

- 
- ESTUDIOS MODERNISTAS
 - ESPACIO CRÍTICO
 - ESPACIO DE CREACIÓN
 - NUEVA POESÍA
 - DOCUMENTOS DE LAS
COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO
 - EDICIONES, COEDICIONES
Y COLABORACIONES
 - EXPOSICIONES TEMPORALES
Y TALLERES DIDÁCTICOS
 - ADQUISICIONES
 - DONACIONES

CASA-MUSEO**TOMÁS MORALES**



MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

2008

TOMÁS MORALES

CASA-MUSEO

- ESTUDIOS MODERNISTAS
- ESPACIO CRÍTICO
- ESPACIO DE CREACIÓN
- NUEVA POESÍA
- DOCUMENTOS DE LAS
COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO
- EDICIONES, COEDICIONES
Y COLABORACIONES
- EXPOSICIONES TEMPORALES
Y TALLERES DIDÁCTICOS
- ADQUISICIONES
- DONACIONES

CABILDO DE GRAN CANARIA

JOSÉ MIGUEL PÉREZ GARCÍA
Presidente

LUZ CABALLERO RODRÍGUEZ
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural

MORALIA

MARÍA LUISA ALONSO GENS
JONATHAN ALLEN
Dirección editorial

M^a DEL ROSARIO HENRÍQUEZ SANTANA
ALBERTO DÍAZ FALCÓN
Coordinación editorial y documentación

LIDIA DOMÍNGUEZ GUERRA
Talleres didácticos

YOLANDA ARENCIBIA
JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
JONATHAN ALLEN
JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA
Estudios modernistas

SERGIO DOMÍNGUEZ JAÉN
JAVIER CABRERA
PÉPE DÁMASO
Espacio de Creación

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ
EUGENIO PADORNO NAVARRO
Documentos de las colecciones

ALBERTO DÍAZ FALCÓN
MANUEL GARCÍA NÚÑEZ
ÁNGEL GÓMEZ PINCHETTI
Fotografía

MONTSE RUIZ
Diseño gráfico y cuidado editorial

PORTER EDICIONES
Realización

TALLERES DE TARAVILLA IMPRESORES
Impresión y encuadernación

© Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria

© Los autores para sus textos

D.L.: G.C. 436-05
ISSN: 1696-2117

AGRADECIMIENTOS

- José de Armas Díaz
- Antonio Becerra Bolaños
- Néstor Gómez Arroyo
- Maila Lema
- Daniel Montesdeoca García-Sáenz
- Adela Morín Rodríguez
- Juan Pérez Navarro
- Amalia Romero Suárez
- Lázaro Santana Nuez
- Casa-Museo Pérez Galdós
- Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC
- Biblioteca Insular
- Museo Municipal de Arucas

ESTUDIOS MODERNISTAS

- Siempre*: borrador autógrafo de Alonso Quesada 12
YOLANDA ARENCIBIA
- Valle-Inclán retratado por José Moya del Pino:
la melancolía moderna* 24
JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
- Julio Ruelas: novio de la muerte* 37
JONATHAN ALLEN
- Recualificación urbana y arquitectura: un proyecto
de Mercado para Gáldar de Eduardo Laforet (1930)* 40
JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA

ESPACIO CRÍTICO

- Domingo Rivero, en el tiempo* 54
- Tomás Gómez Bosch: un siglo de identidad local* 57
JONATHAN ALLEN

ESPACIO DE CREACIÓN

- Sergio Domínguez: la poesía o la búsqueda
del resplandor* 60
MAILA LEMA
- Bibliografía de Sergio Domínguez Jaén* 68
- Bitácora de Nueva Inglaterra (1998-2009)* 69
SERGIO DOMÍNGUEZ JAÉN
- Bibliografía de Javier Cabrera* 72
- Región difusa (2004-)* 75
JAVIER CABRERA
- Biografía de Pepe Dámaso* 78
- Las semillas del Drago* 79
PEPE DÁMASO

NUEVA POESÍA

- Ilustración, alegoría e historia. Un premoderno
grancanario* 84
JONATHAN ALLEN

DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO

<i>Noticia de un poema desconocido de Tomás Morales</i> 88 OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ	
<i>Dos autógrafos de Domingo Rivero</i> 92 EUGENIO PADORNO NAVARRO	

EDICIONES, COEDICIONES Y COLABORACIONES

La necesidad de lo sencillo. A propósito de la edición facsímil de <i>Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar</i> 98 ANTONIO BECERRA BOLAÑOS	
<i>A propósito de Tomás Morales y el discurso científico de su tiempo</i> ADELA MORÍN RODRÍGUEZ 100	
Ediciones y colaboraciones 110	

EXPOSICIONES TEMPORALES Y TALLERES DIDÁCTICOS

Exposición <i>Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar</i> ... 112	
Taller didáctico <i>Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar</i> 116	
Taller didáctico <i>Galdós, según Tomás Morales</i> 118	

ADQUISICIONES

<i>Alegoría de las artes</i> 122 JONATHAN ALLEN	
<i>Millares retratista</i> 123 LÁZARO SANTANA NUEZ	
<i>Perspectiva del Barranco de Moya</i> 125 JONATHAN ALLEN	
<i>Lámpara de pie</i> 126	
<i>Música impresa de José Hernández Sánchez</i> 127	
Ediciones especializadas y bibliografía sobre Tomás Morales 129	

DONACIONES

<i>Retrato de Alonso Quesada</i> 142 JONATHAN ALLEN	
Ilustración de Félix Juan Bordes para la cubierta de <i>La Umbría</i> (1974) 143 JONATHAN ALLEN	
Ediciones especializadas 144	

APÉNDICE

Premio de Poesía Tomás Morales 2008 146	
XV Encuentro de ACAMFE 148	
I Jornadas de Fotografía Histórica de Canarias 151	



Estudios modernistas

SOBRE NUESTRA MESA DE TRABAJO, la donación más reciente recibida por el museo que el Cabildo de Gran Canaria ha consagrado a la poesía canaria, la Casa-Museo Tomás Morales de Moya. Se trata de un texto autógrafo que ocupa el verso y el vuelto de la hoja rayada y amarillenta de un antiguo dietario: un poema manuscrito por Alonso Quesada con su caligrafía, tan peculiar y tan familiar para el estudioso, menuda y firme, de trazos rápidos y nerviosos que se dejan curvar, suavemente, en los principios y los finales de las palabras. Es un borrador del poema *Siempre*, aquel que dedicara Alonso a la muerte de su amigo Tomás Morales y que, reelaborado, formaría parte del poemario *Los caminos dispersos*.

EL DOCUMENTO

Encabeza el documento el título del poema, centrado en la línea y destacado en grandes caracteres mayúsculos no exentos de cierta pretensión artística en sus remates.

Tras una raya de separación, se suceden, línea a línea, los cincuenta y tres versos que constituyen el texto. Un blanco entre los versos treinta y dos y treinta y tres, con escueta marca horizontal centrada, corta en dos la sucesión del poema. Tras el último verso, un nuevo blanco, ahora generoso, da paso a la firma del poeta: aquel *Alonso Quesada* tan característico, contrastadas las dos mayúsculas iniciales mediante la cuadratura inicial de la A y la redondez decidida de la Q. Bajo esa firma y la breve línea horizontal que la cierra, se añaden cinco versos al poema.

En la mancha de la página, la alineación del margen izquierdo se altera espaciadamente para señalar con breve

sangrado la modulación de una nueva frase. En el margen derecho, el discreto versolibrismo de una métrica rota en medida y rima, compone sinuosidades airoas: gran mayoría de versos largos para sostener el desarrollo argumental del poema (endecasílabos; pero también decasílabos, dodecasílabos o alejandrinos), algún octosílabo para apuntalar hitos de contenido (versos 1, 23, 28), varios heptasílabos puntualizadores (versos 5, 15, 20, 40), y la presencia eficaz de metros más cortos, cuya brevedad condensa, define, concluye (versos 25, 27, 32, 33, 51 y 52)¹.

Un borrador, sin duda, nuestro manuscrito, en el que pueden detectarse, con la necesaria cautela, momentos distintos en el proceso de la creación: un primero inicial redactado en tinta negra y sin vacilaciones, nacido tal vez al calor del alumbramiento primero; y un segundo posterior y en tinta azul que, revisando, añade tachaduras decididas y enérgicas y nuevos textos: unos, con caracteres firmes y seguros; otros más desvaídos, como apuntes dubitativos abiertos a una nueva versión. En total, registra el documento cuatro tachaduras horizontales sobre palabras concretas con registro inmediato de lo enmendado a continuación o sobre la línea; dos añadidos con diversa fortuna: se deshecha uno, se aprovecha otro; y dos amplias aspas sucesivas que suprimen con distinta energía, los versos 34-40 y 41-45 y cuya sustitución motiva los cinco versos añadidos tras la firma del poema.

La transcripción paleográfica del documento sería así —las tachaduras se marcan como tales, y los añadidos— en línea, o sobre ella, o bajo ella—, se señalan entre barras oblicuas):

SIEMPRE

Siempre es la palabra última.
La honda palabra de la raíz eterna
A ti se te metió el Siempre en el alma
como un arpón agudo que la fijó en la tierra.

¹ La revista *Fablas* (nº 62-64, enero-marzo 1975, p. 6-7), reprodujo gráficamente este documento.

SIEMPRE

Siempre es la palabra última.
La honda palabra de la raíz eterna
Hí se te metió el tiempo en el alma
como un apuro apuro que te fijó en la tierra.

En pequeña hornina
aquella amiba de hornina ~~de hornina~~ ~~infante~~ es niño
que tiene huesos dilatados y una amplia casa gris
en el solar antiguo de la heredad ambarina —
niño que abre los ojos, a los fríos abris
y abra a ellos las manos vivamente
con la novedad de los sorpresas;

tu hornina tranquila es un hueso terroso
dese el tiempo ~~perpetua~~ ^{perpetua} en lindes perpetua
Ya tu amor campesino, por la humedad nocturna
se hizo humedad nocturna.

— ¡la salud de la tierra sobre tu frente yerta!
¡va cubriendo de siempre
el camino de tu pensamiento. [Camino claro
como el bienatar de tu vida, veeta.

Tu corazón se espanta
ahora, lentamente, bajo la tierra...

¿Ves la ^{et} gracia sejada de tu anima
que hizo del tiempo divino
un alba bolsa un fondo
orudo el oro

vertió tu mano joven, entera. que tu tiempo

En el arca hermitica
orude encerramos tu cuerpo
de marinos rudo y pensativo
perucho, cantador, el silencio.

El silencio es: siempre
en un velo negro

¿Después?
Después, ^{que} el silencio ^{se} ^{convirtió} ^{en} ^{una} ^{luz} ^{que} ^{se} ^{extiende} ^{por} ^{el} ^{espacio} ^{de} ^{los} ^{colores} ^{brillantes}
como en cubinas de colores brillantes,
mas quedó el vaho retórico de los sabios vapores,
un vaho hincado de economía amónica
entre un vaho turbulento de ambiciones amintas portuarias
sobre la cal sobre la tierra, sobre los flares
cayó la enorme lora
de los amigos literarios de la muerte...
¡Oh, qué hubiera podido darte
el secreto de mi gran vaho cristiano
y extender tu sonrisa por el mundo
como un mundo horizonte de hielo
Pues Dios no puede librarnos de nada.
Dios es una estrella lejana y pequeña.
Lo mismo la estrella y lo mismo
porque acaso pudiera apuntarla en mi mano.
Solo te quedo ^{el} ^{verdadero} ^{el} ^{siempre}.
Sus ojos cerrados
aprietan el siempre
como un collar de humos los labios

Alonso Quirós

¿Después?
Vanidad. Improbabilidad. Tristeza
solo local, sobre la tierra, los flares
cayó la enorme lora
de los amigos literarios de la muerte

Tu pequeña sonrisa
aquella sombra de sonrisa ~~de niño infantil~~ de niño
que tiene huertos dilatados y una amplia casa gris
en el solar antiguo de la heredad austera —
niño que abre los ojos, a los frutales ebrios
y alza a ellos las manos vivamente
con la novelería de las sorpresas;

tu sonrisa tranquila ~~era /ya/~~ un hueco terroso
donde el Siempre ~~arañaba /llenaba/~~ ha llenado su lividez perpetua
Ya tu amor campesino por la humedad nocturna
se hizo humedad nocturna
—¡la salud de la tierra sobre tu frente yerta!
y va cubriendo de siempre
el camino de tu pensamiento. [Camino claro
como el bienestar de tu vida, recta.

Tu corazón se esparce
ahora, lentamente, bajo la tierra...

~~Quiere la~~ /fue de/ la graciosa dejadez de tu anima
que hizo del tiempo divino
una alba bolsa sin fondo
donde el oro
vertió tu mano joven y entera. /que tu sientes/

En el arca hermética
donde encerramos tu cuerpo
de marinero rudo y pensativo
penetró, cauteloso, el silencio.

El silencio es: Siempre,
con un velo negro...

-

¿Y después?

/una enorme losa/

Después, el escenario terrenal
corrió su cortina de colores brillantes
más quedó el vaho retórico de los salmistas vanos,
un rumor iriente de economía anímica
entre un saldo turbulento de ambiciosa amistad póstuma

Sobre la cal sobre la tierra, sobre las flores
cayó la enorme losa
de los amigos literarios de la Muerte...

¡oh, quien hubiera podido darte
el secreto de mi gran vulgaridad cristiana
y extender tu sonrisa por el mundo

* No ha sido posible señalar gráficamente las tachaduras con aspás que aparecen en el manuscrito de la página 15.

como un mudo horizonte de hielo.
Pero Dios no puede librarnos de nada.
Dios es una estrella lejana y pequeña.
Yo miro la estrella y sonrío
porque acaso pudiera apuñarla en mi mano.
~~Solo~~ te quedó /solo/ verdadero el Siempre.
Tus ojos cerrados
aprietan el Siempre
como un sollozo de hombres los labios

Alonso Quesada

-
Y después?
Vanidad. Imposibilidad. Tristeza
Sobre la cal, sobre la tierra y las flores
cayó la enorme losa
de los amigos literarios de la Muerte

APUNTES DE CRÍTICA TEXTUAL

No muchas enmiendas en nuestro borrador; pero las suficientes para añadirle interés científico al literario que ya posee, y considerarle como objeto de análisis en el dominio científico de la Crítica textual, aquella que halla en la ecdótica su disciplina específica. Ya en ese campo, ha de interesar de modo especial el texto a los seguidores de la renovada *crítica genética*, aquella que indaga en las versiones diferentes y sucesivas de los textos considerando a los desechados no como simples pre-textos de una versión definitiva, sino como materiales significativos en sí mismos; tanto como aquéllos que, en un momento determinado, la imprenta consagró como definitivos.

Indagando en la génesis de las variantes que el documento ofrece es posible extraer algunas conclusiones.

Empezando por los elementos tachados, anotaríamos que la tachadura del verso 6 nace al calor de una duda que se resuelve volviendo a la idea primera; cuestiones de armonía rítmica en el propio verso y de eufonía respecto al siguiente, debieron llevar al poeta a preferir para el cierre de su complicado decasílabo un adjetivo analítico y grave

(*de niño*) en lugar de su sinónimo sintético y agudo (*infantil*). En el verso 50, el cambio del acento inicial de la primera sílaba a la cuarta consigue convertir en correcto sáfico (y acentuar su eufonía) un dudoso endecasílabo propio con énfasis en la sílaba primera: *Te-que-dó-só-lo-y-ver-da-de-roel-Siém-pre/* frente a (*Só-lo-te-que-dó-ver-da-dé-roel-Siém-pre/*). Paralelas en tiempos y en significaciones, las correcciones de los versos 12 y 13 consiguen acercar la acción al presente, desnudarla, perfectirla (*tu sonrisa tranquila era un hueco terroso/ tu sonrisa tranquila es ya un hueco terroso/ tu sonrisa tranquila es un hueco terroso/ - donde el Siempre arañaba su lividez perpetua/ donde el Siempre llenaba su lividez perpetua/ donde el Siempre ha llenado su lividez perpetuas*). Junto al verso 26 se cuela una propuesta tímida y finalmente fallida; y entre el 33 y el 34 se asoma un apunte feliz, fónica y conceptualmente (*una enorme losa*), que, pospuesto por el momento, hallará su espacio poco más adelante, en la versión añadida que cierra el documento.

Consideración aparte merecen la supresión de los versos 34-41 y 42-45 marcada por sendas aspas de color azul. Porque ese grupo de doce versos se resuelve en los cinco que se añaden tras la firma, repitiendo el enlace del significativo v. 33 (*¿Y después?*), ictus temporal a la vez que temático en la estructuración del poema. Se recuperan para la nueva versión, levemente alterados, los versos 39-41; mientras que la complejidad formal del mensaje duro de los versos 34 a 38 (metros largos, ritmos densos, rimas complicadas: agudas, esdrújulas; sustantivos positivos distorsionados por adjetivos punzantes) y el expresivo *pathos* de los versos 42 a 45 (la autenticidad del dolor volcada en un diálogo explícito tal vez en demasía), se concentran en el latigazo clarificador de sustantivos directos, iluminadores, plenos de calor y de sustancia: *Vanidad*, en el primer caso; *Imposibilidad. Tristeza*, en el segundo: un ejercicio de adensamiento mental, de economía lingüística, de desnudez poética.

Puestos a indagar en textos previos, a las dos versiones que el borrador donado nos ofrece (la primera y la enmen-

dada) podemos añadir otra posterior: la que el propio Alonso transcribió con cuidadosa pulcritud en uno de los dos dietarios que constituyen el original de *Los caminos dispersos* que conserva en su Fondo el Cabildo de Gran Canaria. Allí este poema, *Siempre*, aparece precedido de breve y sentido apunte situacional (“Camposanto. Frente al sepulcro del poeta”) y coloca en su lugar los versos añadidos en el borrador primero. Y no carece de enmiendas, ahora sin variaciones de color; con la claridad de soluciones directas, sobre la marcha de la escritura.

El nuevo texto aparece así:

SIEMPRE

Intermedio elegíaco

-

+ Tomás Morales

(Camposanto. Frente
al sepulcro del poeta)

Siempre es la palabra última:

La honda palabra de la raíz eterna.

A ti se te metió el *Siempre* en el alma
como un arpón agudo que la fijó en la tierra.

Tu pequeña sonrisa
tu sonrisa de niño
que tiene huertos dilatados
y una amplia casa gris
en el solar antiguo de la heredad austera
—niño que abre los ojos a los frutales ebrios
y alza hacia ellos las manos vivamente
con la novelaría de las sorpresas—
tu sonrisa tranquila es ~~ya~~ un hueco terroso
que ya el Siempre ha llenado su lividez perpetua.
¡oh tu amor campesino por la humedad nocturna
se hizo humedad nocturna,
¡la salud de la tierra sobre tu frente yerta!
y/a va cubriendo/ se cubrió de siempre

el camino de tu pensamiento.
Camino claro
como el bienestar de tu vida, recta.
Tu corazón se esparce
ahora, lentamente, bajo la tierra...!
¿Que fue de la graciosa dejadez de tu alma
que hizo del tiempo divino
una alba bolsa sin fondo
donde el oro
vertió tu mano joven y entera?

En el arca hermética
donde encerramos tu cuerpo
de marinero rudo y pensativo
penetró cauteloso, el silencio.

El silencio es: *Siempre*
con un velo negro.

¿Y después? Vanidad.
Imposibilidad. Tristeza
Sobre la tierra y las flores
cayó la enorme losa
de los amigos literarios de la Muerte...

Pero Dios no puede librarnos de nada
Dios es una estrella lejana y pequeña
Yo miro la estrella y sonrío
porque acaso pudiera apuñarla en mi mano.
Ya quedó sólo y verdadero el Siempre.

Tus ojos cerrados
apretaban el Siempre
como un sollozo de hombre unos labios.

Se registran dos arrepentimientos en esta nueva versión. El verso 14 opta por recuperar definitivamente la temporalidad nítida del *ya* desechado en el borrador que se tacha a hora del verso 13 en que aparecía (“tu sonrisa tranquila es ~~ya~~ un hueco terroso”/ que ya el Siempre ha llenado...”); y el 18, al determinar el tiempo de la acción verbal, prefiere el aspecto de una puntualidad irreversible (“~~Ya va cubriendo de~~ se cubrió de *siempre*”).

*

En *Los caminos dispersos*, el poema *Siempre* aparecerá ocupando espacio central del poemario y con los apuntes situacionales ya indicados. Lo preceden dos unidades de trece poemas cada una (“Caminos de paz del recuerdo” y “Dolorosos caminos”) y lo siguen otras cuatro partes (“Caminos silenciosos”, “Caminos del mar”, “Caminos de ayer” y “Alivio del alma”) de diecisiete poemas en total. Así se muestra en el original que conservamos y tal como se reprodujo en la edición primera (Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones “Gabinete Literario”, 1944), nacida al cuidado de amigos entrañables del poeta como Saulo Torón o Luis Doreste Silva, que pudieron contar con el original que conservaba la que fuera esposa del poeta doña Rita Suárez Morales.

Entre el original manuscrito y esta primera edición de 1944 hay variaciones leves que afectan a signos de puntuación y a la disposición de los versos (sangrías añadidas o suprimidas) o de las estrofas (blancos de texto que reciben el mismo tratamiento).

EL POEMA Y SU PREÁMBULO

Como sabemos, Alonso Quesada fue dando forma a lo que llegará a ser su poemario *Los caminos dispersos* en etapas bastante distanciadas: tal vez desde aquella primera de poemas dispersos en 1915 o 17 (*La ciudad de piedra*, *Los retornos*: títulos abandonados), hasta la segunda ya concebida como libro, en 1922 o 1923 (*Los salmos del hombre ardiente*, *Salmos oscuros*, *Las lámparas de fuego*: nuevos títulos fallidos).

Los originales conservados demuestran que el homenaje a su amigo Tomás Morales que es el poema *Siempre* no se redactó en el momento inmediato a la muerte de aquel, que sucedió cuando redactaba la versión previa que tituló *Las Lámparas de fuego*. En ese original, el alma del amigo conmovido ante la muerte abre una página nueva en el dietario que va llenando hoja a hoja, la que sigue al poema XIV, para redactar como “Intermedio” un personal y sentido epitafio redactado en forma de triángulo invertido. Es el siguiente:

INTERMEDIO

Con este momento la historia del Hombre
oculto ha de contarse con una elegía per-
sonal del poeta coleccionador de este
detario. Hay otra laguna en la vida.
Mientras las otras hojas dispersas
se custan y encaminan muere
el afanado poeta insulario
Tomor Morales. El recopila
lador de estos poemas, con
el animo endolorido,
escibe este canto
doloroso a la
muerte de
su heri-
amado
ami-
go.

INTERMEDIO

En este momento la historia del Hombre
oscuro ha de cortarse como una elegía per-
sonal del poeta coleccionador de este
dietario. Hay otra laguna en la vida.
Mientras las otras hojas dispersas
se anotan y encaminan muere
el afamado poeta insulario
Tomás Morales, El recopi-
lador de estos salmos con
el ánimo dolorido.
escribe este canto
doloroso a la
muerte de
un bien
amado
ami-
go

CIERRE

Los caminos dispersos es un poemario más que interesan-
te de Alonso Quesada que aguarda aún la atención de un
estudio específico que lo valore adecuadamente. El borra-
dor de su poema *Siempre* que ahora reseñamos anuncia en
sí mismo lo que va a significar en el cuerpo general de este
magnífico poemario. Su contextualización ha permitido a
la que esto escribe la oportunidad de reencuentros gratifi-
cantes desde la evocación: el espíritu eterno de Tomás
Morales; el de sus hermanos en arte, Saulo Torón y Luis
Doreste Silva; el de Rita Suárez... Sobre todo ello, su ensa-
yo de análisis crítico le ha supuesto un nuevo acercamien-
to al grande y admirado Alonso Quesada, siempre un foco
deslumbrador en su horizonte literario.

1 Cipriano Rivas Cherif, «Los españoles y la guerra. El viaje de Valle-Inclán», *España*, 68, 11 de mayo de 1916, pp. 10-11.

2 Ricardo Baroja, «Valle-Inclán en el café», *La Pluma*, IV, 32, enero de 1923, p. 57.

3 José Moya del Pino, «Valle-Inclán y los artistas», *La Pluma*, IV, 32, enero 1923, pp. 63-65.

4 Ramón del Valle-Inclán, *Voces de gesta*, Madrid, Imprenta Alemana, 1911, pero MDCDXII (colofón). Véanse, M. Abad, «El libro modernista: literatura e ilustración», en Guillermo Carnero (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp. 349-372. Jesús Rubio Jiménez, «Ediciones teatrales modernistas ilustradas y puesta en escena», *Revista de Literatura*, 105, 1991, pp. 103-150. Y «*Voces de gesta*. Sugerencias de un retablo primitivo», en *Valle-Inclán y su obra*, Sant Cugat del Vallés, Cop d'idees-Taller d'Investigacions valleinclanians, 1991, pp. 467-487. María Pilar Veiga Grandal, «Las ilustracio-

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN EJERCIO UN MAGISTERIO importante no solo en la literatura de su tiempo sino también en las artes plásticas. Se ha dicho más de una vez, pero todavía no ha sido estudiado con el suficiente detalle. Entre los pintores que se beneficiaron de sus enseñanzas, expuestas un día tras otro en las tertulias y ocasionalmente en los artículos de crítica artística que escribió, se encuentra José Moya del Pino (Priego -Córdoba-, 1891-San Francisco (USA), 1969), tal como él mismo reconoció más de una vez.

Una estrecha amistad unió a los dos personajes hasta que Moya del Pino emigró a los Estados Unidos a mediados de los años veinte. La admiración presidió su amistad y don Ramón, tan poco dado como era a los elogios, no dejó de referirse al pintor en una entrevista con *El Caballero Audaz* como alguien «tan trabajador, tan ilustrado, tan bueno» (*La Esfera*, 6 de marzo de 1915). Para entonces hacía algunos años que se trataban y compartían tertulia, escuchando atentos los jóvenes artistas plásticos las reflexiones de don Ramón. Cipriano Rivas Cherif evocó aquellas reuniones en *España* el 11 de mayo de 1916 con estas palabras:

Decíame en cierta ocasión don Ramón del Valle-Inclán que estaba poseído de haber hecho más fructífera labor educadora desde su rincón del café de Levante, donde acostumbraba a reunirse a charlar con una peña de amigos, que todos los catedráticos españoles de Literatura y Teoría de las Bellas Artes. Nada más justo [...] cuantos frecuentan centros y corrillos artísticos saben, por ejemplo, hasta qué punto han influido sus ingeniosos sugerimientos en el criterio de pintores como Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres, quienes le deben mucha

parte del merecido renombre de que gozan, por sus agudos consejos, primero y, sobre todo, por la sutil interpretación literaria con que ha significado la renovación pictórica que representan en España estos dos jóvenes artistas.¹

Ricardo Baroja contaba con palabras similares en 1923 esta labor realizada de manera espontánea en aquella tertulia:

Muchas veces Valle-Inclán ha dicho:

-El Café de Levante ha tenido más influencia en el Arte y la Literatura contemporánea que un par de Universidades y de Academias.

Si se estamparan aquí los nombres de los que se sentaron en nuestro rincón quizá los lectores de *La Pluma* dieran la razón a Valle-Inclán.²

Y José Moya del Pino abundó en esta dirección en el escrito que le dedicó a don Ramón en el mismo homenaje de *La Pluma* donde escribía entre otras cosas:

Todas las ediciones actuales que presentan interés artístico están derivadas de las de sus primeros libros: sobre todo *Voces de gesta*, donde don Ramón puso lo mejor de su gran conocimiento de este arte.³

Exageraba impulsado por la amistad que los unía, pero lo indiscutible es su profunda influencia en la edición artística modernista española fundamentada en su conocimiento de las artes de libro, que aplicó con decisión en el diseño de sus propias ediciones. Y esta relación entre don Ramón y el pintor cordobés no se quedó solo en eso, sino que Moya colaboró intensamente con don Ramón, ilustrando parte de sus textos fundamentales. Participó ya en la ilustración de la excepcional edición de *Voces de gesta* en 1911⁴, fue contratado por Valle-Inclán para diseñar su *Opera Omnia*⁵, ilustró algunas ediciones sueltas⁶ y lo retrató en varias ocasiones. A este último aspecto es al que voy a referirme en este ensayo. El beneficio fue por lo tanto mutuo,

nes de *Voces de gesta*», *Anuario Valle-Inclán, II, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27-3, 2002, pp. 183-212.

Le acompañaron a Moya del Pino en la aventura de *Voces de gesta* Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael Penagos, Anselmo Miguel Nieto, Aurelio Arteta y Julio Romero de Torres. Se puede considerar esta edición un verdadero manifiesto de los artistas que compartían tertulia en el Nuevo Café de Levante. Sobre esta tertulia, Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán, contertulio: el Nuevo Café de Levante», *Ínsula*, 738, junio de 2008, pp. 13-15.

5 Hizo ornamentaciones e ilustraciones para los siguientes volúmenes —suelen llevar la inscripción «José Moia ornavit»—, según su orden de aparición y el recuento de Javier Serrano Alonso: en 1913, *Flor de Santidad (Opera Omnia II)*, *El embrujado (Opera Omnia IV)*, *Sonata de primavera (Opera Omnia V)*, *Sonata de estío (Opera Omnia VI)*, *La marquesa Rosalinda (Opera Omnia III)*, *Aromas de leyenda (Opera Omnia IX)*, *Sonata de otoño (Opera Omnia VII)*, *Sonata de invierno (Opera Omnia VIII)*, en 1914: *La cabeza del dragón (Opera Omnia X)*, *Romance de lobos (Opera Omnia XV)*, *Sonata de primavera (Opera Omnia V)*, *Jardín umbrío (Opera Omnia XII)*, *Sonata de estío (Opera Omnia VI)*, *El yermo de las almas (Opera Omnia XXX)*; en 1916: *La lámpara maravillosa (Opera Omnia I)*; en 1917: *Sonata de primavera (Opera Omnia V)*, *Sonata de estío (Opera Omnia VI)*, *Sonata de otoño (Opera Omnia VII)*, *Sonata de invierno (Opera Omnia VIII)*, en 1920: *Flor de santidad* con Ángel Vivanco (*Opera Omnia II*); 1922: *La lámpara maravillosa (Opera Omnia I)* y *El yermo de las almas (Opera Omnia XXX)*.

6 *Mi hermana Antonia* en *El Cuento Galante. O Cuento de abril. Escenas rimadas en una manera extravagante por don Ramón del Valle-Inclán, Por esos mundos*, 224, septiembre de 1913, pp. 283-292.

pues si el pintor desde su temprano aprendizaje con un pintor religioso en Granada, sus estudios de Bellas Artes y tras pasar por Inglaterra para estudiar el arte de la ilustración llegó a consagrarse como uno de los grandes dibujantes del modernismo español encontrando en los textos de don Ramón obras maestras a las que aplicar su arte, el literato se enriqueció con sus singulares trabajos, ya que era un artista perfectamente idóneo para captar sus dimensiones simbolistas y capaz de situarlo en el horizonte internacional que le correspondía.

José Moya del Pino fue un artista muy bien dotado, de personal y potente estilo, que desarrolló estudiando en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Ya en 1908 obtuvo un primer premio en Dibujo y Paisaje y en 1912 fue becado para continuar su formación en el Kensington College of Art, de Londres. Viajó, además, por Francia, Italia y Alemania donde se familiarizó con los movimientos renovadores de las artes decorativas, que contribuyó a difundir en España en revistas como *La Esfera*, *Por esos mundos* o *Voluntad*. Ilustró también numerosos libros modernistas de poetas como Francisco Villaespesa (*La tela de Penélope*, 1913), Adolfo Aponte (*Paisajes del alma*, 1913) o Miguel de Unamuno (cubierta de *El Cristo de Velázquez*). Desde los años diez era un conocido retratista y para él posaron a comienzos de los años veinte el rey Alfonso XIII, que se convirtió en amigo y protector del pintor, o el Duque de Alba.

Moya del Pino se benefició, sin duda alguna, de las intuiciones e ideas valleinclanianas sobre la plástica aplicada a la edición literaria, pero no se deben olvidar su potente personalidad y la sólida formación sobre la que operaban. Aunque se han dedicado algunos estudios al análisis de su colaboración falta no poco que clarificar de este fecundo diálogo de artes y artistas, que es un verdadero hito del mejor modernismo español.⁷ Virginia Garlitz ha señalado numerosas similitudes entre las ideas estéticas expuestas por don Ramón en *La lámpara maravillosa* y las que Moya del Pino sostuvo en varias conferencias y en su ensayo «The

7 Se pueden añadir trabajos como los de Eva Lloréns, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula, 1975. Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán de puño y letra. Notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23, 1998, pp. 405-450. Jesús M. Monge, «Valle-Inclán y las Bellas Artes (1889-1915)», *Cuadrante*, 6, enero 2003, pp. 20-47. O más específicos sobre obras concretas, además de los ya citados sobre *Voces de gesta*, los trabajos de Virginia Garlitz, sobre *La lámpara maravillosa*, según se ve después. O Jesús Rubio Jiménez, «La lógica de la superstición en *El embrujado* de Valle-Inclán», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28-3, 2003, pp. 123-154.

Universality of Velázquez», publicado en la revista *Philadelphia Forum* en abril de 1925, cuando viajó a Estados Unidos, acompañando una exposición patrocinada por el rey para fomentar la amistad hispano-norteamericana, que consistía en 41 copias de Velázquez realizadas por Moya del Pino durante cuatro años más algunos retratos originales suyos, incluido el del rey.⁸

Moya conocía en profundidad la estética valleincliniana tras haber compartido tertulia, haber diseñado *La lámpara maravillosa* — sus imágenes contienen todo un programa interpretativo del tratado— y haber asistido en 1916 al curso de estética que dictó don Ramón en la Academia cuando fue nombrado catedrático de estética. Como Valle-Inclán, sostenía que los estilos y las teorías del arte cambian, pero los artistas modernos deben buscar en los maestros antiguos un modo de dar a su arte la solidez y la durabilidad del verdadero arte. Rafael, Leonardo y Velázquez serán los modelos aducidos y en particular el último fue cuidadosamente analizado por él al igual que lo había sido en *La lámpara maravillosa*. En Velázquez encontraba el pintor modélico en el que se unían lo antiguo y lo nuevo. Su arte, como el de Valle, buscaba una unión de contrarios y sus pinturas eran el resultado de procesos de síntesis, que rescataban lo representado de su mera circunstancia temporal para situarlo en un plano superior, el de la evocación y la resonancia, que activan los mecanismos del recuerdo. Y como a Velázquez, en opinión de Virginia Garlitz, a Moya le preocupaba llegar a pintar la vida interior de los retratados mucho más que sus simples proporciones físicas. Era lo que distinguía, en su opinión, a los retratos de Velázquez, una peculiar *elegancia*, nacida de la relación entre el artista y sus modelos, de los que seleccionaba sus posturas más nobles y representativas. Y con estos presupuestos abordó, si no estoy equivocado, sus retratos de Valle-Inclán.



Valle-Inclán

por JOSÉ MOYA DEL PINO,
1913

⁸ Pude leer este ensayo hace tiempo por cortesía de Virginia Garlitz, que conoce mejor que nadie la vida y la obra de Moya del Pino en Estados Unidos.

Cuando Moya del Pino retrató a don Ramón este era ya una de las siluetas más célebres de la Corte. Literatos y pintores se venían afanando en su interpretación desde hacía años, atraídos por su singular figura y por la gran capacidad de fascinación que ejercía entre cuantos se encontraban con él. El gran acervo de imágenes a que dio lugar esta admiración es hoy un atractivo tema de estudio al que se le va prestando cada vez mayor atención.⁹ Al menos en tres ocasiones Moya del Pino retrató a su admirado maestro, variando en una cuarta una de las imágenes anteriores.

Si seguimos el devenir cronológico, el primer retrato lo encontramos en *El Gran Bufón*, que era una de las revistas renovadoras tanto literaria como plásticamente editadas en los años diez.¹⁰ Este retrato de Moya fue concebido para acompañar una semblanza literaria de don Ramón. La imagen del escritor ya está configurada en sus rasgos fundamentales: las gafas, la ondulante y larga barba, la mano derecha sarmentosa y la manga vacía correspondiente a su brazo izquierdo. Todo ello dota de un aspecto austero a la figura subrayado por la vestimenta negra. Joaquín López Barbadillo en su retrato literario lo identifica con el tipo del hidalgo español proveniente de un vetusto y mitificado linaje:

Este hidalgo español, admirable en su vida y en sus libros y prócer en su nombre, era ya un hijo predilecto de la Fama a la hora en que nació. Desde que en el milagro orgánico y sagrado del vientre maternal comenzara a formarse, ya su ser merecía un cántico de sones rumorosos y vibrantes como de besos de mujeres y chocar de espadas. Ramón María de Asís del Valle-Inclán y Montenegro era la encarnación de dos linajes que no tienen par en las historias polvorientas de la sangre azul ni en el hermoso nobiliario de las almas.

En su blasón se puede leer la mitad de la crónica áurea de la grandeza hispana. Desde que los monarcas conquistadores de Granada dieron la ejecutoria de un escudo al señor de Bradomín, don Pedro Aguiar de Tor —llamado *el Chivo* y también *el Viejo*—, cada hombre nuevo en esa raza llevó un nuevo cuartel al escudo. Y yo sé que, además,

9 Entre los últimos trabajos que se le han dedicado, véanse mi libro *Valle-Inclán caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*, Madrid, Fundamentos-Monografías RESAD, 2006, en particular el capítulo, «Juego de espejos: retratos y caricaturas de Valle-Inclán», pp. 167-308. Y el catálogo de Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, *Valle-Inclán dibujado / debuxado. Caricaturas y retratos del escritor / Caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*, Lugo, Concello de Lugo-Cátedra Valle-Inclán, 2008.

10 Moya del Pino, *El Gran Bufón*, II, 4, 12 de enero de 1913. Ilustra el artículo de Joaquín López Barbadillo, «España famosa. Don Ramón María.» Valle-Inclán no colaboró nunca en esta revista madrileña, publicada entre 1912-1913, pero tuvo en ella cierta presencia dado que era una de las siluetas más conocidas de la corte. Sandra Domínguez Barreiro, «La presencia de Valle-Inclán en *El Gran Bufón*, una revista literaria de principios de siglo», *Cuadrante*, 14, 2007, pp. 49-59.

cada hembra tuvo unas armas principescas en la rosa de gules de sus finos labios.

Valle cuenta ascendientes magníficos y crueles, humanistas, aventureros, abades, virreyes, santos y demoníacos. Y la fe, la fiereza y la sensualidad dieron su alteza a este linaje.

Toda la semblanza es una mezcla de literatura con hechos reales, aprovechando a continuación la leyenda que Valle tejió sobre sus andanzas americanas, rememorando además sus difíciles comienzos literarios y la falta de reconocimiento todavía de sus escritos. Una de sus creaciones más potentes hasta ese momento, el marqués de Bradomín, contamina su propio retrato. El periodista, con todo, hace votos de que no será así en el futuro concluyendo su retrato con un logrado párrafo:

Y en los siglos futuros, a don Ramón María de Asís del Valle-Inclán y Montenegro, emperador del Habla y señor del Ensueño; poeta a las veces como un ángel y a las veces demonio «con barbas de chivo», los hombres de la Puebla del Deán le llamarán el Chivo y sus nietos el Manco. Pero las letras españolas le llamarán el Grande.

Este es el texto sobre el que ideó su interpretación simbólica el dibujante, recalcando los rasgos hidalgos de don Ramón, su seriedad y altivez, su singular *elegancia*. El paisaje sobre el que se sitúa la figura tiene también su importancia: se trata de un paisaje campesino lleno de resonancias clásicas, ajustándose al mundo evocado por las *Sonatas*, con su ambientación latina y toscana en algún caso: las ondulantes colinas están punteadas de cipreses y salpicadas de evocadoras ruinas antiguas: un templo, la estatua o la figura de un fauno, etc.

Y en la parte superior izquierda se incluye un blasón que recuerda el que Valle utilizó en su *Opera Omnia*, ennoblecendo sus escritos con la referencia a su pertenencia a una familia con ancestros nobles. Era un primer intento de interpretación del personaje bastante acorde con una de las tendencias más repetidas en aquellos años por los pintores a la hora de retratar al escritor gallego.

11 Moya del Pino, «Don Ramón María del Valle-Inclán», en Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, SGEL, Imprenta Helénica, 1916.

12 Virginia Garlitz, «Moya del Pino. Ilustrador y colaborador de Valle-Inclán», en Félix Menchacatorre (ed.), *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1989, pp. 179-185. Y «Moya del Pino's Illustrations for *La lámpara maravillosa*», en Nora Marjal-McNair (ed.), *Selected Proceedings of the "Singularidad y Trascendencia" Conference. A Semicentennial Tribute to Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990, pp. 183-206. Y ahora en *El centro del círculo: La Lámpara maravillosa, de Valle-Inclán*, Universidad de Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán, 2007.

13 Un listado amplio de asistentes a aquellas tertulias en Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943, p. 107.

14 Ramón Gómez de la Serna en su biografía de *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1944, p. 89, lo llamó también «el rabino del arte», haciendo suya esta representación, quizás recordando el retrato de Moya del Pino.

15 Jesús Rubio Jiménez, «Valle-Inclán y el arte de la vida. Una lectura de *La lámpara maravillosa*», en José Luis Rodríguez (ed.), *Una aproximación al pensamiento de la Generación del 98*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 115-133. Y en *Valle-Inclán caricaturista moderno*, ob. cit., en especial, pp. 190-200, donde pueden verse otros retratos que insisten en el aspecto entre ascético y cabalista del escritor.

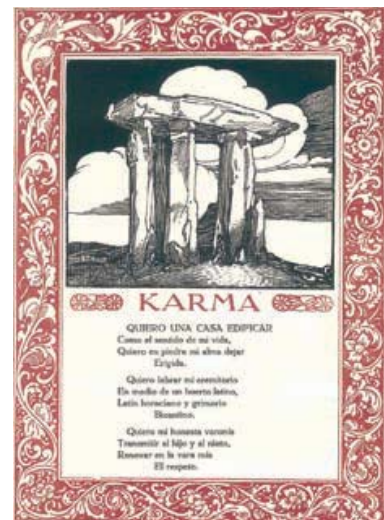
De los retratos de Valle-Inclán que realizó Moya del Pino el más difundido ha sido el segundo que estudiamos, cuya difusión corresponde nada menos que a la página de presentación de *La lámpara maravillosa*, el volumen inicial de la *Opera Omnia* en el que el escritor expuso su ambicioso programa estético.¹¹ Virginia Garlitz es quien más se ha ocupado del trabajo como ilustrador de Moya del Pino en este libro y también de ahondar en las claves esotéricas de tan singular tratado de estética.¹² Con buen criterio llama la atención sobre la importancia de las discusiones habidas en la tertulia del Nuevo Café de Levante donde, además de los artistas plásticos mencionados, concurrían escritores interesados en formas filosóficas marginales como la teosofía o el espiritismo: Rafael Urbano, Rubén Darío, Ciro Bayo o Ernesto Bark, entre otros.¹³ Allí se discutía de todo y allí se forjó Moya del Pino esta sugestiva imagen de don Ramón con apariencia de rabino iniciado en los conocimientos cabalísticos y teosóficos.¹⁴ En *La lámpara maravillosa* don Ramón hizo un enorme esfuerzo sincrético de ideas y lo presentó sometido a una minuciosa y disciplinada organización numérica. *La lámpara maravillosa* es una exposición de la vida como obra de arte ella misma, exigente como una verdadera profesión religiosa.¹⁵



En su xilografía, Moya del Pino representa a don Ramón sentado como un rabino que estudia concentrado la cábala cubierto con su turbante y su mantón. De no estar habituados a la imagen del escritor y sobre todo si no la halláramos como frontispicio de su tratado de estética, difícilmente lo identificaríamos. Tan atrevida ha sido la elección y tan acentuada ha sido la representación simbólica del retratado. Porque el resto de la decoración que lo arroja como fondo del cuadro no es menos sorprendente: una espada (en forma de luna creciente), un rosario y reloj de arena, acaso signos de la preocupación religiosa como búsqueda de lo permanente en contraste con la *acidia* producida por el paso del Tiempo. Sobre una mesa, con recado de escribir y diferentes libros, se avista una lámpara con sus tres mechas apagadas. La verdadera luz que busca parece venirle más bien del libro que tiene entre las manos y que lee ensimismado: *La lámpara maravillosa*. Y completa la decoración de la estancia un escudo de armas colocado en la parte superior derecha con las armas de los Valle castellanos. Ayuda a su manera a concretar el retrato y la pertenencia del retratado a una estirpe.

Se trata sin duda de un retrato simbolista. Mi lectura puede ser precisa o parcialmente errada, pero en todo caso es una de las imágenes de Valle-Inclán que más y mejor expresan la complejidad del personaje y del mundo de búsquedas estéticas en que se hallaba empeñado. Transmite bien el ensimismamiento del escritor aplicado a descifrar el sentido de la vida y del mundo, que procuró explicar en su tratado con procedimientos en sí mismos evocadores de formas de reflexión estética sancionadas por varios siglos de tradición.

El 12 de octubre de 1919, la revista *Voluntad* publicó la primera versión del poema «Karma», de Valle-Inclán.¹⁶ Es una edición bellamente ilustrada por Moya del Pino quien mantuvo las líneas decorativas de *Opera Omnia* y creó dos imágenes para la ocasión. La primera de ellas un dolmen y la segunda, una variación del retrato de *La lámpara maravillosa* que acabo de comentar. Es un poema concebido en la



16 Esta revista quincenal madrileña se publicó entre los años 1919-1920, muy cuidada artísticamente, es una de las manifestaciones más depuradas del *modernismo castizo*, que acabó traducéndose en una exaltación del llamado *estilo español*. José Moya del Pino fue uno de sus ilustradores más constantes. Valle-Inclán figura en la lista de colaboradores literarios. En los pocos números que he tenido ocasión de revisar solamente aparece este poema.

más estricta estética de su tratado y destinado a ser una de las *claves* fundamentales de sus *Claves líricas*:

Quiero una casa edificar
Como el sentido de mi vida,
Quiero en piedra mi alma dejar
Erigida.

Quiero labrar mi eremitorio
En medio de un huerto latino,
Latín horaciano y grimorio
Bizantino.

Quiero mi honesta varonía
Transmitir al hijo y al nieto,
Renovar en la vara mía
El respeto.

Mi casa, como una pirámide,
Ha de ser templo funerario,
El rumor que mueve mi clámide
Es de Terciario.

Quiero hacer mi casa aldeana
Con una solana al oriente,
Y meditar en la solana
Devotamente.

Quiero hacer una casa estoica
Murada en piedra de Barbanza,
La Casa de Séneca, heroica
De templanza.

Y sea labrada de piedra,
La Casa-Karma de mi clan,
Y un día decore la yedra
Sobre el Dolmen de

VALLE-INCLÁN¹⁷

¹⁷ Valle-Inclán, «Karma», *Voluntad*, 1919, I, 1, 1 de enero de 1919, s. p. Actualizo la acentuación.

El poema se integró en sus *Claves líricas* ocupando, como he señalado, un lugar privilegiado: es la clave XXXIII que constituye el cierre del libro. El propio número-

ro no debe ser accidental. Poema de síntesis de contrarios y de expresión de los sentimientos más hondos. Poema que cierra un ciclo y que mira inequívocamente hacia *La lámpara maravillosa* y su propuesta de construir la propia vida como una obra de arte, sintetizando en ella actitudes vitales diferentes y filosofías diversas. Miraba el escritor hacia esas míticas piedras que representan los ancestros más remotos de la propia procedencia cultural —los dólmenes— a la par que pensaba edificar su propia casa con un valor simbólico similar, lograda una casi imposible síntesis de contrarios contraponiendo a lo ancestral lo inequívocamente moderno.

Moya del Pino se apropió del sentido último del texto, destacando al comienzo el simbólico dolmen. Y no encontró mejor manera de cerrar a su vez su trabajo que incluyendo una variación sobre el ya célebre retrato que hiciera como frontispicio del tratado estético del escritor. Suprimió los signos del fondo, sustituyéndolos por un paisaje abierto frente al cual Valle-Inclán lee su tratado, centro de su mundo, identificado con Galicia, el lugar donde se había asentado el escritor y donde trataba de sacar adelante su casa, fundada tanto en lo ancestral como en lo moderno.

El retrato de Moya del Pino que incluyó la revista *La Pluma* en el número de homenaje al escritor gallego es el retrato que prefiero de Valle-Inclán de cuantos conozco por su sobriedad y por la seguridad con que ha sido realizado.¹⁸ En esta xilografía han desaparecido los elementos exteriores que pueden distraer la atención. El fondo es apenas un paisaje sugerido y resuelto mediante el contraste entre luces y sombras. Toda la atención se centra en el busto del retratado, que tiene la cabeza ligerísimamente inclinada hacia adelante y medita —o quizás lee—, ensimismado. Es su mundo interior lo único que parece importarle y nada exterior distrae ya su atención.

18 Moya del Pino, *La Pluma*, Madrid, IV, 32, enero de 1923, p. 64. Valle-Inclán tuvo un papel medular en toda la singladura de la revista *La Pluma*, promovida por escritores amigos suyos. Allí dio a conocer importantes textos suyos y el seguimiento crítico de sus avatares fue excepcional. Véase, Eliane Lavaud y Jean Marie Lavaud, «Valle-Inclán y *La Pluma*», *La Pluma* (Segunda época), 2, septiembre-octubre de 1980, pp. 34-45.



Forma serie con los mencionados antes, sobre todo con el que sirvió de frontispicio de *La lámpara maravillosa*. Pero aquí el proceso de simplificación se ha culminado. De la figura ha desaparecido el turbante y la representación del escritor se centra completamente en su busto como si el desarrollo de su personalidad lo hiciera llenar cada vez más su mundo y en consecuencia el cuadro. Solo el manto que lo cubría permanece, pero sin que nada permita darle un segundo significado como no sea relacionándolo con los anteriores.

El retrato desprende una honda melancolía que permite integrarlo en una larga serie occidental que cuenta con señeras referencias y en particular las representaciones que Alberto Durero legó a la posteridad en algunos de sus grabados más célebres, que eran, dicho sea con toda intención, muy estimados en los círculos en los que se movió Valle-Inclán. Bastará con unos apuntes para certificarlo. Uno de los programas de renovación artística que se promovió desde la tertulia del Nuevo Café de Levante tuvo que ver con la dignificación de la ilustración artística. Y uno de los maestros evocados fue Alberto Durero en quien se reconocía uno de los maestros absolutos del dibujo occidental. Más de una vez se refirió Valle-Inclán al genuino arte del pintor tudesco y la emblemática revista *La Estampa*, de la sección de grabado del Círculo de Bellas Artes y que fue publicada entre 1913 y 1914, no dejó de dedicarle un artículo referido a los grabados de la temática que aquí importa: *San Jerónimo*, emblema de la dedicación intelectual, y *La melancolía*, que tan bien representa como la pasión por el conocimiento acaba traduciéndose a la larga en una aguda conciencia de los límites para alcanzarlo. El ensimismamiento melancólico acaba siendo la postura más habitual en quien dedica su vida a desentrañar el sentido de la vida y del mundo.¹⁹

Estos célebres grabados fueron muy estimados en los círculos en los que se movía Valle-Inclán y no sería complicado demostrar el valor modélico que el de *San Jerónimo* tuvo en algunos otros retratos del escritor.²⁰ En cuanto a *La*

19 Manuel Abril, «Alberto Durero grabador», *La Estampa*, 6, 15 de mayo de 1914.

20 La indagación en el ascetismo estético de Valle-Inclán nos llevaría muy lejos. Pero hay que recordar al menos aquí que fue una de las facetas de su personalidad que los artistas plásticos intentaron representar, a veces, extremando la representación al punto de que nos acercamos a la iconografía tradicional de San Jerónimo. Carol Maier se refirió al cuadro de José Gutiérrez Solana, *El ermitaño* (1904-1907), dedicado «al gran escritor Valle-Inclán», que según el estudioso del pintor José Luis Barrio Garay no debe considerarse un retrato sino una metáfora del escritor. Habría desaparecido el retrato literal para pasar a ocupar su lugar la completa interpretación simbólica del retratado. Anselmo Miguel Nieto, Penagos, Echea, Bagaría y otros ensayaron retratos en esta dirección.

Véase, Carol Maier, «De cifras, desciframiento y una lectura literal de *La lámpara maravillosa*», en *Summa Valleincliniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Consortio de Santiago, 1992, pp. 237-245, en especial, pp. 230-231.

melancolía, en el contexto en el que hablamos, no resulta extraño que fuera utilizada como cubierta de *El árbol de la ciencia* (Madrid, Renacimiento, 1911), de Pío Baroja. Como no lo es tampoco que la editorial de Rafael Caro Raggio — el cuñado de los Baroja— utilizara desde los años diez como imagen de su sello editorial la silueta del retrato de *Erasmus de Rotterdam* (1523, Museo del Louvre), de Holbein el Joven, que no disuena en su posición y en su sentido con los de los retratos de Moya del Pino que estoy comentando. Retrato no menos célebre que el que grabó Alberto Durerro en 1526 del admirado humanista y donde también comparece en su escritorio rodeado de libros. Una situación en último término no muy diferente a la de *San Jerónimo* en su celda rodeado de infolios. Fue al parecer frecuente este tipo de retratos en el Renacimiento, presentando a los retratados en su rincón de estudio y rodeados de un bien tan precioso entonces como eran los libros todavía envueltos en el halo sacralizador del saber que se expandía desde la Biblia sobre cualquier otro escrito. Alberto Durero, además, completó su imagen con textos en latín y griego, escribiendo en este idioma el sentido último de su retrato. Era un homenaje al admirado maestro humanista y por eso no es raro que la traducción del texto griego sea: «La mejor imagen de Erasmo, sus textos la proporcionarán». Quizás Moya del Pino quiso decir algo parecido con sus retratos de homenaje a Valle-Inclán, haciendo que resonara en ellos esta honda tradición, que valora tanto el saber como su vanidad: *Ars longa, vita brevis*.

Hay que concluir. Es probable que Moya del Pino hiciera algún otro retrato del maestro, pero en todo caso estos tres —y su variación— ya son suficientes para ensayar una interpretación acerca de cómo veía el pintor al escritor y cuáles fueron los rasgos que destacó de su personalidad al fijarla con sus útiles de trabajo proponiendo, como en él era frecuente, una interpretación simbolista, que trasciende a la mera representación mimética. Particularmente en los últimos buscó, además, cierto primitivismo y tosquedad que realzan todavía más las figuras. Las circunstancias que

rodean a cada uno de los retratos refuerzan esta idea y que no se trataba de trabajos azarosos sino realizados en momentos clave de su relación y para acompañar a textos de don Ramón medulares en la formulación de su estética. Dicho de otro modo, los retratos de Moya del Pino son el resultado de meditados análisis de qué significaba el retrato para él, son sucesivos retos por mostrar plásticamente más que unos rasgos físicos el perfil de una personalidad de gran potencia interior y cómo se expandía esta hacia el exterior. Si en el primero de ellos continúa imponiéndose la imagen de don Ramón identificada con la de un hidalgo que tanto predicamento tuvo a comienzos de los años diez, después le importó mucho más sugerir la complejidad de su mundo interior, de artista centrado en trasladar al papel vivencias más profundas y misteriosas. Al afán por desentrañar los misterios de la existencia, le sigue la desazón y la melancolía de saber que no se logrará satisfactoriamente. A la postre hay que concluir que pocas veces un artista captó y expresó con tal rotundidad la singular personalidad de Valle-Inclán, quizás ninguno.

EL CENTENARIO DE LA MUERTE DE JULIO RUELAS EN 2007, artista e ilustrador por excelencia de la primera fase de la mexicana *Revista Moderna*, magazine modernista que sucedió a la *Revista Azul*, fue celebrado por el Ministerio de Cultura de México con una exposición y libro-catálogo que evalúa objetivamente la bohemia y genial figura de aquel decadentista de ultramar, que murió en París y fue enterrado en el cementerio de *Père-Lachaise*.

Nacido en 1870 e hijo de una familia castrense (su padre fue Ministro de Relaciones Exteriores) Ruelas tuvo la mejor educación liberal posible. Sus inclinaciones estéticas y estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de San Carlos se completaron con una estancia académica en Karlsruhe, Alemania, que posibilitó una madre convencida del talento de su retoño.

Las que serían influencias definitivas se conformaron durante esos tres años iniciales de la última década del diecinueve. La huella madurada de Arnold Böcklin y la directa de Félicien Rops, el satánico ilustrador, se plasman directamente en sus óleos, gouaches y aguafuertes. De Böcklin adoptó la paleta oscura que determina el esquema de sus retratos, y de Rops su iconografía sexual y masoquista, que a veces traspone con la mínima alteración. Estas afirmaciones parecen relegar a Ruelas a un puesto secundario en la ilustración modernista hispana, mas no es así. Una original pulsión fúnebre, un regusto por el sufrimiento físico y una curiosa y cómica tendencia hacia la hibridación distinguen su personalidad gráfica.

La mano de Julio Ruelas no vacila a la hora de ilustrar cualquier poema o narración y abarca desde el lejano



Revista Moderna. Año VI,
núm. 16,
1^a quincena de agosto
de 1903

medievo posromántico hasta la causa bonapartista o el Estado Mayor del General Sóstenes Rocha que pinta al óleo monumentalmente. Su imaginación gráfica estándar, sin embargo, poco nuevo nos transmite. En Ruelas debemos siempre buscar las inflexiones satíricas y la subversión. Él emerge de verdad cuando el dragón persigue a un San Jorge despavorido, o cuando los eternos cuervos (su símbolo y logo artístico) se comen a los faunos derrotados en los árboles.

En un sentido Ruelas dinamiza patrones decadentistas y les da un giro inesperado. La elegante *pornocracia* de Rops, una dama oronda de burdel que conduce con su correa a un cerdo feliz, se transforma en una movida lección ecuestre. La versión mexicana de la altiva madame belga nos presenta a un cochino que corre cual galgo espoleado por un engrifado gato que lo cabalga, en una suerte de hipódromo accidental. La madame de Rops es un ama lánguida que deja hacer a los animales.

El polo sádico-sexual se explicita mejor en los crueles grabados “socráticos”, en que la joven y ahora dominante ama cabalga a ancianos renqueantes. Podemos pues apuntar una consulta de los célebres aguafuertes de Baldung Grien que Ruelas probablemente conoció durante su periplo germano. En todo caso no se nos escapa que el *lúgubre viajero* mexicano no concibe el placer carnal heterosexual. La violencia extrema de la cual es objeto la mujer sugiere una libido gay pésimamente resuelta, una apropiación del *ying* que el autor no logra realizar mediante la transexualidad benévola y civilizada sino a través del crimen y asesinato. Ésa y no otra es la espantosa carga oculta de ilustraciones como *Luz de Luna*, en que el amante o marido o el mismo artista, apuñala a una joven indefensa, mientras su conciencia, metamorfoseada en un infinito alarido espiral de Munch le grita que desista.

Los ahorcados, sin que sepamos a ciencia cierta su origen, si en los aguafuertes alemanes y holandeses del diecisiete, o bien en la literatura anglo-francesa romántica,

abundan también en víctimas femeninas. Pero su muerte hermosa más tremenda, su bello cadáver más inquietante, no deja de ser *La Esperanza*, metáfora del ideal ensartado, en que una damisela es atravesada por un ancla y se balancea estéticamente mientras se desangra. Libre, escalofriante y lúgubre, y de una estética *gore* y que aún hoy en día sólo puede aflorar en el cómic más *underground*.

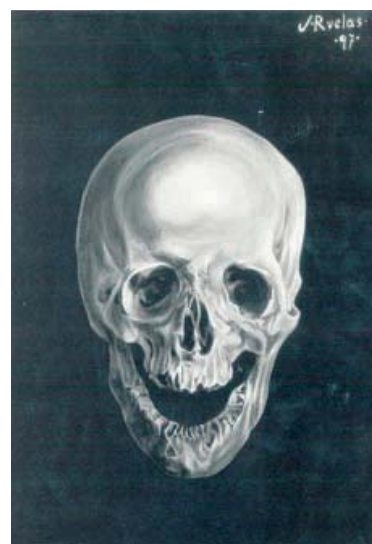
La sombría muerte total que poseyó e inspiró a Ruelas, y cuya maravillosa y lúcida calavera expresiva, blanco sobre negro, de 1897 ejemplifica, trasciende por supuesto el *leitmotiv* meramente europeo-decadentista. Los hombres ensartados, los devorados y ahorcados, los cráneos ominosos son elementos de una estética trascendental y arcaica, una orgía mortuoria que podríamos trasladar o engarzar en la estética fílmica de *Perdita Durango*. Una Señora de la Santa Muerte, que aunque nos llegue dulcificada al Viejo Mundo y esconda su faz radical bajo la máscara de una Dolorosa cualquiera, sabemos quién y cómo es.

Esa “entomofauna” que diríamos, evocando la muerte profunda de la pintura de Manolo Millares debe asimismo hundir sus raíces en la tradición de su pueblo. Faunos, centauros, hombres loro y libélula, esos muchachos murciélagos protectores siguen conectando el submundo con el brillante universo de la luz, y nos recuerdan a la fábula de la ceiba, y a su Dios alado que transita y existe entre la vida y la muerte.

Ruelas es radical y dandy, porque su vasto escenario de la muerte no entorpece su capacidad de ilustrar con elegancia finisecular “El Cuervo” de Allan Poe o de producir un icono tan lúcido del veneno de la crítica, alegoría intemporal de la calumnia, que a Kafka le hubiese inspirado un cuento, ese mosquito monstruoso, medio elefante, medio mujer que se dispone a taladrar gozoso la frente despejada del hombre moderno.



Luz de luna, 1904
Ilustración para el libro
Almas y cármenes
de JESÚS E. VALENZUELA, 1904



Sin título, 1897

1 LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1992): “Promoción, mecenazgo y cambio en la arquitectura religiosa de Gran Canaria, siglo XVIII”, en *VII CEHA. Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, CEHA, Universidad de Murcia, Murcia, págs. 519-530. LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1993): “Reformas y cambios de imagen urbanas en Gran Canaria en la segunda mitad del XVIII”, en *VIII Congreso Español de Historia del Arte*, tomo II, CEHA, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Mérida, págs. 1017-1022.

2 Vid. LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (2004): “La ciudad y el urbanismo del siglo XIX en Canarias”, en *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León*, tomo I, Fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 17-29. LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (2007): “Arquitectura y urbanismo en Canarias en la época de Luján Pérez (1756-1815)”, en *Luján Pérez y su tiempo*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 195-211.

LOS PROCESOS DE CAMBIO HACIA LA MODERNIZACIÓN en las centralidades de los núcleos grancanarios no se empiezan a vislumbrar hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Estas operaciones suelen estar vinculadas a una obra arquitectónica de carácter religioso, la cual sirve de motor para modificar tramas y crear nuevos entornos con un aspecto más urbano. Los resultados obtenidos constituyen la parte esencial de la mayoría de los centros históricos más importantes de Gran Canaria, ya que cuando no fue posible —o necesaria— una intervención que afectara a su trazado, sí que se produjo una transformación de imagen con la incorporación de nuevos lenguajes artísticos, empezando por el barroco, para seguir luego con más fuerza bajo el neoclásico. Los ejemplos más relevantes, además de Las Palmas, son Teror, Gáldar y Agüimes, a los que también se pueden sumar Telde y Guía. Iglesias y plazas, y otros edificios con menor influencia, se implementaron en los viejos tejidos que casi habían permanecido invariables desde el siglo XVI, recualificando las zonas centrales de sus núcleos a través de nuevos espacios abiertos, nuevos edificios y/o nuevos lenguajes¹.

A partir del XIX la arquitectura urbana canaria se diversifica tipológicamente, cuando se “especializan” los edificios y hasta las áreas públicas con los usos específicos que demandaba la sociedad burguesa. Esta “modernización” suponía un paso más en la superación del antiguo régimen, que ya había dado sus pasos preliminares a partir de los postulados ilustrados de raíz dieciochesca. En la centuria decimonónica aparecen los primeros cementerios civiles y parroquiales, teatros, sociedades de instrucción y recreo,

mercados, etc., en un ritmo que se va acelerando a lo largo del siglo. Las Palmas, perdedora en el “Pleito Insular”, recupera su papel en la escena regional, avance que al mismo tiempo, aunque con mucha menor intensidad, se aprecia en muchas de las cabeceras municipales de Gran Canaria².

En el caso particular de los mercados, en el siglo XIX se construyen varios, en Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de La Palma, etc.³ En el norte de Gran Canaria hay otros ejemplos, como los de Agaete y Arucas, cuya construcción está muy relacionada con el auge que disfrutaban ambos núcleos. El de Arucas (1882), con planos de José A. López Echegarreta, se levantó en un emplazamiento modificado a partir de la desamortización de la ermita de San Sebastián, que tras ser demolida propició un “centro cívico” con la construcción de las casas consistoriales, alameda y mercado⁴. Por su parte, Agaete vivía un segundo despunte —tras el azucarero de la primera mitad del siglo XVI— gracias a la mejora sustancial de las comunicaciones y la construcción del muelle en Las Nieves. La villa se “modernizó” con la nueva iglesia de Nuestra Señora de la Concepción (Francisco de la Torre, 1875) y el mercado, con proyecto de Domingo Garayzábal (1871)⁵.

La actividad mercantil se había realizado con anterioridad y se seguía realizando en la mayoría de los lugares al aire libre, normalmente en las plazas, distinguiendo a alguna de ellas por ese cometido. No siempre el escenario era la principal, como ya sucedía en Telde, donde la plaza de San Gregorio en el barrio de Los Llanos se había distinguido por su carácter comercial, sin que fuera la más importante de la ciudad, rango que correspondía a San Juan⁶. En Gáldar, el nomenclátor conservó el nombre de “Mercado” para la actual calle Tazarte, la cual se formó a partir de una de las plazas que estaban en el entorno de la antigua iglesia de Santiago de los Caballeros, antes de la construcción del templo neoclásico⁷. A levante y poniente de la fábrica jacobea actual (1778-1826) se abrieron sendas plazas, en las que se organizaron mercadillos, descritos por el escritor Francisco Rodríguez Batllori en el siguiente texto: “El mer-

3 Vid. GALANTE GÓMEZ, Francisco José (1989): *Arquitectura canaria (desde la segunda mitad del siglo XVIII a finales del siglo XIX)*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 178-190.

4 GALANTE GÓMEZ, *ibidem*, pp. 104-109, 187-188. ALEMÁN HERNÁNDEZ, Saro y MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel J. (1994): *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Arucas*, Ayuntamiento de Arucas, Arucas, pág. 110.

5 CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio Jesús (1981): “Agaete. La Plaza del Mercado, un edificio del siglo XIX”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 16.12.1981, pág. 14.

6 HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro (1958): *Telde (sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos)*, Telde, págs. 280 y 281. En un acta del Ayuntamiento de Telde de 1862 se puede leer: “En la plaza denominada de Los Llanos de esta ciudad de Telde ha venido a formarse, por el conjunto de varias causas favorables, un gran mercado semanal de la mayor importancia, no existiendo otro semejante en la Provincia; es un gran centro de contratación de todos los frutos del país y objetos de industria...”. Véase además GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio María y OJEDA RODRÍGUEZ, Carmelo José (1988): “Las plazas históricas de la ciudad de Telde”, en *VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1984)*, tomo II, primera parte, Cabildo de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 496-497.

7 OLIVE, Pedro (1865): *Diccionario estadístico-administrativo*, Diputación Provincial de las Islas Canarias, Barcelona, pp. 1255. La calle contaba sólo con una vivienda y era la única de Canarias que aparece con ese nombre.

cadillo de sombreros y zapatos, en la fachada principal del templo, y el de verduras y frutas, en la posterior, alteraban, en cierto modo, el ritmo lento y la peculiar monotonía de la ciudad, en las primeras décadas de este siglo.”⁸

Como se ha visto, Gáldar no contaba, a diferencia de algunos otros lugares, de un inmueble específico para mercado. Con frecuencia, edificios que se pueden considerar singulares, han tenido una gran importancia en los procesos de renovación de la arquitectura canaria. Estas iniciativas de “modernización” van muy unidas a los escasos arquitectos titulados de entonces y los influjos que éstos tenían en sus postulados proyectuales. Las Palmas —como Santa Cruz para Tenerife— era el centro de los estudios abiertos, así que allí se realizan los proyectos para el resto de la isla. Cada vez se conocen más intervenciones de estos profesionales, que bien por encargos particulares o de carácter institucional, aportan al interior de Gran Canaria las tendencias arquitectónicas que irradian desde la capital insular.

Señala Saro Alemán Hernández que, en Las Palmas, “a partir de la primera década del siglo, la arquitectura pública fue escasa, la religiosa disminuyó, la de las instituciones privadas se redujo a poco más del Club Náutico o la nueva fachada del Gabinete Literario, mientras que el gran protagonista fue la vivienda”⁹. Esta apreciación se puede generalizar para otros puntos de Gran Canaria, contexto en el que se inscribe el proyecto de Mercado Municipal para Gáldar, firmado en 1930 por el arquitecto Eduardo Laforet Altolaguirre. Según la doctora Alemán el primer tercio del siglo XX estuvo bajo el signo de “la multiplicidad de lenguajes”, que se entiende como “tendencias generadas en otros lugares y que aquí se reelaboran en mayor o menor medida”, cuyas referencias estilísticas estuvieron muy vinculadas a la llegada de nuevos arquitectos formados en Madrid y Barcelona, entre los que se cuenta el referido Laforet, junto con Pelayo López Martín-Romero, Rafael Masanet y Faus y la fase arquitectónica inicial de Miguel Martín Fernández de la Torre¹⁰.

8 RODRÍGUEZ BATLLORI, Francisco (1980): *Gáldar (Viñetas de una época)*, Madrid, págs. 100-101. En el mismo texto, detalla especialmente el mercadillo que se celebraba en la plaza de los Guanartemes: “La promiscuidad constituía el signo sustantivo y característico de otro mercado: el que ocupaba la explanada o plazuela en la fachada posterior del templo. A los mimbres rebosantes de verduras y frutas se sumaban el queso de flor, el recental y bolas de mantequilla color marfil, envueltas en frescas y rezumantes hojas de ñamera. Las tallas, bernegales y tostadores alternaban indiscriminadamente con los arenques, que se desplegaban en nacarados círculos; la caña dulce y los aromáticos ramos de violetas, chorreantes aún del rocío mañanero. Las arbitrarias pesas de guijarros funcionaban a su antojo en un cálido ambiente de tolerancia y simpatía. A la concurrencia de compradores se agregaban las mujeres que acudían a la fuente y los grupos que curioseaban desde el murallón de la iglesia.”

9 ALEMÁN HERNÁNDEZ, Saro (2008): *Las Palmas de Gran Canaria. Ciudad y Arquitectura (1870-1930)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pág. 299.

10 ALEMÁN HERNÁNDEZ, *Ibidem*, págs. 304-307.



El 5 de diciembre de 1928, en sesión ordinaria, el Ayuntamiento de Gáldar acuerda “la adquisición de un solar donde emplazar la plaza de abastos y pescadería de esta Ciudad”¹¹. Al concurso público no se presentaron ofertas de ventas, motivo por el cual el Alcalde decretó años más tarde la expropiación forzosa “de la casa número cuatro y huerta contigua a la misma de la calle Capitán Quesada, callejón del Olivo y Plazoleta del Pilar”. En esta diligencia de 15 de julio de 1931 se añade “dese cuenta al Ayuntamiento pleno en la sesión extraordinaria que ha de celebrarse el día 21 del actual para que designe al Arquitecto que ha de confeccionar el proyecto y presupuesto de las obras del Mercado, pescadería y despacho de carnes”¹². El 31 de julio de ese año el alcalde comunica a Eduardo Laforet que se le encomienda el proyecto según acuerdo plenario de 21 de julio¹³. Sin embargo, el croquis se le había solicitado en el año anterior y el arquitecto lo debió presentar en su momento, porque éste fue aprobado en Comisión Municipal Permanente de 31 de octubre de 1930, motivo por el cual se le instaba “para que sin pérdida de tiempo confeccione dicho proyecto y presupuesto para dar cuenta

Lám. 1.- EDUARDO LAFORET:
proyecto de mercado,
Gáldar (1930).
Plano de situación.
Archivo Municipal de
Gáldar.

11 ARCHIVO MUNICIPAL DE GÁLDAR (AMG): Expediente incoado a virtud de proyecto de construcción de una plaza de Mercado y Lonja de Carne, en la Calle Capitán Quesada de esta Ciudad, por este Ilustre Ayuntamiento.

12 AMG: expediente citado. Decreto de la Alcaldía de Gáldar, 15 de julio de 1931. Alcalde: Juan Rodríguez. Documento núm. 3. Este decreto no deja de llamar la atención, porque el croquis ya estaba encargado al arquitecto Eduardo Laforet con anterioridad y además el proyecto lo había firmado en diciembre de 1930.

13 AMG: *Ib.*, documento núm. 6.

14 AMG, *Ib.*, documentos núms. 7 y 8. El 1 de noviembre de 1930, el alcalde le dirige un telegrama a Laforet, a la calle Pérez Galdós, 30, Las Palmas, donde le comunica: “Sesión noche ayer Permanente acordó aprobar croquis Mercado / Alcalde”.

15 AMG, *Ib.* carpetilla núm. 9, incluye documentos núms. 10-23: “Proyecto de Plaza Mercado para el Itmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Gáldar / Las Palmas diciembre 1930 / El Arquitecto / E. Laforet Arqto. (firma)”.

16 Vid notas núms. 13, 14 y 15.

17 AMG, *Ib.*, documentos núms. 24-26.

18 AMG, *Ib.*, documento núm. 28.

19 AMG, *Ib.*, documento núm. 74. En la descripción de la finca se dice que es propiedad de los herederos de Francisco Ariñez y Martínez, vecino de Gáldar y se describe: “una casa terrera marcada con el número cuatro, con un huerto unido a su espalda situada en la calle Larga de la Ciudad de Gáldar, hoy Capitán Quesada destinada a vivienda, cuya superficie total es del 1.100 metros cuadrados. Linda al frente con la calle de su situación, por la espalda con otra calle que baja al barranquillo, por un lado con un callejón (llamado del Olivo) y por otro con casa y tierra de Dña. Catalina Guerra y Don Juan Rodríguez (hoy Plazoleta del Pilar)”. Los 200 metros cuadrados edificados se tasaban a 15 pesetas por metro cuadrado, mientras los 900 de huerta lo fueron a 10 pesetas. El precio del solar equivaldría a 73,56 euros actuales.

20 AMG, *Ib.*, documentos núms. 78, 80, 83, 117. Entre los problemas para la compra del solar se encontraba el recurso de reposición que presentó Consuelo Ariñez Molina, esposa de José Veray Molinari, contra el acuerdo municipal de 4 de julio de 1936. El presupuesto de la obra equivaldría a 889,73 euros actuales.

al Itre. Ayuntamiento Pleno”¹⁴. En consecuencia, el proyecto fue redactado por Eduardo Laforet Altolaquirre, quien lo firmó en Las Palmas en diciembre de 1930¹⁵, curiosamente, medio año antes del encargo oficial¹⁶.

El 13 de enero de 1931 consta que se recibió “Memoria, planos y presupuesto”, documento que es aprobado al día siguiente por la Junta Municipal de Sanidad, pasando también el trámite del Ayuntamiento Pleno el 17 de ese mes y el de la Junta Provincial de Sanidad, institución que lo aprobó por unanimidad el 7 de febrero siguiente¹⁷. Superadas de forma rápida esas gestiones, aún quedaba un escollo, ya que si el proyecto contaba con el visto bueno, aún no se disponía del suelo para su construcción. En adelante, el expediente se centra en “los trámites legales a la compra del terreno en donde ha de ser emplazado dicho edificio o a la expropiación forzosa si a ello fuera necesario para luego proceder sin pérdida de tiempo a la construcción del mismo”¹⁸.

El solar donde se había proyectado el edificio fue valorado el 16 de agosto de 1932 por el ingeniero industrial Rafael Hernández Suárez, perito nombrado por el Ayuntamiento de Gáldar, en 12.240 pesetas¹⁹. Esta estimación económica fue aprobada en la sesión ordinaria consistorial del 2 de septiembre de 1932. Después de unos años con pocas novedades, el alcalde Diego Trujillo Rodríguez publica un edicto en 1936 para la subasta pública de la obra, con un presupuesto de 148.039 pesetas²⁰. Dado los costes y las dificultades económicas, bajo administración republicana se plantea la simplificación del proyecto para facilitar su ejecución. A los efectos, el 7 de agosto de 1937, el alcalde dirige un oficio a Ignacio Cantero para encargarle “la modificación del Proyecto de Mercado suprimiendo todo aquello que represente lujo y no responda a la práctica y necesidades de la población y acomodándolo a la capacidad económica del Municipio.” En el mismo documento se aprecia un enfoque social, ya que se añade: “Siendo esta obra una de las que se destinan a solucionar el paro obrero, es urgente la inmediata terminación del Proyecto, puesto que el pro-

blema a resolver es de aquellos que no admiten espera, por lo que ruego a V. la mayor urgencia en su tramitación y entrega”²¹.

Pasan los años sin solucionarse el problema, y en 1943 se vuelve otra vez al proyecto inicial, pero se había perdido una parte de su documentación, por lo cual el Alcalde le pide a Laforet, trece años después, la memoria y el presupuesto. A esta solicitud el arquitecto responde que no pudo encontrar los originales, añadiendo “De todos modos es necesario hacer un nuevo presupuesto a los precios actuales y una nueva memoria respecto al empleo del hierro que entra en la construcción y demás requisitos que hoy día exige la ley.” A los efectos se ofrece para hacer los trabajos, previo “mandarme copia del acuerdo Municipal correspondiente por ser obligatorio dicho requisito para entregarlo al Colegio de Arquitectos”. El escrito termina con la felicitación al alcalde “por la iniciativa de construir al fin el Mercado, que tantas ventajas y utilidad reportaría a esa Ciudad”²².

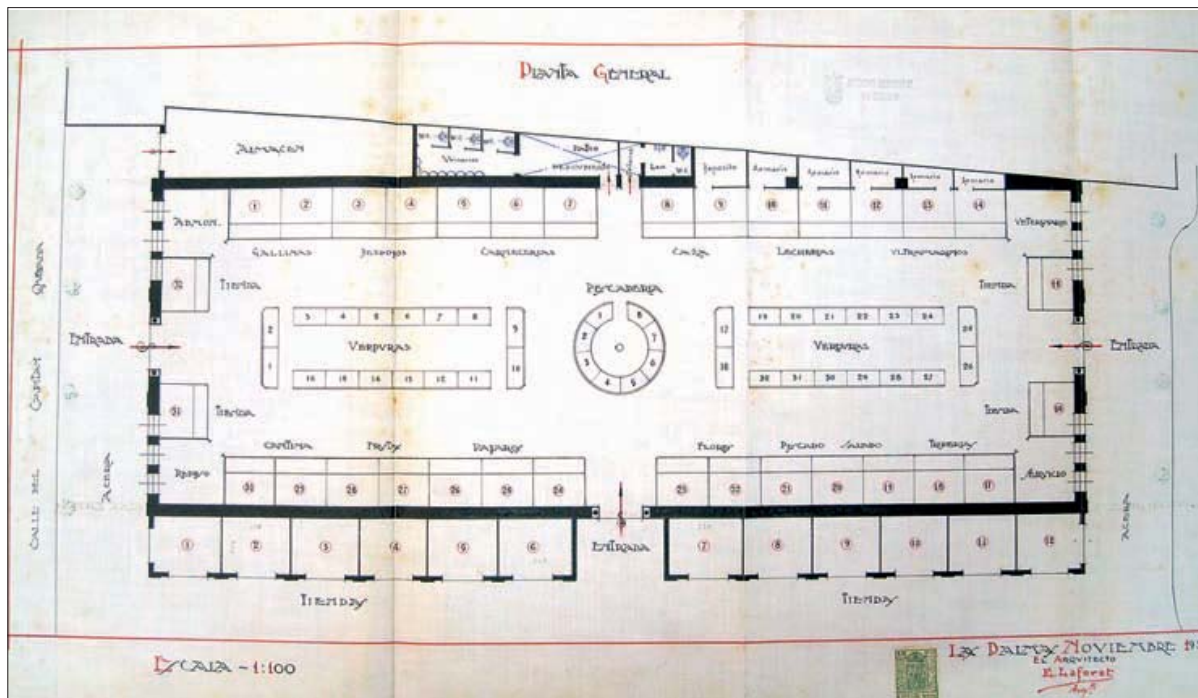
La obra estaba prevista para un amplio solar de forma rectangular, con frentes hacia tres calles. Los lados más estrechos daban hacia Capitán Quesada, la vía principal de la ciudad también conocida por Calle Larga, y la plaza de los Heredamientos, mientras su lateral recaía hacia la calle del Olivo, que más tarde llevó el nombre de Jedaragua. Actualmente todo el espacio, el propio de la parcela más el correspondiente a la última calle, está ocupado por la plaza de los Faicanes, ya que la propuesta de Mercado de Eduardo Laforet nunca llegó a ejecutarse.

El proyecto está delineado a mano, con cada hoja debidamente firmada por el arquitecto, y consta de varios planos a escala 1:100: emplazamiento, planta de cimientos, desagües e instalación de agua, planta, fachada principal y posterior, fachada lateral, pozo séptico, sección transversal (A. B.), armadura, puerta principal (detalle), mesas para la venta de pescado (detalle), mesas para la venta de verduras (detalle), modelo de tienda para las carnicerías, despojos, pollerías, etc.²³

21 AMG, *Ib.*, documento núm. 126.

22 AMG. *Ib.*, documento núm. 127. La carta está datada el 20 de septiembre de 1943, en Las Palmas, y firmada por E. Laforet.

23 Ver nota núm. 15.



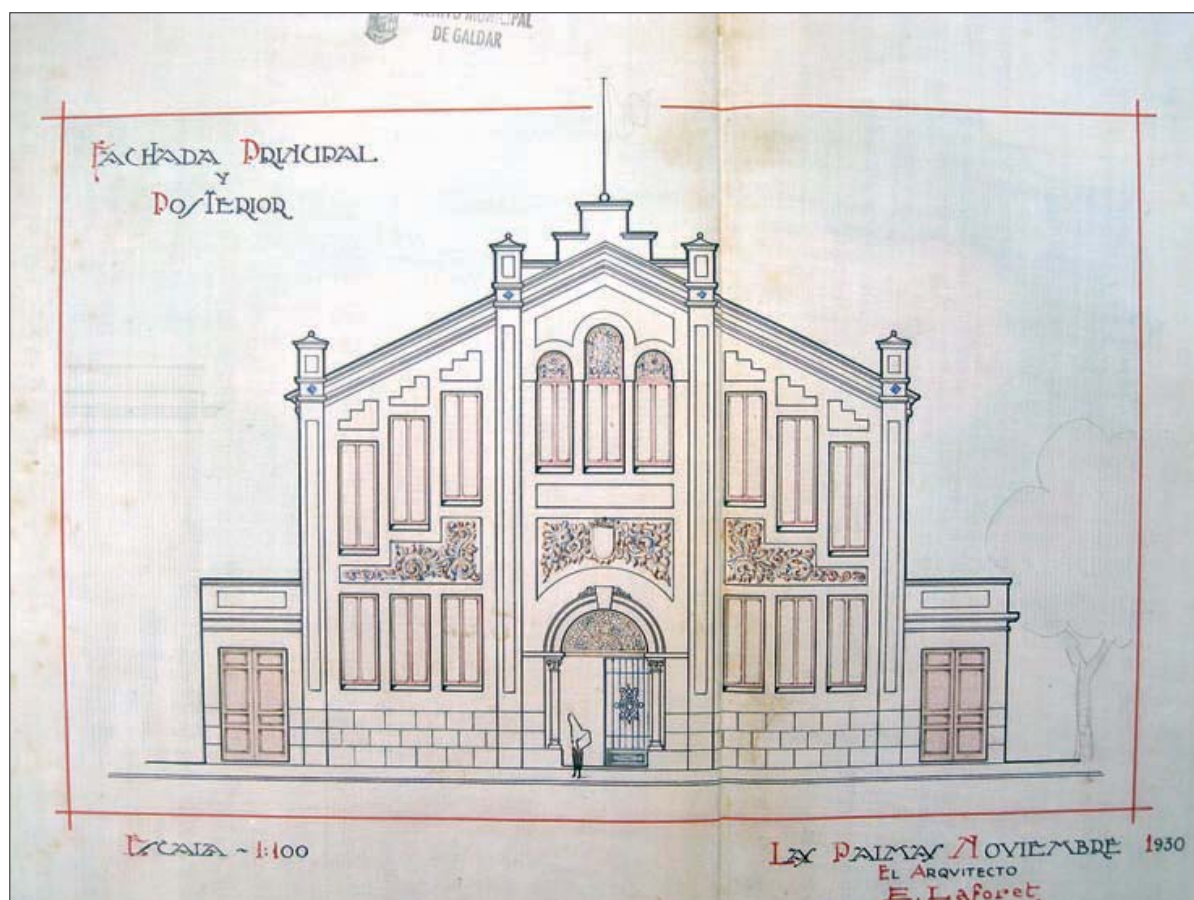
Lám. 2.- EDUARDO LAFORET:
 proyecto de mercado,
 Gáldar (1930).
 Planta general.
 Archivo Municipal de
 Gáldar.

Se trataba de una obra compleja que de haberse construido, redundaría en la recualificación urbana de la calle Larga y del centro de la ciudad. En el edificio predomina la funcionalidad, que viene facilitada por su ubicación céntrica y las posibilidades que le ofrecía la parcela, con tres lados libres. En planta, el recinto principal es un gran salón rectangular, con fachadas en sus lados más estrechos, que ocupa la parte central del solar en un eje norte-sur. Al este y oeste se adosan dos alas laterales paralelas, una a su izquierda que por la irregularidad del solar sólo es apreciable exteriormente en la fachada principal y no en la trase-
 ra, mientras la de la derecha mantiene su ancho constante en ambos lados y constituye, al mismo tiempo, la fachada lateral hacia la antigua calle del Olivo.

La ancha nave, que recorre el espacio central, está destinada a la actividad comercial. Presenta cuatro puertas simétricas, tres de las cuales son los accesos directos al exterior, hacia las tres calles que rodean la parcela y una cuarta que da paso al patio descubierto lateral y “urinarios” de ambos sexos. El gran salón cumplido, presenta perimetralmente treinta y dos puestos de distintas especialidades (dos de gallinas, dos de despojos, tres de “carnecerías”, dos de

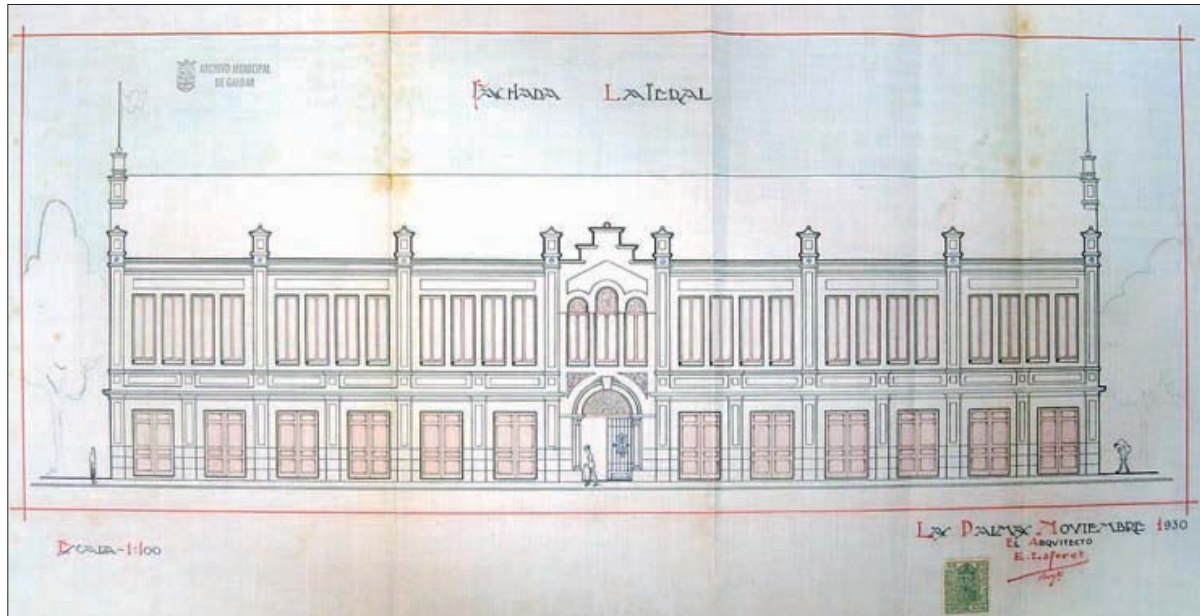
caza, dos de lecherías, tres de ultramarinos, dos de frutas, tres de pájaros, dos de flores, tres de pescado salado, dos de triperías, cuatro tiendas y dos de cantina; algunas de las cuales poseen armario y sólo una con depósito), en cada esquina se ubican otras dependencias (administración, repeso, veterinario y “servicio”). La parte central está ocupada por dos rectángulos con dieciséis puestos de frutas cada uno, entre los cuales están los ocho puestos que pertenecen a la pescadería, formando un círculo; estos cuarenta y dos puestos son abiertos. Con esta distribución, el recorrido interior queda establecido por dos anchos pasillos alargados y cuatro transversales de tramo corto, ofreciendo un ambiente claro, despejado y funcional. En el ala lateral de la planta general del edificio se abren directamente, hacia la extinta calle Jedaragua, un total de doce tiendas de tamaño algo mayor que las interiores, con sus correspondientes accesos independientes, seis a cada lado de la entrada lateral del mercado.

Lám.3.- EDUARDO LAFORET:
 proyecto de mercado,
 Gáldar (1930).
 Fachada Principal y
 posterior.
 Archivo Municipal de
 Gáldar.



El proyecto ofrece la misma propuesta de fachada para el alzado principal, hacia la calle Larga o Capitán Quesada, como el correspondiente a la plaza de los Heredamientos. La composición se estructura en cinco calles verticales, tres centrales adaptadas a la cubierta a dos aguas, y dos laterales de azotea plana con pretil, mucho más bajas. El cuerpo central está enfatizado por su mayor altura y su disposición a dos aguas, en el mismo se abre el acceso de arcada de medio punto, sobre el que se colocan tres ventanales verticalizantes con arcos peraltados, matizando además su jerarquía con el remate de perfil escalonado que culmina en un mástil, elemento que otorga carácter oficial al edificio. En el conjunto predomina la simetría y a cada lado del central están sendos cuerpos, también de tratamiento vertical, adaptados cada uno a la inclinación del alzado. Los huecos, al contrario que en la parte central, son adintelados y se abren también al compás de tres a cada lado, los de planta baja sobre el zócalo, mientras los altos se escalonan y van ganando altura rítmicamente en paralelo al hastial. Las calles del imafronte están separadas por pilastras cajeadas que culminan en merlones rematados en punta de diamante, las cuales superan las marcadas cornisas que siguen las líneas de las dos aguas del conjunto de la fachada. En general, impera una cierta sobriedad, aunque hay varios motivos decorativos. Lo más ornamentado son los paneles que recogen motivos vegetales, muy barrocos, que se colocan entre las dos series de ventanales adintelados de los laterales y entre la puerta principal y sus huecos superiores, donde campea un escudete que centra su floresta. De la fachada destaca el acceso, del que existe un dibujo de detalle a escala 1:20. El vano posee sendas columnas de fuste liso, levantadas sobre un pequeño pedestal y base ática, con capiteles florales de posible estirpe modernista, encima de las cuales voltea el arco, de sencilla rosca con clave destacada, que se decora con dos escuetas guirnaldas a cada lado. El medio punto es una pieza fija con cristales y varillas de madera, mientras la puerta es de dos hojas, con barrotes

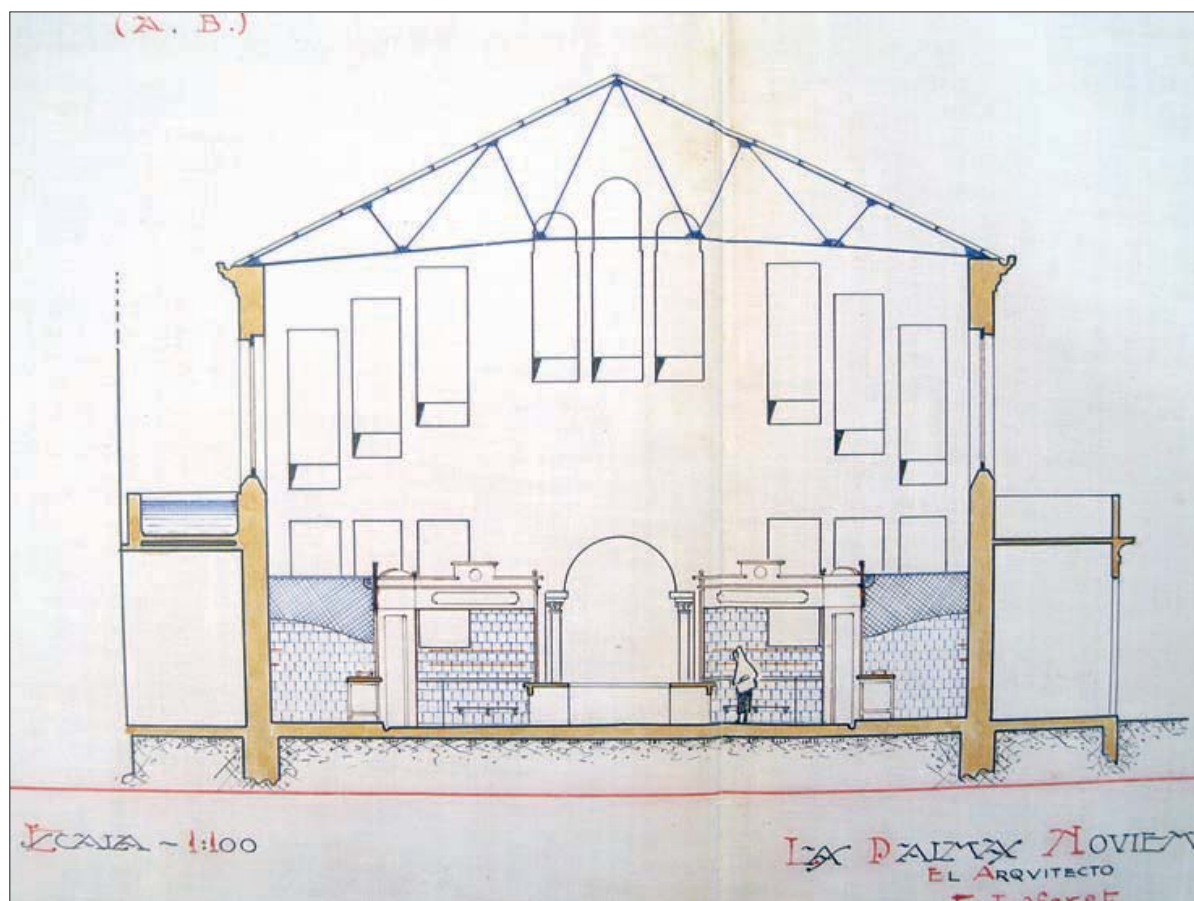
lisos de disposición vertical que presenta motivos decorativos flotantes de carácter geométrico y mixtilíneo. Por lo demás, el tratamiento del resto de las carpinterías es muy sencillo.



La fachada lateral tiene un despliegue mayor al corresponderse con el lado más largo de la parcela. También está bajo una estricta simetría y desarrolla el mismo diseño que la principal. Al no estar sujeta a la sección de dos aguas de la fachada, está muy marcada por la horizontalidad de las líneas de cornisas que separan los dos cuerpos superpuestos y pretiles de remate, la cual queda rota por una secuencia de pilastras que verticalmente establecen el ritmo. El orden simétrico está presidido por el cuerpo central del acceso, muy similar al de fachada, quedando a cada uno de sus lados una serie de huecos entre pilastras con la realación dos/cuatro, es decir dos puertas en planta baja y cuatro ventanales en la alta, todos adintelados. Las pilastras con sus remates marcan tres tramos a cada lado, con lo cual se abren seis huecos a nivel de rasante y doce en el segundo nivel.

La cubierta principal del edificio es una armadura, con cubierta exterior de “teja de cemento y amianto”, que debe tener similar planteamiento que la utilizada para el Teatro

Lám. 4.- EDUARDO LAFORET:
proyecto de mercado,
Gáldar (1930).
Fachada lateral.
Archivo Municipal de
Gáldar.



Lám. 5.- EDUARDO LAFORET:
proyecto de mercado,
Gáldar (1930).
Sección.
Archivo Municipal de
Gáldar.

Municipal y la sala anexa, integrados en las Casas Consistoriales de la Ciudad. Aunque no se especifica en los planos, la estructura debe ser metálica, mientras en los otros casos citados son de madera. El proyecto, como quedó dicho, ofrece toda una serie de detalles, relativos a los distintas tiendas y puestos, que seguro quedarían mejor especificados en la memoria y presupuesto, perdidos en su momento.

En suma, el proyecto de mercado para Gáldar, de Eduardo Laforet, conecta por sus características con la corriente arquitectónica que, dentro de la “multiplicidad de lenguajes” imperantes en Gran Canaria durante el primer tercio del siglo XX, propugna “la potenciación de lo geométrico y un mayor control de lo decorativo”²⁴. La iniciativa de construir este edificio fue importante para la ciudad de los guanartemes, no sólo por el servicio que prestaría a la ciudadanía, sino por lo que suponía de renovación arquitectónica y revitalización de la calle

24 ALEMÁN HERNÁNDEZ, 2008, págs. 309-310, vid. también pág. 304.

Larga²⁵, de la que sería el primer inmueble público. Como lenguaje, su marcada tendencia en la depuración de las formas y sus escasos detalles ornamentales, no le quitaron el aire oficial y retórico que le otorgaba la presencia del escudo y el mástil, a lo que se sumaba el cierto corte eclesiástico que emanaba de la fachada principal y su posterior gemela. El largo expediente denota las dificultades de la época y la precariedad de las administraciones locales para poder afrontar sus iniciativas. Finalmente, el proyecto de Laforet no se ejecutó y aunque años más tarde (1945) se construiría la nueva “recova” en el número 29 de la misma calle, ésta respondería a postulados propios de la época del franquismo. La parcela que estaba prevista para la propuesta de mercado del año 1930 es actualmente la plaza de los Faicanes. De todo el proceso, sólo quedó la arquitectura dibujada y una amplia documentación.

25 Frente al solar que estaba previsto para levantar el mercado, en septiembre de 1931, Miguel Martín Fernández de la Torre firmó un proyecto de vivienda unifamiliar de carácter racionalista, por encargo de Dolores Rodríguez Ruiz. El mismo arquitecto, en 1935, proyectó otra casa para Josefa Bethencourt García. Los inmuebles se conservan en la actualidad, con los números 3 y 8 de la calle Capitán Quesada. Vid. LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1999): “La modernización arquitectónica de la ciudad tradicional: tres proyectos de Miguel Martín en Gáldar”, en *Arquitectura y Urbanismo de Canarias (1968-1998)*, E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 177-181.

FOTOGRAFÍAS:
Juan Sebastián López García



Espacio crítico



Busto del poeta

Tomás Morales situado en el Parque de San Telmo, ca. 1925

Archivo fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales

MUSEO MUNICIPAL DE ARUCAS DEL 16 AL 30 DE JUNIO DE 2008.

A TOMÁS MORALES

Para Leonor

En el Parque ciudadano
que oyó tu risa en la aurora
de tu vida, se alza ahora
tu busto, poeta hermano.

De noche, en el mar cercano,
por ti parece que llora
la ola que trajo, sonora,
la lira de oro a tu mano.

Y en torno a tu pedestal,
hacia ti sube un rosal
que el dolor crió en su huerto

Y florece en tu memoria:
¡un puro amor, que no ha muerto
pone su aroma en tu gloria!

12 de junio 1925

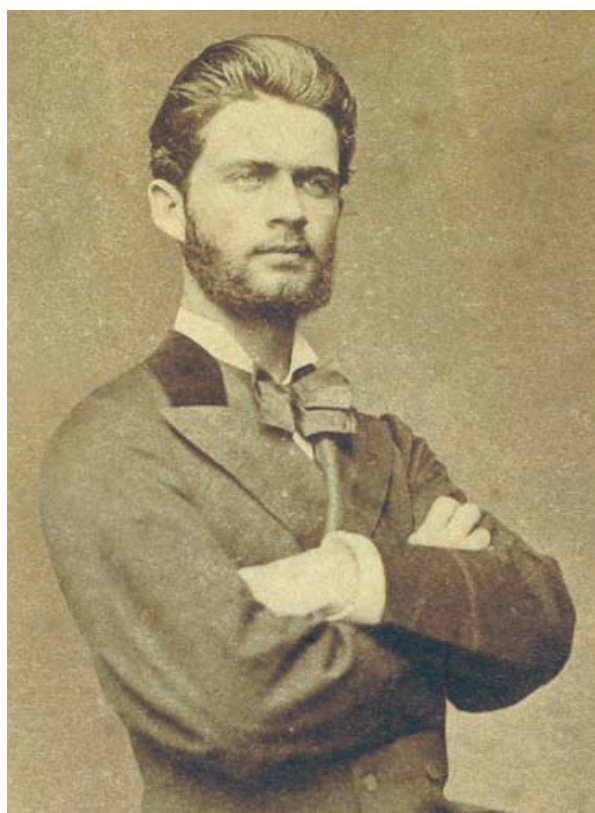
DOMINGO RIVERO

DENTRO DEL PROGRAMA DE FIESTAS DE SAN JUAN 2008, la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Arucas organizó un homenaje al poeta Domingo Rivero con la exposición *Domingo Rivero, en el tiempo*, con la presentación de la edi-

ción revisada y ampliada por Eugenio Padorno de *En el dolor humano* poesía completa de Domingo Rivero y con la conferencia “Años peninsulares de Domingo Rivero” a cargo de Jorge Rodríguez Padrón, autor del libro *Domingo Rivero: poeta del cuerpo*.

Domingo Rivero González nace en Arucas el 2 de marzo de 1852 y muere en Las Palmas de Gran Canaria el 8 de septiembre de 1929. Recogemos a continuación las palabras de Eugenio Padorno de la edición de *En el dolor humano*, 2008: “Poco tiene que ver la escritura de Rivero con la de sus coetáneos; en cambio sí guarda conexiones estéticas y sociales con la de líricos coterráneos muchísimo más jóvenes: Tomás Morales (1884-1921), Saulo Torón (1885-1974) y Alonso Quesada (1886-1925), protagonistas del Modernismo y Posmodernismo grancanarios. Al tiempo que don Domingo se deja influir por ellos, para ellos su poesía es más que un ejemplo de acendrada contención expresiva.

Tiempo de intensa convivencia entre don Domingo y aquellos jóvenes poetas es el que se extiende desde 1908, año en que Tomás Morales publica *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, y 1925, año en que muere Alonso Quesada. En ese contexto, mientras la nueva hornada lírica asume progresivamente la poesía de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, el «viejo» poeta, perceptor también de las innovaciones estéticas, busca lo que conviene a su palabra: se sirve ciertamente de los recursos formales de los modernistas, pero rehúye los estímulos indagatorios de la sensorialidad; don Domingo quiere tener noticia de la realidad desde una aptitud eminentemente reflexiva, que es la que le revela la dimensión humana del dolor, en estrechísima afinidad con Unamuno, que fue su Virgilio durante un largo trecho del laberinto de la vida política e intelectual españolas.”



| Domingo Rivero, 1872

La exposición realizó un recorrido por la vida y obra de Domingo Rivero, y dio a conocer imágenes inéditas así como una amplia bibliografía sobre el poeta. Por un lado, desde paneles que mostraban la cronología y biografía del poeta, paneles con poemas dedicados a su entorno insular, a poetas del Modernismo canario, a personalidades implicadas en la vida política y cultural y hechos históricos de la Europa de finales del siglo pasado y principios del XX hasta iconografía del poeta a través de distintas fotografías, caricaturas, dibujos y cuadros. Por otro lado, se mostraron las reseñas críticas y sus colaboraciones en la prensa de la época. También la muestra se complementó con un apartado donde se mostraron distintas ediciones sobre la vida y obra del poeta, además de vitrinas donde el visitante encontró ejemplares de su biblioteca personal y algunos objetos personales.

**TOMÁS GÓMEZ BOSCH: PINTOR Y FOTÓGRAFO.
CASA DE COLÓN, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
JUNIO Y AGOSTO 2008.**

UNA PARTE DE LA MEMORIA VISUAL MODERNA DE LAS PALMAS no existiría sin el retrato pictórico de Gómez Bosch, sin esas cuatro décadas dedicadas a plasmar al óleo y sobre el lienzo los rostros de una burguesía local heredera de tradiciones y rentas arcaicas, que a la vez forjaba una tímida modernidad social en la Canarias de la posguerra. La pintura del retrato fue para Gómez Bosch un fenómeno tardío, como lo fue el grueso de su obra pictórica, que se reimpulsó definitivamente a principios de los años treinta, tras un largo barbecho iniciado a finales de la década de 1900. Su estilo fue el realismo naturalista, un medio vital y expresivo que escogió concienzudamente para representar la psicología de sus congéneres.

Este realismo tuvo distintos polos. Osciló desde el costumbrismo neocanario, pasó por el retrato glamoroso “resucitado” y se detuvo en un naturalismo mitigado. Fue el fruto de una educación artística y de proceso formativo autodidacta en gran medida, cuyos orígenes se remontan a la copia en el Prado, a Sorolla y más tardíamente a Zuloaga. Esta solución pictórica al ejercicio profesional no sólo le granjeó cierto bienestar en vida, también conformó un legado importante para la posteridad. Su arte del retrato se convirtió en una fuente icónica estándar, un registro fiable de la burguesía capitalina entre 1940 y 1970, tal como fue cien años antes el retrato posromántico de Manuel Ponce de León. Podemos decir, sin temor, que Gómez Bosch, por

Catálogo. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria: Casa de Colón, 2008 237 p.: il.; 28 cm. ISBN 978-84-8103-560-5

su moderación ideológica y su fidelidad a la realidad, fijó la imagen colectiva de una identidad insular histórica.

La muy aguardada exposición de la profesora de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Ángeles Alemán Gómez, descendiente directa del pintor, reunió obras que nos permitieron ponderar los parámetros de su retrato: piezas íntimas de su entorno familiar, retratos oficiales de políticos y cargos públicos, la incursión en el costumbrismo y además ofreció otra revelación: Gómez Bosch fotógrafo que graba a sus amigos creadores contemporáneos (Alonso Quesada, Tomás Morales, Saulo Torón, Nicolás Massieu y Matos), y a un largo sinfín de personajes de la cultura, incluyendo a artistas extranjeros de paso por Gran Canaria. Eran conocidas sus placas tratadas que había dedicado a Néstor, Quesada y Morales, entre otros, el modo más experimental y artístico de su fotografía.

Mas no creo que nadie sospechase el alcance y la intensidad de esta otra producción, profundamente familiar y natural, fotografía de hábitos y usos recientes que ya son objeto de estudio. Una segunda puerta abierta al pasado reciente que debe aprovecharse al máximo.

Alonso Quesada por TOMÁS GÓMEZ BOSCH, 1917
Archivo Fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales





Espacio de creación

*Sergio Domínguez:
la poesía
o la búsqueda
del resplandor*

por MAILA LEMA

*En las calles y avenidas de mi ciudad
en silencio y con fervor trabaja la oscuridad.
La poesía es búsqueda de resplandor.*

ADAM ZAGAJEWSKI, *Antenas*. Traducción de Xavier Farré

¿PARA QUÉ SIRVE LA POESÍA? ¿Quién la necesita? ¿Cómo medir su impacto en nuestras vidas? Y es que, ¿acaso la poesía tiene algún impacto en nuestras vidas? ¿Más en unas latitudes que en otras? Nuestras islas, ¿son una tierra de poetas? ¿Tienen estos poetas algo en común? ¿Existen cuando están vivos? Pero un poeta, ¿existe aunque nadie lo lea¹?

Uno nunca se acerca a los poetas, en general, sino al resultado de una lucha contra las palabras que tiene lugar tierra adentro. El territorio de donde emergen las palabras solemos llamarlo poeta, olvidando que lo que cuenta no es el artefacto creado sino las preguntas que lo impulsan. Si uno se acerca a un poeta maduro, como Sergio Domínguez, las preguntas anteriores se multiplican y uno no pierde de vista que conocer a un poeta, como conocer a una persona, es más difícil que conocerlas a todas. Quien esto escribe, traductora de profesión entre otras cosas, asume que conocer a un poeta como tal es distinto de hacerlo como crítico y más distinto aún de hacerlo como poeta, pero en el fondo los traductores, y no sólo los que nos empeñamos en traducir literatura, compartimos no pocos vicios con otros técnicos de la palabra escrita. Uno de ellos es que nos es difícil afrontar la lectura de un texto sin prestar atención a su hechura, a sus materiales. Sentir formalmente un texto equivale a preparar psicológicamente su traducción, que no es más que una manera de sopesar qué posibilidades tiene un texto para afrontar las limitaciones de otra lengua, de otra estructura poética, de otro terreno de significados estables, desestabilizables o posibles.

¹ Pregunta que surge al ver, por ejemplo, la preciosa edición de poemas de Domingo Rivero que acaba de presentar Acantilado, con introducción de Francisco Brines. De los que apenas alguno se publicó en vida del poeta grancanario.

poesía son maneras de nombrar cosas que *ya sabemos*, enormes parcelas de realidad que quedarían inencontradas si no existieran los poetas, es decir esos raros seres que nos devuelven en una disposición irrepetible nuestras propias palabras. Si le hacemos caso al gran Zagajewski, la poesía no hace otra cosa que buscar la luz, porque oscuridad ya hace, va haciendo su trabajo diario, milenario. En nuestras vidas, llenas como están de artefactos inútiles, preguntarse para qué sirve la poesía (y aún más en un artículo dedicado a la obra de un poeta) podría parecer una necesidad, pero también, si estamos de acuerdo en que los días, la prisa y la razón nos tienen cada vez más acorralados y ejercen su trabajo a la perfección horadándonos a todos, ¿por qué no pararnos a pensar en cómo el trabajo poético se perfecciona para oponerse a la oscuridad, a la inefabilidad, en definitiva, digámoslo claro, a la nada? ¿Acaso se puede hacer otra cosa con un material tan delicado? Pero volvamos un momento al poema de Zagajewski:

*La poesía es búsqueda de resplandor.
La poesía es un camino real
que nos lleva hasta lo más lejos.
Buscamos resplandor en la hora gris,
Al mediodía o en las chimeneas del alba,
incluso en el autobús, en noviembre
cuando al lado dormita un viejo cura.*

Si aceptamos aunque sea por un momento que esto sea así, la poesía debería ser uno de los productos mejor vendidos de la humanidad. A nadie se le ocurriría tener que recomendarla, luminosa como es por sí sola. Pero esta verdad tiene que ser matizada en seguida: “A algunos les gusta la poesía”, reza la poeta polaca Wisława Szymborska en un célebre poema: “les gusta, pero como les gusta la sopa de fideos, el color azul o acariciar al gato”. Pero, ¿qué es la poesía? Lo único que podemos hacer para comentar lo inencontrable (toda poesía se pierde en la paráfrasis) es admirar cómo está armado un trabajo poético tan magistralmente consumado, y eso en el caso de que uno sienta que ha

conseguido entrar en un edificio de luz hecho de palabras ajenas. La poesía de Sergio Domínguez Jaén, como la de cualquier poeta de oficio, debe darnos alguna clave formal para que nosotros, transeúntes lectores, seamos capaces de habitarla.

Una importante llave para quien quiera entrar en la casa poética de Sergio Domínguez es el prólogo de la antología *Asomarse al olvido*, en el que Juani Guerra aporta una panorámica conceptual, biográfica y poética muy personal a la obra del poeta. Leyendo el difícil prólogo de Juani Guerra tomamos conciencia una vez más de que a pesar de Foucault, a pesar de Lacan, rara vez escapamos a la falacia occidental del logos: pocas veces pensamos en la lengua como en una cosa distinta de un código, como algo radicalmente distinto a un sistema de comunicación. Nos acercamos a un poeta e intentamos ver qué quiere decir, aunque en sentido estricto nada puede decirnos que no *forme parte ya* de nuestra experiencia. Poco puede hacerse en realidad para subvertir nuestra imagen estable de las cosas más allá del hallazgo formal, llámese extrañamiento o llámese, si se quiere, simplemente belleza, aunque aquí preferiremos llamarlo *luz*. Probablemente así, buscando claves interpretativas de cómo están entrelazados significantes y significados, podremos entender poca cosa. En realidad, poca cosa se puede *entender* leyendo a cualquier poeta, y desde luego no a Sergio Domínguez, dueño de una voz que resuena distante y solemne como si surgiera desde el fondo de una cueva. Y da igual, en el fondo, que se trate de una cueva de Ardenas o del Cáucaso, pues equivalente es la necesidad que anima a los poetas a encender estas valientes hogueras.

¿Sirve en este caso una clave interpretativa de su pertenencia a lo local? Sí, Sergio Domínguez nació en Ardenas, luego podríamos empeñarnos en demostrar, como si de un ADN se tratara, su canariedad, los rasgos de su poesía que lo identifican como “uno de los nuestros”. Esta búsqueda, acaso majadera, de las huellas de una tierra, le harían estar “prohijado por la tierra en una orgía referencial”

como escribía Ángel Sánchez en 1992 (Sánchez, 1992: 61). Nada, o poco, hay de referencial en la poesía de Sergio Domínguez. En estos (por qué no decirlo directamente) francamente bien hilados versos hay cimas mucho más elementales y por eso más profundas. Por eso, en lugar de reificar esta categoría como mínimo dudosa que podríamos llamar canariedad, nos ha interesado leer a este poeta preguntándonos de qué material están hechos los textos que Domínguez Jaén ha ido publicando desde 1979, que, recuérdese, han de ser necesariamente una pequeña muestra del corpus real, los miles que habrá escrito. No veo yo que estos versos estén hechos de riscos, ni de angustia insular, sino de intimismo y de un trabajo con la estructura que va creciendo en profundidad para volverse una gramática metafísica en toda regla que cae por su propio peso. En lo que sigue, intentaré describir estos materiales, aunque lo realmente enriquecedor y recomendable sea confrontarse con el texto, con su andamiaje en busca de esta luz, la suya.

Material primero: las imágenes. Con depurada constancia, Domínguez va intercalando en sus poemas imágenes geométricas coherentes con un marco metafórico más amplio que, como toda construcción matemática, no es ni más ni menos que una ilusión. Algunas son especialmente hermosas, como la descripción de un instante que encontramos en *Poética*: “Distante / detenido en el último / vómito del sol.” (*Poética*, 27). Otras imágenes existen sólo para levantar una esquina de la realidad, como la inquietante mariposa de “Del oficio del cero”:

Una mariposa
operaria de la noche
onduló ante mis ojos
junto a mis pupilas
hartas de formas
verosímiles
y entre ellas trazó el oficio
del cero

El cero es un andamiaje visual perfecto cuando uno ha vivido ya algo y se da cuenta de la falacia de la línea recta: “a cada paso / circulares andamios de la nada” (*Epitafios*, 26). Un círculo puede andamiarse, de la misma manera en que un verbo como *circular* puede convertirse en algo tan serio como un oficio. El escribiente Domínguez oficia de sacerdote de una realidad física que, como la gravedad, cae por su propio peso a pesar de estar desmembrada (léase, si así se desea, reconstruida).

Y finalmente la luz misma, no ya como metáfora de la poesía sino como tema y como fondo; la luz no como imagen, sino como paso de un camino en el que se puede encarnar un ansia meta-poética. Así percibimos uno de los más hermosos poemas de *Multitudinaria*: “No pretendo la luz misma / —si acaso el parpadeo avizor / de su oficio— “ que termina también en un claro: “Concubinato estéril / de las vísceras y la claridad: / labor última que no alcanza” (*Multitudinaria*, 21). O en otro de los poemas del mismo libro, en el que tras un “observo la lámina delgada de la luz / que el sol extiende hasta lo oscuro:” la voz vuelve: “regreso con historias de mar y gaviotas / a la contienda de la luz lejana / que casi letal a mis pies se difumina” (*Multitudinaria*, 26).

Material segundo: la voz. A esta lectora, el hallazgo más interesante, el mejor material de la poética de Sergio Domínguez es haber podido construir una voz ascética, como el resultado de templar (también formalmente) la angustia. Por momentos, no importa mucho de qué se hable. “He sentido construirse en mí este mar / y he lamentado la tardanza de la obra” (*Multitudinaria*, 25). La imagen no tiene por qué ser rebuscada: a menudo, los más complejos recovecos pueden quedar iluminados con una elegante fórmula que, por ejemplo, implique el plural: “Acariciamos hondamente / el placer / de sobrevivir al día aciago / [...] / iluminamos huecos oscuros / aristas de la vida” (*Epitafios*, 75).

Material tercero: el Otro. El otro, para Sergio Domínguez, tiene una presencia muy concreta en un cuerpo y en

un alma. Esa otra persona no pasa por el texto en forma de musa, sino de receptora directa, de hacedora e ilustradora de estas palabras. Es interesante esta imagen, sobre todo en el último libro, *Epitafios*, donde este personaje parece estar de pie escuchando cómo se le leen los poemas. El intimismo es tan diáfano que el lector siente que está asistiendo a la huella de un diálogo de igual a igual en el que uno lanza palabras y el otro responde con imágenes. Claro está que antes hemos aprendido la lección, como muy bien advierte Guerra en su prólogo, que imágenes y palabras son la misma cosa, como el cero y la nada. Sólo en una ocasión es una imagen de mujer al uso (Esta mesa / donde ahora charlamos / es perfecta. [...] / Enfrente mi anfitriona / es una mujer rota). (Del ciclo CAPITAL DEL DOLOR, en *Alzada memoria*. Volumen *Multitudinaria*, 77). En otros momentos, será siempre la mitad callada de ese nosotros: “aquel cordón que nos unía y que ahora / revierte en ternura / suturando toda herida” (*Epitafios*, 39).

Material cuarto: El proyecto vital, la experiencia. Sergio Domínguez utiliza con moderación los tiempos de pasado, y rara vez con intención narrativa. Su poesía es estable, sin ser estática. Los objetos, las imágenes, están como suspendidas, en una realidad que tiene tiempo, pero un tiempo cíclico. Como en el caso de la experiencia del otro, la voz se sitúa siempre más allá, no asistimos a la creación de la experiencia, sino a sus posos. Esto da una coherencia interna a los poemarios, pero hace preguntarse a uno, impaciente, qué sucedería si se tirara más de la cuerda gramatical y aspectual que da el pasado en español, como en algún principio: “Era imprescindible obedecer el dictado crucial / de la isla” (*Asomarse al olvido*, 51); “En ocasiones me alimenté con la certeza de tener las manos / llenas de pezones”. (*Asomarse al olvido*, 56).

Ejes y coordenadas: las islas como envase, el cuerpo como territorio. En Sergio Domínguez, toda mezcla que tenga lugar en el recipiente que no elegimos (el cuerpo) o en el envase mayor y nodriza (la isla, que no le tiene aislado, sino “asolado”, *Asomarse al olvido*, 56) sale bien. Porque

ambos cuerpos se describen con sensibilidad, con miedo, con abismo, con serenidad, y, en definitiva con una distancia que aligera y que el lector agradece. “Qué sutil / el cuerpo / cuando / cano / retorna / al comienzo” (*Epitafios*, 34).

Hallazgos poéticos: los infinitivos. Es interesante cómo en distintas etapas poéticas los infinitivos caen como losas, crean espacios desde los que señalar con una tierna y al mismo tiempo lapidaria distancia.

“Amar la plástica cansada de los hombres, / amar el crudo perfil de los días / y arrancarle al desaliento, / al mar, / al hastío sin notarse / el llanto nuevo que ahora ofreces” (*Sitting Bull*, 42). Siga el lector estos infinitivos, y la recompensa está asegurada: “asentar en ti este plan de convivencia / tan poco maduro / que necesita el preciso riego de tu cuerpo // consentir que cualquier cigarra / ausente y tangible / siga calculando el tiempo / que le queda entre nosotros” (De *Testimonio Poético*, en *Asomarse al olvido*, 35).

Ser poeta (y, en alguna medida, ser lector), ¿no consistirá más bien en dejarse seducir por una estructura que ya sabemos que no podremos aprehender de antemano? Las formas más abiertas y sugerentes están, en nuestra opinión, en las dos partes de *Multitudinaria* (*Del oficio del cero* y en *Alzada memoria*) volumen delicioso que se lee como un flash, ya que estamos siguiendo el hilo de la luz. Si el lector queda interesado en la metafísica de Domínguez Jaén, que es muy profunda, tiene que dejarse guiar por las formas de su libro más maduro, *Epitafios*. Eso si se quiere uno tomarse el tiempo de averiguar cuál es la posición de este poeta vivo en su cruzada personal contra la tiniebla. Como no sabemos cuál sería su respuesta, nos gustaría traer aquí dos sentencias del poeta y crítico Stanisław Barańczak: “No soy una excepción: como la mayoría de los poetas contemporáneos a ambos lados del globo, me siento en mi campaña personal contra la Nada a menudo más desamparado y desganado que victorioso.” (Barańczak, *Tablica z Macondo*). En otro poema, escrito en 1988, “Lo que tengo que decir (así lo creo) será dicho” (Barańczak, *Widokówka z tego świata*).

La única muestra de que alcancemos siquiera un poco de luz es tener la impresión de estar diciendo lo que tiene que decir. En el caso de Sergio Domínguez, muchas cosas importantes han quedado dichas. Leyéndolas, puede uno olvidarse de entender y disfrutar de estas formas acabadas, de estas valientes y dignas llamas. Porque la luz también necesita de una materia para expresarse.

OBRAS CITADAS

BARAŃZAK, Stanisław. *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-988*, 1988.

—*Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze* Aneks, Londyn, 1990.

DOMÍNGUEZ JAÉN, Sergio. *Epitafios*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2007.

—*Calendas de Fuerteventura*; ilustraciones de Marta Mariño. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2005.

—*Asomarse al olvido. Poemas 1979-2002*; prólogo de Juani Guerra. Tegueste: Baile del Sol, 2002.

—*Multitudinaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.

SZYMBORSKA, Wisława. *Poesía no completa*; traducción de Abel Murcia y Gerardo Beltrán. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ZAGAJEWSKI, Adam. *Antenas*. traducción de Xavier Farré. Barcelona: Acantilado, 2007.

Bibliografía de Sergio Domínguez Jaén

SERGIO DOMÍNGUEZ JAÉN (Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, 1959). Poeta y ensayista. Teólogo. Licenciado en Estudios Eclesiásticos por el Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias. Actualmente redacta su tesis doctoral sobre textos de Juan de La Cruz desde la perspectiva de la Lingüística cognitiva. Ha publicado *Del oficio del cero* (1989), *Multitudinaria* (1990), *Rinden viaje a esta infancia*, (1993) en colaboración con el pintor Jerónimo Maldonado; *Religare* (1994), *De latitud encendida* (1998), *Asomarse al olvido* (2003), *Calendas de Fuerteventura*, (2005) y *Epitafios*(2007).

Pertenece al comité de redacción de *Los Cuadernos del Ateneo de La Laguna* y es miembro del consejo asesor de la revista *La Página*. Asimismo es asesor literario de ANRO-ART Ediciones y secretario de redacción de *Contemporánea*. Es articulista del periódico *La Provincia/Diario de Las Palmas*.

BITÁCORA DE NUEVA INGLATERRA

Quería despertarte
como cuando dormíamos juntos
y la confusión era la junta de la claridad
porque no había tiempo
ni que perder
ni que medir

Así
en la conspiración
de los años
te llamo
para recordarte

...

Dicen que cuando apareciste
deambuló la expresión de mi rostro

Mis ojos que venían negros
segados por esta luz que no hallo
se prendieron apenas
como si de los parpados
tirasen
tus manos hacia arriba

No sé
te quiero tanto
que te uno a esta muerte

Ahora que ya eres mitad
dime

eras tú
estabas arrodillada
en aquel lugar inhóspito
entre el llamo ensordecedor
aislada en ti
de un hilo de voz hecha
pidiendo amor amor que castigas?

Y la luz era solo e iluminaba
no más allá de las rodillas
si eras tú en tanto tránsito debido

Concluido hoy espero
que te levantes
y vuelvas
pidiendo ahora
-que estoy más o menos a tu altura-
ven ven amor
dúrate

Qué dolor más grande
angustia

empezar así un poema
por la misma palabra
miserable destino humano
que ahora aparece

No creas que nos utiliza
esta mesa
este café
para definir
quiénes somos

Aquí
que descubrimos
el verbo creciente
ahora sí obligado

Al fin solo nos pides
angustia

este abrazo
tajo
limpio
sin sangre

[Del libro inédito *Bitácora de Nueva Inglaterra* (1998-2009)]

Bibliografía de Javier Cabrera

JAVIER CABRERA (Islas Canarias, 1953). Poeta, antólogo y editor. Director de la colección de poesía internacional ‘puentepalabras’ (Editorial Puentepalo, LPGC). Miembro del movimiento cultural Abrace (Uruguay); de la organización literaria ‘Poetas del Mundo’ (Chile) y del ‘Taller del poesía: El Caribe que nos une’, del Festival de la cultura del Caribe (Cuba). Entre sus publicaciones destacan:

• **POESÍA**

Islas (1986); *Itinerarios* (1988); *Tránsitos* (1990); *Desierto* (1994); *Rastros* (1995); *Famara* (1997); *Sendas* (1998); *Exilios* (1999); *Salmodias* (2002); *Humus* (2003); *Huracán la Luz* (2006). En colaboración: *Confluencias* [con la poeta boliviana Kony Villalobos] (2006).

• **ANTÓLOGO Y COMPILADOR**

Los transeúntes de los Ecos. Antología de poesía contemporánea en Canarias (La Habana, 2001); *Incesante rumor. Antología de poesía cubana actual* (Las Palmas, 2002); *Islas La Isla. Una antología sentimental* (Islas Canarias, 2003); *Acantilado y silencio. Panorámica de la generación poética grancanaria de los Ochenta* (Gran Canaria, 2004); *La poesía no se detiene. Antología de Antonio Hernández Pérez* (Tenerife, 2007).

• **ANTOLOGÍAS Y SELECCIONES (DESDE 2000)**

Los transeúntes de los Ecos. Antología de poesía contemporánea en Canarias (La Habana, 2001); *Poesía de Canarias en viva voz* (Islas Canarias, 2002); *Poetas contra la Guerra. Antología* (Santiago de Chile, 2003); *Círculo de poesía. 2* (Montevideo, 2003); *Inventario de la poesía actual en español, 1950-2000* (Madrid, 2003); *Acantilado y silencio. Panorámica de la generación poética grancanaria de los Ochenta* (Islas Canarias, 2004); *Muestra s. XXI de la poesía contemporánea en español* (Madrid, 2005); *Octubre. Tras las huellas del poeta* (Santiago de Chile, 2006); *Círculo de poesía. 8* (Montevideo, 2007); *Enciclopedia de la literatura canaria*. VV AA. (Islas Canarias, 2007).

• **LIBROS Y PROYECTOS COLECTIVOS (DESDE 2000)**

Literatura canaria. Fin de Milenio: Estado de Sitio (Islas Canarias, 2000); *Aires de agua* [con Ángel L. Aldai. Fotógrafo] (Islas Canarias, 2002); *Jesús Bombín. Un editor en la Isla* (Islas Canarias, 2003); *Antología internacional de poesía amorosa* (Islas Baleares, 2004); *Escritos a Padrón. Catálogo de textos* (Islas Canarias, 2004); *Actas del XV Coloquio de Historia canario-americana* (Islas Canarias, 2004); *Espejos del poema. Arte y poesía* (Islas Canarias, 2004); *Letras en Movimiento Abra-ce* (Montevideo, 2006); *Actas del XVI Coloquio de Historia canario-americana* (Islas Canarias, 2006); *La Habana en blanco y negro. Poesía latinoamericana* (Buenos Aires, 2007); *Meridiart. Arte en la Isla del Meridiano* (Islas Canarias, 2007); *Esa lengua tuya. Nueve poetas latinoamericanos actuales* (Uruguay / Islas Canarias, 2007).

• **PREMIOS**

Premio Internacional de Poesía Tomás Morales (Cabildo de Gran Canaria): Primer Premio en 1985; Premio Nacional de Poesía Ciudad de Alcorcón (Alcorcón, Madrid): Primer Premio en 1987; Premio Nacional de Poesía Esperanza Spínola (Teguise, Lanzarote): 2º Premio en 1990; Premio Internacional de Poesía Ciudad de Las Palmas (LPGC): Finalista en 1993; Premio Internacional de Poesía ‘La Porte des Poètes’, París (Francia): Finalista accésit en 2007.

A su vez, ha sido jurado en diversos certámenes literarios celebrados en Canarias. Asimismo, se han ocupado del estudio de su obra distintos intelectuales, críticos literarios y escritores, entre los que cabe destacar a Luis León Barreto, Jonathan Allen, Fernando Gómez Aguilera, Rafael Arozarena, Osvaldo Rodríguez, Alfredo Herrera Piqué, Adrián Alemán, Cristina R. Court, Berbel, Teodoro Santana, Francis Sánchez, Juan Jiménez, Teresa Melo, Reinaldo García Blanco, etc.

Colabora y ha publicado en diversas revistas literarias y culturales de ámbito insular y nacional —*Hartísimo*, *Islas*, *Espejo de paciencia*, *La plazuela de las letras*, *Sauermann-*

Magazine, Litoral, Al'Jarafijh, Cuadernos del Ateneo, Folia, Baúl de aire, Contemporánea, Mass cultura; La página, Poemar, Múrice, Sur— como internacional —*Art'Italia* (Italia), *Ruptures* (Canadá), *Margem* (Portugal), *SIC, Ariel, Revista del Caribe, Diëresis* (Cuba), *Poetas.com* (Chile), *Labocadescosida* (Argentina), *Abrace.Cultura* (Uruguay)—. Textos suyos han sido traducidos al francés, inglés, italiano y portugués. Ha sido colaborador asiduo en la prensa insular, en separatas de Cultura de distintos periódicos locales. Durante varios años mantuvo páginas de creación propia —‘Garra de guirre’ (90-92), ‘Milenio 3’ (93-94)— en el diario *La Provincia* (Las Palmas).

Ha sido invitado y ha participado en diversos congresos, ferias y encuentros de escritores habidos tanto en España como en el extranjero. De entre los últimos celebrados a los que ha asistido citamos: XIII Feria internacional del libro de La Habana, 2004 (La Habana, Cuba); XVI Feria del libro de SCT, 2004 (Tenerife, Islas Canarias); Semana cultural canaria de Cataluña, 2004 (Barcelona, España); XVI Feria del libro de LPGC, 2004 (Gran Canaria, Islas Canarias); XVI Coloquio internacional de Historia canario-americana, 2004 (LPGC, Islas Canarias); ‘Meridiart 2005’. Encuentro de arte y literatura en la isla de Hierro (Tenerife, Islas Canarias); I Encuentro literario internacional ‘Tras las huellas de Neruda’, 2005 (Santiago, Chile); XI Festival latinoamericano de poesía, 2005 (Valparaíso, Chile); VII Encuentro literario internacional Abrace, 2006 (Montevideo, Uruguay); XXVI Festival de la cultura del Caribe, 2006 (Santiago de Cuba); Encuentros Prometeo: poetas en bibliotecas, 2007 (Madrid, España); V Encuentro internacional latinoamericano de poetas en la ULEAM-Manabí, 2007 (Manta, Ecuador); IV Feria de la edición en Canarias, 2007 (Tenerife, Islas Canarias). En ellos ha tratado y expuesto —en ponencias, comunicaciones y debates— diferentes aspectos de la literatura y la poesía canaria; así como ha mostrado —en recitales y lecturas— su propia obra de creación.

REGIÓN DIFUSA

¿qué más necesitamos nosotros los muertosvivos: una región un retraso una traición?-
sobre los pantanos estériles las mujeres aúllan

las barcazas destrozan nenúfares y van dejando mientras naufragan
perdidas en las aguas guedejas blanquecinas

-¿qué edad tenemos? : algún día tuviste la cantidad de tiempo justo
como para parecer una niña entre flores

nunca te dijeron que entre flores también se puede morir

que bajo el zumbido de las violetas podías enfermar de muerte

que en la infancia puede ocurrir todo

[una vela cae entre las ramas y algo de incienso es esparcido sobre ti]

alguna vez tuviste pocos años y hablabas en una colina del bosque que no visitarías

nunca ven te llamaba llórame

entre risas y vergüenzas me acariciabas

estabién estabién eres niña entre flores

desde luego eres niña incluso en el bosque:

el bosque empezaba en su borde mismo

y allí mismo puedes morir un instante lo sé

así que quieres que caiga rocío: lluvia que limpie todo recuerdo de la dama-

alguna vez en cambio tenías muchos años

no nos vimos durante más de una vida de ángel

tenías que ser tú tenía que hacerte señales y tenías que no contestarme

saber que duermes entre los nenúfares y entonces yo inclinarme hasta tu boca:

míranos aquí entre los brotes y las flores están envenenadas

y la palabra en apariencia dulce como las higueras

y el verde ojo engañoso semejante al jacarandá

y las manos [encaramadas]...

como ramas

estábamos al borde mismo del bosque allí donde la locura da comienzo

y los conciertos de susurros de las grietas putrefactas hacen brotar los hongos

estábamos y todo podía ocurrir incluso la manzana madura

un candelabro en la floresta y la muerte encima- apacible estás ahora

como muerta *tal vez por no llevar como S. un abrigo de cuero*

tomo asiento en esta losa dura sin tiempo pero cerca de tu corazón

sobre la techumbre de la casa se han posado palomas de piedra

y en nuestro antiguo jardín han brotado cactus nuevos también de piedra
callado junto a ti que ya no eres tú me pregunto -¿dónde estás?- y casi grito
no contestas eres como una semilla de piedra dentro ahora de la manzana misma
también de piedra dejada en un cuenco donde gotean como lágrimas:
lágrimas que fueron tuyas y ya no lo son -¿dónde estás?- [y casi lloro
han llegado hombres lejanos con rostros como piedras
te llevarán en alzas a dormir dicen donde te pertenece entre las piedras
-¿tendré una piedra [también yo] donde apoyarme para llorarte?-

...

pronto todo será sólo un trazo negro en la noche prieta
pronto será todo sólo un sesgo de escarcha en el lago helado
pronto ya no habrá más sitio para la carcajada y la algarabía
no sé aún quién pero alguien cerrará todas las puertas a los sótanos
todos los establos con sus ganados dentro todos los chiqueros
y entonces habrá sólo memoria para la hoguera: *el fuego el fuego*
-¿tendrá alguien aún sueños donde no necesiten a los muertos?-
otros inviernos vendrán y no será blanca la nieve vendrán otros llantos
otras tumbas se cavarán y se enterrarán siempre los mismos muertos
otros árboles se talarán y en mitad del bosque ningún silencio
-¿gritos tampoco?-

pronto se hundirá el cielo nadie sabe como yo de su innecesaria existencia:
le he grabado en su corteza tu hermosura a golpe de cuchillos
cubrí las heridas con nubes y la nada se secó arrasada por el viento
-¿predico esto para alguien? ¿necesita acaso alguien estas alabanzas?-
[antes que tú nadie existió en mí obviando claro el aleteo de lo oscuro
y después de ti -¿quién osará habitarme?]

he cubierto las tinieblas de susurrantes obeliscos
inundé el aire con el azote de pájaros errantes
he levantado días gélidos de hambre oscuros como palabras superfluas
así donde yaces al fondo de la losa dura habrá más luz para tu voz
en las cantinas alejadas de las rutas de los píos se silba mi duelo
en los bosques nunca atravesados por los que buscan purificación
los vientos ronronean tu leyenda: -¿quién la expulsó a la orilla del sueño?-
bandadas de pájaros inexpertos cruzan segando los campos de estiércol
amontonando a destiempo la pereza que este sol abyecto de invierno

esparce contra las ruinas de templos alimentados de ignominia
sobre los muros sin méritos de conventos colmados de tragedias
por entre columnas de claustros milenarios desesperados de engendros

mañana cuando tal vez logre desembarazarme de todas las demandas
preguntaré al día si es que aún le soy útil qué quiere de mí

-¿un sacrificio
una inmolación
una muerte?-

no quedan bosques para tanta hoguera no queda sangre que derramar
sobre el altar: una muerte así será sólo en provecho del verdugo
no hay mayor muerte para mí que contemplar cómo el topo cava túneles
entender que las hormigas penetran tierra adentro atisbar los gusanos
acabaré firmando un pacto con la noche: suyos todos mis quebrantos
a cambio preciso banquetes de gusanos pastorear las hormigas
canturrear a oídos del topo la inutilidad de su desvelo
-¿hago mal si en la muerte busco su inmemorial presencia?-
ahora ya definitivamente podré distinguir engaño de mentira

[Del libro inédito *Región difusa*, 2004]

Biografía de Pepe Dámaso

PEPE DÁMASO (Agaete, Gran Canaria, 1933). Pintor, escultor, muralista y grabador es uno de los artistas más prolíficos que emergen en las Islas Canarias en los últimos años. Pinta desde los seis años y según sus propias palabras “por necesidad vital, vivir es pintar, y pintar es vivir”. En sus primeros años su formación es autodidacta. Tienen gran influencia en él artistas de renombre como César Manrique con el cual trabará una importante amistad. En 1954, cursa estudios en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y en 1955, es admitido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla). También ha dirigido las películas “La Umbría” y “Requiem para un absurdo” y el documental “La Reina”. Su primera exposición individual tiene lugar el 4 de agosto de 1951 en el Casino La Luz, Agaete. Desde aquí ha seguido exponiendo y exportando su arte desde Gran Canaria al resto del Archipiélago, conquistando también la Península y finalmente, triunfando internacionalmente, exponiendo en ciudades como Nueva York, París, Oporto, Copenhague, Cuba, Belgrado. Su intención es exportar el arte canario al resto del mundo, haciendo del arte de nuestra tierra un arte universal. Pepe Dámaso es Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación.

MI PERSONAJE JUANITA, poco antes de morir en su más sola soledad, me confesó casi en susurro y entre los cachivaches que la rodeaban en su casa misteriosa y abandonada del pueblo “*que le gustaría plantar raíces secas para que salieran mariposas*”. Hoy, muchos años después, como a ella, a mí, en el más absoluto desencanto de un mundo en crisis moral y ante el caso de una Torre de Babel contemporánea, a mí como a ella me *gustaría plantar semillas de Drago para que nacieran bellos objetos*.

Me situaría en un espacio neutro, sentado en uno de mis *sillonesmuerte* esperando que germinara el pequeño grano naranja plantado. Y sin saber cómo ni por qué, la superficie donde nacería el fruto sería perfectamente en forma de isla. Cómodo y en meditación, sentado en mis Tronos Mortuorios, leería un libro de arena borgesiano, donde toda la sabiduría botánica de un Paraíso exótico haría realidad el sueño de tener un Jardín que nunca tuve. Matar mi frustración de no poseer un huerto, si no paradisíaco, humilde pero verde, recóndito lugar para soñar el sueño de una fantasía vegetal donde habitaran seres de todo el planeta fascinados por aquellos objetos diferentes.

El Mar siempre rodeándonos estaría lejos, hasta que nos sorprendiera ofreciéndonos una embarcación Iluliana con un cortejo de *siurells* vivientes de distintos tamaños. Convertirían la nave en un jardín flotante de albos peregrinos moteados de rojo y verde fluorescentes. El personaje protector, el visionario de esta historia se llamaría Bernardo

Las semillas del Drago, por Pepe Dámaso



Drago
por JOSÉ DÁMASO, 2009

Quetglas, lúcido mecenas que encontró certero el centro de la isla para que el embrión dormido naciera en el preciso instante deseado.

Desde el *sillón calaver blanca* Dámasoniño ví extasiado el crujir de la tierra roja seca que se estremecía ofreciendo feliz el parto, dando a luz criaturas tan bellas como soñadas en este jardín, dispuesto a encantarnos con la más estricta armonía del diseño. Me guió en aquel ámbito nuevo, recién nacido, como a un Tobías ciego, un arcángel con alas transparentes, para que, cómo en un milagro, todo se realizase a la perfección y sin tiempo posible.

Como un mago delineaba las sombras, perfilaba el volumen, dominaba el meollo de la materia inerte ¡Asombraba! Miguel Rubí dejó sus alas y me soltó la mano. Me dejó en el pavimento verdoso modelado, troncos tendidos de dragos que marcarían la senda desde donde contemplar las formas ideales, brotando ansiosas por ocupar el definitivo hábitat ajardinado.

¡Qué alegría! Ver poco a poco cómo surgía aquel cobijo escultural con un entusiasmo que era el mío propio, peregrinado años antes presintiendo este parto entre el hierro y la tierra, el árbol y la vida, el arte y la muerte.

Otro empujón generoso del genial y sensible conductor de cultura, de Camarada ingenioso, hizo que Joan Guaita me lanzara al vacío con vértigo de futuro ante lo nuevo y eterno entregándome las llaves del jardín encantado.

Dragos

por JOSÉ DÁMASO, 2009



Cicerone sutil y refinado
me abrió las puertas
donde el umbral sagrado
lo cuidan dos guardianes
entre la huella oriental
cúpulas de Babilonia
sin colgantes ni guirnaldas
dos dragosmuertes
soñadores de piedras
cárcel de cráneos que vigilan el pórtico
hierro que dibuja
la sombra inhabitada.

Todo conduce hasta el recortado arco
con el verde perfil
de la rama sagrada.
Desde allí,
desde su presencia altiva
que lo controla todo
se divisa
un horizonte en contra
y el laberinto abierto
de formas desnudas.

No es necesario
que las hojas y el tronco
iluminen el surco arado desde siempre.
Cada pieza plantada
revienta en hierro o piedra
esculpido en retoños.

Es de acero la respuesta
convertida en celosía
gris plateada de sombra.

¿Y el árbol, dónde está el árbol?
¿dónde el jardín presentido?
Manzana bronceada
sin corteza, mordida yace.
Copa triturada
que se levanta airosa.

Un astro cobija y trenza
el ramaje que apenas se desliza
rastros de la reja que se acumula
y se transmuta en ala de libélula
en hoja de matiz sin miembros.

¿De qué es la raíz oculta?
El plano de cal dibujado
no acuerda con la palabra rota:
jardín...
ni alamedas heridas
ni bancos sin barandas
ni siniestras balaustradas
que repiten el eco.

El estanque sin fondo
sí refleja la nada.
Los cisnes resaltan por su ausencia
y no hay quien lllore
en las columnas del quiosco adormecido.

La Música es lo único que pervive
con sus notas en la tumba dormida
en el hoy ajardinado
y floreciente reverbera
el resplandor del árbol
sin hojas ni raíces.
Sólo presencia estética
consumida en sí misma.

Es placer advertir
como en milenios el dragón dormido
se despierta en mis brazos
crece amamantando sin leche
con viruta y estiércol
de pecho sin pezones.

Su sangre curativa es resina que gotea
por el roto del cortén.
Agujero infinito
que impacta en lo vegetal
de nuestra muerte.
Transfigurado el drago
por donde hacemos la visita
es armonía que rezuma
belleza
ensimismada.

Drago
por JOSÉ DÁMASO, 2009



Volando sobre un pez con pesas en la cola y expulsando un gato rabioso por el pico, me contempla mi amigo Pedro Serra a través de sus gafas con moldura de tortuga milenaria. Me protege con ternura de tanto desafuero en el mundo del arte y se oculta tras el drago de Jerónimo el Bosco en la tabla izquierda del tríptico del Museo del Prado.

27 de noviembre de 2008



Nueva poesía



• *Antología poética de Graciliano Afonso*

Introducción, edición y notas de Antonio Becerra Bolaños. Islas Canarias: Academia Canaria de la Lengua, 2007

FUE ALFONSO DE ARMAS AYALA EL PRIMER INTELLECTUAL canario en dedicarle al doctoral Afonso una tesis formal durante el siglo veinte. Ese trabajo fortalecía el estatus del personaje en la tradición literaria canaria. La poesía de Afonso había aparecido en contadas antologías, y se había glosado distintas facetas de su obra y personalidad, pero jamás había tenido una difusión como la que ahora, y por fin, le ha proporcionado esta antología. La recuperación de los grandes valores literarios de nuestra tierra, iniciada en época moderna por los escritores y críticos de la vanguardia clásica en la década de 1930, se retoma a partir del año 40 y continúa hasta la fecha. ¿Llegará el día en que veamos manuales completos de literatura canaria en las aulas de secundaria, en que la introducción a la novela romántica sea el *Benartemi* de Millares Torres y no sólo *La novia de Lammermoor* de Scott, cuando los niños reciten “El beso de Abibinia” como cualquier rima becqueriana, o a la vez que cualquier rima becqueriana? Seguro que sí, que ese momento se producirá.

La antología en cuestión nos brinda un amplio estudio de la vida de Afonso, imprescindible si queremos vislumbrar en toda su amplitud y sorprendente variedad el espectro temático de este poeta. El doctoral, además de poeta, profesor, traductor y teórico de la educación, fue, como

bien sabemos, un político liberal comprometido, nombrado primer diputado a Cortes por la provincia en 1821. Acabado el breve paréntesis constitucional, Afonso, junto a José Murphy es declarado traidor y reo de muerte por Fernando VII y no será hasta más de una década después, cuando la reina María Cristina firme el decreto que le amnistía (1834). Afonso, al igual que el Vizconde del Buen Paso, Secundino Delgado, Nicolás Estévez o Franchy y Roca, será víctima de la sombría historia política española, que en su caso le llevará exiliado a Venezuela y Puerto Rico. El temple y la resistencia de su carácter lo evidencia su negativa a abandonar la ciudad de Las Palmas y su catedral durante la epidemia del cólera en 1851. Muere, como tantos prohombres canarios, en una humildad rayana en la pobreza, recogido y protegido por la familia Martínez de Escobar.

La selección antológica del profesor Becerra abarca cada época del autor, desde los primeros versos hasta una miscelánea final de poemas no datados. Afonso es un creador de rara versatilidad. Su poesía tiene aspectos arcaizantes, como el gusto rococó por la neomitología y escenarios anacreónticos, que se yuxtaponen a la sencillez y armonía de su verso romántico (manifiestas en los poemas que integran *El beso de Abibinia*), o a su manera naturalista que inspira ese drama lírico que es *El juicio de Dios o la Reina Ico*. Esta recreación de un trágico incidente de la historia prehispana, le permite al liberal progresista articular la voz y el universo de aquellos “otros” que aportan una diferencia fundamental. La población autóctona de las islas, los canarios antiguos que van a ocupar a toda la generación romántica, es el filón de la identidad local que Afonso matiza y define, no sólo en términos de reivindicación política, sino en afirmación de carácter y geografía.

“El Mar”, por su parte, es otra expansión lírica, que si bien engarzada en un idioma y simbolismo clasicizante, se fusiona con el yo sublime del contemplador romántico, ya que ese *rugiente* Atlántico es la imagen de la vida y fuerza juveniles, campo infinito y existencial, nos dice Afonso a través de su formulación espiritual, del canario. Hechos, emo-

ciones y homenajes líricos puntúan su producción poética, pues el vate tiene el don de la síntesis, la visión de las convergencias. No ha de sorprendernos este instinto pues Afonso es un creador nato de alegorías. La convulsa realidad española, el triunfo de Riego, le permite elaborar un poema singular, en que las náyades del Guadalquivir apadrinan el acto simbólico de la libertad constitucional: “La restauración de la constitución de 1812 en 1836 en Sevilla”.

La “Oda al Teide” es un legado poético extraordinario, pues al margen del poliédrico símil que de la montaña rey elabora, el poeta hace una historia del Teide en cuanto fenómeno lírico (obviando extrañamente los versos de Cristóbal del Hoyo), fijando así para la tradición de su tiempo, el leitmotiv principal de la geografía canaria. El Teide que cantan nuestros clásicos, continúa vivo en el imaginario estético de Canarias, quizás más en la pintura (no olvidemos el testamento de Pedro González *La Montaña*), que en la literatura, al menos en sus estrategias conscientes. Modernidad, respeto y consideración de la historia, pensamiento identitario, compromiso con el progreso. ¡Qué gran herencia la de Graciliano Afonso!



*Documentos de las colecciones
de la Casa-Museo*

Noticia de un poema desconocido de Tomás Morales.

[Depósito de José de Armas Díaz]

por OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ

Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

NO ES FRECUENTE EL HALLAZGO DE TEXTOS MANUSCRITOS de Tomás Morales fuera del ámbito estrictamente familiar. La mayor parte de los que en las últimas décadas han visto la luz pertenecen o han pertenecido a los descendientes del poeta y se encuentran depositados en la Casa Museo Tomás Morales. La riqueza de este material (que se complementa con abundantes muestras iconográficas y de correspondencia, así como documentos de diversa índole) es de primera magnitud, pues permite a los estudiosos conocer directamente los entresijos del genio creador del poeta, así como determinados aspectos de su evolución vital.

No obstante, Tomás Morales era una persona muy dada al cultivo de la amistad, no sólo en el amplio mundillo literario, sino también en otros ámbitos de su vida cotidiana, incluida la profesional. Por eso no es extraño que de vez en cuando aparezcan documentos en distintos archivos particulares que tienen relación directa con la vida y la obra del poeta. La mayoría de las veces se trata de escritos epistolares, pero en ocasiones aparece una copia manuscrita de algún poema que, según era costumbre en la época, el autor enviaría a algún conocido como símbolo de amistad.

Es el caso del poema «Orfeo», descubierto en 2008 entre los papeles privados de la familia agaetense De Armas, texto que, pese a no estar firmado de puño y letra por Tomás Morales, es de atribución indudable a su pluma, no sólo por estar escrito en el soporte de una receta médica con membrete del autor, sino por lo inconfundible de los rasgos caligráficos que lo conforman. El poema debió de ser obsequiado por el autor a Francisco de Armas Merino, destacada personalidad del municipio grancanario de Agaete, y familiar directo de Leonor Ramos de Armas, esposa de Tomás Morales.

EL TEXTO

«Orfeo» se presenta manuscrito, como se acaba de adelantar, en el reverso de una cuartilla de 13 x 19 cms. extraída de un recetario médico. En el anverso figuran dos datos

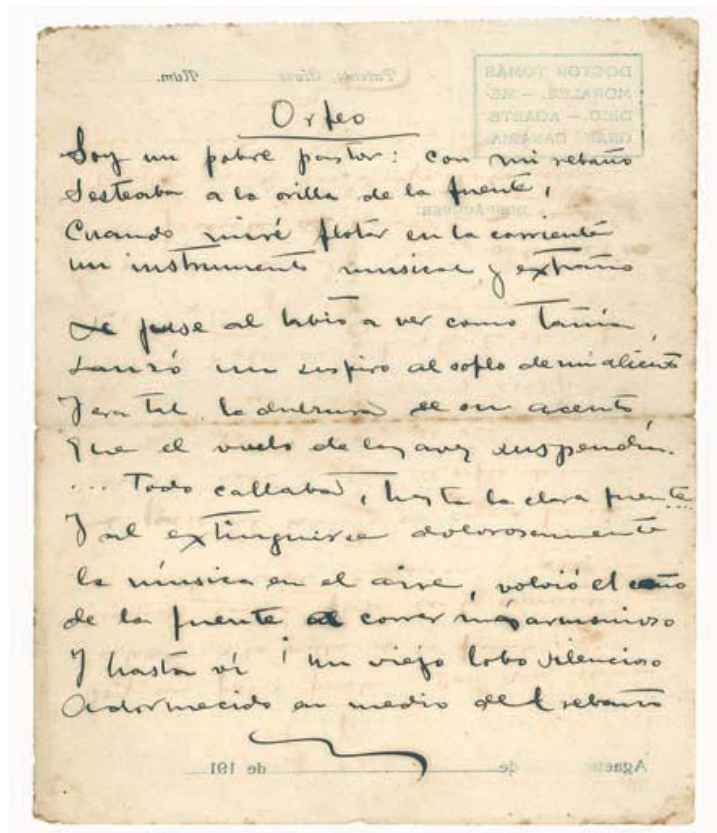
fundamentales para dilucidar autoría y datación del poema. Así, en un recuadro situado en la parte superior izquierda de la cuartilla figura lo siguiente: «DOCTOR TOMÁS MORALES – MÉDICO – AGAETE – GRAN CANARIA». En cuanto a la datación existe, al pie del documento, el siguiente rótulo «Agaete [espacio] de [línea de puntos] de 191...». Ello indica que la copia no es anterior a 1910, más concretamente a julio de 1913, año en que, como se sabe, Tomás Morales gana la plaza de médico de familia en Agaete. Por otra parte, el cotejo de la caligrafía con otros documentos del autor permite afirmar su autoría.

ORFEO

Soy un pobre pastor: con mi rebaño
Sesteaba a la orilla de la fuente,
Cuando miré flotar en la corriente
un instrumento musical y extraño

Le puse al labio a ver como tañía,
Lanzó un suspiro al soplo de mi aliento
Y era tal la dulzura de su acento
que el vuelo de las aves suspendía.

... Todo callaba, hasta la clara fuente...
Y al extinguirse dolorosamente
la música en el aire, volvió el caño
de la fuente a correr más armonioso
Y hasta ví ¡un viejo lobo silencioso
adormecido en medio del rebaño



«Orfeo» es un soneto de estructura clásica. Está compuesto por dos cuartetos endecasílabos (ABBA y CDDC) y dos tercetos endecasílabos (BBA y EEA), con preponderancia rítmica melódica y sáfica. En tanto los dos cuartetos se separan entre sí y con respecto a los dos tercetos por una breve raya horizontal, no ocurre lo mismo con los dos tercetos, que aparecen en secuencia continua.

EL CONTENIDO

Pese a que todos los indicios revelan que la copia es posterior a 1913, la forma y el contenido del poema sugieren una gestación anterior o, por lo menos, más sujeta al estilo del autor anterior a 1908, coincidente con la etapa de composición de las «Rimas sentimentales». A favor de esta hipótesis podemos decir que en toda la obra de Tomás Morales, pese a que el endecasílabo se encuentra con cierta abundancia, sólo hay un caso en el que se use para dar forma versal a un soneto, concretamente en el poema titulado «Final» [*Otra vez a vivir pobre alma enferma...*], que cierra las mencionadas «Rimas sentimentales» de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, texto que incluso fue suprimido por el propio poeta en la edición definitiva de *Las Rosas de Hércules*. Como se sabe, en la inmensa mayoría de los sonetos Morales se servirá del alejandrino, no del endecasílabo.

El soporte anecdótico mitológico hace pensar, no obstante, en una tendencia que iría en aumento en Tomás Morales en su etapa de madurez, como es la utilización simbólica de dicho material mitológico para revelar aspectos capitales de su propio pensamiento poético. En este sentido el poema guarda relación, incluso en el sugerente halo de misterio contenido en los dos tercetos finales, con el magnífico texto que cierra los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* («Final» [*Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño...*]), cuyo desenlace abierto es paralelo al de aquél.

Así, el poema se apoya en el conocido personaje de la mitología griega llamado Orfeo, hijo de Apolo y de Calíope, de quienes hereda el don de la música y la poesía. Como es sabido, el poder de Orfeo emanaba del tañido de su lira, cuya música era capaz no sólo de embelesar a dioses y humanos, sino de adormecer a fieras y entes naturales.

Sin embargo, como en otros poemas del autor, el elemento mítico se toma prestado anecdótica o fragmentariamente para dotar de cierta narratividad al símbolo que a Morales le interesa, por lo que el protagonista no será Orfeo en su relación con Eurídice, sino aquello que simbólicamente es capaz de emanar de la dimensión mítica

intrínseca del personaje: en este caso, el poder de influir en la Naturaleza mediante la música (léase aquí la poesía), para acercar dos elementos aparentemente contrapuestos, la belleza (que es justamente la música y, por ende la poesía) y la fuerza (que aquí está representada por el lobo).

Es preciso recordar, en este punto, que ese es el objeto de la poética de Tomás Morales, según él mismo explicitó en varios poemas suyos, y que quedó claramente constatado en el «Canto inaugural» las *Las Rosas de Hércules*: «la conjunción suprema de la Fuerza y la Gracia», en alusión al mito central de su poesía, el de Heracles.

El poeta, en esta sencilla composición, se ve investido por los poderes que el mítico Orfeo le proporciona al dejar olvidado su instrumento (no una lira, como era de esperar, sino un instrumento de viento) en el arroyo. El poeta, por unos instantes, es Orfeo.

Dos autógrafos de Domingo Rivero¹.

[Donación de Lázaro Santana]

por EUGENIO PADORNO

Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

SE SUELE DECIR QUE CADA POETA, atento a su preocupación esencial, persigue la obtención de un único poema que cristaliza en hechuras distintas; en el caso de Domingo Rivero este aserto facilita la identificación de la conciencia de la finitud con el rasgo que caracteriza su quehacer lírico. Y esta condición es percibida —y regularmente expresada— como la de ser *en* el tiempo, entre los límites complementarios (pero descompensados) del eje cronológico de un antes (de amplia consumación) y un después (de escasa futuridad). De no olvidar que Rivero fue un poeta tardío, comprenderíamos mejor la presión que sobre su creatividad debió ejercer su prolongado mutismo. El *después* es invariablemente el ahora del presente del poema; el *antes* —implícito o explícito— es el pre-anuncio del hoy desde el que la conciencia despliega la memoria ágrafa. El origen de la escritura de Rivero acontece en el umbral de una vejez que se interna en el túnel de la senectud; este germinar poético, entre otros seres y cosas, es tiempo en tanto sujeto que aún no es en relación a su fin. En la linealidad del poema no siempre se ve la imagen del trayecto hacia la muerte y, consiguientemente, de la definitiva interrupción de la escritura. Y porque ese camino es el de la Pasión crística, el Dolor, inseparable de la existencia, revela al hombre la parte divina o trascendental de su naturaleza, asunto que, a su vez, no es ajeno al lema de Etienne Pivert de Sènan-cour —prolijamente glosado por Unamuno— sobre el obligado desacato a un injusto morir percedero, y al que sólo aguardara la nada.

Hemos calificado de existencial la poesía riveriana, y es que ésta contempla a lo sumo cuatro aspectos: el de alguien en concreto que se manifiesta en su contexto geográfico y vivencial; que expresa sus relaciones de co-existencia y su encaramiento con la muerte: el poeta, la isla, los seres y cosas entre las que existe y la pregunta sobre el destino último. En su poesía se asiste, pues, al trazado de una órbita que va de menor a mayor, de lo interno a lo externo, de la ciudad al mundo, sin que de tal órbita resulte excluido el cuerpo, que es el instrumento del existir.

1 Para el estudio del poeta (Aru-cas, Gran Canaria, 1852- Las Palmas, 1929), personalidad conformadora del Modernismo canario, cfr. Domingo Rivero, *En el dolor humano*, edic. de E. Padorno, Excmo. Ayuntamiento de Arucas, 2008. En la nota preliminar se ofrece una síntesis de la «filosofía» riveriana.

La cortesía hizo que Domingo Rivero prodigara entre sus amigos copias de los estados textuales «definitivos» de sus poemas; como solía destruir los estados preparatorios de los mismos, es muy raro el manuscrito que en circulación ofrezca alguna variante de importancia.

Los comentarios siguientes no pretenden ser exhaustivos; atienden a los trazos de los vectores conceptuales más precisos.

A MI VIEJO BARBERO

A mi viejo barbero.

Cuando en el bosqueje de mis crespas canas
ves una hebra oscura, buen viejo, te alegras,
pensando que antaño sus blancas hermanas
— ¡mentira parece! — también fueron negras.

A manos más ágiles, la tuya prefiero
que en días felices me afeitaba el boro;
ya charla moderna tu hablar de barbero
antiguo que evoca mis tiempos de moro.

Mi vida conocen tus viejas tijeras
que entre mis cabellos — ¡hace tantos años! —
cuando aun eran negros cortaban quimeras,
y hoy entre mis canas cortan desengaños.

Mayo 1920

S. Rivero

El poema está datado en 1920; el adverbio —*cuando*— con que comienza el poema nos sitúa en una perspectiva de intensificada temporeidad. Asoma aquí la corporeidad, que es la cualidad del modo en que el ser humano existe, y que asimismo comparece en la más celebrada composición riveriana: «Yo, a mi cuerpo».

El cuerpo es el Significante de cada etapa de la Existencia; de ahí que las *crespas canas* manifiesten en un momento dado el efecto (el estrago) causado por el tiempo, tan distante ya de la mocedad. Si en el pretérito se asocian *cabellos negros* y *quimeras*, el presente reúne cabellos blancos y *desengaños*. Permítaseme reproducir aquí, por su oportunidad, unas palabras de Vladimir Jankélevich, extraídas de su extenso ensayo *La muerte*:

Del mismo modo que el primer diente de leche de un niño es un anuncio para todos los presentes del vasto porvenir del adulto, así la primera cana de un adulto le anuncia a ese mismo adulto el amenazador porvenir de la muerte. ¿Cómo una modificación tan leve y superficial como es el cambio del color de un pelo puede revestir de pronto tanta importancia? Tal es la amarga ironía oculta en la conciencia del envejecer: el simple cambio de color de un pelo está cargado de un sinfín de significados, presentimientos y angustias; ese hilo de plata sobre la sien se convierte de repente en el presagio y el signo precursor de nuestro destino, el resumen, y, en cierto modo, el símbolo de la humana condición.

Pero retornemos al texto riveriano para añadir una reflexión final. Es posible que *crespas canas* aludan, en un uso no consciente, a la idea de ‘coronación de espinas’, como dice el poeta de sí en «A la Guerra» (IV, v. 4): «coronada de canas la cabeza», en coherencia con la contextualización crística.

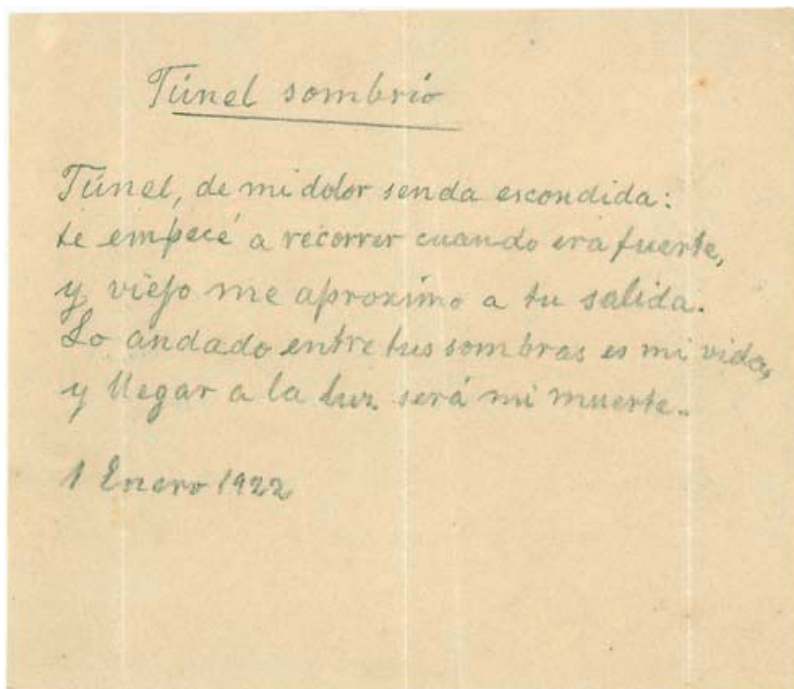
El poema está datado en «1 enero 1922»; el poeta está próximo a cumplir setenta años. La conciencia de la finitud, originada en el tiempo de la fortaleza de la juventud, espera alcanzar la *verdad*, la luz de la verdad, con la muerte que anuncia la vejez. En el poema titulado «Reposo eter-

no», la vida es caminar tropezando en una noche oscura —la Noche del Espíritu— y sólo la asunción del sacrificio de la ceguera —la experiencia del Dolor— desvelará paradójicamente lo Arcano. Se poseerá entonces el Secreto anhelado, pero será incomunicable.

El primer verso del poema que nos ocupa fue reiteradamente divulgado como *Túnel de mi dolor, senda escondida*, que ha ofrecido en esa línea la interpretación de una equívoca aposición; se ha querido entender que el *túnel de mi dolor* es *una senda escondida*, cuando lo que se dice es que en la *senda escondida de mi dolor* reina la oscuridad de un *túnel*.

La *senda escondida* riveriana es reminiscencia de la «escondida senda» de Fray Luis de León; designa la cualidad de *sendero*—término también empleado por Rivero—, y con su estrechez espacial alude a la individual y restricta realización del ser.

TÚNEL SOMBRÍO



*Ediciones, coediciones
y colaboraciones*

*La necesidad
de lo sencillo
A propósito de la
edición facsímil de
Poemas de la
Gloria, del Amor
y del Mar.*

por ANTONIO BECERRA BOLAÑOS

Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

LA OBRA DE TOMÁS MORALES, prácticamente reducida, consciente o inconscientemente, a *Las rosas de Hércules*, ha conocido múltiples ediciones, algunas de ellas admirables, como es el caso de la que realizara Oswaldo Guerra para el Cabildo de Gran Canaria en 2007, en la que fija un texto que ha ido repitiendo algunos errores desde su primera edición. En este tiempo, además, se ha ido ahondando en el conocimiento que del poeta se tiene, tanto gracias a la labor de su Casa Museo como a la curiosidad de diferentes estudiosos que se han aproximado desde diferentes perspectivas a la obra de uno de los más importantes poetas del modernismo hispánico.

Por ello resulta interesante que, ante tanta opulencia, volvamos a la simplicidad primitiva de la palabra, que no precisa, en algunas ocasiones, de artificios; muchas veces es mejor que se les quiten para que esta pueda respirar.

En el caso de Tomás Morales, además, se da la circunstancia de que su obra ha sido “tomada” por las artes plásticas, que en el modernismo parece serlo todo, y ello ha supuesto que el sentido, que la fuerza de la palabra en su articulación poética, haya quedado relegado a un plano secundario, llevados por la grandilocuencia de algunos de sus versos. Ello ha supuesto, asimismo, el encasillamiento del poeta, que necesitaba despojarse de atavíos para que su voz nos llegara simplemente.

Con la publicación de la edición facsímil de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, se celebra no sólo el centenario de la aparición de este libro que, en palabras de Oswaldo Guerra, responsable de la edición y del prólogo, “fue como un jarro de agua fresca en el marasmo en que parecía encontrarse la estética modernista del momento” y, para la literatura canaria, “marcó [...] el límite entre un antes y un después en los modos de hacer poesía”; sino que nos ofrece la posibilidad de sentir la emoción de un objeto modesto que nos sorprende por su contenido.

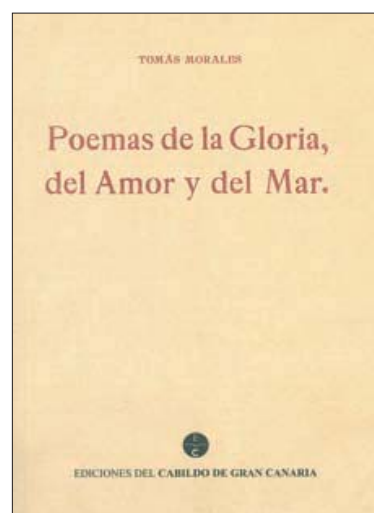
En un momento en el que las ediciones tratan de sorprendernos con su bella factura, es bueno que se nos recuerde que lo realmente importante está en el cuerpo del

libro y que los elementos paratextuales nos dan idea de las condiciones en las cuales fue publicado un libro —son, además, reflejo de su tiempo— y en las intenciones del editor, pero no las condiciones del propio texto; su organización y el proceso de escritura.

Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar es el testimonio de una nueva expresión, en el que se trata no sólo de realizar una poesía en el que el mar —a partir de ese momento— está presente en tanto que maravilla y lugar de génesis de la realidad moralesiana, sino también es la base sobre la cual el poeta traza una geografía sentimental. Así, este libro es testimonio del recorrido vital y literario del poeta, a través de aquellos poemas que acabarán formando parte de *Las rosas de Hércules* y los poemas que definen la manera del poeta de situarse en el espacio insular, un espacio que no deja de ser el de la memoria. Así, se nos presenta la isla de la infancia y la isla de la juventud; el descubrimiento del cuerpo, que es cuerpo en la isla, y la escritura del mar, presente en el paisaje insular y en el paisaje vital de Tomás Morales.

Celebramos, pues, la aparición de este libro cuya apariencia es pobre, como aquellos libros del siglo XIX, y cuya virtud está, precisamente, en la fuerza de sus versos.

MORALES, Tomás. *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*; [texto introductorio de Oswaldo Guerra Sánchez]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008.



A propósito de Tomás Morales y el discurso científico de su tiempo.

por **ADELA MORÍN RODRÍGUEZ**

Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

PUEDE AFIRMARSE, SIN DUDA, QUE la personalidad de Tomás Morales continúa irradiando un gran interés y atractivo, dada la continuidad de los análisis generados (o circunscritos) en torno a su identidad. Los últimos años han sido muy fructíferos al respecto, lo que invita a considerar que estamos ante una reafirmación de su trascendencia literaria por parte de las últimas generaciones. Una muestra de las investigaciones publicadas en la última década dan nota de ello, entre las que señalaremos los ensayos de Francisco Escobar Borrego, Belén González Morales, Oswaldo Guerra Sánchez, Antonio Henríquez Jiménez, Santiago J. Henríquez Jiménez, Eugenio Padorno, Jesús Páez Martín, Bruno Pérez, Francisco J. Quevedo García, Andrés Sánchez Robayna, Germán Santana Henríquez y José Juan Suárez Cabello, centrados, la mayoría, en la obra poética de Tomás Morales¹. No obstante, esta década ha servido para expandir igualmente la mirada hacia otras manifestaciones de su actividad como escritor e, incluso, hacia aspectos concretos de su entorno vital; tal es el caso de las críticas y reseñas publicadas en periódicos y revistas sobre producciones literarias y representaciones teatrales del momento —recopilación realizada por Antonio Henríquez Jiménez en *Prosas Tomás Morales*; introducción, compilación y notas (2006)²—, o bien los trabajos de Santiago J. Henríquez Jiménez: *Tomás Morales: viajes y metáforas* (2005)³ y, el que hoy comentamos, *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial* (2008)⁴. En ambas obras, el interés deja de fundamentarse de manera exclusiva en el escritor para detener la atención en el marco sociohistórico que configuró la idiosincrasia de Tomás Morales (1884-1921), período, sin duda, revolucionario y creativo en los campos de las ciencias, las artes y la literatura.

En relación con los dos últimos títulos, creo igualmente oportuno señalar la política editorial que está siguiendo la Casa Museo Tomás Morales al diversificar las líneas temáticas de sus estudios sobre el poeta. Resulta enriquecedor que a los ensayos dedicados al análisis de su producción literaria se unan otros muy acordes con el enfoque interdisci-

1 OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ nos ofrece una excelente recopilación bibliográfica de los estudios sobre Tomás Morales en *Tomás Morales Las Rosas de Hércules*; [edición crítica de Oswaldo Guerra Sánchez], 2006, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria/Casa Museo Tomás Morales: 42-48.

2 ANTONIO HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, 2006, *Prosas Tomás Morales*; introducción, compilación y notas, Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.

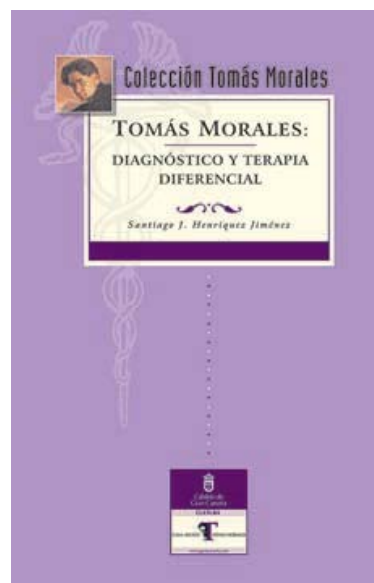
3 SANTIAGO J. HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, 2005, *Tomás Morales: viajes y metáforas*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria/Casa Museo Tomás Morales.

4 Las páginas 245-258 de la citada obra recogen las referencias bibliográficas de los textos mencionados.

plinario defendido actualmente en el campo de la investigación. Asimismo, la publicación de la Revista de estudios modernistas *Moralia* (2000/2001-2008), igualmente a cargo de la Casa Museo Tomás Morales, es una manifestación más de la proyección que esta entidad aporta a la figura de nuestro escritor, con una orientación conceptual que, como antes comentábamos, versa tanto *acerca de* (como *del entorno de*) Tomás Morales .

Ante esta nueva aportación, *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial* (2008), debo comentar que cuando llegó a mis manos el manuscrito, tras el encargo de prologarlo que me hiciera la Casa Museo Tomás Morales, la primera cuestión que llamó mi curiosidad fue el título ofrecido por el autor, consideré algo difícil entrelazar ambas partes del mismo, por más que determinar y tratar enfermedades hubieran sido hechos inherentes a la actividad profesional de Tomás Morales. Sin embargo, a medida que leía las páginas de esta obra pude apreciar el acierto en la elección, ya que la conjunción de sus palabras logra establecer una simbiosis entre el autor analizado, su tiempo y su entidad médica. Efectivamente, no es la actividad del poeta la que interesa en esta ocasión, Santiago Henríquez nos transporta a ese otro perfil que conformó igualmente la vida de Tomás Morales: su labor galénica. No olvidemos que la medicina era, por aquel entonces, generalista e intuitiva en el arte de diagnosticar y pronosticar, amén de víctima impotente de epidemias como la tuberculosis, el cólera, la fiebre amarilla o la viruela, particularidades todas ellas que estimularon la investigación en los ámbitos de la medicina y la farmacología y favorecieron iniciar un camino que iba a permitir, en muchos casos, dictaminar selectivamente el diagnóstico y tratamiento de determinadas enfermedades. Por ello, *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial* me parece un título muy afinado, momento histórico y autor entremezclados en un punto de referencia común: la medicina y su evolución.

Nos encontramos ante una composición estructural que se organiza en seis capítulos precedidos de una breve



referencia al contexto político en que nace Tomás Morales —*Ante scriptum*— y coronados con unas palabras de cierre o *Final*. En todos los casos, la erudición y un magnífico estilo son rasgos que atrapan al lector, quien no puede evitar sentirse inmerso en el acontecer de las décadas limítrofes a ambos siglos.

Ya en la *Introducción*, Santiago Henríquez manifiesta su impresión sobre la personalidad de Tomás al afirmar “A través de la ciencia, el poeta de Moya se encontrará con la razón, las dolencias y la dureza de la vida. La poesía, en cambio, le invitará a viajar a la ficción, escoger, a ratos, la felicidad frente a la desgracia y apostar por la experimentación frente a las consecuencias inevitables de la enfermedad” (2008: 32) . No obstante, es en el colofón de la obra cuando encontramos realmente los motivos que atestiguan la temática de esta investigación: “el estudio que ahora cerramos emplea preceptos y remedios que tienen como finalidad indagar, en el ámbito de los estudios moralesianos, la posibilidad de establecer una deriva de las letras hacia las ciencias y otra de las ciencias hacia las letras” (2008: 243).

Las fuentes en las que se documenta (Capítulo II) le permite ofrecernos una panorámica de la medicina en la España de la Restauración (de hecho, el nacimiento de Tomás Morales coincide con el final de la Primera República y la posterior coronación de Alfonso XII como rey de España). Se trata de unas décadas de progreso y avance de las ciencias médicas, de las que brotarían cambios sustanciales referentes al desarrollo y financiación de la investigación, al contacto e intercambio de ideas entre científicos, a la fundación de instituciones y sociedades, a la edición de revistas profesionales, a la depuración de los tratamientos farmacológicos, a la renovación de las ideas académicas, a la terrible lucha contra la tuberculosis, o a la defensa de los planes generales de sanidad —como el defendido por los doctores Luis Millares Cubas y Ventura Ramírez Doreste ante el Cabildo Insular de Gran Canaria—, entre otros muchos hechos que supusieron situar la medicina en la modernidad.

A partir de estos presupuestos, se nos brinda la oportunidad de acceder a un selectivo repertorio bibliográfico que analiza el área de expansión de esta ciencia desde algunos de los segmentos que la configuran. Así nos encontramos con obras, bien de carácter histórico: *Viejo y nuevo continente: la medicina en el encuentro de dos mundos* (1992), de José María López Piñero (coord.), *Historia de la medicina en Gran Canaria II* (1967), de Juan Bosch Millares; bien sobre figuras relevantes de la investigación científica: *Santiago Ramón y Cajal o la pasión de España* (1978), de Agustín Albarracín; bien concernientes a las correlaciones entre salud y entorno social: *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX* (1964), de José María López Piñero y otros; o, igualmente, estudios sobre la inclusión de la mujer en el elenco profesional médico: *La mujer como profesional de la medicina en la España del siglo XIX* (1988), de María del Carmen Álvarez Ricart; sobre las interacciones paciente-facultativo a través de la historia: *El médico y el enfermo* (1969), de Pedro Laín Entralgo; e, igualmente, sobre cuestiones generales de interés social: *Salud y belleza: secretos de higiene y tocador* (1918), de Carmen de Burgos. La descripción y comentarios de los contenidos de estas monografías enriquecen la ilustrativa recopilación que nos proporciona el autor (2008: 43-69)⁴.

En relación con los dos capítulos siguientes, aunque por parte del autor han sido tratados como unidades independientes, analizados desde la óptica de otras miradas, podrían ser igualmente catalogados como un conjunto. Entre ambos componentes se establece una concomitancia semántica que queda inicialmente de manifiesto en los sugestivos rótulos que les dan nombre: *Médicos que escribieron ~ Escritores que diagnosticaron*. Los pilares de trabajo y pasión de Tomás Morales —la medicina y la literatura— unidos en ambos enunciados, junto a ellos, la acción —escribir y diagnosticar—. Sin embargo, no fue Tomás una excepción en el arte de combinar las ciencias con las letras, el quehacer humanístico resultó una constante en muchos hombres de ciencia del momento; no es extraña, por lo tanto, la nómina de médicos de profesión que actuaban

igualmente como periodistas, escritores, investigadores, críticos, historiadores o políticos. Este fue el caso, entre otros muchos, de José de Letamendi y Gregorio Marañón, o de los canarios Luis Doreste Silva, Gregorio Chil y Naranjo, Juan Negrín López, Bernardino Valle Gracia, Luis Millares Cubas, Francisco de Armas Medina y Tomás Morales Castellano, aunque, en este último caso, con una ligera matización, ya que como destaca el autor de este estudio “Ser médico y escribir poesía no es propio de la época, sino de Tomás Morales” (2008: 84).

Médicos que escribieron y Escritores que diagnosticaron constituyen, sin duda, el eje neurálgico de esta obra. En sus páginas podemos recrearnos en el ochocientos europeo y, de modo más exhaustivo, en el español. Aunque este análisis está centrado prioritariamente en los años concernientes a la vida de Tomás Morales, las anotaciones al proceso evolutivo del siglo son constantes y las referencias bibliográficas pertinentes una fuente de información muy generosa, pauta que será una actitud caracterizadora de todo el ensayo. La documentación de la que ha hecho acopio el profesor Henríquez nos ilustra sobre momentos temporales cruciales en el crecimiento de las ciencias médicas; 1827 y 1860, por ejemplo, son fechas reseñadas, por coincidir, la primera de ellas, con la expansión de las Academias de Medicina y Cirugía (desde Madrid) hacia distintas ciudades de España, o, en el caso de la segunda, por la inauguración de nuevas sociedades y corporaciones científicas: Sociedad de Medicina Operativa de Sevilla, Acadèmia de Ciències Mèdiques i de la Salut de Catalunya i de Balears, Escuela de Practicantes y Enfermeros de Sevilla... Junto a estos cambios, el inicio de la Restauración propicia el regreso de los científicos exiliados en el extranjero (Ramón y Cajal llega a Santander en 1875) y el auge de las publicaciones científicas, circunstancias que serán decisivas en el nuevo rumbo de la medicina española. De hecho, la entrada en el siglo XX supone para España el momento del germen de los núcleos de especialización médica —bacteriólogos (Valencia), epidemiólogos (Navarra),

fisiólogos (Madrid)— y de la actividad de los laboratorios de investigación.

Con todo, la potestad de la medicina no es exclusividad de los especialistas, la novela realista hace suya la figura del médico y la presencia de la enfermedad como uno de sus personajes y temas recurrentes. A través de sus obras, muchos autores (Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Alas “Clarín”, Alonso Quesada, Saulo Torón) diagnosticaron enfermedades — tuberculosis, bronquitis, asma, catarros, amigdalitis, diabetes, cólera— y prescribieron recomendaciones y remedios, orientados, en muchos casos, hacia medidas preventivas de alimentación, higiene personal y salubridad. Como comenta Santiago Henríquez “En la novela noventayochista, los enfermos cobran vida, las dolencias son figuradas, el médico guarda parecido con la realidad y las preocupaciones científicas simulan sólo el reflejo de su tiempo” (2008: 165). Será la literatura de finales del siglo XIX la que presente al médico literario con total entidad profesional y niveles de especialización, pues, como nos recuerda nuestro autor, en los siglos anteriores la figura del galeno simbolizaba un protagonista objeto de crítica (o burla), con excepción de la creación ilustrada que comenzará a dignificar y reconocer la trascendencia de la medicina.

Ante las páginas de estos capítulos, el lector no puede sustraerse a la idea de que el autor de este trabajo une a su categoría de filólogo una profunda pasión por la historiografía. No estamos ante un filólogo en exclusiva, nos encontramos ante un investigador que siente igualmente una gran atracción por *lo histórico*, de tal modo que su objeto de estudio es asimismo un *pretexto* para dar rienda a su otra debilidad. Santiago Henríquez necesitaba a Tomás Morales, su gusto por el poeta queda manifiesto en muchas de sus palabras, no obstante, en *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial* (2008) redundante en lo que ya hiciera en *Tomás Morales: viajes y metáforas* (2005): adentrarse de pleno en los acontecimientos políticos, sociales, científicos y técnicos del momento. El devenir de la medicina y de la profesión médi-

ca, en un caso, o la afición por los viajes y sus viajeros, en otro, han sido recursos temáticos que ha usado oportunamente con una doble finalidad: una, hacernos caminar paralelamente a Tomás por su universo, la otra, entregarnos una nueva muestra de su maestría indagatoria. Un repaso por los títulos de la producción del Profesor Henríquez avalan la bifurcación filológico-historiográfica de su actividad investigadora.

En el Capítulo V, *Tomás Morales con medicina: una profesión en progreso*, asistimos al encuentro que Tomás Morales tiene con esas dos vertientes que definieron su vida intelectual. Por un lado, la literaria, junto a ella, la científica. Su vida en Cádiz, primero, y sobre todo su estancia en Madrid, se nutren del gran momento que vive Europa debido al desarrollo de la industria, la tecnología y las ciencias, aunque también de las letras y las artes. Tomás Morales comparte las décadas de los grandes representantes de la medicina contemporánea (Pavlov, Pasteur, Koch, Freud, Pettenkofer) y de los avances sustanciales en el campo médico-sanitario (desarrollo de la tocoginecología, la farmacología experimental, la fisiopatología, el psicoanálisis, las especialidades quirúrgicas, la medicina social, la microbiología, la parasitología), pero convive igualmente en tertulias, encuentros y cafés (el *Gato Negro*, el *Colonial*, el *Universal*) con los grandes escritores de la España de aquellos años y con la producción literaria de la época. Es el momento del *fin de siècle*, del simbolismo, del modernismo y de la modernidad, y de la *belle époque* e, igualmente, del racionalismo científico y del estructuralismo lingüístico. Estas circunstancias, junto al dualismo que parece darse en la España de la Restauración —tomar partido por uno u otro escritor, político o músico formaba parte obligada del comportamiento cotidiano— conforman una personalidad en Tomás Morales en la que, como bien defiende Santiago Henríquez, se entrecruzan el idealismo, romanticismo y modernismo que emanan de su naturaleza poética con el positivismo resultante de su formación científica.

Si dejamos por unos instantes nuestra mirada retrospec-

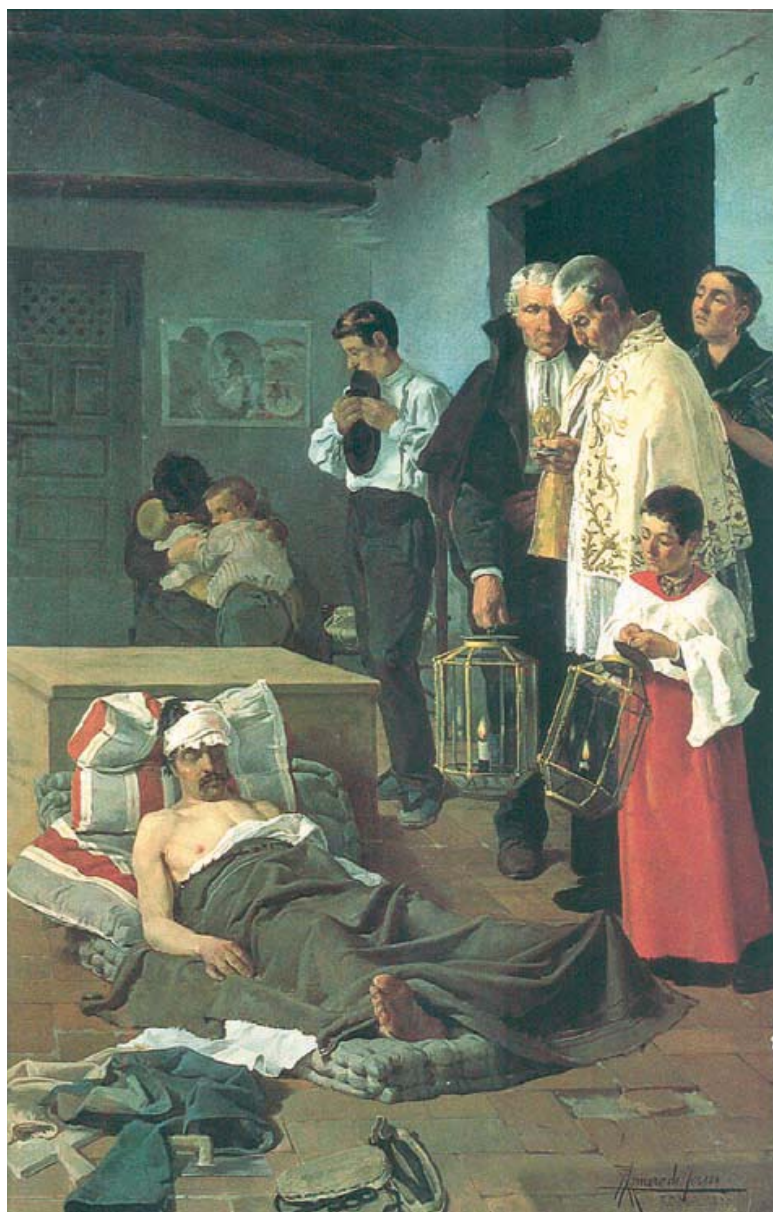
tiva y retomamos el tiempo presente, es revelador observar que así como las décadas de *entresiglos* del XIX al XX fueron revolucionarias en la industria, las ciencias y las artes, la transición del XX al XXI, aunque está siendo igualmente agitada, ha cimentado su transformación en los pueblos, el hombre y las sociedades. Asistimos a momentos de serios movimientos migratorios de carácter global, fruto de situaciones de pobreza, hambre y persecución en el mundo, que están suponiendo una reorganización de los antiguos núcleos urbanos en sociedades de un gran pluralismo, en las que la diversidad lingüística y el multiculturalismo comienzan a ser una constante. En este nuevo siglo, a diferencia del anterior, la ciencia ha cedido espacio al hombre, pues incluso la presencia impactante de Internet, en muchos casos, cimienta exclusivamente su trascendencia en una ampliación de las interacciones sociales, sean éstas informativas, profesionales o personales.

Un repaso por las manifestaciones artísticas del cambio de siglo y una lectura crítica de los poemas de Tomás Morales “Canto inaugural. Las Rosas de Hércules” y “Criselenfantina” dan cierre al capítulo que comentamos. Dada la exhaustividad de la que ha hecho acopio Santiago Henríquez en su ensayo, era ingenuo pensar que el arte sería ajeno a su examen. En los albores del siglo XX, la arquitectura, la pintura, el diseño gráfico y la orfebrería se inspiran en la realidad, no es raro entonces que la enfermedad represente un tema pictórico de gran seducción: *Los últimos sacramentos* (1890) de Rafael Romero de Torres, *Monja y enferma* (1893) de Antonio Casanova, *Ciencia y caridad* (1897) de Pablo Ruiz Picasso, entre otras muestras, insisten en esta idea.

Ahora bien, nuestro autor no quiere ultimar su estudio sin retomar la identidad poética de Tomás Morales, aunque tampoco desea despedirse dejando en el olvido al médico que ha inspirado esta obra. Las composiciones antes mencionadas son las elegidas para rastrear la huella del hombre de ciencias en la creación poética del hombre de letras, bien por medio de la fortaleza de Hércules: “La clásica belleza, gloriosamente, ayunta / lo ingrave de Dionisos con

Los últimos sacramentos,
1890

RAFAEL ROMERO DE TORRES
Óleo sobre lienzo,
318 x 210 cm
Museo de Bellas Artes,
Córdoba



el vigor de Ares: / bajo su piel nevada de adolescente griego, / proyéctanse los recios contornos musculares...”; bien por la belleza de Criselefantina: “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!”.

Sin duda, había llegado el momento de cerrar esta obra, con este significativo epígrafe final *...el médico que sólo sabe de medicina ni medicina sabe*, Santiago Henríquez Jiménez nos transporta de nuevo al germen de sus reflexiones para, de este modo, sellar esta investigación y “concluir así

su propio viaje a través del Atlántico”. Sus siguientes palabras dan fe de ello: “Tomás Morales, cerrando día tras día la puerta de su consultorio médico, destacó por su imaginación, oratoria, construcción de versos plásticos y musicales, creación de imágenes en el cielo y en el mar... No cabe duda que nuestro poeta fue un hombre dotado de saberes técnicos y científicos especiales, dispuesto, como médico, a conducirse entre los amigos con palabras que no fueran propias de la ciencia” (2008: 239-240).

Por mi parte, no quisiera yo tampoco despedir a *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial* sin tomar como referencia algunas palabras de nuestro poeta para desearle que el Atlántico sonoro lo convierta en una nave vencedora.

*Poemas de la
Gloria, del Amor
y del Mar*

MORALES, TOMÁS. *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*; [texto introductorio de Oswaldo Guerra Sánchez]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008.

*Tomás Morales:
Diagnóstico y
terapia diferencial*

HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, SANTIAGO J. *Tomás Morales: Diagnóstico y terapia diferencial*; [prólogo de Adela Morín Rodríguez]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008 (Colección Tomás Morales).

*Frutos de la
paciencia*

“Frutos de la paciencia” por JONATHAN ALLEN en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (Nº 7 – Primera época, abril 2008). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008, pp. 122-123.

*Ediciones
del Cabildo.
Libros*

“Ediciones del Cabildo. Libros: *Dioses y héroes en retirada* de MARIANO RIVERA CROSS; *Bajo el cielo innumerable (2003-2004)* de IVÁN CABRERA CARTAYA; y *Bajo el sol de las cosas* de GASPAR BERT por CAYETANO SÁNCHEZ en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (Nº 7 – Primera época, abril 2008). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008, p. 17.

En el centenario

“En el centenario de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*” por Oswaldo Guerra en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (Nº 8 – Primera época, agosto 2008). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2007, p. 122-124.

*Poliédrica
Palabra*

Poliédrica Palabra [Recurso electrónico] nº 2 (octubre, 2008). Asociación de Casa-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE). [Las Palmas de Gran Canaria], 2008.



*Exposiciones temporales
y talleres didácticos*

*Poemas de la
Gloria, del Amor
y del Mar: 1908,
la configuración
de un universo
poético.*

**Casa-Museo Tomás Morales
del 21 de abril
al 31 de mayo de 2008**

*El mar tiene para mí un encanto, único y fuerte,
su voz es como el eco de cien ecos remotos,
donde flotar pudiera más fuerte que la muerte
el alma inenarrable de los bravos pilotos...*

TOMÁS MORALES

EL DEPARTAMENTO DE ARCHIVO-BIBLIOTECA de la Casa-Museo Tomás Morales dentro del marco del Día Internacional del Libro realizó la exposición *Poemas de la gloria, del amor y del mar: 1908, la configuración de un universo poético* del 21 de abril al 31 de mayo con la que, junto al taller didáctico paralelo, se inició la programación diseñada para celebrar el Centenario de la publicación de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908) de Tomás Morales.

Poemas de la gloria, del amor y del mar: 1908, la configuración de un universo poético tuvo como objetivo dar a conocer los fondos bibliográficos, documentales y museográficos que se custodian en esta Casa-Museo referentes al año de publicación del primer libro de Tomás Morales, 1908. Con esta exposición el visitante pudo comprender y valorar con más claridad la obra posterior del autor y las distintas colecciones que se custodian en la casa-museo. En palabras de Oswaldo Guerra *1908 será un año decisivo para la vida de Tomás Morales, se edita en Madrid Poemas de la gloria, del amor y del mar, libro que como supo ver buena parte de la crítica del momento, revela no sólo una rara perfección técnica y una completa seguridad expresiva, sino también una notable originalidad. Este libro convertirá a Tomás Morales en un autor respetado y admirado antes de cumplir los veinticuatro años.*

Bastaba visitar la exposición para descubrir la enorme cantidad de referencias bibliográficas, documentales y artísticas referentes a 1908 que se conservan y custodian en la Casa-Museo Tomás Morales: las producciones de Tomás Morales (las ya publicadas y otras inéditas, a través de manuscritos, revistas y periódicos de la época); críticas favorables a *Poemas de la gloria, del amor y del mar* de las

grandes voces del momento (Enrique Díez-Canedo, José Francés, Carmen de Burgos “Colombine” y un largo etcétera); ediciones de 1908 con dedicatorias autógrafas a Tomás Morales (destacando *La caza*, obra maestra del escritor tinerfeño José Tabares Bartlett, donde se destaca el tratamiento del paisaje isleño); ediciones de 1908 (destacando las de Salvador Rueda, Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Emilia Pardo Bazán, José Santos Chocano...); antologías donde figura representada la obra de Tomás Morales —antes de la aparición de su libro, *Poemas de la Gloria, del amor y del mar* podemos constatar una antología que acogiera versos del poeta, se trata de *La musa nueva: antología de líricos modernos de España* (1908), lo que nos demuestra el alto prestigio que alcanzó en círculos intelectuales el autor canario—; el visitante pudo observar el Puerto de La Luz a través de varias fotografías de la época que se conservan en esta institución y pudo leer uno de los sonetos más célebres de Tomás Morales “Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico” recogido en la sección del libro que lleva por título ‘Los poemas del mar’, soneto que ha contribuido a la divulgación de uno de los espacios predilectos del poeta: la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria; también el visitante pudo conocer el Puerto de Cádiz a través del manuscrito “¡Oh, el puerto muerto!” firmado y fechado en Cádiz en 1908, y recogido también en la sección del libro que lleva por título ‘Los poemas del mar’; el visitante a la muestra también pudo conocer las distintas compañías y líneas de navegación que tenían el Puerto de La Luz y de Las Palmas como lugar de tránsito o destino a través de fotografías y anuncios publicitarios de la época.

Por otro lado, si se ha aceptado convencionalmente el año 1908 como el momento de madurez del modernismo canario, fecha de la publicación de *Poemas de la gloria, del*



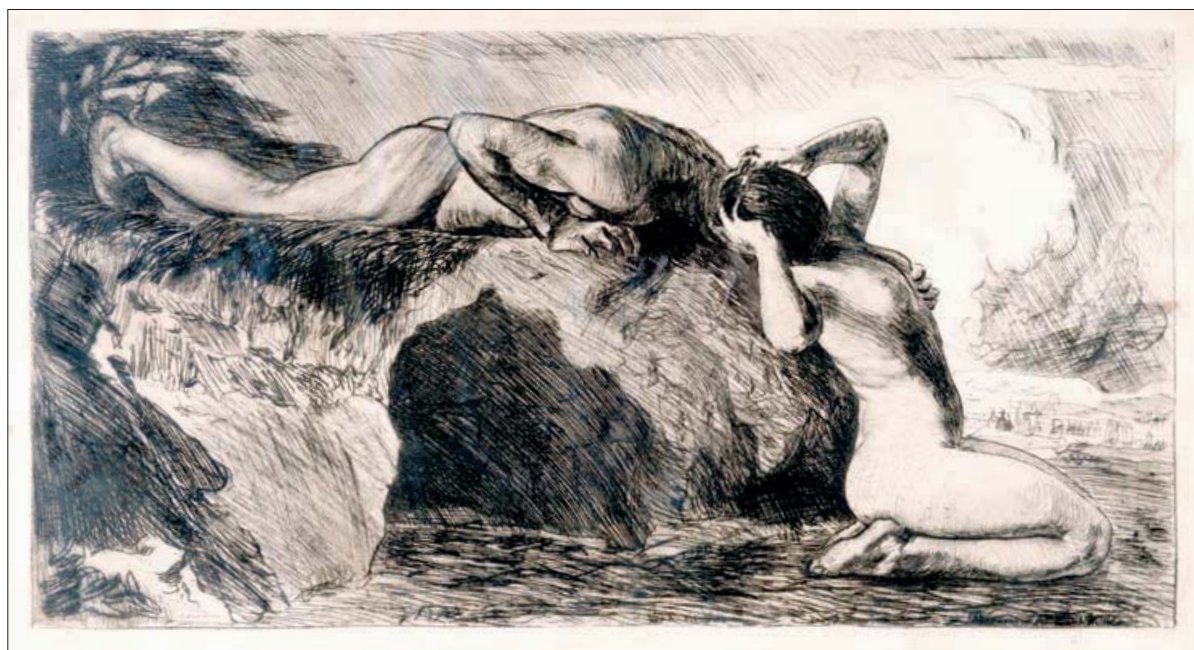
Retrato de Tomás Morales
 por ELADIO MORENO
 DURÁN, 1908
 Carboncillo sobre papel
 34 x 27,8 cm
 Firmado en el ángulo
 inferior izquierdo
 Dedicatoria en el ángulo
 inferior izquierdo A R.
 Romero [Rafael Romero,
 Alonso Quesada]
 Casa-Museo Tomás Morales

amor y del mar, de Tomás Morales en la muestra tuvo un protagonismo especial el iniciador y máximo representante del Modernismo literario en lengua castellana, Rubén Darío, prestando especial interés en su etapa de 1908 de la que destacamos su época de Embajador de Nicaragua en Madrid. Rubén Darío presenta cartas credenciales de Ministro de Nicaragua ante el monarca español Alfonso XIII, en Madrid el 2 de junio de 1908 y en esta fecha escribe “A Margarita Debayle”, famoso poema que es un cuento para niños hecho poesía; cuento que está escrito para que los niños lo lean con gusto, y que también cumplió 100 años.

En el apartado artístico cobró un protagonismo especial la figura del pintor sevillano Eladio Moreno Durán (1887-1949), tertulio del Café Universal, donde se reunía la peña canaria en Madrid. Si bien Eladio Moreno mantuvo buenas relaciones con todos los canarios que se reunían en torno a dicho Café, destaca sobremanera la estrecha unión amistosa surgida con Tomás Morales. Eladio Moreno le realiza varios retratos a Tomás Morales entre 1905 y 1910, etapa en la que el poeta continuaba su carrera de medicina en Madrid, destacamos en la exposición el *Retrato de Tomás Morales* (1908). Seguimos con Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938) compañero de Tomás Morales en el Colegio de San Agustín y amigos el resto de sus vidas. También de Néstor destacamos el año 1908 en el que organiza en Barcelona su primera exposición en el Círculo Ecuéstre con una colección de retratos y el visitante que se acercó a nuestras salas pudo contemplar una reproducción fotográfica de unos de los retratos expuestos en esa ocasión *La hermana de las rosas* (1908), retrato de María Rusiñol, hija del pintor catalán Santiago Rusiñol. También conocimos la figura del pintor y grabador Leandro Oroz y Lacalle (Bayona, Francia 1883-Madrid 1933) a través de dos aguafuertes depositados en la casa-museo *El beso y Égloga* fechados entre 1908-1910. Conocimos también la figura del pintor cordobés Julio Romero de Torres (1837-1930) a través de la edición ilustrada por él *El triunfo de la vida: diálogos novelescos* (1908) y a través de la descripción que nos

hace Valle-Inclán del cuadro *Amor Sagrado, Amor Profano* (1908), descripción publicada el 3 de mayo de 1908 en la prensa madrileña. Y finalizamos este apartado con la figura del escultor barcelonés Julio Antonio (1889-1919) a través de fotografías, descripciones y reproducciones fotográficas de algunos dibujos realizado por él en 1908 como *Un femení* (1908), *Cap d' una nena* (1908) y *Nen* (1908).

Y por último, pudimos ver la influencia de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* en otros escritores, destacando la obra *El brindis de los tres capitanes: Poemas del mar, de los puertos y del hampa* del poeta asturiano José María Uncal (1902-1971) del que reproducimos las siguientes palabras: *recuerdo la gran influencia de Tomás Morales. Sus versos y el recuerdo de mi litoral asturiano me hicieron un poeta de mar.*



El beso

por LEANDRO OROZ

y LACALLE, ca. 1908-1919

Aguafuerte, 31 x 55 cm

Depósito Casa-Museo

Tomás Morales

Taller didáctico Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar.

Casa-Museo Tomás Morales
del 21 de abril
al 31 de mayo de 2008.

El Taller se celebró en la Casa-Museo Tomás Morales de 9.00 a 13.00 del 21 de abril al 31 de Mayo de 2008, estuvo dirigido a alumnos desde Infantil hasta Bachillerato y cada taller tuvo una duración aproximada de 60 minutos para infantil, primaria y 1er ciclo de secundaria y de 80 minutos para 2º ciclo de secundaria y bachillerato. Obviamente, el tratamiento del taller, la selección de textos y las actividades a realizar se adaptan a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.

El número de alumnos asistentes al taller fue de 779.

*Hombres de ojos de ópalo y de fuerzas titánicas,
que arriban de países donde no luce el sol,
acaso de las nieblas de las Islas Británicas
o de las cenicientas radas de Nueva York...*

TOMÁS MORALES

CON MOTIVO DEL DÍA DEL LIBRO EL DEAC de la Casa-Museo Tomás Morales ofreció el taller didáctico: *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Con este taller y la exposición a la que acompañaba se inició la programación diseñada para celebrar el Centenario de la publicación de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908) primer libro de Tomás Morales. El objetivo del taller era acercar a los participantes a la poesía y potenciar la lectura y el conocimiento de la obra que marcó el despegue literario de Tomás Morales para convertirlo en un autor respetado y admirado antes de cumplir los veinticuatro años, al tiempo que fijó para la literatura canaria el momento de inicio de la modernidad.

De esta manera, se realizaron tres talleres dependiendo del nivel del alumnado que constaron de una presentación del poeta Tomás Morales y de su primer libro *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*; la casa de Tomás donde los alumnos realizaron una lectura del poema "Y he recordado... El viejo rincón de un pueblecillo" perteneciente al apartado 'Rimas Sentimentales' de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* y siguiendo las descripciones que nos ofrece este poema los asistentes al taller realizaron una maqueta de la casa de Tomás Morales con el material que les ofreció la educadora del museo. Posteriormente los asistentes al taller realizaron un recorrido por la casa-museo donde pudieron contrastar el poema y la maqueta con la casa actual. En otro nivel del taller los asistentes tuvieron que completar el poema "Es todo un viejo lobo: con sus grises pupilas" poniendo en práctica el concepto de rima. Y por último, tomando como modelo el poema "Y he recordado... El viejo rincón de un pueblecillo" los asistentes al taller rea-

lizaron un poema gemelo y con esta actividad, más que reparar textualmente un poema, de los que se trataba era de recrearlo individual y colectivamente. Para finalizar se le ofreció al alumnado una visita por la exposición didáctica *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar: 1908, la configuración de un universo poético*.

Les mostramos a continuación un poema gemelo creado por los alumnos de 4º de la ESO del IES Isabel de España tomando como modelo el poema III de ‘Vacaciones Sentimentales’: “Y he recordado... El viejo rincón de un pueblecillo” de Tomás Morales.

Poema original

III

Y he recordado... El breve rincón de un pueblecillo,
una casa tranquila inundada de sol,
unas tapias musgosas de encarnado ladrillo
y un jardín que tenía limoneros en flor.

Una pequeña rubia, como un fruto dorado,
cuyas pupilas eran de una apacible luz,
y un audaz rapazuelo de correr alocado,
vestido con un traje de marinera azul.

Primavera era el hada de sus juegos pueriles...
En la huerta sonaban los gritos infantiles,
que callaban de pronto bajo la tarde en paz,

cuando una voz llegaba, serena y protectora,
desde el balcón, donde una enlutada señora
llamaba dulcemente: Guillermina... Tomás...

TOMÁS MORALES

Poema Gemelo

RECUERDOS DE UN LEJANO TIEMPO

En el pueblo cantaba alegre un pajarillo
las calles frías y solitarias sin color
con enredaderas en la pared de ladrillo
y un iluminado paisaje de gran esplendor.

Una morena latina con ojos rasgados
se escapó del lugar donde estaba el baúl
viene como una pájaro canario tapado
por las largas calles del pueblo andaluz.

Los niños corrían alegres y sutiles
pájaros sobrevolaban el cielo a miles
llenos de amplias sonrisas de felicidad.

De pronto sonaba una voz encantadora
que a lo lejos se oía de forma sonora
llamando triste a sus hijos perdidos en el mar.

IES ISABEL DE ESPAÑA, 4º ESO

29 DE ABRIL DE 2008

*Taller didáctico
Galdós según
Tomás Morales.*

Casa-Museo Tomás Morales
del 1 de febrero
al 31 de marzo de 2008.

*Su genio mezcló en un solo crisol las tres Unidades;
prestóle el Verbo el apoyo de todas sus facultades;
y el Sueño, carbón ardiente, verificó la fusión.
El Arte daba la pauta con su instinto soberano;
la Naturaleza, el vaho cálido, cordial y humano;
y era la Verdad la síntesis final de su religión...*

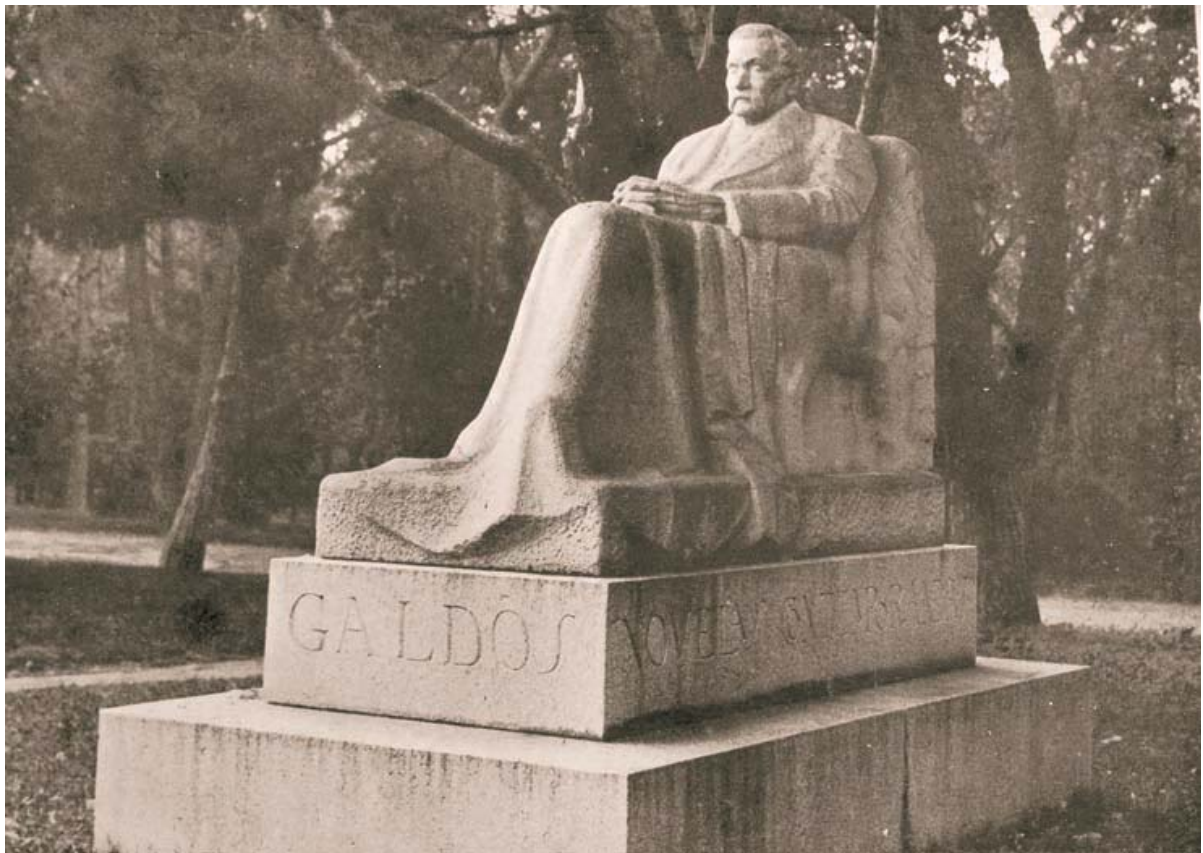
TOMÁS MORALES

PARA LA EDICIÓN DE 2008 del Día de las Letras Canarias, la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas propone que se celebre con la figura de Don Benito Pérez Galdós. El Departamento de Enseñanza y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales se unió a esta celebración a través del taller didáctico *Galdós según Tomás Morales* cuyo objetivo principal es fomentar la lectura y el conocimiento de quien, en opinión general, es el mayor novelista español después de Cervantes.

Conocimos pues al padre de la novela hispánica contemporánea, pero no a través de sus textos sino, a través del poema-homenaje que le dedica Tomás Morales a Galdós: “La ofrenda emocionada” publicado en el libro II de *Las Rosas de Hércules* (1919) y publicado en la sección del libro titulada “Epístolas, Elogios y Elogios fúnebres”. Es este un poema-homenaje donde Tomás Morales recrea la figura del novelista, comentando diversos aspectos de su biografía. A través del poema, Tomás Morales resume las tres grandes virtudes que caracterizan a la obra del novelista canario: el Arte, la Naturaleza y la Verdad. Y también los asistentes al taller conocieron la figura de Galdós a través del monumento que le realizó Victorio Macho y que se situó en el Parque del Retiro en Madrid el día 20 de enero de 1919. El alumnado que asistió al taller supo que dicho poema fue escrito por Tomás Morales con motivo del homenaje de esta escultura, a la que el escritor y crítico Enrique Díez-Canedo describiría con honda admiración, en una ocasión que visitó el estudio de Victorio

El Taller se celebró en la Casa-Museo Tomás Morales de 9'00 a 13'00 durante los meses de Febrero y Marzo de 2008. Invitamos a participar en este taller a los alumnos de 2º ciclo de Secundaria y Bachillerato —25 alumnos en cada grupo— por lo que, obviamente, el tratamiento del taller y las actividades realizadas se adaptaron a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico. El número de alumnos asistentes al taller fue de 53.

Macho: *En el silencio del estudio, la estatua nos da otra lección de majestad; tranquila, homérica de expresión la cabeza augusta; inmóviles, unidas las manos, que ya hicieron su tarea. Un paño cubre las piernas; el traje de hoy, disimulando sus hechuras efímeras detrás de las líneas esenciales, viste para la eternidad la escultura. Si fuese ya de su tamaño, diríamos que el propio Galdós, ciego y mudo, iba siguiendo nuestra charla y aprobándola con su cabeza paternal.*



*Estatua de Galdós, 1919
situada en el Parque
del Retiro en Madrid
por VICTORIO MACHO en
Monografía de Victorio Macho.
Madrid: Espasa-Calpe,
1926
Casa-Museo Tomás Morales*



Adquisiciones

Alegoría de las artes

por JONATHAN ALLEN

- *Alegoría de las artes*, ca. 1906

Bronce. 67 x 27 x 20 cm. Sobre peana de madera

Placa conmemorativa: "Concurso de Valses Boston. Primer Premio. Centro de Dependientes. Santa Cruz de Tenerife. 1906"

Sin firma o marcas. Casa-Museo Tomás Morales



ESCULTURA EN BRONCE DE PRODUCCIÓN INDUSTRIAL que presenta un conjunto alegórico de la Victoria. La escultura femenina que corona y triunfa es la Victoria alada, sosteniendo semi-alzado el palmarés de la gloria. Debajo, otra

figura se esfuerza por alcanzar la corona de laurel.

Por ahora no es posible aseverar si se trata de un bronce francés o de una versión española. En todo caso, el estilo de la obra nos refiere al neo-mitologismo del Segundo Imperio francés, y recuerda por sus líneas sinuosas y exagerada descripción del plegado a la estética de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) y a su deliberada y teatral evocación del rococó dieciochesco.

Esta escultura-premio le fue concedida al músico y compositor grancañario José Hernández Sánchez al ganar el aludido Concurso de Valses Bostón. Compositor menor del 1900, Hernández Sánchez fue alumno del Colegio de San Agustín y discípulo del maestro Bernardino Valle, agente de *Cory Bros. & C^o Ltd.*, y Cónsul de Grecia (1909). Miembro del partido leonista y Consejero del Cabildo Insular entre 1911 y 1913, compuso sobretodo canciones, valsos, bailes, cuartetos y piezas para bandas. En el segundo volumen que José González Rodríguez consagró a las personalidades y próceres de Canarias, se incluye una entrevista a José Hernández Sánchez (*Pro-Cultura. Biografías de personalidades contemporáneas que más han contribuido al progreso intelectual, material y artístico de Canarias*. Vol.II, Las Palmas: Tipografía Sarmiento, 1926).

EN SU ETAPA FIGURATIVA —hasta 1953 ó 1954— Manolo Millares realizó un extensa obra retratística; en ella se incluyen retratos de sus familiares —padres, hermanos—, de algunos amigos, y de distintos escritores que por una u otra causa atraían su atención. Las técnicas empleadas fueron el óleo sobre lienzo (en el que dejó espléndidos ejemplos como los retratos de Alonso Quesada y de Rafael Roca), pero la más común fue el dibujo a tinta china sobre papel.

En esta faceta, su actividad aparece ligada a la publicación entre 1949 y 1951 de ‘Planas de Poesía’ una colección literaria que el mismo Millares cuidaba, junto con sus hermanos José María y Agustín, y el citado Rafael Roca. Eran volúmenes de corta extensión —32 pp.— y tirada —200 ejemplares, con la excepción del dedicado a Lorca, 500 ejemplares. Ahí aparecieron, entre otros, dos títulos inéditos de Alonso Quesada: *Smoking-Room* (una edición abreviada del libro de cuentos —la edición completa no se publicaría hasta 1972—) y *Llanura*, una pieza teatral estrenada en 1922, y *Liverpool*, de José María Millares.

De los 18 títulos que publicó ‘Planas de Poesía’ más de la mitad fueron total o parcialmente ilustrados por Manolo Millares. De ahí procede el retrato de Guy de Maupassant, que figura en la portada del *Homenaje a Maupassant* (Plana num. 11) y el retrato de Federico García Lorca, inserto en la portada de *Crucifixión*, (Plana num. 9), una composición perteneciente a *Poeta en Nueva York*, y que por desconocimiento de los editores había quedado fuera de la primera edición del libro.

El retrato de Maupassant es un dibujo a línea, escueto y firme, tomado de alguna fotografía del escritor francés; en el de Lorca, Millares colocó en torno al rostro del poeta asesinado la figura reiterada en distintas posiciones de un elefante. La presencia del animal no alude a ninguna sim-

Millares retratista

por LÁZARO SANTANA



Retrato de
Federico García Lorca, 1949
MANOLO MILLARES
Tinta/papel, 25 x 20 cm
Casa-Museo Tomás Morales

bología que aparezca en el poema; por lo que cabe deducir que su lectura debe hacerse en clave de lo ocurrido con el poeta en 1936, aplastado por la fuerza bruta de la rebelión militar.

El tercero de los retratos, el de Alonso Quesada, estaba seguramente destinado a formar parte de *El hombre de la pipa* (Plana núm. 13) compuesto enteramente por retratos de Manolo Millares, precedidos de un texto de Enrique Azcoaga. El libro supone un explícito homenaje a Van Gogh, ya que todos los dibujos están hechos siguiendo la técnica de trazo cursivo, nervioso y enérgico de aquel artista. El retrato de Alonso Quesada que finalmente fue publicado en el cuaderno difiere algo del que figura en el colección de la Casa-Museo Tomás Morales, pero ambos presentan a un Quesada juvenil y no obstante serio, que ignoraba la poca vida que le quedaba por vivir.

Millares debió sentir una especial fascinación por Alonso Quesada, pues además de estos dos retratos hizo otros dos, uno sobre papel que está reproducido en *Smoking-Room* y en *Llanura* (en paradero desconocido) y un óleo sobre lienzo, hoy en el CAAM.

Retrato de
Alonso Quesada, ca. 1949
MANOLO MILLARES
Tinta/papel, 32 x 25 cm
Casa-Museo Tomás Morales



A PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE 1940, en plena represión franquista, Gómez Bosch se lleva el caballete y la caja de pinturas a rincones despejados y entonces relativamente aislados de la geografía gran canaria. De su paso por las medianías altas de Moya nos ha legado una serie de paisajes que son perspectivas *di sotto in sù* de riscos y cimas. Tal es el caso de este lienzo, en que el eje visual que estructura la imagen se centra la representación del macizo muro de los acantilados. En el primer plano y abrupta diagonal aparece una loma poblada de flores y hierba. Es el único elemento compositivo que relativiza el espacio antes de llegar a las paredes rocosas que son el verdadero objeto de este estudio. El estudio general de la luz que realiza el pintor, tanto del ángulo de la iluminación natural, como de las sombras complejas del acantilado, enfatizan el credo naturalista de Gómez Bosch, y el imperante deseo de representar realmente el paisaje sin ceder a tentaciones pintoresquistas. El esquema del color lo determina la calidad primaveral de la luz, aclarando por tanto todos los registros. La descripción del barranco es exacta, tan exacta que permite el análisis geológico de su formación y morfología.

Perspectiva del Barranco de Moya, 1941

por JONATHAN ALLEN

*Perspectiva del Barranco de
Moya, 1941*

TOMÁS GÓMEZ BOSCH

Óleo sobre lienzo

40 x 31cm

Casa-Museo Tomás Morales



Lámpara de pie

- Lámpara de pie

Lámpara de pie, ca. 1918-1929

Manufactura Lightolier

Estados Unidos

Casa-Museo Tomás Morales



LA CASA LIGHTOLIER SE FUNDÓ EN 1904, en los primeros momentos de las instalaciones eléctricas. Por esa misma fecha Bernhard Blitzer crearía la New York Gas Appliance Company, en el número 42 de Bowery, en la parte baja de Manhattan, lugar en el que la empresa vendió durante bastante tiempo lámparas de gas y los nuevos modelos eléctricos. Pero no será hacia 1910 cuando empiecen a diseñar sus propios modelos. No obstante, habrá que esperar hasta 1918 para que la empresa se rebautice como Lightolier. La mayor expansión tuvo lugar en la década de los veinte, añadiendo renovadas instalaciones y tiendas por todo el país. Lightolier deriva del vocablo inglés para designar a la luz (Light) y “chandelier”.

La lámpara que nos atañe, rara en el mercado español y por ende en el canario, puede datarse entre 1918 y 1929. El pie, de bronce y latón, conserva la etiqueta original con el modelo y el número de patente. Cabe destacar la labor de la tulipa, con difusor de aluminio interior (típico de las producciones del período Art Déco), en cristal doblado, de tonalidad ámbar hacia la taza y cubierta de color lechoso, con decoración esgrafiada con palmeras y caras, en un claro intento por recordar el repertorio del teatro griego clásico.



EN EL MODERNISMO CANARIO, TAMBIÉN LA MÚSICA asume los modos modernistas, como se manifiesta particularmente en las composiciones del músico José Hernández Sánchez (Las Palmas de Gran Canaria, 1879-1955) compositor, pianista y diplomático. Formado en el seno familiar y con el maestro D. Bernardino Valle, organizó y dirigió varias bandas en pueblos, y formó diversos conjuntos de música de cámara. Destacó como prolífico compositor —con más de trescientas obras en su haber— y como pianista representativo de un modernismo refinado a la vez que intelectual, sus piezas musicales van más allá de la inspiración costumbrista y folclórica. Autor del vals macabro para piano “La cabeza del Bautista” dedicada a la célebre pianista Felipa Castro Hernández (Las Palmas de Gran Canaria, 1891-1946), el Vals amoroso “Trouba d’Amour” dedicada a su hermano Miguel estas dos con ilustraciones gráficas de Sousa; y la composición para piano “Soissons” dedicada a su querido amigo, el gran pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. Partituras con cubiertas que fueron cuidadosamente tratadas en su vertiente estética destacando la cubierta de “The Head of the Baptist” (“La cabeza del Bautista”). Por lo tanto, literatura, música e ilustración confluyen en este conjunto de partituras que la Casa-Museo ha adquirido recientemente.

Música impresa de José Hernández Sánchez



HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José (1879-1955)

- *Babylon [Música impresa]: Wals - Two Step - Hernández creación de baile y música para piano.* Las Palmas: Agustín Quevedo Arronte Almacén de Música; 1918. En cub.: A mi distinguido y estimado amigo Manolo Reina León.
- *Banderillas de fuego [Música impresa]: paso doble para piano.* Barcelona: Taller de Grabado y Estampación de música A. Boileau y Bernasconi, cop. 1919. Cub. il. por Sousa.





- *Los payasos [Música impresa]: pasa-calle para piano (transcripción del original para bandurrias y guitarras)*. [s.n.]: [s.l.], [s.a.]. Con ded. autógr. del autor. Cub. il.
- *Nocturna [Música impresa]: tercer tango (estilo mejicano)*. [Barcelona]: [Talleres de Grabado y Estampación de A. Boileau y Bernasconi], [1924]. En cub.: A Lolita Martel de Brito.
- *Soissons [Música impresa]: Wals - Fox - Trot - Hernández creación del baile y música para piano*. Barcelona: Talleres de Grabado y Estampación de Música A. Boileau y Bernasconi, 1919. En cub.: A mi distinguido y querido amigo el gran pintor Néstor Martín F. de la Torre.
- *The head of the Baptist - La cabeza del Bautista [Música impresa]: Vals macabro para piano*. Barcelona: Taller de Grabado y Estampación de música A. Boileau y Bernasconi, cop. 1917. Cub. il. por Sousa. En cub.: A la excelente pianista mi estimadísima amiga Sta. Felipa Castro Hernández.
- *Trouba d'amour [Música impresa]: valse amoureuse*. Barcelona: Iberia Musical, cop. 1919. Cub. il. por Sousa.

ALOMAR, Gabriel. *Verba*; prólogo de Azorín. Madrid: Biblioteca Nueva, [1917?].

ALONSO, María Rosa. *Otra vez...: novela*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Goya, 1951. Cub. il. Con ded. autógr. de la autora.

ANDICOBERRY, Eduardo. *La verdad de las cosas*. [Madrid]: [s.n.], 1923. (Imp. de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 767). Cub. e il. de Riquer.

ANDRENIO. *La perfecta casada: novela*; ilustraciones de Barbero. Madrid: Rivadeneyra, 1926. (La Novela Mundial; 7). Cub. il.

—*Novelas y novelistas: Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Ricardo León, Unamuno, Pérez de Ayala, Condesa de Pardo Bazán*. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1918. (Biblioteca Calleja).

ANTOLOGÍA: RUBÉN DARÍO, ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, ANTONIO ZOZAYA, J. GOY DE SILVA, GUSTAVO A. BÉCQUER, JOSÉ M^º GABRIEL Y GALÁN, JOSÉ ZORRILLA, AMADO NERVO, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, etc.; prólogo de Eduardo Mendaro; portada e ilustraciones de Orbegozo. Madrid: Gráfica Unión, 1929. (Los poetas; 63).

AYUSO, Manuel Hilario. *Helénicas*; prólogo de Antonio Machado; ilustraciones de Romaydis, Zuloaga, Rusiñol, Romero de Torres, Maximino Peña, Tito, Bagaría, García Sierra, Vandiel, Rioja y Julio Iglesias. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1914. Cub. il. por Julio Iglesias.

BALLESTER, José María. *Como empieza la vida*; [ilustraciones de José Zamora]. Madrid: [s.n.], 1912 (Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 164). Cub. il.

BAROJA, Pío. *Camino de perfección: (pasión mística)*. Madrid: Renacimiento, 1913. Cub. il.

Ediciones especializadas y bibliografía sobre Tomás Morales



BARRADAS, Rafael y GUTIÉRREZ GILI, Juan: (1916-1929) [exposición] del 8 al 29 de abril de 1996, Pabellón Transatlántico, Residencia de Estudiantes, Madrid. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal: poesías*; precedidas de una noticia biográfica por Teófilo Gautier; traducidas en verso castellano por Eduardo Marquina. 3ª ed. corr. y aum. Madrid: Librería Española y Extranjera, imp. 1923. Cub. il. por Rafael Romero Calvet.



BELDA, Joaquín. *Biarritz en pyjama: novela*; ilustraciones de Izquierdo Durán. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1922. (La Novela de Hoy; 18). Cub. il.

—*Memorias de una noche: novela*; ilustraciones de Karikato. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1922. (La Novela de Hoy; 28). Cub. il.

BENAVENTE, Jacinto. *La noche iluminada: comedia de magia en tres actos y en prosa*; dibujos de Manuel Fontanals. Madrid: Rivadeneyra, 1928. (La Farsa; 26). Cub. il. por Barbero.

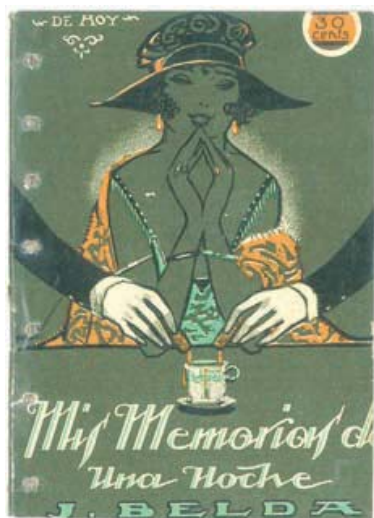
BENOIT, Pierre. *La Atlántida*; versión española y notas de R. Cansinos-Assens. Madrid: Aura, cop. 1929. (Obras de Pierre Benoit). Cub. il. por Garrán.

BERGAMÍN, José. *La voz apagada: (Dante dantesco y otros ensayos)*. México: Editora Central, 1945.

BETANCOR, Pino. *Cristal*. [Las Palmas de Gran Canaria]: Imprenta Lezcano, 1956. (Acero; 1). Cub. il. Autógrafo de la autora.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *Cañas y barro*. Valencia: Prometeo, cop. 1919. Cub. il. por Dubón.

—*Entre naranjos: (novela)*. Valencia: Prometeo, cop. 1919. (Obras Completas de Vicente Blasco Ibáñez). Cub. il. por Povo.



BORRÁS, Tomás. *Tam Tam: pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimodramas*; ilustraciones de Rafael Barradas; cubierta de Garrán. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

—*Unos, otros y fantasmas: cuentos*. Burgos: Imp. Aldecoa, 1940. Cub. il. por Baldrich.

BURGOS, Carmen de. *El "Misericordia": novela*; ilustraciones de Barbero. Madrid: Rivadeneyra, 1927. (La Novela Mundial; 73). Cub. il.

CABRERA MELIÁN, José. *Lo ideal en lo real*. [Las Palmas de Gran Canaria]: J.M. Trujillo, imp. 1945. (Colección para 30 bibliófilos). Con ded. autógr. del autor. Retrato de José Cabrera Melián por Cirilo Suárez.

CAMBA, Francisco. *El amigo Chirel: novela*. Madrid: Librería de la viuda de Pueyo, 1918. Cub. il. por C. Sobrino.

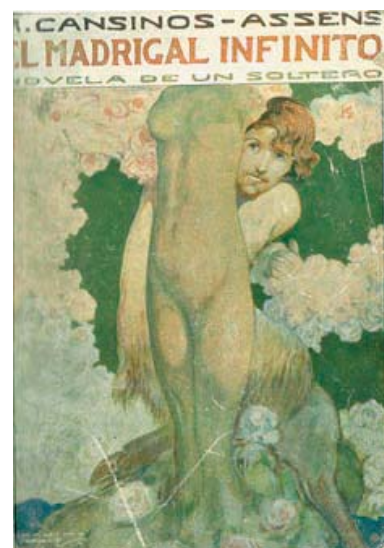
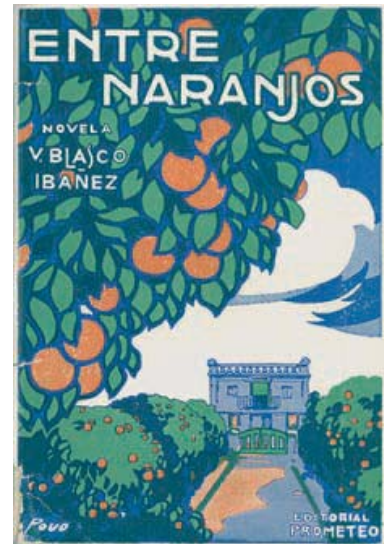
CAMÍN, Alfonso. *Los hombres y los días: entrevistas literarias*. Madrid: Renacimiento, cop. 1927. Con ded. autógr. del autor. Cub. il. por Máximo Ramos.

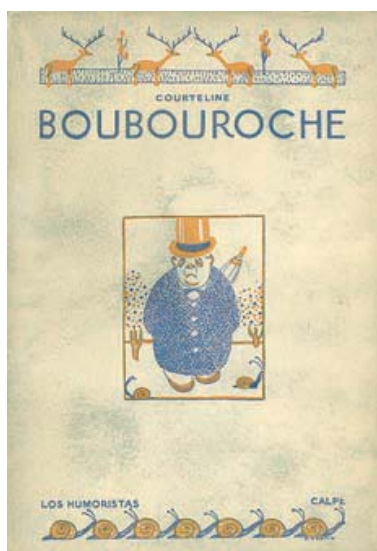
CANSINOS-ASSÉNS, Rafael. *El madrigal infinito: (novela de un soltero)*. Madrid: Renacimiento, [1922]. Cub. il. por Máximo Ramos.

CANTARES populares y literarios; recopilados por MELCHOR DE PALAU; introducción de RAFAEL MONTESINOS. Sevilla: Fundación El Monte, 1998. Reprod. facs. de la ed. de: Barcelona: Montaner y Simón, 1900. Cub. il. por A. de Riquer.

CARRÈRE, Emilio. *La canción de las horas*. Madrid: Renacimiento, [1920?]. (Obras Completas de Emilio Carrère; 1). Cub. il. por Ribas.

—*La cofradía de la pirueta: (novelas)*. Madrid: Mundo Latino, [1919-1922]. (Obras Completas de Emilio Carrère; 2). Cub. il. por Ochoa. Cub. trasera con ex libris de la Editorial Mundo Latino por Ochoa.





CASANOVA, Sofía. *Princesa del amor hermoso*; ilustraciones de Castelao. Madrid: [s.n.], 1909. (Imprenta Artística Española). (El Cuento Semanal; 156). Cub. il.

CHABÁS, Juan. *Antología general de la literatura española: prosa y verso*. La Habana: Editora Pedagógica, 1966.

—*Árbol de ti nacido*. La Habana: Lex, 1956.

CHAMPSAUR Y MILLARES, J. Baltasar. *Ensayos literarios*; con un prólogo de Luis Millares. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1896.

COURTELINE, George. *Boubouroche*, novelas traducidas de francés por N. González Ruiz. Madrid: Calpe, cop. 1921. Cub. il. por Bagaría.



CULLÉN DEL CASTILLO, Pedro. *Nicolás Massieu: pintor de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1952. Mención a Tomás Morales, p. 14. Retrato de Tomás Morales, p.23.

DARÍO, Rubén. *España contemporánea*. Madrid: Mundo Latino, [1919?]. Portada e il. por [Enrique Ochoa].

DICENTA, Joaquín. *Las esmeraldas: novela original*; ilustraciones de José Zamora. Madrid: [s.n.], 1915. (Imprenta de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 323). Cub. il.



DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Poesías*; edición y prólogo de Andrés Trapiello. Granada: La Veleta, D.L. 2001. (La veleta; 50). Menciones a Tomás Morales y a Alonso Quesada en el prólogo, págs. 10 y 18. Contiene poesías dedicadas a Tomás Morales: “Viaje” p. 251-252 y “A Tomás Morales, en su Atlántico” p. 405.

DORESTE, Víctor. *Faycán: (memorias de un perro vagabundo)*. 1ª ed. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Minerva, 1945.

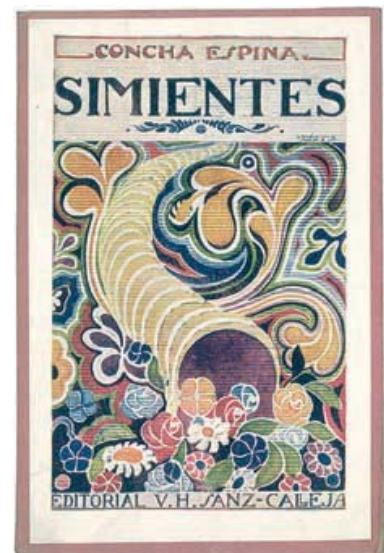
ENCINA, Juan de la. *Crítica al margen: (primera serie)*. Madrid: Artes de la Ilustración, 1924.

ESCOBAR BORREGO, Francisco. *Honra de Apolo y de Esculapio. La Epístola a un médico de Tomás Morales: Claves para su análisis e interpretación en separata Salina. Revista de Lletres*, nº 21. Nov. 2007. pp. 121-126. Tarragona: Univesitat Rivira i Virgili, Facultat de Lletres, 1986-. ISSN: 1137-6651. (Donación del autor).

—“Y va mi barca por el ancho río». Simbolismo y referentes míticos en Claves líricas de Valle-Inclán” en *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* [recurso electrónico], nº 23 (2007). Taller d’Investigacions Valleinclanianes (T.I.V) – Universidad Autónoma de Barcelona. ISSN: 1576-1320. Contiene: Menciones a Tomás Morales.

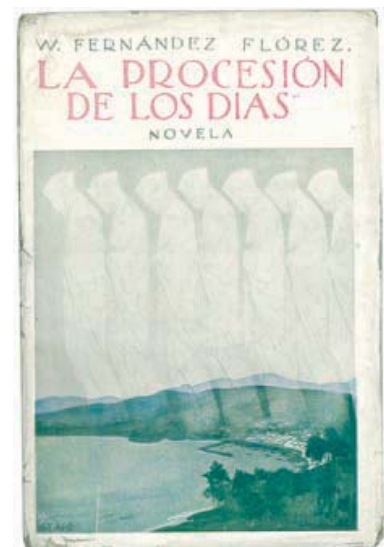
ESPINA, Concha. *La ronda de los galanes*; portada de Sáenz de Tejada; dibujos de Del Reguero. Sevilla: Editorial Católica Española, 1939. (La Novela del Sábado. Genio y Hombres de España; 6).

—*Simientes: páginas iniciales*; [palabras iniciales de Alfredo Mori]. Madrid: V. H. Sanz Calleja, [1922?]. Cub. il. por Máximo Ramos.



FABIANO, F. *Les îles ou l'on meurt d'amour*; illustrations de l'auteur. Paris: Les Éditions de France, 1932. Cub. il.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *La procesión de los días: novela*. 4ª ed. [Madrid]: Pueyo, 1921. Cub. il. por Juliá.



FERNÁNDEZ SHAW, Carlos. *El poema de Caracol: poema picaresco*; ilustraciones de Huidobro. Madrid: [s.n.], 1909 (Imprenta Artística Española). (El Cuento Semanal; 154). Cub. il.

FERNÁNDEZ y GONZÁLEZ, Manuel. *Lucrecia Borgia: (memorias de Satanás): novela histórica original*. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1872. 2 v.: il.; [Grabados de Antonio Manchón, Jaume Pahissa Laporta...].

FRANCÉS, José. *La telefonista: novela*; ilustraciones de Robledano. Madrid: [s.n.], 1915 (Imprenta de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 333). Cub. il.

—*Miedo*. 2ª ed. corr. y aum. Madrid: Mundo Latino, 1922. Cub. il.

GARFIAS, Francisco. *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1972. (Arte contemporáneo español).



GIL-ALBERT, Juan. *Gabriel Miró : (El escritor y el hombre)*. Valencia: [Guerri], 1931. (Figuras Españolas; 2). (Cuadernos de Cultura; 27). Cub. il. por Renau. Cub. trasera con ex libris de Cuadernos de Cultura por Renau.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ramonismos*; con numerosas ilustraciones del escritor. Madrid: Calpe, cop. 1923. Cub. il.

GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Notas en torno al modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. (Filosofía y Letras; 27).

GONZÁLEZ, Melitón. *El reloj de Mister Hull*. Madrid: Cándido Alonso y Compañía, 1917. (La Novela Cómica; 41). Cub. il. por Manchón. Il. de Fresno.

GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés. *Poemas de provincia: y otros poemas (1903-1909)*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.

GONZÁLEZ DÍAZ, Francisco. *En la selva oscura: (Diario íntimo)*; [prólogo de Jacinto Benavente]. Las Palmas: Tipografía del Diario, 1926.

—*Tierras sedientas*. Las Palmas: Tip. del Diario, 1921.

GONZÁLEZ-RUANO, César. *El terror en América: de Gómez a Leguía pasando por Machado, El "caso" Irigoyen*. Madrid: Ediciones Ulises, cop. 1930. Cub. il. por Ponce de León.

—*Sanjurjo: (una vida española de novecientos)*; por César González-Ruano y Emilio R. Tarduchy. Madrid: Acción Española, cop. 1933. Cub. il. por Penagos.

GUERRA, Ángel. *Aguas primaverales*; prólogo de Federico León. Las Palmas: Tip. La Verdad, 1900.

HOZ, Agustín de la. *El alba detenida*; [prólogo de Pedro Perdomo Acedo]. Las Palmas de Gran Canaria: Talleres de L. Saavedra, 1954. Con ded. autógr. del autor.

Los *HUMORISTAS del 27*: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono: [catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 28 de febrero al 22 de abril de 2002]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Sinsentido, [2002].

INSÚA, Alberto. *El triunfo: historia de un escéptico: novela*. 13ª ed. Madrid: Renacimiento, cop. 1921. (Obras Completas. Alberto Insúa). Cub. il. por Varela de Seijas.

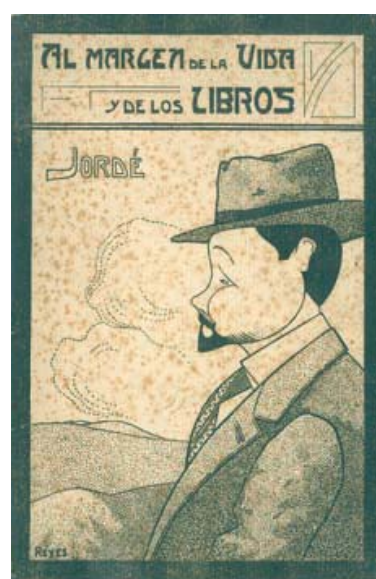
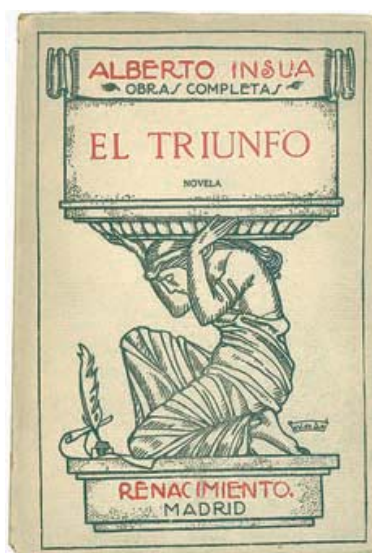
JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo: (Elegía andaluza)*; ilustraciones Fernando Marco. 1ª ed. Barcelona: Óptima, 1999.

JORDÉ. *Al margen de la vida y de los libros*; Las Palmas: Imprenta y Litografía de J. Martínez, 1914. Cub. con caricatura de Jordé por Manolo Reyes.

—*Galdós y el teatro contemporáneo*. [s.n]: [s.l.], 1943 (Las Palmas de Gran Canaria: Tem). Con ded. autógr. del autor.

LEÓN, Ricardo. *Lira de Bronce: poesías*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1920. (Obras Completas de Ricardo León; 12). Cub. il. por Ochoa. Cub. trasera con ex libris de Ricardo León por Ochoa.

LIBROS de caballerías; selección y prólogo por Ramón Mª Tenreiro; dibujos de F. Marco. 2ª ed. Madrid: Instituto-Escuela Junta para la Ampliación, 1935. (Biblioteca Literaria del Estudiante; 20). Cub. il.



LÓPEZ, Siro. *Castelao humorista*. [Santiago de Compostella]: Xunta de Galicia: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, D.L. 1996.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Luis. *Rumor de Praga*; [cubierta de Juan Ismael]. Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Lezcano, 1971. (El ancla en la ribera).

LÓPEZ LAPUYA, Isidoro. *La bohemia española en París a finales del siglo pasado: desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*; prólogo de José Esteban. Sevilla: Renacimiento, 2001. (Biblioteca de Rescate; 2). Publicado originariamente por París: Casa Editorial Franco-Ibero-Americana, [s.a.] Contiene: Nicolás Estévanez.



LÓPEZ SILVA, José. *Gente de Tufos: colección de poesías*; con un prólogo de D. Vicente Blasco Ibáñez; ilustraciones de Huertas, Sileno, Sancha, Saint-Aubín, Bermejo, Amalio Fernández, Cilla y Xaudaró. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1905.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *La feria de Neuilly: sensaciones frívolas de París*; ilustraciones de Gosé. París: Garnier Hermanos, [1906?]. Cub. il.

MISTRAL, Gabriela. *Nubes blancas: (poesías); y oración de la maestra*. Barcelona: B. Bauza, [1929?].

MONTERO ALONSO, José. *La sombra de Otelo*. Madrid: [s.n.], 1916 (Imprenta de Cándido Alonso y Compañía). (La Novela Cómica; 9). Cub. e il. por Frenso.



MORA, Fernando. *La piel de Paca*; ilustraciones de Riquer. Madrid: Imprenta Artística de Sáez Hermanos, 1926. (La Novela de Hoy ; 241). Cub. il.

—*Los hombres de presa: novela*. Madrid: Rivadeneyra, [1921?]. (Biblioteca Hispania). Cub. il. por Marco.

—*Los vecinos del héroe: novela*. Madrid: Librería Pueyo, 1911. (Biblioteca Hispano-Americana). Cub. il. por Huidobro. Cub. trasera con ex libris de la Librería Pueyo por Juan Gris.

NERVO, Amado. *Ensayos*; textos al cuidado de Alfonso Reyes; ilustraciones de Marco. Madrid: Biblioteca Nueva, 1928. (Obras Completas de Amado Nervo; 28).

—*Las ideas de Tello Téllez; Como el cristal*; textos al cuidado de Alfonso Reyes; ilustraciones de Marco; [prólogo de Rubén Darío]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1928. (Obras Completas de Amado Nervo; XIX).

NOEL, Eugenio. *El cuento de nunca acabar*; ilustraciones de Mariano Felez. Madrid: [s.n.], 1912. (Imprenta Artística Española). (El Cuento Semanal; 262). Cub. il.

OJEDA QUINTANA, José Juan y RODRÍGUEZ DORESTE, Juan. *Centenario*. Las Palmas de Gran Canaria: Círculo Mercantil, 1981. Mención a Tomás Morales en “Médicos que fueron buenos ciudadanos”, p. 48.

ONÍS, Federico de. *Disciplina y rebeldía*. 4ª ed. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1929.

PERDOMO ACEDO, Pedro. *Volver es resucitar*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1967. (San Borondón. Poesía; 5).

PÉREZ MADRIGAL, Joaquín. *Los que tienen razón*; portada de Sáenz de Tejada; dibujos de Higuero. Sevilla: Imprenta Fe, 1939. (La Novela del Sábado. Genio y Hombres de España; 9).

QUINTANA MARRERO, Ignacio. *Breviario lírico: (libro de horas)*; prólogo-estudio de Joaquín Artilles; portada y guardas de Plácido Fleitas; viñetas de Antonio de la Nuez Caballero; [retrato del autor por Cirilo Suárez]. Las Palmas de Gran Canaria: [s.n.], imp. 1949 (Imp. Alzola).

PRECIOSO, Artemio. *¿Más fuerte que el amor?: novela*; ilustraciones de Quintanilla y Varela de Seijas. Madrid: Imprenta Artística de Saéz Hermanos, 1925. (La Novela de Hoy; 189). Cub. il. por M. Quintanilla.





RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano. *El amor y la muerte: novela inédita*; ilustraciones de Esplandiu. Madrid: Prensa Popular, 1924. (La Novela Corta; 440). Cub. il.

—*Juventud, ilusión y compañía*; ilustraciones de Manchón. Madrid: [s.n.], 1910. (Imprenta Artística Española). (El Cuento Semanal; 200). Cub. il.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan. *Bosquejo de la pintura del siglo XX*; con una palabras preliminares de Pedro Perdomo Acedo. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca de las Islas, 1927 (Imp. Islas).

—*Las revistas de arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1965. Con ded. autógr. Separata de: Revista El Museo Canario, Año XXVI. Núms. 93-96, 1965.

ROMERO, Pablo. *Recuerdos y suspiros: poesías*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de La Verdad, 1875.

SALAVERRÍA, José María. *El planeta prodigioso*; ilustraciones de Bagaría. Madrid: Atlántica, 1929. (La Novela de Hoy; 360). Cub. il. [Tit. de cub. *Un mundo al descubierto*].

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Tiempo de efigies*. Las Palmas de Gran Canaria: Imp. Lezcano, 1970. (El ancla en la ribera; 1). Con ded. autógr. del autor. Cub. il por Manuel Hernández Cornet.

—“Tomás Morales. Alonso Quesada: por una teleología insular” en *La Página*, nº Extra, 76 (2008). págs. 107-113. (Donación del autor).

SANTOS, Dámaso. *Generaciones juntas*. Madrid: Bullón, 1962. (Colección Generaciones Juntas; 1). Contiene: “Gutiérrez Albelo, el poeta del Teide”, pp. 162-164. Mención a Tomás Morales, p. 163.

SANTOS CHOCANO, José. *Poesías completas*. Nueva ed. Barcelona: Maucci, [190?].



SARMIENTO, Miguel. *Al largo: cuentos*; prólogo de Gabriel Alomar; cubierta de Olegario Junyent; ilustraciones del autor. Buenos Aires; Barcelona: Unión Editorial Hispano Americana, [1913?].

SOCORRO PÉREZ, Manuel. *Poesía del mar: (aspectos)*. Las Palmas de Gran Canaria: Tip. Alzola, 1947. Menciones a Tomás Morales.

—*Ratos perdidos*. Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Alzola, 1949. Contiene: “El busto a Tomás Morales”, p. 65-73.

—*Virgilio y el mar*. Las Palmas de Gran Canaria: Tip. Diario, 1947.

SUÁREZ, Mireya [ZUDÁN, Hilda]. *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*. Madrid: Imprenta Latina, [1926].

SUMMA: *revista selecta ilustrada*. Madrid: [s.n.], 1916. Contiene: “La pintura Española - Néstor” por Salvador Martínez Cuenca, pp. 25-28.

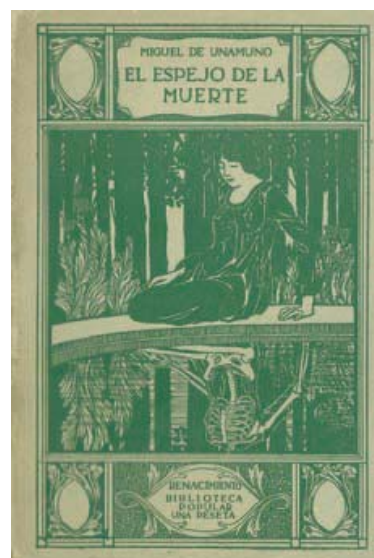
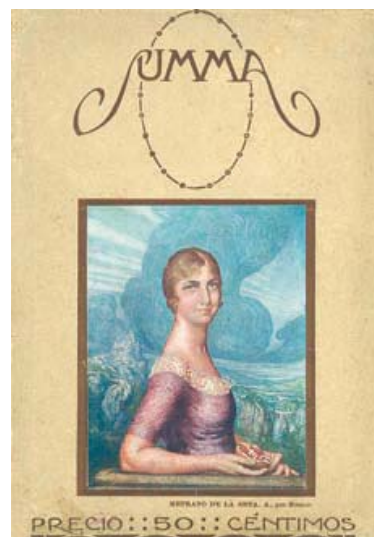
TRUJILLO, Federico. *Amor y opio: novela*; ilustraciones de Manchón. Madrid: [s.n.], 1915. (Imprenta de Alrededor del Mundo). (Los Contemporáneos; 343). Cub. il.

UNAMUNO, Miguel de. *El espejo de la muerte: novelas cortas*. Madrid: Renacimiento, [1913]. (Biblioteca Popular; 17). Cub. il. por [Marco?].

VALERO MARTÍN, Alberto. *Los bebedores de sangre: novela*; ilustraciones de Verdugo Landi. Madrid: Prensa Gráfica, 1923. (La Novela Semanal; 128). Cub. il.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *El cartel de ferias: cromos isabelinos*. Madrid: Prensa Gráfica, 1925. (La Novela Semanal; 183). Cub. il. por Bartolozzi.

VIADIU, José. *Salvador Seguí: (Noy del Sucre): el hombre y sus ideas*. Valencia : [s.n.], 1930 (Tip. P. Quiles). (Figuras Españolas; 1). (Cuadernos de Cultura; 21). Cub. il. por



Renau. Cub. trasera con ex libris de Cuadernos de Cultura por Renau.

VIDAL Y PLANAS, Alfonso. *La hija del muerto: novela*; ilustraciones de Manchón. Madrid: Atlántida, 1927. (La Novela de Hoy; 285). Cub. il.

—*La siesta: novela*; ilustraciones de Riquel. Madrid: Atlántida, 1928. (La Novela de Hoy; 317). Cub. il.



VILLAESPEA, Francisco. *Baladas de cetrería y otros poemas*; [prólogo de César E. Arroyo]. Madrid: Sucesores de Hernando, 1916. Cub. il. por Gregorio Vicente.

—*El halconero: poema trágico en tres actos y en verso*; [ilustraciones de Gregorio Vicente]. Madrid: Librería de la Viuda de Gregorio Pueyo, 1915.

—*La cisterna: poesías*; [ilustraciones Gregorio Vicente]. Madrid: Sucesores de Hernando, 1916. Cub. il.

VIVES, Amadeo. *Sofía: ensayos literarios*. Madrid: Publicaciones Atenea, 1923. (Autores Españoles. Varia; 2). Retrato del autor por Daniel Vázquez Díaz.

ZAMACOIS, Eduardo. *Los vivos muertos: novela*. 2ª ed. Madrid: Renacimiento, cop. 1929.

ZOZAYA, Antonio. *Miopita: novela*; ilustraciones de Varela de Seijas. Madrid: Rivadeneyra, 1927. (La Novela Mundial; 67). Cub. il.



Donaciones

Retrato de Alonso Quesada

[Donación de Lázaro Santana]

por JONATHAN ALLEN

• *Retrato de Alonso Quesada* (1964)

Antonio Padrón

Óleo sobre tablex

37 x 41 cm

Casa-Museo Tomás Morales

IMPORTANTE DONACIÓN PARA EL FONDO PICTÓRICO de la Casa Museo Tomás Morales, este retrato muy póstumo del poeta y escritor modernista gran canario subraya los vínculos de Padrón con la vanguardia. De trazo y concepción neo-



Retrato de Alonso Quesada,
1964

expresionista, el retrato posee un fuerte componente gestáltico, en el sentido que es una semblanza rápida y dibujada del personaje. Los trazos rectos y rasgados sobre la masa pictórica contrastan con el uso empastado del óleo que el pintor concentra en el pálido rostro de Rafael Romero.

El escritor aparece de busto, ladeada la cabeza y apoyada en una mano. Los ojos gris pardos transmiten una profunda melancolía, y en general, el personaje

emite un aura trágica, que trasciende el ensimismamiento del creador literario. El esquema tonal empleado es tremendamente sobrio y se limita a la alternancia del blanco y el negro, con algunos realces en azul y rojo muy difuminados en los dominantes grises.

Podemos interpretar esta obra de Padrón como un retrato *de profundis*, certero homenaje a una figura literaria admirada, en que las concesiones sociales y burguesas que tanto lastran la tradición del retrato en Canarias están ausentes. La búsqueda y la expresión constituyen la inspiración de esta obra íntima y sincera.

• **Ilustración de Félix Juan Bordes para la cubierta de *La Umbría* (1974)**

Ilustración para la cubierta de la reedición de *La Umbría: poema dramático en tres jornadas*.

de Alonso Quesada, 1974

Tinta y técnica mixta sobre papel, 31 x 45 cm

Casa-Museo Tomás Morales

Tamaño portada: 17,2 x 12cm

Ed: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1974

*Ilustración de
Félix Juan Bordes
para la cubierta
de *La Umbría*
(1974)*

[Donación de Lázaro Santana]

por JONATHAN ALLEN

DIBUJO GESTUAL PERTENECIENTE AL PERIODO INICIAL del pintor y arquitecto Félix Juan Bordes que ilustra la reedición de *La Umbría* de Alonso Quesada. El libro, en formato riguroso de bolsillo, cuenta con un prólogo de Lázaro Santana, estudioso y experto en la obra de Rafael Romero. *La Umbría* reemprende así una nueva andadura que tendrá fecundas repercusiones en la pintura y en el cine amateur, concretándose en la larga serie pictórica de José Dámaso y en su film de *auteur* homónimo.

Félix Juan presenta una imagen sintética y compleja, saturada de escenas y elementos simbólicos extrapolados. La naturaleza del dibujo roza, por una parte, el automatismo y, por otra, el expresionismo neo-primitivista germano. La escena principal es la que se desarrolla en el vértice superior de la derecha, escena mortuoria de una de las protagonistas, que aparece tachada y que podría interpretarse como un grafiti. En torno a esta capilla de la muerte surge otro óbito y una difusa compañía de plañideras, que auspician la presencia de un Caronte peculiar. Un sol simbólico y un poblado aborigen encapsulado sitúan en el pasado “presente” el arcaísmo de la imagen y le prestan una dimensión intemporal.



Ilustración de
FÉLIX JUAN BORDES
para la cubierta de
La Umbría (1974).

Ediciones especializadas

[Donación de Lázaro Santana]

QUESADA, Alonso. *La umbría: poema dramático en tres jornadas*. Madrid: Publicaciones Atenea, 1922. Con ded. autógr. del autor.

—Gil Arribato [Alonso Quesada]. *Hipos*; preludio de Rafael Romero. Las Palmas: Tip. España, 1907. Con ded. autógr.

MIRÓ, Gabriel. *El ángel, el molino, el caracol del faro: estampas rurales y de cuentos, estampas de un león y una leona, estampas del faro*; ilustraciones de F. Pérez Dols. Madrid: Atenea, 1921. (Imprenta Clásica Española). Con ded. autógr. del autor a Tomás Morales.

SANTANA, Lázaro. *Alonso Quesada y el Partido Liberal Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Fablas Ediciones, D.L. 1980. (Imprenta Pérez Galdós).





Apéndice

Premio Literario de Poesía Tomás Morales 2008

- Primer premio:
MANUEL JURADO LÓPEZ (Sevilla, 1942)
Las islas en noviembre
- Accésit:
FRANCISCO CARO (Madrid, 1947)
Desnudo de pronombre
- Accésit:
LUZ MARÍA CABRALES LLACH (Colombia, 1957)
Ciudades



Cubierta

“Las islas en noviembre”
*Premio de Poesía Tomás
Morales* (2008)

EL SEVILLANO MANUEL JURADO LÓPEZ ha resultado ganador del Premio de Poesía Tomás Morales en su edición de 2008 que concede el Cabildo de Gran Canaria a través de la Casa-Museo Tomás Morales con la obra *Las islas en noviembre*. El premio está dotado con 7.813 euros y la publicación de la obra ganadora por el Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

El jurado calificador ha estado compuesto por Francisco Quevedo García, profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; Luis Natera Mayor, catedrático de Literatura Francesa y poeta; y el periodista y escritor Luis León Barreto. Manuel Jurado López, de 63 años de edad, es profesor de Lengua y Literatura Españolas y compagina su labor docente con la actividad literaria en los campos de la poesía, la narrativa, la traducción y la crítica literaria y tuvo que competir con un total de 63 obras presentadas. Según el acta del jurado del fallo, las obras premiadas “acogen diversas propuestas que se complementan, con ejemplos de notables poesía clasicista y formas de expresión muy actuales, con toques de espontaneidad y frescura vital. Según la valoración del jurado, la obra *Las islas en noviembre* aúna “poesía equilibrada, que muestra una notable madurez estética, depuración en el verso, correcta sonoridad en la composición. El autor exhibe una gran capacidad simbólica. Utiliza sabiamente figuras de la mitología clásica

ca. El paso del tiempo justifica una indagación en la vida ya vivida, “esa sombra / es la memoria enferma / que nunca hemos perdido”, afirma el poeta. Sabio manejo de la ironía, reflexión sobre la muerte, personificada en la tradición cristiana en el mes de noviembre. El poeta habla de la soledad, la levedad de la vida, el sentido de la ausencia y los naufragios que se suceden en la existencia humana. La propuesta constituye un libro trascendente.”

Al ganador, como accésit, le acompañó *Desnudo de pronombre* de Francisco Caro (Madrid, 1947) que según la valoración del jurado se trata de un “libro que muestra una gran corrección estilística. Se trata de un poemario escrito con el trasfondo geográfico y lingüístico de la frontera hispano-portuguesa, donde el paisaje permite el ahondamiento en la memoria familiar. El drama de la guerra civil y la percepción de la derrota constituyen el núcleo poético; se indaga en la memoria que hurga dolorosamente en las heridas aún abiertas, los miedos, la sensación de darlo todo por perdido. El amor y la ruina son constantes en este poemario, que muestra ecos de grandes autores contemporáneos: Eugenio de Andrade, Juan Gelman, el T.S. Eliot de *La tierra baldía*. También este premio está acompañado de la obra de Luz María Cabrales Llach (Colombia, 1957) que según el jurado destaca por ser “una poesía vivencial, descriptiva, con muchos guiños de actualidad. El viaje es utilizado como ejercicio de búsqueda interior. El intenso recorrido por países y por ciudades acumula experiencias, sueños. Su autora constata la melancolía que supone el paso del tiempo, la fragilidad de un presente efímero que siempre se desvanece. Una poesía vital y espontánea que describe lugares exóticos, en las que la autora busca ceremonias de iniciación.”

El Premio Literario de Poesía Tomás Morales se creó en 1955 vinculado a la Casa de Colón. La inauguración, en 1976, de la Casa Museo Tomás Morales traslada la tutela del certamen a la institución que guarda la memoria y obra de uno de los buques insignias del modernismo. Este certamen se ha convertido en uno de los más prestigiosos de su

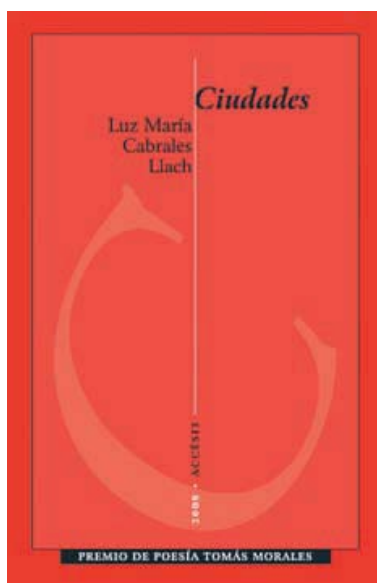


Cubierta

“Desnudo de pronombre”

Premio de Poesía Tomás

Morales (2008)



Cubierta “Ciudades”
*Premio de Poesía Tomás
Morales* (2008)

categoría. En su nómina de ganadores cuenta con personalidades del mundo de las letras de la talla de Pedro Perdomo Acedo, José Caballero Millares, Javier Cabrera, Donina Romero, Luis Natera Mayor o José María Millares Sall. La gran mayoría de los optantes al galardón son españoles, pero cada año se incrementan los participantes iberoamericanos y portugueses. Como curiosidad, hay que señalar que al premio se han presentado poetas de nacionalidad canadiense o israelí, lo que da una buena muestra de la dimensión internacional de esta convocatoria que organiza la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria.

A parte de la remuneración económica, la obra ganadora es objeto de una cuidada edición por parte del Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, pasando a integrar la colección ‘Premio de Poesía Tomás Morales’ que cuenta con el diseño gráfico de Montse Ruiz.

XV Encuentro ACAMFE. Geografía y horizonte de la lectura

LA ASOCIACIÓN DE CASAS-MUSEO Y FUNDACIONES DE ESCRITORES (ACAMFE) celebró desde el 1 al 4 de octubre de 2008 su XV encuentro nacional en las instalaciones de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

La sesión inaugural comenzó con la conferencia “Galdós: 1843-2008” impartida por la directora de la Cátedra Pérez Galdós de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Yolanda Arencibia.

Esta reunión periódica sirvió, además, para dar la bienvenida a los nuevos socios de ACAMFE los museos de Miguel de Cervantes y Lope de Vega, a la Fundación Carlos Arniches y al Archivo Histórico Nacional, que se adhieren a una asociación que cuenta con más de medio centenar de miembros a lo largo y ancho de la geografía española.

Las Casas-Museo León y Castillo, Tomás Morales y la citada dedicada a la figura de Pérez Galdós forman parte

de esta asociación desde su fundación, un hito que se gestó, precisamente, tras una reunión en Gran Canaria en el año 1993 de varios de estos centros museísticos.

El objetivo fundamental de este organismo es fomentar “la promoción, crecimiento y consolidación de la propia asociación, el reforzamiento de las actividades de intercambio y la colaboración entre los distintos socios”.

Para celebrar este XV encuentro, la asociación elaboró un completo programa de actividades que giró en torno a la ‘Geografía y horizonte de la lectura’. En este sentido, la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria, Luz Caballero, presentó a los miembros de la asociación los pormenores del ‘Plan de Fomento de la Lectura’.

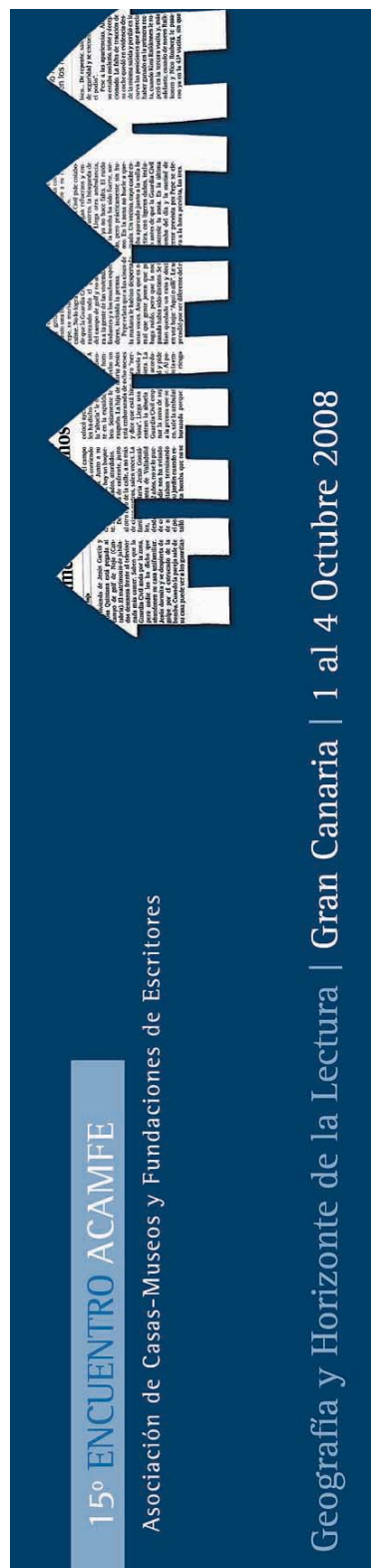
Los integrantes de ACAMFE, además, compartieron experiencias sobre conservación de fondos, seguridad y hablaron sobre la creación y gestión de bibliotecas digitales.

A la reunión anual también acudió el subdirector general de Archivos Estatales del Ministerio de Cultura, Severiano Hernández, vinculado a la asociación a través de su anterior cargo como archivero e la Universidad de Salamanca y responsable del fondo documental de la Casa Museo Unamuno de la capital charra. Hernández aprovechó su estancia en la isla para adelantar las líneas de actuación del Ministerio en cuanto a la conservación y gestión de archivos.

La Casa-Museo Tomás Morales estuvo representada por la responsable de Departamento Enseñanza y Acción Cultural, Lidia Domínguez Guerra, que impartió la conferencia “Las semillas del tiempo: La experiencia educativa en la Casa-Museo Tomás Morales”.

Una de las misiones fundamentales de ACAMFE ha sido superar la imagen de las Casas-Museo como centros museísticos anticuados y encorsetados en la “evocación fosilizada” de cada uno de los escritores y sólo accesibles para los especialistas o investigadores.

No obstante, en los últimos años, “las cosas han cambiado y las casas y fundaciones han modernizado de manera



intensa sus espacios y recursos museísticos y los sistemas de gestión de sus fondos, creando una verdadera red de instituciones que ahondan en las relaciones que cada uno de los escritores tuvo con su tiempo y con los creadores coetáneos”.

En este sentido, el papel de la ACAMFE ha sido crucial a la hora de “reforzar la personalidad de cada centro y compartir experiencias e información que ha redundado en una mejora de la calidad de los centros y su gestión”.

Durante la celebración de este encuentro también se presentó el segundo número de la revista de la asociación *Poliédrica Palabra* y la exposición *El legado y la memoria de ACAMFE: sus 15 años*, exposición que giraba en torno a los 15 años de existencia de dicha asociación. En la exposición se mostró el legado y la memoria de ACAMFE a través de distintos documentos entre los que se podían encontrar actas, estatutos, fotografías de los distintos encuentros y actividades, publicaciones derivadas de ACAMFE, documentos audiovisuales, soportes divulgativos de las diferentes casas-museo o fundaciones de escritores y de los diferentes encuentros e ACAMFE. En definitiva esa exposición se intentó reunir una parte decisiva de la historia de esta asociación a través de sus quince años de existencia.

Y por último, en este encuentro la Asamblea General de ACAMFE acordó por unanimidad aprobar la solicitud presentada por la Fundación Cultural Miguel Hernández, que cuenta con el respaldo de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orihuela (Huelva), de ser la sede del encuentro de ACAMFE en el año 2010 y así homenajear a Miguel Hernández en el Centenario de su nacimiento.

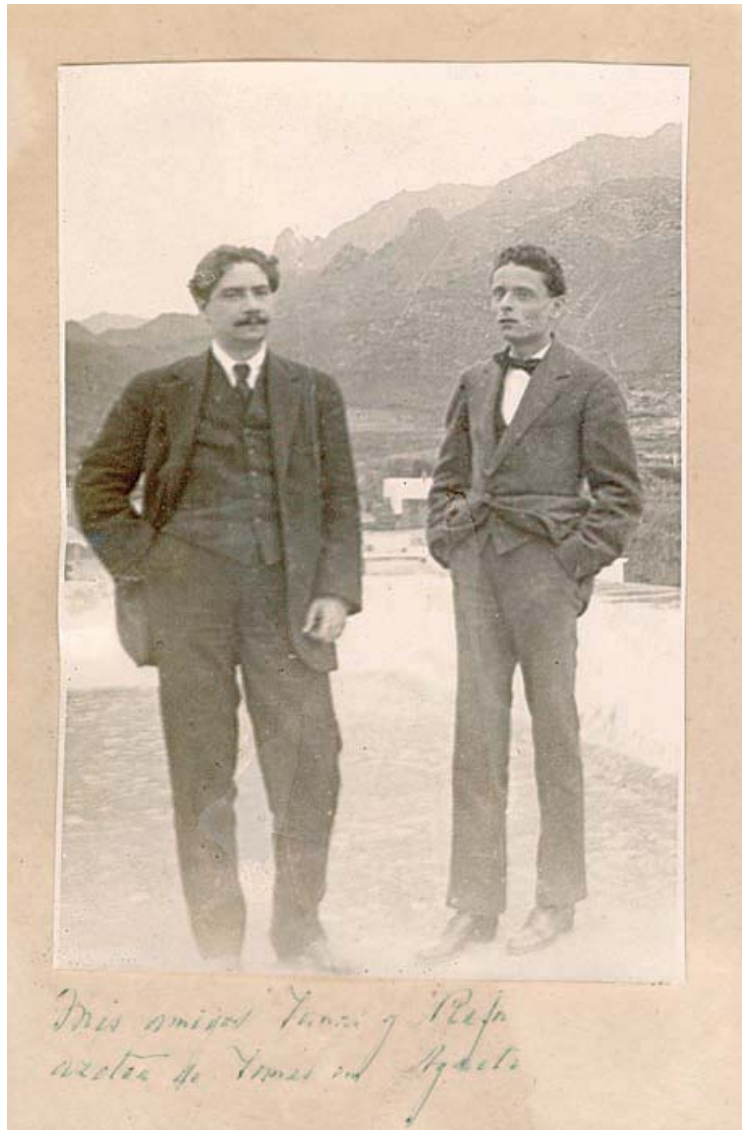
I Jornadas de Fotografía Histórica de Canarias

DEL 29 AL 31 DE OCTUBRE DE 2008, el Cabildo de Gran Canaria a través del Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC acogió en la Casa de Colón las *I Jornadas de Fotografía Histórica de Canarias*. Al margen del notable interés estético-artístico de la fotografía y de los emocionales valores de la nostalgia, es fundamental señalar su importancia como testigo del cambio y, por tanto, como herramienta no sólo para ilustrar, sino también para construir la historia. En enero de 2009 se cumplió el 170 aniversario de la presentación, en la Academia de Ciencias de París, del descubrimiento de la fotografía. Las ponencias y comunicaciones de estas Jornadas señalaron algunas de las características del patrimonio fotográfico tratando la situación actual y apuntando posibles medidas para la recuperación, preservación y difusión del patrimonio fotográfico-histórico. Cuando hablamos de patrimonio fotográfico-histórico estamos señalando el conjunto de información fotográfica que documenta cualquier aspecto de la vida social del pasado y permite asomarnos a la imagen que ofrecía cualquier aspecto de la sociedad desde mediados del S. XIX. El carácter de histórico se lo confiere a la documentación del pasado la sociedad del presente.

En los últimos 10 años la situación de nuestro patrimonio fotográfico-histórico ha experimentado un cambio positivo. Hace dos décadas las fotografías antiguas eran cosas de los archiveros, los museos, coleccionistas y poco más. La preservación y acceso a ese patrimonio dejaba mucho que desear.

Afortunadamente las cosas han cambiado y en la sociedad grancanaria ha despertado el interés por preservar y poner en valor su patrimonio fotográfico. Hay diversas iniciativas que apuntan en esta dirección.

De la mejora de la preservación específica de este tipo de material en los museos de Gran Canaria —El Museo Canario, el Museo Néstor, la Casa-Museo Pérez Galdós..., así como en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, en la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria,... pueden dar cuenta sus técnicos.



*Tomás Morales y Alonso
Quesada en Agaete*

por TOMÁS GÓMEZ BOSCH,
ca. 1917

Colección particular.

Las Palmas de Gran Canaria

ción; y colaborar con aquellas iniciativas que tengan como objetivo la recuperación y difusión de nuestro patrimonio fotográfico.

La sociedad grancanaria muestra su interés por conservar su patrimonio fotográfico y las Instituciones de las Islas comienzan a hacerse eco de ese interés. Es un paso importante, necesario pero no suficiente para garantizar la preservación y difusión de la imagen que ha ofrecido Gran Canaria en los últimos 150 años. Por lo tanto, hay que aprovechar el interés social hacia la fotografía antigua en Canarias para desarrollar medidas que contribuyan a inventariar este patrimonio fotográfico y documental; preservar el material fotográfico; digitalizar las colecciones de fotografías antiguas; documentar el material digitalizado; difundir el patrimonio fotográfico histórico aprovechando las oportunidades que nos ofrece la tecnología de la informa-

• Los textos de las ponencias y comunicaciones pueden ser consultados en la página web de la FEDAC (Fundación para la Etnografía y Desarrollo de la Artesanía Canaria. Cabildo de Gran Canaria) www.fedac.org .



CASA-MUSEO TOMÁS MORALES

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

INFORMACIÓN

Teléfonos: 928 620 217 - 928 612 401
Fax 928 611 217

Correo electrónico: info@tomasmorales.com

Página web: www.tomasmorales.com

HORARIOS

Todos los días, incluido domingos y festivos
de 09.00 a 14.00 h. y de 16.00 a 20.00 h

Entrada gratuita

DEPENDENCIA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
y Cultural del Cabildo de Gran Canaria

*Y quisiera ir a bordo de esos grandes navíos,
de costados enormes y estupendo avanzar,
que dejan en las nubes sus penachos sombríos
y una estela solemne sobre el azul del mar.*



TOMÁS MORALES

Poemas del mar

“Los puertos, los mares y los hombres de mar”

Las Rosas de Hércules, Libro I (1922)



Cabildo de
Gran Canaria

CULTURA



CASA-MUSEO TOMÁS MORALES

www.grancanaria.com