudieses leerlos al terminar el día,
a los fulgores cárdenos de algún poniente agosto,
que fuese como el marco de mi filosofía...⁵

En *El estanque de los lotos* podemos leer un poema cuyos contenidos referenciales pueden ya desvelarnos los veneros de la personalidad nerviana que van a traslucir en su desarrollo y trayectoria: se trata precisamente de la breve y sencilla composición “Los manantiales” donde nos conmina y a un tiempo constata:

Lee los libros esenciales,
bebe leche de leonas; gusta el vino
de los fuertes: tu Platón y tu Plotino,
tu Pitágoras, tu Biblia, tus indos inmemoriales;
Epícteto, Marco Aurelio...; Todo el frescor cristalino
que nos brindan los eternos manantiales!

Amado Nervo, pues, se declara clasicista, pero también es, no cabe duda, poeta modernista y de su época. Por ello, sorprenden la cantidad de paralelismos que podríamos establecer con los poetas más relevantes de su generación y su entorno hispánico en el doble aspecto de su vida y de su obra: el primero, respecto a su propio nombre, que no es un seudónimo como aparenta, en tanto que es una reducción del verdadero, como Félix Rubén García Sarmiento redujo al suyo al más desautomatizado, sofisticado y, en suma, raro, de Rubén Darío. Al igual que el poeta nicaragüense, también el mejicano acudió al autobiografismo y nos dejó dos breves escritos donde nos lo aclara, revelando muy sutilmente a un tiempo la negación de lo caduco (ancestral) y la afirmación de lo moderno en lo raro:



5 “Al lector” en *La Conquista* del libro *El estanque de los lotos*.

6 La devoción por Francia se contiene explícitamente en estos versos de *La amada inmóvil*:

*¡Bendita sea, Francia, porque me
{ diste mi amor!
En tu París inmenso y cordial
{ encontré
para mi cuerpo abrigo, para mi
{ alma fulgor,
para mis ideales el ambiente mejor..
{, además, una dulce francesa que
{ adoré!*

7 En una celeberrima composición que puede ser la que han registrado más antologías, la titulada “*Gratia plena*”, el poeta se muestra como un heredero de las más tópicas convenciones de la poesía petrarquista y dantesca. La mujer está considerada como una “*donna angelicata*” y desde los primeros versos se refiere a los clisés generales de la descripción de la amada, dechado de perfecciones, alabando la mirada, el gesto, la sonrisa, el andar en versos con ecos del famoso soneto dantesco:

*Tant gentil e tanto honesta
{ pare...*

8 Nótese así sea el eco leve de un verso como:

*Cuánto cuánto la quise! Por diez
{ años fue mía*

en el verso nerudiano de la obra más célebre del poeta chileno: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

9 El propio poeta en una pequeña composición titulada “Eso me basta” de *La amada inmóvil* confiesa tener esos precedentes en nota aclaratoria al primer verso. Dice:

*Muchos grandes amantes lloran
antes que yo en rimas eternas:*

Mi apellido es Ruiz de Nervo; mi padre lo modificó, encogiéndolo. Se llamaba Amado y me dio su nombre. Resultó, pues, Amado Nervo, y, esto, que parecía seudónimo. Así lo creyeron muchos en América- y que en todo caso era raro, me valió quizá no poco para mi fortuna literaria. Quién sabe cuál habría sido mi suerte con el Ruiz de Nervo ancestral, o si me hubiera llamado Pérez y Pérez.

Comparte también con Rubén la devoción por Francia, donde ambos se conocieron y vivieron la bohemia parisense poblada por Verlaine, Oscar Wilde o Moréas a quienes conocieron y admiraron devotamente, en particular al maldito Paul Verlaine, como muestran las composiciones que tanto el primero (“*Responso a Verlaine*”) como el segundo, le dedicaron (“*A la católica majestad de Paul Verlaine*”) donde el “*padre y maestro mágico, líróforo celeste*” rubeniano se transforma en “*padre viejo y triste, rey de las divinas canciones*”.

No comparte con Darío, sino más bien con Machado la experiencia amorosa, pues su Leonor fue la dama francesa Ana Cecilia Luisa Dilliez,⁶ que viene a ocupar un lugar entre las mujeres bienamadas, como la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca⁷ o la Matilde de Neruda⁸, en tanto que fue la musa destinataria de su amor y su poesía amatoria “*in vita e in morte*”,⁹ cuya desaparición el poeta mejicano jamás pudo superar y le arrancó, como al poeta andaluz, versos desgarradores en uno de sus libros más conocidos, *La amada inmóvil*, dedicado a su memoria y que viene presidido por este “*Ofertorio*”:

Dios mío, yo te ofrezco mi dolor:
¡Es todo lo que puedo ya ofrecerte!
Tú me diste un amor, un solo amor,
¡un gran amor!
Me lo robó la muerte...
Y no me queda más que mi dolor.
Acéptalo, Señor:
¡Es todo lo que puedo ya ofrecerte!

También conoció un amor de madurez, una Guiomar a quien conoció en Buenos Aires que supuso “su último amor humano, todo cándida limpidez y hecho por partes iguales de admiración , piedad y ternura, según nos dice Alfonso Méndez Plancarte¹⁰, nuevo amor a quien da la Bienvenida en el primer poema de su último libro de versos titulado significativamente *La última luna*.

Buena parte de la poesía de Nervo está inspirada, pues, en el tema del amor. En muchos casos se trata de unos poemas intimistas y confesionalistas que suponen dolientes sollozos emanados de una tristeza que tiene siempre un acento enfermizo de tono posromántico tan dilatado en la expresión lírica hispanoamericana que puede llegar hasta el primer Neruda¹¹. Y, en la proliferación de composiciones, esas actitudes y acentos llegan, incluso, a adquirir dimensiones de puro juego lírico-verbal, de meras ejercitaciones poéticas propias de un buen versificador modernista, como podemos mostrar en este poema de *Los jardines interiores*:

Pasas por el abismo de mis tristezas
como un rayo de luna sobre los mares,
ungiendo lo infinito de mis pesares
con el dardo y la mina de tus ternezas.
Ya tramonta mi vida; la tuya empiezas;
mas, salvando del tiempo los valladares,
como un rayo de luna sobre los mares
pasas por el abismo de mis tristezas.
No más en la tersura de mis cantares
dejará el desencanto sus asperezas;
pues Dios, que dio a los cielos sus luminares,
quiso que atravesara por mis tristezas
como un rayo de luna sobre los mares.

también puede mostarse en la elaboración de poemas en francés, declaradores de esta actitud y “maniera” como en “Helas!:

Helas! Je ne suis plus un poète, un artiste.
Je ne suis plus qu'un coeur profondément meurtri;

Alighieri a Beatriz; Petrarca a Laura; Miguel Angel a Victoria Colonna. Muchos hermanos míos por la estatura, también: Espronceda a Teresa; Isaacs a María; Silva, a su hermana; Balart a Dolores; Villaespesa...y una larga peregrinación de dolientes seguirá a la nuestra: pastoreados todos por nuestra reina La Muerte.

10 Amado Nervo, poeta. Madrid, Edit. Aguilar, 1952, p. 143.

11 Júzguense estos versos de *Perlas negras*:

*Tu recuerdo, en las noches
{ invernales,
cuando escribo en mi estancia triste
{ y solo,
acaricia mi mente con raudales
de luz, cual las auroras boreales
acarician los pájaros del polo.*

je ne suis qu'un esprit las et farouche et triste
qui veut saisir un rêve d'amour évanoui...

Todo ello, además, como se ve, expresado mayoritariamente desde unas actitudes y unas formas recatadas, aunque fingió muchas veces una patética lucha con la voluptuosidad que se decanta en una escritura centrada en la expresión de una vena sentimental no exenta de sensible-ría y que nos muestra al Nervo más rechazado y rechazable. Léanse poemas como la “Lamentación del voluptuoso” o algunas de las *Lubricidades tristes*, o simplemente estos versos del poema “Delicta carnis” de *Místicas*:

12 *Introito, Mater alma, Oremus, Réquiem, Delicta carnis, Anateama sit, Venite adoremus, Hymnus, Ultima verba...* son títulos entresacados solamente de *Místicas*.

13 Véase *Hymnus*, de *Místicas*.

14 Recuérdense los conocidísimos versos de su célebre poema “A Kempis”.

15 En *Místicas*, precisamente el poema titulado “*Poetas místicos*” concluye:

*mi alma que os busca entrevistos
tras de los leves inciensos,
bajo las naves serenas,
ama esas caras de cristos,
ama esos ojos inmensos,
ama esas grandes melenas.*

16 Léase el poemario de revelador título *Serenidad* donde en “Renunciación” el poeta declara:

*¡Oh! Siddharta Gautama, tú tenías
{ razón;*

y, asimismo, en los versos de “Atayoga” se nos expresa:

*Yo tengo la voluntad
en ejercicio perpetuo
esa voluntad que acaba
por mandar (si persevero)
a las almas de los vivos
y a las almas de los muertos.
La voluntad que es la lucha,
en el noble vencimiento
de sí mismo, a cada instante...*

Carne, carne maldita que me apartas del cielo;
carne tibia y rosada que me impeles al vicio;
ya rasgué mis espaldas con cilicio y flagelo
por vencer tus impulsos, y es en vano ¡te anhelo
a pesar del flagelo y a pesar del cilicio!

El creador mejicano tuvo una formación y educación religiosa e inició estudios para lograr la carrera sacerdotal, que no concluyó y abandonó muy pronto. Pero su etapa de seminarista dejó en Nervo muchas vivencias e improntas que van a traslucir en su creación: los conocimientos de la lengua y la cultura latina de la que se abusa en su obra, desde la utilización de lemas y títulos¹², a la elaboración de algún verso en esa lengua o incluso una auténtica composición escrita en latín¹³ que imprimen a su escritura un culturalismo a veces excesivo. A más de ello, un prurito de espiritualidad religiosa, una tendencia al misticismo que es quizás lo más simplista, incoherente y confuso de sus constantes temáticas, pues en su producción pueden alternarse el ascetismo cristiano¹⁴, el misticismo¹⁵, el quietismo budista¹⁶ o el agnosticismo. A mayor abundamiento, lo que en algunas obras aparece como tormentosa y atormentada inquietud interior y reflexiva, y no sólo desde los presupuestos estrictamente religiosos, sino incluso vitales, llega a unos extremos finales de nihilismo absoluto y de escepticismo

irónico que, quizás, sea lo más válido en este endeble e ineficaz “sistema de pensamiento” espiritual de Amado Nervo. Es lo que vemos tras los versos irónicos y a un tiempo amargos, producto del dolor ante la muerte de su esposa en el poema “Metafisiqueos”¹⁷ donde declara:

... ¡De qué sirve la triste filosofía!
Kant o Schopenhauer o Nietzsche o Bergson
¡Metafisiqueos!

Es la postura acomodaticia del conocido *primum vivere, deinde philosophare* lo que acaba ganando al poeta en su batalla contra la búsqueda y las preguntas sobre el arcano que tan literariamente resolviera, por su parte, el maestro Darío en “Lo fatal” lo que en Nervo se expresa prosaicamente en “A qué” del libro *Serenidad*:

¡A qué tantos y tantos sistemas peregrinos!
¡A qué tantos volúmenes y tanta ciencia, a qué!
Si lo que más importa, que son nuestros destinos,
se nos esconde siempre; si todos los caminos
conducen al “no sé”.

Este escepticismo le hace abominar de la inteligencia y de sus formas de pensamiento, y más frente al problema de Dios para el que recurre al fideísmo agustiniano o la fraternidad franciscana, proponiendo un Dios intimista e inmanente como en los versos del irónico y un tanto pedestre poema “Tú filosofa” de *Elevación*:

Cinco mil años hace, por lo menos,
que los doctos, metafisqueando,
a explicación del ser andan buscando:
¡magine vacuos, de palabras llenos!
.....
El filósofo de hoy, inconsecuente,
ríe de los de ayer: ¡él sólo sabe!
Y dentro de muy poco, en cuanto acabe

17 En *La amada inmóvil*, Obras completas, Ediciones Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1958. Citamos siempre por esta edición.

el divagar inútil de su mente
otro reirá también de sus premisas
y de sus conclusiones; y así estamos
perdiendo el oro del vivir, y vamos
de las risas de ayer a nuevas risas.
Mientras que el “despreciable” iluminado
no pierde el tiempo en discutir, ni duda:
¡ve cara a cara la Verdad desnuda,
y se funde con Dios porque la ha hallado!

Es, sin embargo, constatable que fue y sigue siendo la vertiente pseudomística lo que dio a Amado Nervo su carácter diferencial en la bandera modernista, pues frente al paganismo militante y rozagante de Rubén, se contraponen el cristianismo descarnado de Nervo, con lo que la poesía del mejicano se carga de la sugerente expresividad de los contenidos y, sobre todo, del léxico integrado en campos semánticos de las religiones espiritualistas, de la liturgia cristiano-católica y de los códigos místicos en una gran cantidad de poemas, si bien hemos de recordar y reconocer una vez más que aparece siempre desde una perspectiva inmediata, superficial y sin rozar siquiera la complejidad de fondo que todo ello lleva consigo. Pero es incuestionable también que supo lograr un sincretismo, por lo que se refiere a la vestimenta formal, entre la brillantez del modernismo y un matiz especial de misticismo de raíz católica en composiciones que muestran algunos momentos de cierta delicadeza poética. Nótese en estas líneas tomadas al azar de un poema de *Elevación*:

Los ángeles vendrán a reposarse
en las ramas del árbol mudo y quieto,
como divinos pájaros de nieve.
¡Hay tantas cosas que callar con ellos!
.....
El alma y Dios se besan, se confunden,
y son una sola alma en el inmenso
mar del éxtasis, manso, inalterable...
¡Callemos, callemos!

Pero donde mejor puede observarse el fenómeno del que hablamos es a lo largo de su poemario *Místicas*, auténtico venero de expresiones procedentes de las Sagradas Escrituras y conceptos de la liturgia católica donde aparece su conocidísimo poema “A Kempis” y donde la exaltación frente a la estética de objetos, conceptos, términos religiosos¹⁸ se hacen belleza mórbida y decadente ante la mera enumeración exaltada que suponen los siguientes versos del poema “Introito” de *Místicas* donde el léxico nominal y su adjetivación pueden ser buen ejemplo de las enumeraciones de la alharaca modernista:

¡Oh, las rojas iniciales
que ornáis los salmos triunfales
en breviarios y misales!
¡Oh casullas que al reflejo
de los cirios en cortejo
vais mostrando el oro viejo!
¡Oh vitrales policromos
fileteados de plomos,
que brilláis bajo los domos!
¡Oh custodias rutilantes,
con topacios y diamantes!
¡Oh, copones rebosantes!
¡Oh, Dies irae tenebroso!
¡Oh, Miserere lloroso!
¡Oh Tedëum glorioso!

Esta tendencia hace que, por otra parte, relumbre en medio de tanta reflexión espiritual, una gavilla de poemas en los que el poeta mejicano no habla de sus crisis y experiencias religiosas, sino que paga tributo al decadentismo más baudelairiano. En *Los jardines interiores* hay un significativo poema escrito en forma de diálogo entre El prelado y el poeta que es un breve y condensado trasunto de la articulación de inicio a fin de *Las flores del mal*. Comienza con las palabras del prelado que anatematiza:

18 Sólo con relacionar algunos títulos de los poemas que lo componen podremos corroborar lo que decimos: Introito, Intra vulnera tua absconde me, Apocalíptica, Mater Alma, Oremus, Transmigración, Réquiem, Delicta carnis, Antífona, A Sor Quimera, Anathema sit, Parabola, Al Cristo, Venite adoremus, etc.

Condenamos este libro por exótico y perverso,
porque enciende sacros nimbos en las testas profanadas,
porque esconde, bajo el oro leve y trémulo del verso,
la dolosa podredumbre de las criptas blanqueadas.

y culmina con la breve respuesta que son asimismo las contundentes palabras del poeta resonantes a aquel “*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau*”: *Del abismo brota el día.*

Aunque uno de los mejores ejemplos de malditismo decadente pudiera ser un poema de *Místicas* dedicado esta vez a *Azrael*, el ángel de la muerte que tiene como misión recibir el último suspiro de los muertos y acompañar a su morada eterna las almas de los fallecidos. En toda la composición late el temible “spleen” que hace confesar al poeta cómo “*mi esperanza es una enferma*” mientras le apostrofa:

Azrael, abre tu ala negra y honda,
cobíjeme su palio sin medida,
y que a su abrigo bienhechor se esconda
la incurable tristeza de mi vida.
Azrael, ángel bíblico, ángel fuerte,
ángel de redención, ángel sombrío,
ya es tiempo que consagres a la muerte
mi cerebro sin luz, altar vacío...

La unión entre cristianismo y decadentismo se muestra en una composición que bajo el rótulo y el uso del estribillo en el verso reiterativo *Padre nuestro que estás en los cielos* viene a ser un recuerdo y homenaje a la decadente figura del rey loco Luis II de Baviera por quien el poeta siente una cercana y cristiana compasión:

¡Pobre rey de los raros amores!
Como nadie sintió sus dolores,
como nadie sufrió sus desvelos.
Le inventaron un mal los doctores.
Padre nuestro que estás en los cielos.

Como se puede observar, un ingenuo malditismo¹⁹ impregnado del erotismo pagano que tan sensual y magistralmente muestran muchas composiciones del maestro Rubén Darío o de Julián del Casal quiere asomar en nuestro creador en algunos versos que no son sino un pago de tributo al Modernismo reivindicador de unos temas eróticos procedentes de una antigüedad clásica traducida del francés. Y así, el que pudiera considerarse entre los modernistas el poeta menos maldito, si juzgamos el calibre, la actitud y el tono de la temática de su obra que ofrece el mayor peso en el intimismo sentimental y la inquietud religiosa, nos aparece insólito en un poema como “Andrógino”. Júzguese los siguientes versos:

Por ti, por ti clamaba, cuando surgiste,
 infernal arquetipo, del hondo Erebo,
 con tus neutros encantos, tu paz de efebo,
 tus senos pectorales, y a mi viniste.

 ya con virilidades de dios mancebo,
 ya con mustios halagos de mujer triste.
 Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias,
 tenías las supremas aristocracias:
 sangre azul, alma huraña, vientre infecundo;
 porque sabías mucho y amabas poco,
 y eras síntesis rara de un siglo loco
 y floración malsana de un viejo mundo.

En otro orden de cosas, hay que decir que el espiritua-
 lismo modernista de Amado Nervo oscila entre los tópicos²⁰
 de la afirmación del espíritu sobre la materia, el iluminis-
 mo o la pura conciencia cristiana de pecado y de reden-
 ción, pero debemos en puridad reseñar que nunca estos te-
 mas alcanzan la dimensión literaria o incluso filosófico-in-
 tellectual con que se muestran en otros poetas de su conti-
 nente y de sus horas como pudiera ser Julián del Casal o,
 por sobre todos, Rubén Darío. Porque aunque el creador
 mejicano representó a lo largo de su obra la temática filo-

19 A modo de observación irónica a este respecto diremos que si Baudelaire y los malditos se refieren a las excelsitudes de los paraísos artificiales elogiando el vino o el hashib, Nervo se limita en “Whisky and soda” a declarar su preferencia de “vivir borracho de éxtasis, de fe, de poesía” y a confesar su atracción por los que buscan “*las mentales caricias de su whisky con soda*”.

20 Digamos de paso que el propio Nervo dedica un poema a los tópicos con el título de “Lugar común” en *Elevacion*, donde hace una defensa de ellos arguyendo el “*nihil novum sub sole*” y acompañado por una afirmación del *Fausto* de Goethe:

*Lugar común, seas
 loado por tu límpida prosapia,
 y nunca más desdénente los
 { hombres.
 Expresión dicha ya por cien millones
 de bocas, está así santificada.*

sófica y religiosa, que ya apuntaba por demás en algunos poemas del maestro nicaragüense, la plasma en acentos más recatados, un tono de voz baja, frente a los arrebatos carnales más desinhibidos de Rubén. Para comprobarlo bastaría con hacer una lectura comparativa de la confesión íntimamente poética que supone la conocida *Yo soy aquel que ayer no más decía* con el poema XXIX de *Perlas negras* donde se comienza:

Sí, yo amaba lo azul con ardimiento:
 las montañas excelsas, los sutiles
 crespones de zafir del firmamento,
 el piélago sin fin, cuyo lamento
 arrulló mis ensueños juveniles.

En un determinado momento, la actitud de Amado Nervo ante la vida, confesada puntualmente en sus versos fue la de ejercer una indiferencia indefinible acompañada de una serena renuncia y sólo pretendía aspirar a una serenidad agnóstica acompañada de una vaga esperanza²¹. Son los machadianos²² versos declaradores de esta actitud los que pueden reconciliarnos, de nuevo, con un Nervo intimista y referencial de sí mismo, pero más intenso y desde una actitud más cercana, envuelta frecuentemente en una expresión y expresividad impregnada de sencillez coloquial muy alejada de sus recursos anteriores tan reiterados (estructuras paralelísticas, diálogos, epígrafes latinos, metáforas, léxico religioso y espiritualista...). Es ahora la retórica mínima, o incluso la antiretórica lo que preside sus libros finales, de significativo título rozando lo juanramoniano posterior: *Serenidad* (1914), *Elevación* (1917) y *Plenitud* (1918). Así lo pretende, lo reconoce y lo asume el poeta cuando en la última composición de *Elevación* declaradamente titulada “Amén” nos expresa:

LECTOR: Este libro sin retórica, “sin procedimientos”, sin técnica, sin literatura, sólo quiso una cosa: elevar tu espíritu. ¡Dichoso yo si lo ha logrado!

21 No podemos dejar de citar aquí el divulgadísimo poema “En paz” de *Elevación*, resumen de esta nueva postura del poeta ante su vida y la vida, a quien apostrofa:

*Muy cerca de mi ocaso, yo te
 { bendigo, Vida,

 Amé, fui amado, el sol acarició mi
 { faz
 ¡Vida, nada me debes! ¡Vida,
 { estamos en paz!*

22 Escribe hasta con ciertos leves ecos regeneracionistas Amado Nervo en la composición “El balcón viejo” de *Serenidad*:

*Ir por esos pueblos de Castilla,
 { esquivos,
 entre húmedas tapias y oscuros
 { casones,
 buscando con tristes ojos pensativos
 el romanticismo de los callejones...*

Pero es que ya, en el cuerpo de ese mismo libro, en lo que a la expresión se refiere, han aparecido versos muy sugerentes de esta nueva andadura del poeta que, lamentando la verborrea inútil, ahora prefiere incluso el silencio a la verbosidad, las verdades calladas del espíritu a las materialidades de la expresión. Hasta la nominación debe ser rechazada, pues con la concreción del significante se mata el significado, la Idea. Atiéndase a estas líneas en las que late un platonismo elocuente:

¡Cuánto, cuánto se habla
sin ton ni son; qué declamar perpetuo
de retóricas nulas!
¿No es mejor por ventura el silencio?
Que el espíritu selle nuestra boca
con sus siete sellos,
y florezcan en paz nuestros enigmas....
¡Callemos, callemos!
.....
Triste afán de ruido que mancilla lo eterno
que palpita en nosotros....
.....
Debe callarse todo lo sublime,
todo lo excelso.
Hasta los nombres que a las cosas damos
empañan el espejo
del ser, en que se mira
el arquetipo, trémulo
de luz, de santidad y de pureza,
¡Callemos, callemos!

Y desde el contenido, desde la voluntad de expresión de su yo actual, tras la pérdida del sentido de su vida, de su amada ya inmóvil, Nervo nos confiesa su mayor anhelo en unos versos fechados desde 1912 que viene a ser una nueva incursión en el tema de la vida retirada, un particular *de vita beata* nerviano con ecos clásicos de la *Epístola moral a Fabio*:

Un rinconcito que en cualquier parte me preste abrigo
un apartado refugio amigo
donde pensar;
un libro austero que me conforte;
una esperanza que sea norte
de mi penar,
y un apacible morir sereno,
mientras más pronto más dulce y bueno:
¡qué mejor cosa puedo anhelar!

Una de las vertientes menos revisadas en la dilatada y prolija obra poética nerviana es la que haciendo un particular rastreo, así sea superficial, por sus versos podríamos considerar como las consideraciones metaliterarias acerca de su correspondiente obra, de sus libros, de sus versos, en suma, de su propia creación, lo que podríamos denominar la poética de un poeta.

Ya hemos apuntado que Amado Nervo ejerció la crítica literaria para revistas y diarios hispanoamericanos de su época, pero también de su obra de creación se pueden extraer muchas expresiones y juicios referidos a variados aspectos, expresados desde un distanciamiento y desde una sinceridad muy dignas de reseñar y de privilegiar frente a las consideraciones del Amado Nervo más tópico. En primer lugar, la irónica composición “Autobiografía”²³ de *Serenidad* en la que el poeta nos remite a sus poemas y declara, asumiéndola inmediatamente, su vida anodina en lo externo y rica en lo interno:

¿Versos autobiográficos? Ahí están mis canciones,
ahí están mis poemas: yo, como las naciones
venturosas, y a ejemplo de la mujer honrada,
no tengo historia: nunca me ha sucedido nada,
¡oh noble amiga ignota! Que pudiera contarte.
Allá en mis años mozos, adiviné del Arte
la armonía y el ritmo, caros al Musageta,
y, pudiendo ser rico, preferí ser poeta.
- ¿Y después?

23 Imposible no recordar, sin ánimo de comparar, los conocidísimos retratos de los Machado.

He sufrido como todos y he amado.

- ¿Mucho?

Lo suficiente para ser perdonado.

Los jardines interiores, cuyo título primigenio fue el más posromántico, naturalista y decadentista de *Savia enferma* y que, como vemos, fue pura y juanramoniamente depurado hacia un título más intimista y simbolista, es entre los libros del creador mejicano aquel en que aparecen las más logradas creaciones en la temática nerviana de las consideraciones metaliterarias que podrían considerarse como paradigma de la autocrítica modernista: así, en un poema compuesto paradójicamente como una silva en versos blancos dedicado a los libros, el autor nos describe los poemarios como ecos de las Correspondencias, como el “temple de vivants piliers” o los “forêts de symboles” declarados por Baudelaire:

libros (los del poeta)
que estáis, como los bosques,
poblados de gorjeos, de perfumes,
rumor de frondas y correr de agua;
que estáis llenos, como las catedrales
de símbolos, de dioses y de arcanos.

Pero es en la composición directamente rotulada “Mi verso” en la que el poeta expresa y declara su modernista ambición de lograr un verso elaboradamente estético, convertido de guijarro en gema, que tenga una finalidad ritual, ornamental y al servicio de lo divino y lo humano, concluyendo:

Un verso acuñaré del que se diga:
tu verso es como el oro sin la liga:
radiante, dúctil, poliforme y bello.

Un poco más adelante Nervo nos ofrece un ejercicio poético perfecto en cuanto juego rítmico con el dodecasí-

labo con perfecta cesura y ritmo bimembre en la línea de las innovaciones métricas que acometieron los poetas modernistas, reivindicando metros por los que llegaron a creaciones prodigiosamente plenas de musicalidad y, en muchos casos, como el que nos ocupa, logrando unos muy adecuados y sugerentes efectos acústicos aliterativos que tienen la capacidad de transparentar el significado en el significante (el trote al galopar, en este caso). Nos referimos, naturalmente, al poema titulado “El metro de doce” del que se nos dice exaltándolo:

¡Oh metro potente, doncel soberano
que montas nervioso bridón castellano
cubierto de espumas perladas y blancas,
apura la fiebre del viento en la copa
y luego galopa, galopa, galopa,
llevando el Ensueño prendido a tus ancas!

Otra de las creaciones en las que el poeta deja entrever conceptos acerca de sus teorías sobre la poesía y el poeta es *La acción*, casi un precedente de la poesía considerada como “arma cargada de futuro” en tanto que el creador aquí conmina al poeta a practicar una retórica antiretórica de la sencillez y la inmediatez, pero, sobre todo, a la actividad, al acto, pues que actos son el pensamiento y la propia vida, resuelto todo ello en versos estimulantes y vigorizantes a los que llama irónicamente “tónicos”:

Poeta, haz versos tónicos,
haz versos que conforten,
di palabras que alienten:
los hombres nada esperan; temen mucho los hombres...
Poeta, por Dios, deja
ya los “procedimientos”
y manidas retóricas:
¡glorifica la acción, canta el esfuerzo!

Haciéndose eco del estallido de la Primera Guerra mundial se producen dos composiciones que colocan a

Nervo en la línea antibelicista más propia de los venideros poetas comprometidos: en *Poeta, tú no cantes la guerra* condena con dureza de términos la locura humana generadora de “mareas de sangre” y pide al creador que huya hacia las playas de la vida, hasta que pueda retomar la lira y cantar al Trabajo, el Amor y la Paz, que se adivinan como los Ideales. En sencillos y, en un primer momento, prosaístas versos blancos, el poema titulado “Propósito” conmina al literato a practicar una muy humana misericordia, y luego, en una segunda parte más elaborada y menos coloquial, exhortar a los creadores, en muy dignas metáforas a “amordazar el vocablo irónico”, “cortar las alas de oro a las abejas áticas del epigrama” y “no hacer sufrir ni a un mínimo tallo de sensitiva”. He aquí la primera parte:

Aun cuando el mundo entero,
borracho de crueldades,
a proclamar llegara
el culto de la fuerza,
la destrucción del débil,
el aniquilamiento
de todos los pequeños,
tú, poeta, en el fuero
de tu conciencia libre;
tú en el humilde campo
de tu acción, de tu vida,
¡sé misericordioso!

La idea de la finalidad del poeta y su obligación de acción positiva y solidaria, viene expresada también en otros términos más imprecatorios en un pequeño poema de *Elección* donde Amado Nervo, de nuevo llevado por la expresividad basada en lo religioso cristiano escribe:

Dios te libre, poeta,
de verter en el cáliz de tu hermano
la más pequeña gota de amargura.
Dios te libre, poeta

de interceptar siquiera con tu mano
la luz que el sol regale a una criatura.

Encontramos también en *Serenidad* un conjunto de poemas ajustados en una expresión irónica que también son dignos de figurar aquí por ser ejemplo de esta escritura crítica: el primero que entresacamos está titulado y referido a la fidelidad que los versos le han prodigado al poeta, incluso en los momentos de claudicación. Nervo expresa sencillamente que:

De todo y todo lo que yo he amado,
sólo las rimas no me han dejado.

Más carga irónica tiene “Pas même un futuriste” en el que abomina una vez más de las escuelas descritas perfectamente con un punzante símil y también de los “ismos” bulliciosos, declarándose totalmente ajeno a “los afeites” pedantes de las actuales cosméticas que declara el título:

Yo no sé nada de literatura,
ni de vocales átonas o tónicas,
ni de ritmos, medidas o cesura,
ni de escuelas (comadres antagónicas),
ni de malabarismos de estructura,
de sístoles o diástoles eufónicas...

Un último matiz puede constituirlo el de la renuncia explícita del poeta a continuar haciendo versos con palabras huecas y de abandonarse al silencio y a la acción:

No escribiré más versos, ¡oh misteriosos númenes!
no imprimiré más vanos y sonoros volúmenes
el poeta decía-
De hoy más, sea el silencio mi mejor poesía.
De hoy más el ritmo noble de mis actos diversos
sea, celestes númenes, el ritmo de mis versos....

No se agotan aquí las notas características de unos temas que suelen ser contemplados en la poesía de Amado Nervo, velados siempre por los prejuicios que se nos han creado frente al poeta mejicano que, hoy en día, es susceptible de una revisión analítica de los contenidos de su obra.

Concluiremos con las palabras que Juan Ramón Jiménez escribiera sobre él por certeras y, a un tiempo, suficientemente definidoras de la disposición que nos ha impulsado y debe impulsarnos hacia el poeta que hemos leído aquí, sólo con objeto de hacer un repaso sin la suficiente hondura que merecería:

Yo siento por Amado Nervo ese cariño que a veces tiene el alma por una rosa, por un ruiseñor. Hay poetas a quienes amo con la frente; a éste lo quiero con el corazón...

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CASTAGNIÑO, Raúl H.: *Imágenes modernistas*, Buenos Aires, Nova, 1967.
- GROSSMANN, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- JIMÉMEZ, José Olivio: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.
- NERVO, Amado: *Obras completas*, ed. de Alfonso Reyes, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920-1928.
- Primavera y flor de su lírica*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1971.
- La amada inmóvil. Serenidad . Elevación. La última luna*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, México, Porrúa, 1975.
- En voz baja. La amada inmóvil*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2002.
- ONÍS, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Nueva York, Las Américas, 1961.

Exposiciones temporales

*Pintura
narrativa:
Alegoría del otoño
y Tarde en la
Selva de
Eduardo Camacho*

ENTRE EL 26 DE MARZO Y EL 30 DE ABRIL DE 2004 las Salas de Exposiciones de la Casa-Museo Tomás Morales albergaron la segunda muestra sobre pintura narrativa de Eduardo Camacho donde se presentó una nueva visión plástica sobre dos contenidos literarios de la obra de Tomás Morales, que podríamos enmarcar dentro de la corriente artística “pintura narrativa”. La serie, inspirada en la “Alegoría del otoño” y “Tarde en la Selva” de Tomás Morales estuvo formada por veintisiete pinturas de pequeño formato, una visión expresiva sobre el rostro de Tomás Morales, veinte motivaciones alegóricas y seis recreaciones. Pinceladas de diversos colores cubrieron el espacio y el tiempo marcado por el poeta Tomás Morales en sus textos.

Coincidiendo con la inauguración de esta propuesta artística el Departamento de Enseñanza y Acción Cultural de la Casa Museo Tomás Morales, DEAC, organizó un taller con diferentes ofertas didácticas destinado a alumnos de primaria que se celebró durante la semana del 29 de marzo al 2 de abril.

Basándonos en la colección pictórica de Eduardo Camacho –cuya creación ha tenido como fuente de inspiración las alegorías de Tomás Morales tituladas, “Tarde en la Selva” y “Alegoría del Otoño”- la Casa-Museo Tomás Morales ofreció esta actividad cuyos objetivos generales fueron, en primer lugar, atraer la atención de los estudiantes hacia la pintura y la literatura, y en segundo lugar, acercar al colectivo estudiantil a la faceta más plástica y visual de la poesía ‘moraliana’, descubriendo así el carácter plural de la literatura modernista.



Mis frutos, 2003
EDUARDO CAMACHO

LA MUESTRA *PIEDAD ROMÁNTICA: sentimiento y religión en la estampa y el grabado del S. XIX* se celebró en la Casa-Museo Tomás Morales del 18 de junio al 31 de agosto de 2004. En esta exposición revisó las relaciones entre religión y sociedad en Canarias. Comisariada por el crítico de arte, Jonathan Allen, la exposición exploró la dimensión privada e individual de la religiosidad decimonónica a través de una extensa colección de estampas y grabados religiosos pertenecientes a los fondos custodiados en esta casa-museo entre las que figura una cincuentena procedente de Francia y situadas cronológicamente entre 1870 y 1900. Por otro lado, también se mostraron piezas pictóricas y obra gráfica de diversas colecciones privadas localizadas en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife. Destacando las piezas *El Señor muerto sostenido y llorando por un ángel* (1860), un dibujo de José de Madrazo elaborado a partir del original de Alonso Cano; *Muerte de San José* (1875), original de Franceschini, grabado por Künzli Frères de Zurcí; y piezas de la Escuela Española Romántica como la *Anciana con el rosario* o *La Virgen del Carmen ofreciendo el escapulario a las almas en pena*.

Piedad Romántica se acompañó de un catálogo que recoge textos sobre la cultura de la estampa religiosa, un estudio sobre la iconografía romántica y un extenso bloque de reproducciones de dichas estampas, obra gráfica y pictórica.

Piedad Romántica: sentimiento y religión en la estampa y el grabado del siglo XIX



Las espinas de la tierra y las rosas del cielo, ca. 1890

Estampa al aguafuerte y calada

11 x 7 cm

Impresa por Louis Turgis e Hijos, Paris

Los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Tomás Morales (III): libros ilustrados



Marcalibros:

Los fondos bibliográficos III

LA TERCERA EXPOSICIÓN DE LOS FONDOS bibliográficos de la Casa-Museo Tomás Morales, centrada en el libro ilustrado, se organiza con ocasión del 120 Aniversario del Nacimiento de Tomás Morales, y se celebró del 8 al 31 de octubre. Dentro del recorrido divulgativo-didáctico que constituye el fundamento de esta exposición contamos con los más significativos ejemplares ilustrados y con dibujos de cubiertas de libros que se custodian en esta institución. En primer lugar, destacamos la edición de *Las monedas de cobre* de Saulo Torón con el dibujo de la cubierta realizado por Tomás Morales, así como dos dibujos de cubiertas de libros proyectados, muy probablemente por Tomás Morales, y nunca publicados; las primeras ediciones del libro I y II de *Las Rosas de Hércules* con las cubiertas ilustradas por Néstor Martín Fernández de la Torre con dibujos utilizados para el catálogo de la exposición de la Casa Lissárrga en Madrid (1914), que también ilustró con la rueca del tiempo la cubierta de *El lino de los sueños* de Alonso Quesada. En un segundo apartado de la exposición se pudieron contemplar publicaciones ilustradas por Antonio Padrón, Felo Monzón, Jesús Arencibia, Santiago Santana, Juan Ismael, Tony Gallardo, Pedro de Guezala... para publicaciones de Lázaro Santana, Alonso Quesada, Domingo Rivero, Pedro García Cabrera, Carlos Pinto, Agustín Millares..., y apoyadas con textos de los propios artistas, como es el caso del texto de Juan Ismael publicado en el *Diario de Las Palmas* en 1934 en el que el autor reúne muchos de los temas e imágenes que ha venido plasmando hasta ese momento en sus poemas, dibujo y pinturas, y otros textos de escritores e investigadores como Andrés Sánchez Robayna, M^a de los Reyes Hernández Socorro, Leandra Estévez, Berbel, Luis León Barreto...

Y por último destacamos una sección dedicada a artistas nacidos fuera del archipiélago canario entre los que se encuentran José Moya del Pino que ilustra varias ediciones de Francisco Villaespesa y la cubierta de *El Cristo de Velásquez* de Unamuno, Enrique Ochoa que ilustra la edición de *Azul* de Rubén Darío, Alexandre de Riquer y Rafael Alberti.

*Ediciones, coediciones
y colaboraciones*

Piedad Romántica

Piedad Romántica: sentimiento y religión en la estampa y el grabado del siglo XIX: [catálogo de exposición] Casa-Museo Tomás Morales, Villa de Moya, junio, 2004; [Jonathan Allen, comisario de la exposición y textos]. [Las Palmas de Gran Canaria]: Casa-Museo Tomás Morales, D.L. 2004. ISBN: 84-8103-380-4.



La colección de estampas religiosas de la Casa-Museo Tomás Morales nos permite apreciar, por las características de sus contenidos, el esplendor y el declive de la estampa piadosa, desde mediados del diecinueve, cuando el imaginario pictórico alcanza una inigualada libertad expresiva y sintética, hasta la década de 1930, fechas en que la estampa entra en proceso de deterioro, en gran medida provocados por el auge de la fotografía que suplantó el dibujo del artista, el trabajo del grabador en plancha y las fabulosas técnicas del calado en serie, del punteado y del troquelado. La colección de estampas francesas de la Casa-Museo Tomás Morales, impresas por las casas editoras parisinas como Louis Turgis e Hijos (cuyo catálogo abarca una dos mil planchas de imágenes piadosas a partir de 1840) Bouasse, Letaille o Nutinet, se comercializaban en todos los rincones de Europa. Los textos de estas estampas se habían traducido a diversos idiomas, sobre todo al español y al italiano, que eran dos de los mercados estrella. Turgis, por ejemplo, la editorial más potente y mejor organizada, admitía encargos de cualquier tipo de estampa, personalizándolas y componiéndolas según los requisitos de sus clientes (basta ver la estampa impresa en París en memoria del sacerdote canario P. Rodríguez y Herrera).

Pino Ojeda

Pino Ojeda [Grabación sonora] / introducción de Blanca Hernández. [Las Palmas de Gran Canaria]: Casa-Museo Tomás Morales. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, 2004. (Memoria Viva 2). D.L. G.C. 610-2004.

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 Ojeda (1916-2002), leídos por ella misma, una introducción sobre su trayectoria artística y los datos completos sobre su obra escrita.

Producida por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, a través de la Casa-Museo Tomás Morales, y dirigida por Alicia Llarena, 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.



MORALES, TOMÁS: *Poemas*; selección y estudio del Archivo-Biblioteca Casa-Museo Tomás Morales. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem, 2003. (A Toda Vela. Poesía; 1). ISBN: 84-9328-358-4.

Poemas

“Tomás Morales. Casa-Museo Tomás Morales, Moya (Gran Canaria)”, pp. 345-352 en *Homenaje. Asociación de Casa-Museo y Fundaciones de Escritores: [ACAMFE]*. Segorbe: Fundación Max Aub, D.L. 2003. ISBN: 84-95418-40-1.

Homenaje

*Documentos de las colecciones
de la Casa-Museo*

Fotografía de Inés de Armas

DOCUMENTO FOTOGRÁFICO adquirido por el Cabildo de Gran Canaria a D. Manuel Morales Ramos en 1976 con una poesía manuscrita autógrafa e inédita de Tomás Morales. La composición poética está recogida por Sebastián de la Nuez en su trabajo *Tomás Morales: su vida, su tiempo y su obra*. Canarias: Universidad de La Laguna, 1956. 2 V. pág 304.

Fotografía de
INÉS DE ARMAS
con poesía manuscrita
por Tomás Morales
Agaete,
29 de abril de 1912
14 x 8,15 cm



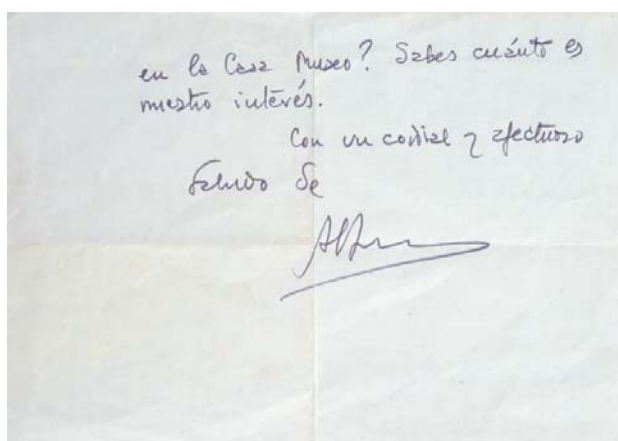
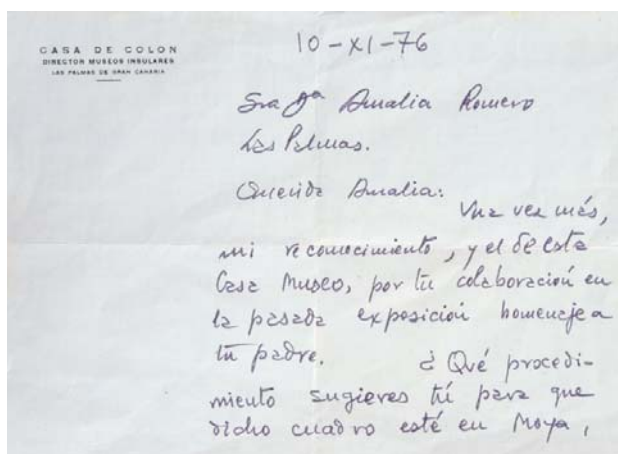
[A la señorita Inés de Armas]

*Dios quiso dotarte de mil perfecciones
poniendo en su obra, con hábil primor,
lo bello en tu cuerpo, lo bueno en tu alma,
por esos tú tienes la gracia de Dios*

T. MORALES
Agaete 29 / abril / 1912 [m.s]

CARTA MANUSCRITA DE D. ALFONSO ARMAS AYALA, director de los Museos Insulares, a Dña. Amalia Romero, hija del poeta Alonso Quesada, sugiriéndole la posibilidad de que el retrato de su padre realizado por Juan Carló en 1923 pudiese pasar a la exposición permanente de la Casa-Museo Tomás Morales. La Casa-Museo adquiere dicha pieza pictórica en 2001 (Estudio técnico en *Moralia 3*, pág. 50-53).

Carta manuscrita autógrafa de D. Alfonso de Armas Ayala a Dña Amalia Romero



ARMAS AYALA, ALFONSO
10 de noviembre de 1976
Las Palmas de Gran Canaria
Amalia Romero

Carta, 1 hoja, 2 páginas.
Manuscrito.

16,5 x 22,5 cm.

A tinta negra.

Buen estado de conservación

Descripción del membrete:

Casa de Colón.

Director Museos Insulares.

Las Palmas de Gran Canaria

10-XI-76
Sra. D^a Amalia Romero
Las Palmas

Querida Amalia: Una vez más mi reconocimiento, y el de esta Casa-Museo, por tu colaboración en la pasada exposición homenaje a tu padre.

¿Qué procedimiento sugieres tú para que dicho cuadro esté en Moya, en la Casa-Museo? Sabes cuánto es nuestro interés.

Con un cordial y afectuoso saludo de

AAA -cr-

*Última entrevista
concedida por
Tomás Morales
en “La Provincia”*

Artistas Canarios
Tomás Morales

Mi gran afición a las letras me llevó en un reciente día a casa de este eximio Poeta, el que en unos minutos de conversación podía aclarar mis ideas con la magnífica luz de sus experiencias.

Tomás Morales ha surgido en nuestro ámbito artístico con brillo propio. Ha cumplido como nadie en esta generación de poetas, el precepto fundamental de la Estética en su relación con la Poesía; el poeta ante todo ha de mostrarnos las ideas y las cosas envueltas en bellas imágenes, plenas de armonías.

La voz de él será para mí, como para todos, la de un maestro experimentado.

Tomás Morales, que posee la rara virtud creadora, está en el justo plano desde el cual únicamente puede vislumbrarse el verdadero valor de nuestro Arte.

En su despacho de la calle Pérez Galdós, donde al presente tiene el poeta su domicilio, charlamos en amigable camaradería saturados del ambiente de Arte del que se encuentra plena la estancia.

Frente al sofá que ocupó, y detrás de la mesa de trabajo del soberano poeta se encuentra la cabeza yacente que parece dormir sonriendo del gran don Benito dibujada por la pluma maravillosa de Victorio Macho. A mi espalda y en marco antiguo se destaca el perfil glorioso del más peregrino de los ingenios españoles, Don Miguel de Cervantes Saavedra; y en revuelta y artística amalgama, retratos del poeta con cariñosas dedicatorias de artistas, entre los que sobresale a mi juicio uno al lápiz hecho por el actual profesor de dibujo del Instituto Las Palmas; pequeños anaqueles abarrotados de libros completan el conjunto artístico del despacho donde Tomás Morales produce esos hermosos versos que saboreamos con deleite al ser por él dados a la imprenta.

De la actual generación de poetas españoles e hispano-americanos, ¿cree V. que «quedarán» muchas obras?—preguntamos.

—Indudablemente «quedarán» las de Antonio Machado y las de Francisco Villaespesa.—Contestó sin vacilar.

—Entre ellos ¿merece alguno su particular, su decidida preferencia?

—Esa pregunta—contestó sonriente—es sumamente difícil y peligrosa de contestar... Sin embargo, le diré sinceramente que admiro a los dos mencionados; son a mi juicio los dos más grandes poetas contemporáneos. Claro, que cada uno en su estilo. Machado es un poeta filosófico, psicólogo; el otro es la suprema encarnación del romanticismo... Son los dos más admirables.

Yo,—agregó—le profeso a Villaespesa un cariño entrañable, unido a una admiración sin límites. Él fue quien orilló todas las dificultades que se presentan en el camino de todo neófito; por él publiqué mi primer libro de poesías; le guardo eterno agradecimiento.

—Nuestros místicos, nuestros capitanes, nuestros grandes conquistadores, las proezas todas de la España gloriosa, y aun nuestro Romancero, ¿no cree usted que al darles vida en un teatro poético, se cumpliría la alta misión de crear un arte nacional?

Indudablemente—contestó.—Ya el gran Villaespesa ha emprendido ese camino con su nueva obra epopéyica *Bolívar*, la que será estrenada muy pronto en América.

—¿No cree usted, que ahí está el único refugio en esta época de industrialismo antiestético?

—El poeta verdad, el verdadero artista, no puede hacer en manera alguna de su arte un comercio; constituye para él una religión; y al entregarse por entero a su trabajo se cree altamente recompensado con ver surgir por sobre la albura del papel aquellas ideas desordenadas que un momento ya germinaban en su cerebro... Los otros, a los que usted se refiere, esos por desgracia para ellos no son artistas; son mercachifles del pensamiento.



Dibujo de Tomás Morales

ELADIO MORENO DURÁN.

Madrid, 1909.

Nuestra época ¿puede dar materiales a la Poesía?

—Si descontamos la pasada tragedia guerrera, la poesía tendrá que refugiarse en la fantasía. A mi juicio no contamos con otros materiales.

—¿Podría en España hacerse una Poesía esencialmente nacional?

—Con los materiales de que hablábamos ha un momento, sí.

—¿Cree usted, que cualquier asunto puede ser embellecido por el poeta; o por el contrario, que en el círculo encantado de este arte no deben hallar lugar sino las cosas, los hechos y los seres de determinadas características o modalidades?

—No; yo creo que el más trivial asunto puede ser embellecido por la imaginación maravillosa de un Víctor Hugo; lo ya pasado, los hechos consumados le dan al artista la mitad del trabajo hecho.

Tomás Morales me ofreció un cigarrillo inglés, y quedamos unos momentos suspensos. Por entre la densa nubecilla de humo se esfuma borrosa la figura del Rubén Darío que parece como si confirmara las palabras del poeta.

—¿Cree usted, que el concepto de poeta, supone indefectiblemente el de escribir en verso? ¿O admite usted que la Poesía es solamente una de las formas de la creación poética?

—Claro que no es absolutamente imprescindible hacer versos para ser, yo no podría hacerlo de otra forma que no fuera en verso.

—¿Produce usted con facilidad?

—Todo lo contrario. Me cuesta un trabajo horrible. Claro que este sacrificio lo considero suficientemente compensado a medida que veo surgir mis versos.

—¿**Medita usted mucho su trabajo?**

—Tanto, que cuando me decido a trabajar, podría empezar una poesía por la última estrofa.

—¿**Admite usted las tragedias de D'Anunzio [sic] como lo mejor del teatro contemporáneo?**

—Sí; lo creo, convencidísimo. Le tengo una tal admiración, que diariamente leo sus obras.

—¿**Considera usted justa la adoración de Italia por D'Anuncio [sic] ?**

—Justísima. Es más, creo que al presente no se puede apreciar su valer. Ocurrirá con él lo que con los grandes genios de la Humanidad, que necesitará varias generaciones para que le hagan verdadera justicia.

—**Para no abusar más de su tolerancia voy a terminar. Pero deseo saber algo de usted por usted mismo, que nos interesa a todos.**

¿**Prepara usted nuevas obras? ¿De qué carácter, de qué tendencia?**

—Al presente preparo un libro que contendrá todas las poesías la segunda parte de *Las Rosas de Hércules*.

—¿**Se cree usted verdaderamente apreciado por la opinión nacional?**

—Sería inmodestia por mi parte—dijo sonriente—manifestar para el público mi sentir a este respecto; solo puedo decirle que si el aprecio se traduce en venta, mi última obra está casi agotada; quedan muy pocos ejemplares.

—**Usted es el único que podría cantar las dos glorias de Canarias; la de la raza aborigen (los guanches) y la de la conquista. Parece providencial que el Destino haya dado vida aquí a un poeta de tan altísima categoría. Acaso sea que le haya encomendado la magnífica misión de abrir el libro aún cerrado de las glorias de Canarias para que ordenadas con su arte armonioso las incorpore al conjunto nacional. Yo así lo creo. Y como yo cuantos le admiramos. ¿Siente usted esta misión providencial? ¿No nos promete cumplirla?**

El poeta a vueltas de modestia, contestó.

—Sí; ese es mi proyecto halagado ha mucho tiempo. Pienso escribir una trilogía.

—Que es más de su agrado, ¿la poesía o la medicina?

—Lo primero. Aunque le advierto que la medicina es el estudio más agradable para un poeta. El dolor es compañero inseparable de la poesía; pero no me agrada practicarla... Yo me hice médico —continuó riendo infantilmente— por una cosa trivial de la que se va usted a reír, pero es cierto. Cuando me encontré en situación de elegir carrera, ya se había apoderado de mí el vicio este de los versos; y al estrecharme mi madre para que me decidiera opté por la medicina, porque me agradaba ver a los médicos en coche cuando los demás mortales iban caminando.

Me despedí. Al estrecharle la mano, sentí esa profunda emoción de respeto y simpatía que solamente puede producir en España esa media docena de hombres, que con sus obras iluminan esplendorosamente el cielo ideal de la Raza.

FELIX ARANDA ARIAS

La Provincia, 20 de abril de 1921

Versos inéditos

EL OLOR DE LA LAVANDA

Al pie de un pino, al borde de un barranco,
ante un cerco de cumbres pensativas,
como súbita nieve en el verano
quedaron sobre el campo tus cenizas.

Allí estarán mientras la lluvia llega
y con sus frías manos presurosas
las mezcle con la tierra y las convierta
en ramajes y flores y bellotas.

No serás, padre, el príncipe aquitano
cuya torre por siempre fue abolida,
sino, en la soledad de la montaña,

señor de los pinares y los cardos.
Y tu poder será el de las semillas.
Y tu torre, el olor de la lavanda.

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

Agosto, 2004

Espacio crítico

La razón de haber elegido este período concreto para conformar la muestra *Tesoros de las colecciones privadas de Gran Canaria, 1887-1938* se debió, en gran medida, a que alrededor de la personalidad de Néstor se iba hilando una fina trama de maestros, discípulos, amigos o conocidos que compartieron con él un mismo espacio temporal.

No por casualidad se recurrió a una cita de Ch'én Ch'iu (Dinastía Ming, s. XVI-XVII) para la introducción del catálogo de esta exposición que tuvo como sede el Museo Néstor. En la que se afirma que: “Lo que vale la pena: reunión de aficionados. Casa pequeña y bonita. Mesa muy limpia. Cielo claro y luz de luna. Jarrón de flores. La época del té, del bambú, de la naranja. **Estar rodeado de cuadros buenos.** Un anfitrión ni severo ni indiscreto... Sentirse simpático. Oler incienso. **Ver cuadros antiguos.** No tener preocupaciones. Filosofar... El momento de despertar. Salir de una enfermedad... **Ver arte sin prisa**”. Máxima que adquiere sentido cuando estamos hablando de una intención por sistematizar el ideal de coleccionismo por parte de un colectivo social como el burgués, lejos de la ampulosidad regia o nobiliaria y más cercano a un gusto en que prima lo íntimo y recogido. La privacidad de los salones, de los despachos y de las distintas estancias de sus propietarios hace que este legado permanezca oculto para la gran mayoría, y es por ello que suscita el interés del público. Descubrir nuevos nombres, composiciones inéditas y estilos dispares hace que adquiera un renovado afecto para aquellos que, acostumbrados a contemplar arte, se encuentran, una y otra vez, con las mismas obras expuestas en un circuito repetitivo que parece no tener fin.

Del 15 de diciembre de 2004 al 30 de enero de 2005 el goteo continuo de visitantes dio fe de la seducción que suscita la denominada “Edad de Plata” de la cultura española. Pocas veces se ha dado en nuestra Historia del Arte un pe-

ríodo tan fructífero como aquel. Tanto en cuanto que sus orígenes habría que buscarlos en los estertores de un Imperio colonial; desfasado en lo económico, social y político. Resulta paradójico que simultáneamente se alcanzara cotas de genialidad en campos tan dispares como la educación, la filosofía, la música o la literatura. Sin embargo, fue una España en que a la par que a una corriente de expresión cultista le vino pareja otra, casi de la mano, de aires bohemios, de raigambre popular. Musas del teatro, la danza, el cuplé, el flamenco o la escena coparon las primeras páginas de periódicos, gacetillas y revistas de sociedad como *La Esfera*. Mujeres, en su mayoría, convertidas en semidiosas por lo más granado de los pinceles, la fotografía o la pluma. En esa miríada de mantillas, altas peinetas y abanicos asomaron, hermosas y elegantes, figuras de la talla de Tórtola Valencia, Anita Delgado o Antoñita Mercé. Personajes irrepetibles que jaleaban al público, levantaban pasiones e imponían modas. Mundo poblado por toreros, majas o tipos populares que escondían un trasunto de triste realidad. De ese placer por lo racial se escapan las composiciones de gitanas firmadas por Julio Moisés (Tortosa, 9/1/1888 – Torrelavega, 22/7/1968). En el catálogo se recoge, de su etapa barcelonesa, en donde residió desde 1912 hasta 1920, un hermoso óleo titulado “Micaela”, que formó parte de la exposición de retratos que celebró en la Sala Parés en 1914. La obra de Julio Moisés se encuentra notablemente representada en las colecciones canarias. Además de las tres piezas que se exhibieron, la referida Micaela, Gitana (1925) y el retrato de la Señorita Iturrióz (1921), las colecciones del Cabildo de Gran Canaria poseen tres lienzos de indudable interés: Dama Cordobesa, Retrato del General Franco (Museo de Colón) y la magnífica imagen del General Miguel Primo de Rivera (Museo León y Castillo, Telde). Pero sin duda alguna, la obra que más expectación suscitó fue la realizada por Néstor en 1914, Retrato de la Señorita Acebal. Figura de grandilocuente escenografía, enmarcada por todo un repertorio de emblemas e influencias que entrañan valores mitológicos, esotéricos, andróginos...

A Néstor le seguirán las españolísimas damas de Anselmo Miguel Nieto (Retrato de Anita Delgado, 1909), Daniel Sabater (Mujer andaluza, circa 1920), Ángel de la Fuente (Retrato de la mujer del artista, 1919-1925); las manolas de Cecilio Plá (Maja andaluza, 1914); un autorretrato de Laura Albéniz Jordana (circa 1911-14); Dibujo de mujer, firmado por José Robledano entre 1914 y 1915; de Elías García Martínez, Éxtasis (1897); Retrato de don Ángel Gercín, obra de Agustín de Mendoza (circa 1910-18); un espléndido estudio de franciscano, de Ricardo de Villodas (c. 1890); un gouache dentro de la tradición goyesca, realizado por Francisco Domingo Marqués entre 1900-1914; de Sorolla, una tablilla con el busto de su amigo Felipe Mas (c.1897-1900); Penas de Amor, óleo de Julio Romero de Torres, fechado hacia 1908-1915 y un autorretrato de Francesc Masriera i Manovens (c. 1895-1900) o un estudio de perfil femenino de Ramón Casas (c. 1897-1900) configuraron este amplio repertorio. No cabe duda que es en el género del retrato donde se puede apreciar una cierta influencia del tipismo estético del que ya hemos hablado. Fenómeno insólito que nada tiene que ver con un regionalismo casticista de escasa enjundia intelectual. Baste recordar que durante el período que abarca desde 1917 a 1924 Picasso se esforzaba en ambientar las obras que Diaghilev llevara a escena con sus famosos Ballets Rusos. Nos referimos, en concreto, al estreno parisino del “Sombrero de Tres Picos”, de Manuel de Falla (1919), y los decorados para el “Cuadro Flamenco” de 1921. De igual modo, y en un período muy corto de tiempo, fueron tantos los movimientos que convivieron en desigual armonía que muchos de los artistas aquí representados seguían creando en un estilo fuera de la modernidad. Mientras unos se nos antojan demasiado academicistas, otros permanecerán apegados al modernismo, al impresionismo, al simbolismo o a las tendencias surrealistas y Art Déco más allá de la pervivencia de esas mismas tendencias.

Superado el apartado del retrato, la exposición contó con espacios dedicados al paisaje y la ilustración junto a un reducido número de esculturas de pequeño formato. En



Retrato de la señorita

Iturrióz, 1921

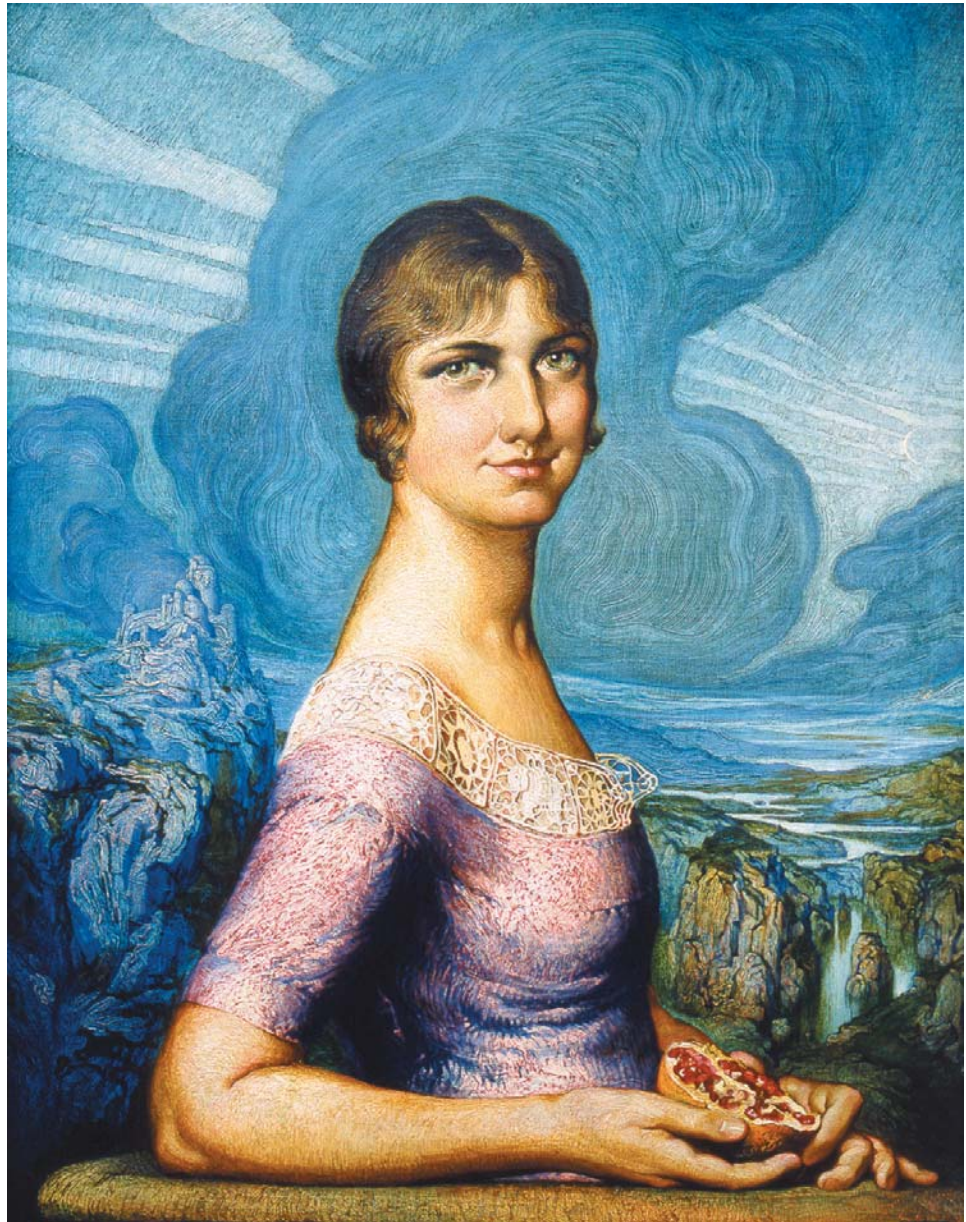
JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ

DE VILLASANTE

Óleo sobre lienzo

66,5 x 53 cm

Firmado y fechado en ángulo
superior derecho



Señorita Acebal, 1914

NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ

DE LA TORRE

Óleo sobre lienzo

70 x 52 cm

Firmado "Néstor" en ángulo

inferior derecho

esa disciplina sobresalen las placas de bronce “Ángeles Dolientes”, atribuidas a Ricardo Boix Oviedo (c. 1937) o la Venus Moderna (c. 1928), tallada por Félix Burriel y Marín en ébano. Esta última es una elegante y sofisticada ensoñación que sigue los dictámenes de la corriente más internacional del Art Déco. Y, para finalizar, la estilizada figura Desnudo Femenino del artista zaragozano Honorio García Condoy. Espléndida talla en boj, deudora de la honda impresión que le causaron Maillol y Borduelle, esencial en lo volumétrico. A Honorio hoy se le otorga el destacado papel que jugó en la creación de una escultura española de vanguardia, en su derivación abstracta y neocubista.

La razón de intentar ubicar a los artistas ilustradores y dibujantes de principios del siglo XX encuentra su razón de ser en que a estas islas llegaron buena parte de las publicaciones que marcaron el gusto del momento. *Blanco y Negro*, *La Revista de Occidente* o *Papitu* fueron algunas de ellas. Pero sobre todas despuntó *La Esfera*. Magazín por el que se difundió, desde 1914 a 1931, las propuestas más atrevidas del diseño, la pintura, la literatura de evasión, el ballet o cualquier otra actividad ligada a las artes y a la vida mundana. Cabe reseñar que en el número dieciséis, correspondiente al año 1914, se publicó la obra de Néstor conocida como “El Garrotín”. Pieza que junto a la “Macarena” expresan la intención arriesgada del autor por renovar su idioma estético. Intención final que se atisba en el pochoir a la acuarela de Exoristo Salmerón García. En su obra titulada “En el jardín” (1918-1920) demuestra la gran habilidad que tuvo para el manejo de la composición y el color. Más adocada, se puede afirmar que es una obra a la moda, la acuarela de Ramón Cilla “El Besamanos” participa de un marco decorativo que, como diría Pérez Rojas, se acerca a “...una escena de alta sociedad con un tono algo versallesco...”. En un contexto más

Venus moderna, c. 1928

FÉLIX BURRIEL Y MARÍN

Ébano sobre peana de mármol. 39 cm

Firmada en base “F. Burriel”



hispano se articula una pequeña acuarela de Álvaro Retana y Ramírez de Arellano. La conocida como “Maja” (c. 1915-17) resume su decálogo estilístico: gracia en el dibujo y una composición resuelta, esquemática en las líneas y en la paleta. En cierto sentido puede hacernos pensar en los figurines que diseñara para el teatro. Lo que a simple vista puede recordarnos a ciertos resabios folkloristas se convierte en un intento de recuperar la tradición. Manifestación que traspasó fronteras para convertir a la maja en un símbolo de culto. Néstor ya había vestido de traje español a la bailarina rusa María Kousnesoff y Picasso hizo lo propio pintando a su esposa Olga con mantilla. Anselmo Miguel Nieto, Zuloaga, Beltrán Massés o Romero de Torres retrataron a mujeres de tronío, burguesas, cupletistas o marquesas con toda una suerte de mantillas y peinetas que no hacía más que ejecutar en lienzo lo que las grandes bailarinas de la época escenificaban en sus actuaciones; entre las que cabe recordar a la americana Doris Nellis. Frente a esta corriente existe una intención por resaltar otra variante en la que primaría la vena cómica. En esa faceta alegre y desenfadada se ubica Joaquín Xaudaró Echauz con una acuarela, “El Baile” (c. 1923-28), en la que recrea todos aquellos rasgos que definirán su modo de hacer: trazo seguro pero espontáneo, de personajes directos de talante popular sin dejar de ser elegante, depurado en el trazo y sensible en la plasmación de los temas. El siguiente dibujo, inédito, viene firmado por José Hurtado de Mendoza bajo el epígrafe de “La Solana” (c. 1920-25). Muy poco se conoce de la trayectoria artística de Hurtado. Sólo unos pocos dibujos y algún que otro lienzo atestiguan la labor de un personaje, por así decirlo, un tanto peculiar. Familiar de don Benito Pérez Galdós residió en Las Palmas de Gran Canaria hasta bien entrado el año veinticinco. Fecha en la que embarca con destino a Estados Unidos y, finalmente, a Cuba. Donde colaboraría como ilustrador en la revista *Semana*.

Casualmente, este apartado tuvo como colofón la imagen de un Benito Pérez Galdós caricaturizado por Eduardo Linage (1919). Viejo y fatigado, Galdós moriría un año



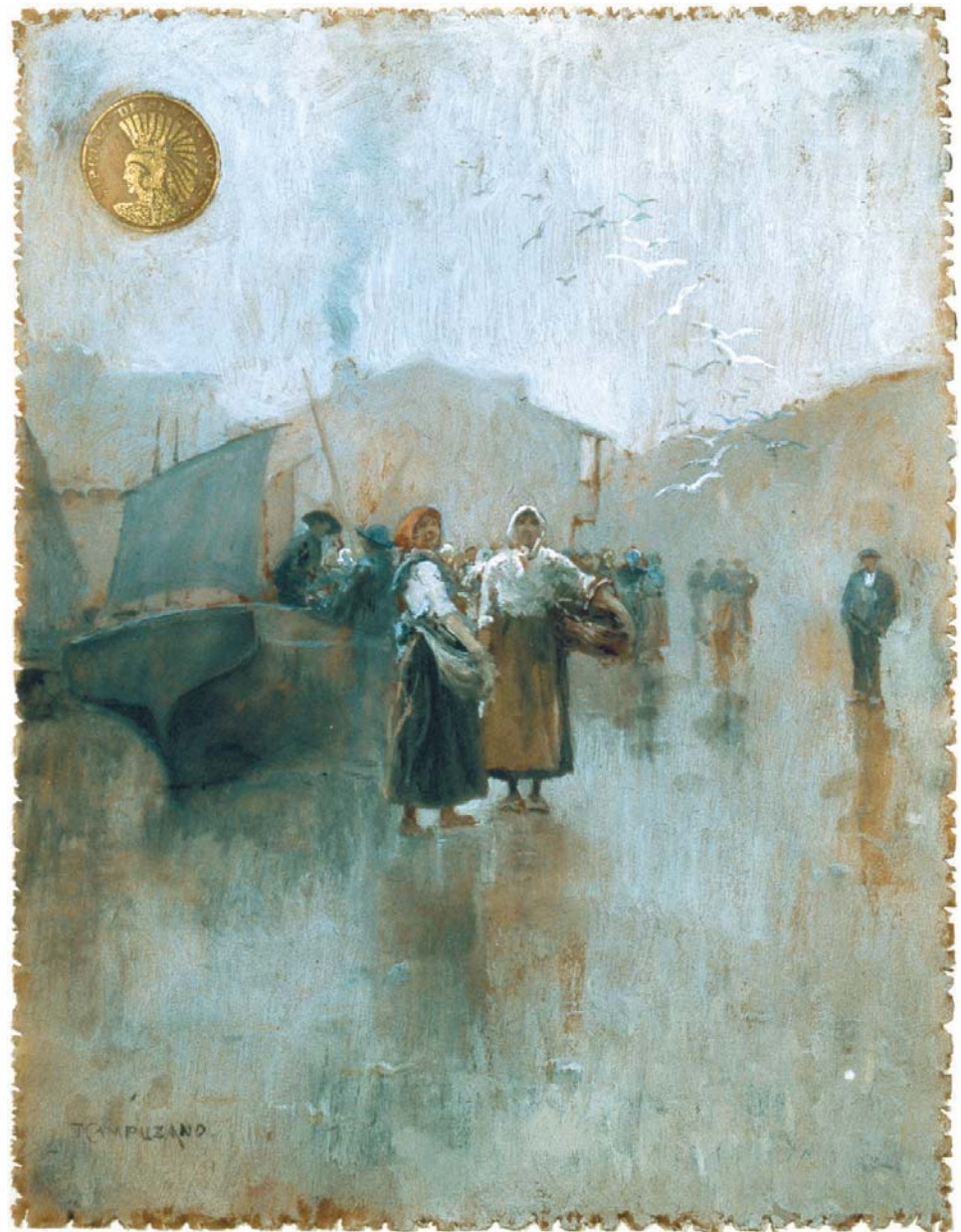
Marina de La Laja, 1900

ELISEU MEIFRÉN I ROIG

Óleo sobre lienzo

119,5 x 79 cm

Firmado en el ángulo inferior
derecho



En el puerto, c. 1880-88

TOMÁS CAMPUZANO Y
AGUIRRE

Gouache. 24 x 18 cm

Firmado en ángulo inferior
izquierdo.

después de firmarse este gouache. Es, en este caso, donde Linage conecta con la corriente impuesta en España por los ilustradores de *La Esfera* del período que abarcaría desde 1919 a 1925 y que tiene en la personalidad de la pintora Sonia Delaunay a uno de sus mejores exponentes.

Acabamos este amplísimo listado con los paisajes salidos de la paleta de Emilio Álvarez Ayom (Campamento árabe, c. 1898-1900); Eliseu Meifrén i Roig, profusamente representado con tres obras: Marina de La Laja, Marina (1900) y Vista de Cadaqués (1891-95); Ricardo Verdugo Landi (Marina, c. 1890-95); Carlos de Haes, con seis aguafuertes (1885-90); Dionís Baixeras i Verdaguer (Paisaje con payeses, c. 1890-99); Tomás Campuzano y Aguirre (En el puerto, c. 1880-1888, con troquel del Círculo de Bellas Artes); J. Echeberríbar (Caserío Vasco, 1923); Cecilio Plá Gallardo (Desde la Terraza, escena de balneario de alrededor de 1900); Eduardo Martínez Vázquez (Vista de río pasando por un pueblo, c. 1924-26); Enrique Simonet i Lombardo con un tema historicista, Jesús predicando en el taller de José, c. 1895-1900; el magnífico óleo de Gustavo Bacarisas Podestá, introductor del Fauvismo en España, Fuente de la Alhambra, de 1920 y los dos lienzos de Ángel Planells Cruanyes “Un pan maravilloso y Jamás sabremos por qué” (circa 1930-32).

Desgraciadamente, en nuestro país sigue siendo un misterio el tema del coleccionismo privado y sólo reluce cuando ocurre algún robo en el que resuenan sonoros apellidos. Si bien es cierto que en este último decenio el mercado del arte ha experimentado un notable auge, con la apertura de numerosas salas de subastas y de galerías especializadas, de ferias como Feriarte o Artemanía, plenamente asentadas después de muchos años de altibajos, no se traduce en una deseada dinamización del circuito artístico. Pocas o escasas son las donaciones de legados compactos, en las que se pueda apreciar una intención sistematizada de aunar criterios afines a una época, estilo, materia... El Museo de la Casa Lis, en Salamanca, puede considerarse como un caso atípico. Hay que reconocer que no todas sus colecciones son de

una calidad contrastada, algunas no dejan de ser bibelots casi etnográficos, pero al menos se aprecia un deseo por parte de su mentor, el desaparecido Manuel Ramos Andrade, por no salirse de los parámetros de un marco espacio temporal delimitado por las creaciones decorativas del Modernismo y el Art Déco. Otros ejemplos significativos vienen a conformar un corpus que se puede denominar histórico dentro del coleccionismo trasmutado en museo. Nos referimos a las donaciones del marqués de Valle Inclán, aquellas que con el tiempo formarían el actual Museo Romántico, o las de Lázaro Galdiano y el marqués de Cerralbo, con sus homónimas sedes madrileñas. A las que se podría añadir la Fundación Camón Aznar en Zaragoza o el Museo del Hierro de Luis Elvira, en Castellón.

En nuestro intento de ahondar en el conocimiento del coleccionismo privado, el Museo Néstor se ha embarcado en la difícil tarea de dar a conocer este rico legado en sucesivas campañas. La plata civil y religiosa, el marfil, la joyería o el cristal, la porcelana y el mobiliario tendrán acomodo en un muestrario que intentará difundir y proteger un patrimonio expuesto a los vaivenes de las modas o del desprecio generalizado. De igual modo, la pintura europea, con especial énfasis en la británica, y la escultura de gabinete contarán con varias exposiciones monográficas que, no dudamos, serán toda una revelación para el estudioso y un aliciente para el público en general.

Apéndice

*Premio Literario
de poesía
Tomás Morales
2004*

Primer Premio:

FEDERICO J. SILVA
(Las Palmas de Gran
Canaria, 1963)
Era Pompeia

Accésit:

JUANA PINES MAESO
(Manzanares, Ciudad
Real, 1953)
El silencio de Dios

Accésit:

ANDRÉS MIRÓN
(Sevilla, 1941-2004)
Teoría de las sombras

EL POETA Y REDACTOR DE *El Mundo / La Gaceta de Canarias*, Federico J. Silva (Las Palmas de Gran Canaria, 1963) obtuvo el Premio Literario de Poesía Tomás Morales en su edición de 2004 que concede el Cabildo de Gran Canaria a través de la Casa-Museo Tomás Morales, con una dotación económica de 7.813,16 euros y la publicación de la obra ganadora por el Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, con su obra *Era Pompeia*.

El jurado, integrado por Maximiano Trapero, catedrático de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Carlos Brito, profesor titular de la Universidad de La Laguna, y el poeta Javier Cabrera, ha premiado la mencionada obra “porque se trata de un auténtico libro de carácter unitario, que constituye una auténtica obra de creación. Poesía inteligente con un nivel portentoso de lenguaje, con una versión irónica de la antigüedad, desmitificadora, lúdica y con una clasicidad vigente. Se trata de un libro bien sedimentado, erudito sin que por ello perjudique la creación. Poesía moderna, con ausencia de signos de puntuación que admite varias lecturas”.

El jurado también concedió dos accésits a la obra *El silencio de Dios* de Juana Pines Maeso (Ciudad Real, 1954) “por tratarse de un libro de alto compromiso humano, necesario por su actualidad. La idea que organiza el contenido es admirable y con una lectura ética bien asumida”; y a la obra *Teoría de las sombras* de Andrés Mirón (Sevilla, 1941-2004) “por tratarse de un libro de alto contenido lírico que maneja un tono irónico y un discurso patético, con una visión sutil de las cosas más insignificantes”.

Un total de 139 originales concursaron en esta dedición de 2004. 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.



EL CABILDO DE GRAN CANARIA CONVOCA la Beca de Investigación Tomás Morales que tiene por finalidad el estudio, la investigación y la divulgación de la figura humana y literaria del poeta Tomás Morales, la poesía en general y la crítica literaria. En la actualidad se está trabajando en el siguiente proyecto:

- Beca de investigación Tomás Morales 2004
Catálogo-Inventario de los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Tomás Morales referentes al poeta Tomás Morales.

El fondo bibliográfico de la Casa-Museo Tomás Morales tiene como núcleo central el fondo bibliográfico de su titular, en torno al cual giran todos los demás fondos. Desde la fundación de la casa-museo en 1976 hasta hoy en día, el fondo bibliográfico de Tomás Morales ha ido aumentando paulatinamente.

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, 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 1999 de la *Beca de Investigación Tomás Morales* del Cabildo de Gran Canaria.

El incremento paulatino del fondo bibliográfico de Tomás Morales que actualmente se encuentra en la Casa-Museo Tomás Morales, justifica el intento de realizar este catálogo-inventario para facilitar así la búsqueda y el estudio de los investigadores de Tomás Morales, que cada vez, en mayor número, acuden a esta Institución.

Becas de investigación Tomás Morales



Beca de investigación Tomás Morales 2003

Catálogo-Inventario de los fondos documentales de la Casa-Museo Tomás Morales,
por CAROLINA GRANADO
BENÍTEZ

Beca de investigación Tomás Morales 2002

Tomás Morales, viajes y metáforas, por SANTIAGO
HENRÍQUEZ JIMÉNEZ

Beca de investigación Tomás Morales 2001

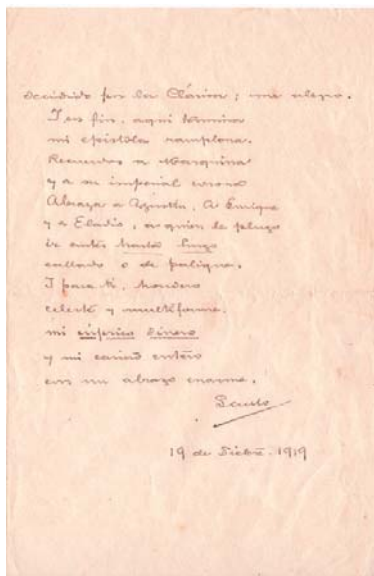
Unamuno y el modernismo canario, por ANTONIO BRUNO
PÉREZ ALEMÁN

Becas 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.

Informe sobre los trabajos de catalogación 2004

EL INCREMENTO CONSTANTE DE FONDOS documentales y bibliográficos en el Archivo y Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales por adquisición, donación, intercambio 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, además, para otros colectivos interesados en los aspectos sociales, históricos y literarios relacionados con la época del poeta.



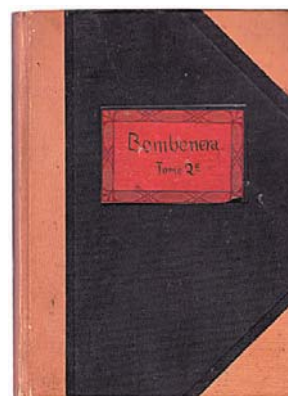
Carta manuscrita de Saulo Torón a Tomás Morales, 19 de diciembre de 1919

FONDO BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

- Catalogación descriptiva del conjunto epistolar formado por las cartas de Saulo Torón y de Presentación Suárez a Tomás Morales, perteneciente al fondo de doña Amparo González, viuda de don Manuel Morales (10 documentos):
 - Confección y organización del conjunto epistolar del fondo.
 - Transcripción completa y doble corrección de este fondo epistolar.
 - Confección de una ficha de catalogación de cada una de estas cartas, donde son recogidas todas las particularidades que se han advertido en su proceso de organización y estudio.
 - Transcripción informatizada de estas cartas autógrafas, elaborando códigos de representación que permiten

mostrar con medios tipográficos toda tipología encontrada en la escritura autógrafa.

- Elaboración del índice de este epistolario.
- Catalogación descriptiva de la *Bombonera*, Tomo II: conjunto de críticas a la obra del poeta Tomás Morales recogidas en una libreta de uso personal del poeta. Este conjunto de críticas se compone de 72 artículos de periódicos y revistas especializadas que comprende el período de 1920 a 1921
- Catalogación del fondo bibliográfico en el sistema Absys. Este sistema informático con un solo programa gestiona todas las funciones de la Biblioteca: catalogación y control de autoridades, comparativas con otras bibliotecas con inclusión de la procedencia en el registro general; catalogación analítica de monografías y publicaciones seriadas y la consiguiente recuperación de la información; intercambio de información con otras bibliotecas; préstamos y reservas; adquisiciones, suscripciones y gestión presupuestaria; edición de etiquetas autoadhesivas para la identificación de los ejemplares mediante la lectura óptica de código de barras; edición de tejuelos y otros muchos servicios que serían interminables de enumerar.
- Registro y sellado de las últimas adquisiciones.
- Catalogación de dichas adquisiciones.
- Tejelado y ordenación de volúmenes en estanterías y otros soportes.
- Gestión y mantenimiento del control de autoridades
- Formación y atención a usuarios.



Bombonera,
Tomo II (1920-1921)



CASA-MUSEO TOMÁS MORALES

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

Información

Tlfn: 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 09.00 a 20.00 h.

Sábados, domingos y festivos
de 10.00 a 14.00 y
de 17.00 a 20.00 h

Entrada gratuita

Dependencia administrativa y financiera

Servicio de Museos

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Cabildo de Gran Canaria

[...]

*y es que en mi alma luchan en un diario combate
el alma de un rimador y el alma de un pirata,
a veces vence uno, otras el vencido se torna vencedor...
y así siempre*

[...]



TOMÁS MORALES

Manuscrito autógrafa de Tomás Morales
Fondo Documental de la Casa-Museo Tomás Morales

