

9

MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

2009

- 
- 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

2009

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

ROSA MARÍA QUINTANA DOMÍNGUEZ
Directora General de Cultura

ERNESTO MARTÍN RODRÍGUEZ
Director General de Patrimonio Histórico

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

AITOR QUINEY URBIETA
JUAN MANUEL GOZÁLEZ MARTEL
JONATHAN ALLEN
SERGIO ARTERO HERNÁNDEZ
Estudios modernistas

BERBEL
Espacio de Creación

AITOR QUINEY URBIETA
Documentos de las colecciones

ANTONIO BECERRA BOLAÑOS
Nueva Poesía

ALBERTO DÍAZ FALCÓN
ÁNGEL GÓMEZ PINCHETTI
Fotografía

MONTSE RUIZ
Diseño gráfico y cuidado editorial

PORTER EDICIONES
Realización

© Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria

© Los autores para sus textos

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

AGRADECIMIENTOS

- Aitor Quiney Urbieta
- Amalia Romero Suárez
- *Canarias7* - Victoriano S. Álamo
- Casa de Colón
- Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria
- Juan Pérez Navarro
- M^a Isabel Torón Macario
- *Magazine Modernista*. Revista Digital para los curiosos del Modernismo
- *Poliédrica Palabra* [Recurso electrónico]

ESTUDIOS MODERNISTAS

Josep Triadó i Mayol, un ilustrador de libros de la época modernista 12
AITOR QUINEY URBIETA

Pérez Galdós y Leal da Câmara. Un Artista modernista portugués retrata y entrevista a don Benito en 1916 40
JUAN MANUEL GONZÁLEZ MARTEL

Contemporaneidad y cosmopolitismo en Canarias (1890-1920) 59
JONATHAN ALLEN

Rojo sobre blanco: la sintaxis de un mito en Criselefantina de Tomás Morales 69
SERGIO ARTERO HERNÁNDEZ

ESPACIO CRÍTICO

El imaginero José de Armas Medina 80
JONATHAN ALLEN

ESPACIO DE CREACIÓN

Bibliografía de Berbel 84

Poesías de Berbel: 85

- [“Te guise tanto”]
- [“Quédate en el portarretrato”]
- [“Después de muchos siglos”]
- [“Camino por la calle de la envidia”]
- [“¿De qué bolero estás hecho, vida mía?”]

NUEVA POESÍA

Premio de Investigación Viera y Clavijo (Letras), 2006 ... 92

Saulo Torón, el Orillado 94
ANTONIO BECERRA BOLAÑOS

Mitos y héroes revisados 96
JONATHAN ALLEN

DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO

<i>Donativo de cuarenta y tres exlibris catalanes del periodo modernista</i>	102
AITOR QUINEY URBIETA	

EDICIONES, COEDICIONES Y COLABORACIONES

<i>Poemas de la gloria, del amor y del mar</i> de Tomás Morales en <i>De tots colors</i>	108
Ediciones y colaboraciones	110

EXPOSICIONES TEMPORALES Y TALLERES DIDÁCTICOS

Exposición <i>El anuncio publicitario en la casa-museo: visítala</i>	114
Taller didáctico <i>El anuncio publicitario: más que imágenes y palabras</i>	118

ADQUISICIONES

<i>Florilegio: revista literaria</i>	122
Fotografía de <i>Alonso Quesada por Tomás Gómez Bosch</i> , 1917	126
<i>Lámpara de mesa en pie de grifo</i>	127
JONATHAN ALLEN	
<i>Conjunto de tarjetas postales de José Batllori y Lorenzo</i>	128
<i>Ediciones especializadas y bibliografía sobre Tomás Morales</i>	131

DONACIONES

<i>Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los talleres gráficos Oliva</i> , 1915	136
AITOR QUINEY URBIETA	

APÉNDICE

<i>Azul: pintura simbolista de la España Atlántica. Galicia-Canarias (1880-1939)</i>	
Beca de Investigación Tomás Morales 2008	142
Primeras Jornadas Insulares de Educación	144



Estudios modernistas

*Josep Triadó i Mayol, un ilustrador
de libros de la época modernista***INTRODUCCIÓN**

Si queremos encontrar en Josep Triadó i Mayol (Barcelona 1870-1929), al prototipo de ilustrador modernista Art Nouveau, no lo encontraremos, tal vez porque no ha habido ningún artista ilustrador del libro catalán, a excepción de Alexandre de Riquer, que se adecuara a lo que vulgarmente se entiende por modernista. Ilustradores como Triadó fueron Apel·les Mestres, Joaquín Diéguez, Gaspar Camps, Adrià Gual, Alexandre de Riquer, Alexandre Cardunets, Ferran Xumetra, Josep Pascó, Antoni Saló, Josep M. Xiró y tantos otros, que colaboraron en las páginas de los libros y las revistas ilustradas de la época, y dieron a la ilustración de libros en Cataluña, durante la etapa del movimiento llamado Modernismo, una vasta y amplia cantidad de diferentes registros. Triadó, al igual que los otros nombrados, convivió rigurosamente con el Modernismo catalán, pero si bien se adscribió a él de una manera contundente, siempre lo hizo bajo sus propios conceptos del arte y del dibujo, que le alejarían, de alguna manera, del nombre clave del modernismo catalán, Alexandre de Riquer, con quien compartió amistad, influencias y muchas afinidades. Triadó, al igual que Adrià Gual, fueron artistas que penetraron en el modernismo y a su vez lo nutrieron con su vigorosa obra, tanto más personal, curiosamente, cuanto más se alejaba del Art Nouveau y de las influencias vulgarizadoras de un Modernismo estereotipado, y se enardecían del simbolismo pictórico. Triadó proviene, igual que Gual y Riquer, del prerrafaelismo, pero también de los cánones medievales germánicos, que marcaron en él una dirección que, si bien varió con los años, siguió siempre un

mismo camino estético formal. Triadó es un auténtico modernista en cuanto es un ecléctico. Estilísticamente siempre recurrió a las mismas fuentes y es tal vez por ello, que su obra de ilustración quedó desprestigiada y su nombre borrado de la historia del arte catalán, aunque fue uno de los críticos más influyentes durante el llamado movimiento “Noucentisme”, Joan Sacs quien lo valoró y pidió a gritos una revisión de su obra y una nueva puesta en valor, que llegaría a medias, de la mano de dos historiadores, en los años 70 y 80 del siglo pasado, pero que hasta hoy, con mi próxima tesis doctoral de su obra completa, no se le ha dado la importancia debida.

BREVE BIOGRAFÍA DE JOSEP TRIADÓ I MAYOL

Triadó se graduó de bachiller, en la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Barcelona, realizando todos los cursos relativos a la enseñanza de la pintura. Entre 1889-1890 le es adjudicada por la Diputación de Barcelona, una bolsa de viaje para proseguir sus estudios en Madrid, de donde vuelve en 1891. Entra en contacto con el artista Alexandre de Riquer, de quien será discípulo en la técnica del aguafuerte, técnica casi desaparecida en el ambiente artístico de la Barcelona del momento. La influencia de Riquer sobre Triadó será constante en esos primeros años artísticos. Durante estos años se forjaría principalmente como pintor, participando en diversas exposiciones a partir de 1893, año en que expone en la Sala Parés, dentro de la exposición colectiva titulada “Oda a Barcelona”. Seguirán otras exposiciones, ganando en todas ellas algún premio: tercera medalla en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1896, con su obra *La Muerte*, etc. Su pintura, con temas marinos y paisajes, con escenas costumbristas y anecdóticas, es una pintura intimista, de tonos grises y marrones y de pincelada larga. Desde otra visión, crea composiciones simbolistas, alejadas del gusto de la época, composiciones grisáceas y nostálgicas, interiores a contraluz, personajes humildes, etc. A partir de 1901, su dedica-

ción a la pintura pasará a un segundo plano, pero sin abandonarla nunca del todo. Obras suyas se encuentran en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en el Museu-Biblioteca Víctor Balaguer, de Vilanova i La Geltrú o en el Museu de la Pesca de Palamós. A fines de los 90 del siglo XIX comienza su labor de ilustrador de revistas, labor muy prolífica que le acompañará hasta el fin de sus días. Las revistas en las que colaboró como ilustrador serán las más importantes de su época: *El gato negro*, *Álbum Salón*, *La Ilustración Artística*, *Hispania*, *Joventut*, *Ilustración Catalana*, *Hojas Selectas*, y un largo etc. Además, fue director artístico de la *Revista Gráfica* (órgano del Instituto Catalán de las Artes del Libro), de la *Revista Ibérica de Ex Libris* y director y propietario del *Anuari del Foment de les Arts decoratives*. En 1902 obtuvo plaza como Ayudante Meritorio para la Sección Artística, en la nueva Sección de la Clase de Dibujo Artístico dirigida por Josep Serra Porson, en la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Barcelona. En 1903, y por oposición, fue nombrado Profesor Auxiliar de la Sección Artística en la especialidad de Pintura. Al año siguiente fue nombrado Ayudante de "Colorido y Composición, de la Sección de Bellas Artes, bajo la dirección del profesor Antoni Caba, y en 1905, nombrado Profesor Auxiliar Numerario, por las mismas clases. En 1906, fue nombrado Secretario por Real Orden, cargo que sostuvo hasta su muerte. A partir de 1902 su medio de expresión artístico por excelencia fueron las artes del libro y las artes decorativas. Numerosos fueron los proyectos artísticos que realizó para cerámica, pavimentos industriales, joyería, tejidos, bordados, plafones decorativos, esgrafiados, pintura mural, techos, chimeneas, vidrieras, etc. En el dibujo aplicado a las artes del libro y las artes gráficas diseñó de todo: publicidad, anuncios, marcas, sellos, carteles, exlibris, encuadernaciones industriales y artísticas, portadas de revistas, decoraciones e ilustraciones de libros. Como ilustrador y decorador de libros, muestra una gran versatilidad en las composiciones, siempre rítmicas y acertadas, aprovechando los avances técnicos que supuso el fotograbado y las nuevas téc-

nicas de impresión. Triadó fue el primer heredero directo de Apeles Mestres en la profesionalización del ilustrador de libros. De entre ellos destacan *Sonets d'uns i altres* (1904), el *Primer Llibre d'exlibris d'en Triadó* (1906) y *Dafnis y Cloe* (1906). La faceta más conocida y destacada de Triadó fue la de exlibrista. Desde su primer exlibris de 1900 hasta 1926, Triadó los fue numerando cronológicamente, hasta llegar a los 294, siendo por este motivo uno de los más prolíficos y de los que inauguraron, junto con Alexandre de Riquer, el movimiento exlibristico peninsular. Su dominio de las técnicas del grabado, su seguridad en el trazo, la imaginación desbordada de los temas de diversa inspiración: helenista, romántica, germánica, simbolista, hacen de estas pequeñas piezas suyas, auténticas obras de arte.¹

EL LIBRO MODERNISTA CATALÁN DE FINALES DEL SIGLO XIX A LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX: ANTECEDENTES DIRECTOS DE LOS LIBROS DE JOSEP TRIADÓ

El libro catalán del periodo modernista (1895-1910) es heredero directo y continuador del libro del periodo esteticista (1880-1895), llamado así por algunos historiadores (Cirici, Trenc, Vélez), y que dio a luz, gracias a los avances técnicos en las artes gráficas, a numerosos libros ilustrados o decorados con pretensión artística por artistas de prestigio.² El libro con pretensión artística, tiene aparición aún antes del periodo esteticista, con libros de gran formato, cada vez más lujosos e ilustrados por medio de los nuevos procedimientos fotomecánicos de reproducción que las grandes editoriales iban asumiendo. Estas editoriales además, comienzan a editar libros bajo el mismo concepto artístico, en un formato más pequeño y manejable, principalmente de obras literarias, aunque no descuidaron los libros de historia y científicos. Bajo este aspecto, y normalmente con una cuidadísima encuadernación editorial, firmada ya por el artista y el grabador, en una simbiosis que demuestra la importancia que empezó a dársele a las artes aplicadas a la industria, aparecieron las denominadas colecciones literarias ilustradas, las “Bibliotecas”, de dife-



| JOSEP TRIADÓ, 1906

1 Esta breve descripción biográfica, con algunos cambios, la escribí para la entrada de “Triadó Mayol, Josep”, con motivo de la edición del nuevo *Diccionario Biográfico Español*, de la Real Academia de la Historia.

2 Para profundizar en el estudio del libro como objeto de arte de este período, ver: Pilar Vélez, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.

rentes sellos editoriales, y que promovieron la aparición de los futuros grandes impresores, y la acción directa del ilustrador de libros, que era generalmente, un reconocido artista: la “Biblioteca de La Renaixença”, la “Biblioteca Arte y Letras”, dirigida en sus inicios por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner y el crítico Josep Yxart, la “Biblioteca Clásica Española”, la “Biblioteca Verdaguer”, y la “Biblioteca Universal”, de la editorial Montaner y Simón, que abarcará hasta bien entrado el siglo XX, y en la que participó Triadó diseñando algunas de sus encuadernaciones. Todos estos libros tienen en su mayoría un denominador común, que es la de ser editados en grandes cantidades para una gran mayoría de consumidores, y que si bien tienen pretensión artística, la calidad de los materiales, como el papel, está subordinada al coste de la impresión. A pesar de ello, fueron las ediciones que mejor representaron las corrientes estéticas contemporáneas, y el nexo para el desarrollo de las artes gráficas y la aparición del libro bajo los preceptos de la influencia inglesa de William Morris, de las Arts and Crafts y bajo el desarrollo de la bibliofilia erudita y artística.

Entre el Esteticismo y el Modernismo, apareció una figura primordial a la hora de establecer el papel del dibujante como profesional, la del poeta, escritor e ilustrador de sus propias obras, Apelles Mestres. Mestres vio cómo, con el avance en las artes gráficas y los modernos sistemas de reproducción, se facilitaba enormemente el trabajo del ilustrador que por fin podía ser libre a la hora de demostrar su personalidad y disfrutar de la máxima fidelidad en las reproducciones, aún con las más complicadas imágenes. Y el libro se llenó entonces de mariposas, insectos, hadas, ninfas, sílfides, gnomos, flores estilizadas, bosques, claroscuros, follajes interminables, etc. Libros suyos como *L'Ànima enamorada* (1884), *Cants Íntims* (1889), *Idilis* (1889) o *Vobiscum* (1892), nos anticipan ya la estética de lo que vendrá: goticismo, japonismo, Art Nouveau, Simbolismo y decorativismo. Con la etapa modernista, en la que Mestres tuvo también un importante papel como veremos, aparecen los per-

sonajes polifacéticos que fueron, a un mismo tiempo, poetas, novelistas, dramaturgos, pintores, dibujantes y músicos como Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol o Adrià Gual, principales actores de la entrada de esta nueva corriente estética y cultural, que se aproximaba sustancialmente a las ideas provenientes del norte y que compartían el paradigma del arte total que preconizaba Wagner. Alexandre de Riquer fue heredero de Mestres en su libro de poemas *Quan jo era noy* (1897), pero que avanzó en una concepción estética más cercana al prerrafaelismo y al simbolismo, pero de clara tendencia Art Nouveau, en sus libros *Crisantemes* (1899) y *Anyorances* (1902), y que, a partir de 1906, con *Aplech de sonets*, se conducirá por caminos más plácidos y clásicos. *Crisantemes* y *Anyorances*, de formato alargado y estrecho, son dos obras concebidas como una pequeña joya inflamada de delicadeza, con una gran profusión en la decoración que casi oculta el texto, como intimidado de ser revelado ante los ojos del lector. Ambos fueron compuestos en tipos elzevirianos por la casa Thomas. Otros dos libros del pintor y poeta Santiago Rusiñol compartirán la escena de esos años: *Oracions* (1897) y *Fulls de la vida* (1898). Ambos, ilustrados por dos de sus mejores amigos y artistas a su vez, muy cercanos por lo tanto a su obra pictórica y poética, Miquel Utrillo y Ramón Pichot, respectivamente; fueron impresos por la emblemática editorial L’Avenç. *Oracions*, es uno de los libros más bellos y representativos del modernismo —según Panyella—, en cuanto manifestaba una integración total de las artes, entre texto, ilustraciones, decoración y música (esta última del maestro Enric Morera), y que inauguraban un nuevo género modernista y simbolista por excelencia: la prosa poética.³ Las ilustraciones que Miquel Utrillo realizó, y que se envanecen de la poesía simbolista de Rusiñol representando gráficamente su universo poético, fueron tiradas sobre papel cuché a varias tintas, a partir de dibujos a la pluma y tinta china. La obra de Pichot para *Fulls de la vida*, nace de la compañía que éste y Rusiñol se hacen mutuamente en el verano del año anterior en Sitges y en un viaje a Granada ese mismo invierno,

3 Vinyet Panyella, “Santiago Rusiñol i els llibres del Modernisme”, *Anuario*, de la Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1999-2000, Barcelona, 2001, p.71-116.

resultado del cual fueron los fotograbados a una tinta a partir de los dibujos originales, en tonos oscuros, intercalados con la tinta verde del texto, dando un aire muy intimista y simbólico a toda la obra. Junto a los libros de Riquer y Rusiñol, sobresalen en excelencia y rompimiento de los esquemas establecidos, y lejos de estos dos últimos pero en convivencia pacífica, otros dos libros de Adrià Gual, como autor e ilustrador, *Nocturn. Andante morat* (1896) y *Silenci* (1897). Del primero destacar el color morado, color simbolista por excelencia, y la tipografía plateada con un motivo decorativo rectangular y horizontal que divide el plano, en cuyo interior unas ondas concéntricas en forma de flor se abren sucesivamente; en el interior, el dibujo de la escena de la obra de teatro, y sus personajes —el caminante, su hermana y el loco—, dibujados igualmente por Gual.⁴ El segundo, con la sola decoración en su portada, un corazón sangrante de cuya gota caída aparece el título.

Ya entrado el siglo XX, y antes que Triadó ilustrase su primera gran obra en 1904, salió a la luz *Boires Baixes* (1902), novela simbolista de atmosfera irreal, de Josep Maria Roviralta, uno de los fundadores de la revista *Luz*. *Boires Baixes* hereda el concepto de obra de arte total incorporando al texto las ilustraciones de Lluís Bonnin y la música de Enrique Granados, todo ello, además, puesto en escena con la colaboración del impresor Oliva, que hizo una auténtica delicadeza japonizante plena de detalles virtuosos y sugerentes. Las ilustraciones de Bonnin —que compartió páginas con Triadó como ilustrador en la revista *Hispania*—, para este libro, entran de lleno en el simbolismo de la obra y acompañan de manera determinante el mundo irreal que rezuma todo el libro, consiguiendo una compenetración psicológica con el sentido del mundo que el autor quiso reflejar.

Pero la realidad en cuanto al libro modernista catalán fue que, a pesar de los ejemplos anteriores, bellos ejemplos del rumbo que había tomado el mundo del libro de bibliófilo, pocos o muy pocos, fueron los artistas que se dedicaron de pleno a la decoración e ilustración de libros y, por

⁴ Dos años después, en 1898, “L’Avenç” editará la traducción de Joan Maragall, del poema *Ifigenia a Taurida*, de Goethe, con una portada muy similar de concepto aunque más sobria y equilibrada.

tanto, considerarse profesionales. De todos ellos, Josep Triadó será el artista catalán del momento que más se consagrará a las artes del libro, y que dejaría la pintura para dedicarse casi en exclusiva a esta disciplina, a la ilustración de revistas y al dibujo de exlibris.

JOSEP TRIADÓ, ILUSTRADOR Y DECORADOR DE LIBROS

Triadó, pues, comienza su andadura como ilustrador de libros, heredando de manera directa todos estos ejemplos, que sin duda alguna fueron estudiados por él. No nos detendremos en analizar el trabajo de Triadó como ilustrador de revistas, pues ya lo hice en su momento⁵, pero, inevitablemente, para abordar el tema de la ilustración de libros, tendremos que recurrir, de tanto en cuanto, a su trabajo para las revistas de la época, pues los dos trabajos, son, en cierta manera, indisociables. Tampoco abordaremos su obra como ilustrador de encuadernaciones artísticas e industriales, que lo fue, llegando a realizar, en algunos casos, los trabajos más exquisitos de la época, como fue el diseño que hizo para la encuadernación industrial de la *Revista Ibérica de Exlibris* (1903). Tampoco nos toca ahora hablar de su actividad exlibristica, en la que le reconocemos como el más prolífico, interesante y exquisitamente revelador dibujante de estas marcas de propiedad de libros, quien, junto a Alexandre de Riquer, fue el que inauguró el resurgimiento de este arte en Cataluña y en toda la península. Hablaremos, ahora sí, de su trabajo como ilustrador y decorador de libros, la mayoría de los cuales fueron hechos bajo el signo de la edición de libros de bibliófilo, y por lo tanto, destinado a un grupo minoritario, debido a la corta tirada de ejemplares que normalmente se hacían de estos libros. Entre 1901, y hemos de recordar que Triadó comenzó a ilustrar profesionalmente revistas modernistas en el año 1895⁶, y 1929, año de su muerte, Triadó ilustró 17 libros, como he dicho, sin contar los dibujos para portadas en rústica, encuadernaciones industriales y artesanales, y portadillas que realizó, algunas tan importantes como la que hizo para la primera edición de *Solitud*, de Víctor

5 Aitor Quiney, "Josep Triadó i Mayol i la il·lustració i decoració de les revistes il·lustrades catalanes (1895-1921)", *Butlletí XXII, Barcelona 2008*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2009, p.79-98.

6 Su primer trabajo que he documentado, lo realizó para la portada del nº8, de 23 de febrero de 1895, de la revista *Barcelona Còmica*.

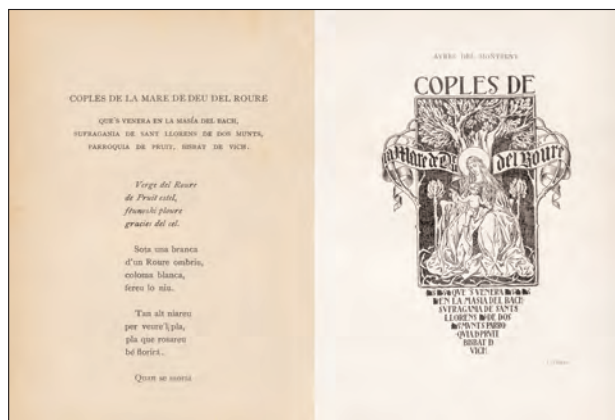
Català, pseudónimo de la escritora Caterina Albert⁷, de un simbolismo trágico que intensifica el contenido de la obra. Por tanto, la época acotada entre 1901 y 1929, corresponde, si nos atenemos a la cronología de la historia del arte, a los períodos artísticos de finales del Modernismo y la aparición del Novecentismo catalán. Pero Triadó, aunque no fue inmune a los cambios surgidos entre estos dos estilos y los diferentes artistas que planearon sobre las artes del libro, no se adscribe a ninguno de los dos movimientos. Críticos e historiadores, dividen el arte en compartimentos estancos, en escuelas incompatibles entre sí, pero en realidad, todos sabemos que el arte es una sucesión sin solución de continuidad, desde el principio en que el hombre quiso reproducir simbólicamente lo que le rodeaba. En diferentes momentos, Triadó hace guiños a ambos movimientos, pero la verdadera importancia de Triadó, reside en su autonomía, en su fuerte personalidad y en un estilo tan propio, que algunos ilustradores del momento, como Joan Vila d'Ivori, recibirán su influencia y maestría y seguirán bien de cerca su huella y su estilo. La influencia más directa sobre la obra de Triadó, hay que buscarla en el prerrafaelismo inglés, en los grabados alemanes del siglo XV y en el gótico catalán, tres influencias que se corresponden, de alguna manera, con la recuperación de estilos antiguos, promulgada por la corriente modernista en Barcelona, y que en Triadó se convierten en una mezcla de clasicismo y modernidad insuperables.

LOS LIBROS ILUSTRADOS POR JOSEP TRIADÓ

Si nos situamos en 1900, nos encontramos con que Josep Triadó era ya bastante reconocido en Barcelona como ilustrador de revistas y pintor y que comenzaba su andadura triunfal con la ejecución de exlibris que comenzaron a encargarle los bibliófilos de la época, cuando éstas pequeñas marcas de posesión de libros, empezaron a sonar en los oídos de los amantes del libro, y los artistas, asimilando las nuevas corrientes que venían de Inglaterra, Francia y Alemania, comenzaron a ilustrar. Triadó era conocido

⁷ Víctor Català, *Solitud*, Biblioteca Joventut, Barcelona, 1905.

también, por las encuadernaciones que desde la década de los 80 del siglo XIX, venía dibujando para la “Biblioteca Universal”, de la Editorial Montaner y Simón, libros de gran tirada, que se repartían entre los suscriptores de la revista la *Ilustración Artística*. Los primeros pasos de Triadó en la ilustración de libros fueron tímidos y lentos y no fueron precisamente para libros de bibliófilo, sino para ediciones ilustradas de libros de gran tirada. El primero de ellos fue *Ayres del Montseny*, de Jacinto Verdaguer, en 1901, siendo a su vez, uno de los primeros títulos aparecidos bajo el sello editorial de la revista modernista *Joventut*, “Biblioteca Joventut”. Con una portada de Apelles Mestres, el libro consta de 34 poemas y 13 ilustraciones de algunos de los artistas más importantes del momento: Joan Brull, Lluís Graner, Simó Gómez, Francesc Sardà, Josep Triadó, Jaume Vilallonga, Antoni Solé, Modest Urgell, Sebastià Junyent y Joaquim Primo. En líneas generales las interpretaciones a los poemas de los artistas tenían un cierto aire simbolista, aunque también los había realistas. Triadó ilustró el poema *Coples de la Mare de Déu del Roure* (Coplas a la Madre de Dios del Roble), con un dibujo a la pluma, muy próximo al estilo que volverá a usar en sus exlibris posteriores. Triadó presenta una Madre de Dios nimbada, de un marcado aire prerrafaelita, evocador incluso de Botticelli, con los cabellos largos y sueltos que le caen sobre los hombros y tocada con un vestido lleno de sinuosos pliegues; sobre las rodillas, el



Coples de la Mare de Déu del Roure, 1901

niño dios juega con una flor en su mano izquierda. Madre e hijo están sentados sobre un roble con las raíces vistas, que se alargan sinuosas y enredándose entre ellas, formando un recuadro donde se representa la escena. Estas formas predominantes recuerdan algunas ilustraciones que la Kelmcot Press⁸ había hecho para el libro *Mort d'Artús*, pero sobre todo, Triadó se recrea en una figura muy próxima a las de Edward Burne Jones, a quien Triadó buscará siempre como referente estilístico y formal.

Triadó no volverá a ilustrar ningún libro hasta 1904⁹, año en que lo hará por partida doble, con dos libros antagónicos en forma, contenido y alcance editorial. El primero de ellos fue *El libro de las tierras vírgenes*¹⁰, de Kipling, donde vemos que Triadó no se encuentra muy cómodo a la hora de traducir en imágenes la vida de Mowgli, entre los habitantes de la selva hindú, como lobos, osos, serpientes, etc. El estilo del artista se acerca bastante al que estaba haciendo por entonces para las ilustraciones de la revista *La Ilustración Artística*, de las novelas y narraciones cortas que ésta publicaba. Son escenas naturalistas, que quieren representar la realidad a partir de claroscuros, aunque a veces, este naturalismo toma un cierto aire simbolista. Probablemente Triadó tuvo que adaptarse a las exigencias de la editorial de hacer una edición parecida a la que se hizo de la primera edición de este libro en Inglaterra, ilustrada por el padre del autor, John Lockwood Kipling, con un estilo muy cercano al prerrafaelita. Para la mayoría de las ilustraciones, Triadó enmarcaba la escena dentro de un marco de estilo Art Nouveau.

Con el segundo libro de 1904, *Sonets d'uns i altres*¹¹, editado por el escritor catalán Josep Pin i Soler, e impreso por Oliva de Vilanova¹², Triadó tuvo su primer encuentro con la bibliofilia más pura, dado que el libro se concibió, desde buen principio, como una pieza bella, con las características tipológicas que entonces debían tener los libros bien editados: buen papel, tipografía elegante y una gran penetración entre ilustración y contenido, y una tirada corta, de 200 ejemplares (50 en papel vitela y 150 en papel

8 Para saber más de esta empresa de Artes Gráficas inglesa ver el artículo de Jonathan Allen, "William Morris y la arquitectura del libro ideal", en *Moralia 4*: revista de estudios modernistas: 2004, Moya, 2005, p.48-55.

9 Entre 1901 y 1903, estuvo ocupado con las oposiciones para obtener la Cátedra de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona.

10 Kipling, Rudyard, *El libro de las tierras vírgenes*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1904.

11 Pin y Soler, J., *Sonets d'uns i altres*. Ilustracions de Triadó; Estampa de Joan Oliva, Vilanova i la Geltrú, 1904.

12 Quiero remarcar, dado que nuestra revista *Moralia* se dedica al estudio del Modernismo en Canarias, que la imprenta de los Oliva de Vilanova i la Geltrú, tuvo una relación muy estrecha con el pintor *Néstor* durante su estancia en Barcelona. Ellos fueron los impresores del catálogo de la exposición individual que *Néstor* celebró en el Círculo Ecuéstre de Barcelona en 1908; también lo fueron del catálogo y la invitación de la "famosa exposición de los refinados" en el Fa-

de hilo verjurado). El antologista y editor de este libro era el miembro número 22 de la Societat Catalana de Bibliòfils, y sabía muy bien lo que quería conseguir, no dudando ni un momento en acudir a los mejores profesionales: Joan Oliva como impresor, por un lado, y Josep Triadó, como ilustrador, por otro. Pin i Soler, aseguró el éxito de su empresa —esto es, que contenido y continente tuvieran una comunicación paralela—, encargando a Joan Oliva la impresión de su libro de sonetos. Este libro es un recopilatorio de sonetos de autores catalanes contemporáneos, recogidos por el autor: Gabriel Alomar, Josep Carner, Miquel Costa i Llobera, Josep Martí i Folguera, Joan Mercader i Vives, Manuel de Montoliu, Magí Morera i Galicia, Pere Riera i Riqué, Joaquim Ruyra, Guillem Tell i Lafont, Xavier Viura y Geroni Zanné. Además, Pin i Soler escribe un prólogo intitolado *Rhapsodia*, en el que hace una aproximación al panorama internacional de la producción de sonetos, desde Petrarca, Miguel Angel, D'Annunzio o Góngora, hasta Baudelaire, Verlaine, Mistral o Verdaguer. Pin i Soler quería un libro que fuese un objeto de arte en sí mismo y con Joan Oliva, decidieron que fuese un libro en rústica, con papel vitela para una corta edición y con papel de hilo barbado, ambos de la Casa Viuda de Guarro, de Capellades. Optaron por una tipografía elzeviriana, con gran gusto en su composición, sin otra ornamentación que no fuese un sencillo encuadramiento rojo, hecho de filetes, alejándose radicalmente del uso abusivo que por entonces se hacía de las viñetas Art Nouveau. Para ilustrar algunas de las composiciones poéticas, Pin i Soler eligió a Triadó, que para entonces se había ganado ya el primer puesto entre los ilustradores, aparte de ser profesor catedrático de dibujo en la escuela de Artes y Oficios. Las que primero debían ser sólo seis composiciones, finalmente se convirtieron en catorce, siendo los poemas a ilustrar seleccionados por el mismo Triadó, lo cual le daba una libertad absoluta para sentirse cómodo frente a un libro de poemas, siempre difícil de ilustrar, y sabiendo que se la jugaba profesionalmente, al entrar por la puerta grande de la ilustración de libros,

yans Catalán en 1911, es decir, de Néstor, Marino Andreu, Ismael Smith y Laura Albéniz; igualmente del catálogo y la invitación para la exposición de Néstor celebrada en Madrid en la sala Lisárraga & Sobrinos en 1914 (ver *Moralia* 7, p. 106); y, además, encargaron a Néstor el frontispicio para la obra *La Arquitectura Naval Española* (en madera), de Gervasio de Artiñano y de Galdácano, editada en 1920, aunque el dibujo de Néstor está firmado y datado "Néstor, Barcelona, 1916", y grabado por "R. Maura sc. 1918". Además de todo ello, en 1915, la imprenta Oliva publicó un bello opúsculo sobre la historia de esta empresa de arte gráfico titulado *Keepsake*, en cuyas páginas hay un apartado titulado *El decorado de libros en España*, firmado por M., en cuyo texto la figura de Néstor aparece exaltada como uno de los ilustradores de libros más importantes del momento. La imprenta Oliva fue, sin duda alguna, una de las más importantes del periodo modernista, no sólo en Catalunya, sino en toda la península y Europa, de la que hay un riguroso y exhaustivo trabajo de Santi Barjau i Víctor Oliva titulado *Barcelona, art i aventura del llibre. La imprenta oliva de Vilanova*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002.

con un inmejorable producto de su fantasía creadora, o bien, no llegar a las expectativas creadas y buscadas. El planteamiento de Triadó fue honesto, como honesta era esta edición: sencilla en su aspecto, sobria en su composición y fiel a su personalidad. Los catorce dibujos a la pluma, que se tiraron sobre papel japonés, tienen algunos un aire clásico, debido al tema del soneto, otros, sin embargo, se acercan a un sentido panteísta de la naturaleza, donde cada criatura, sea la vaca de “Consagració”, la encina de “La gran alzina de Mossa”, o el ciprés, de “Lo xiprer”, son manifestaciones diferentes de aquello que es divino, en donde se encuentran composiciones procedentes de los grabados franceses y alemanes de los siglos XV y XVI, pero también inspiraciones alemanas de su época, procedentes básicamente de la contemplación de las revistas *Ver Sacrum* o *Jugend*, y nuevamente, de los prerrafaelitas, y sobre todo de Burne-Jones. El camino de la imitación o de la inspiración en las composiciones contemporáneas para la propia creatividad, siempre ha sido un camino paradójico, muy común por cierto en todos los ilustradores europeos del momento, dada la gran difusión y presencia que las revistas ilustradas habían adquirido. Pero en el caso de Triadó, fue un camino que le condujo ciertamente a la originalidad. El dominio de la técnica del dibujo a la pluma, a página entera, no dejó indiferente a nadie, de tal manera, que los originales fueron expuestos en la Sala Parés en julio de 1904. Todas las composiciones, diferentes entre sí, se complementan, y dan al libro un acabado firme, preciso y contundente, a la par que bello. Este será el primer y último libro de poesía ilustrado por Triadó, por lo que intuimos, que Triadó se planteó, en algún momento, el eterno problema de si la poesía podía ser ilustrada con honestidad con dibujos o pinturas. En cualquier caso lo hizo, y el resultado fue bien reconocido. Triadó ilustró la portada, el prólogo “Rhapsodia” y los sonetos, cuyos títulos coinciden con los de los dibujos, y son los siguientes: Portada, *Rhapsodia* (Prólogo), *Consagració* (Gabriel Alomar), *Les monjes* (Josep Carner), *La gran alzina de Mossa* (Miquel Costa i Llobera), *Les*

birbadores (Magí Morera i Galicia), *Los coracers* (Pere Riera i Riqué), *Lo xiprer* (Pere Riera i Riqué), *La llegenda zoroàstica* (Joaquim Ruyra), *Visió* (Xavier Viura), *Les serenes* (Geroni Zanné), *Helena* (Geroni Zanné), *Esfinx imperial* (Geroni Zanné), *Lo rey a Poblet* (Geroni Zanné).

Con una estética simbolista, Triadó dio una personalidad propia a cada dibujo, inspirados en la lectura de los sonetos. Es una ilustración subordinada al texto o a una estrofa concreta del soneto, y no un equivalente plástico. Para la portada, elemento de indiscutible importancia, Triadó dibujó, reproducido sobre cartulina verde, a una joven de inspiración medieval germánica, que cose la filacteria donde va el nombre del impresor “JOAN OLIVA/VILANOVA LA GELTRÚ”, imbuida de aspecto melancólico, como si estuviese escuchando las voces de los rapsodas, bajo un gran rosal que ocupa toda la composición. En la parte superior, dentro de un marco de filete tipográfico, aparece en letras redondas muy usuales en los dibujos de Triadó, el nombre del autor, el título y la autoría de Triadó como dibujante. Es una composición muy recargada que respira gracias a unas líneas blancas en fuga que dan perspectiva. Si la inspiración de la portada es medieval, Triadó hace un camino de ida y vuelta, entre el medievalismo, el prerrafaelismo y las Arts & Crafts de William Morris.

Cuando fue publicado *Sonets d'uns i altres*, ya habían aparecido los dos primeros números de la *Revista Ibérica de Exlibris* (1903-1906), de la cual Triadó era el director artístico. Esta revista marcaría un hito importantísimo en las artes gráficas catalanas durante el Modernismo, cuya impresión, en ese primer año, estuvo a cargo del hijo de Joan Oliva, Víctor Oliva, por entonces un joven apasionado de 19 años. Igualmente, en 1903, había aparecido el libro de Alexandre de Riquer, *A. de Riquer. ExLibris*, primer libro monográfico sobre exlibris aparecido en la península, exquisito en su forma y en su contenido. Este precedente, hizo que la Redacción de la *Revista Ibérica de Exlibris*, se planteara, a partir de 1905, la edición del *Primer Llibre d'exlibris d'En Triadó*, que vio la luz en 1906. El prólogo al libro, lo hará el direc-



Portada para *Sonets d'uns y altres*, 1904

tor literario y redactor de la *Revista*, que también era editor, bibliófilo, escritor, etc., del cual hablaremos más adelante, pues la trayectoria de Triadó en su papel como ilustrador de libros, estará ligada íntimamente a Ramón Miquel y Planas, del cual hablamos.

Completamente concebido por Triadó en su decoración y concepto, este libro es una de las obras más características del Modernismo catalán. Es el volumen más bello procedente de las prensas de la *Imprenta la Elzeviriana*, y uno de los libros que se acercan más, en su aspecto formal al Art Nouveau catalán, que procede del formato alargado de la revista modernista por excelencia *Luz* (1897-1898), de algún libro editado por los Oliva como *Poesia & Prosa* (1905), de Ignasi de L. Ribera, o de otros de Alexandre de Riquer, que ya comentamos más arriba, que a su vez provienen de los kakemonos japoneses, aparte de recordarnos el formato de los dietarios de comercio que circulaban en el siglo XV por toda Cataluña.

Una de las premisas fundamentales del movimiento Arts & Crafts que preconizó William Morris y cuyas ideas fueron introducidas en Barcelona, como hemos visto, por influencia de Riquer, era la de que un libro bello sólo es fruto del amor que en su concepción y en su realización, siente el impresor, el autor y el decorador. Para la decoración y concepto de este libro, asumidos íntegramente por Triadó, vemos que su buen gusto, pasión y su conocimiento de los recursos de que podía echar mano, le hicieron apartarse de lo vulgar y lo nimio. Su espíritu delicado se refleja en cada página que compuso, y, no obstante ser sus exlibris el motivo de la publicación de esta obra, no son ellos por si solos los que la magnifican: es el carácter en ella predominante, es la unidad decorativa que con el conjunto prevalece, es la impresión severa y artística que se recibe, según uno vuelve las páginas de esta obra. La decoración del libro presenta en todas sus páginas las mismas características, atendiendo a una unidad formal: una orla decorativa formada por rosas con sus tallos, hojas y ramas, impresa en tinta roja. Las rosas, a pesar de parecer a priori

un elemento delicado, están dispuestas de tal manera, que las ramas y sus espinas bien remarcadas y perfiladas, le dan un carácter severo y masculino. Esta orla es bastante más gruesa en la portada y el colofón.¹³ Esta orla será la que mantenga la unidad decorativa frente a la heterogeneidad de los exlibris, dispuestos siempre en el recto de las páginas y acompañados por las letras capitales formadas por tres tipos de diferentes colores: rojo para unas, y negro para otras. La composición con los tipos elzevirianos, acaban por equilibrar el conjunto, en el cual, el blanco de la página desaparece casi por completo, dando lugar a una puesta en página contundente pero sencilla, nunca vista hasta entonces en libro alguno. Esta exigencia, este rigor voluntariamente impuesto para la consecución da una concordancia integral; ese sentimiento de la belleza que regula y armoniza a fin de que no haya un desentono, son lo que imprime un sello especial a este libro. Otros elementos puramente decorativos, como un jarrón típico catalán (almorraxa) y un jarrón de estilo Art Nouveau, continúan la unidad decorativa con la sencillez de sus líneas. Triadó, en definitiva, consigue hermanar todas las composiciones dentro de un formato alargado, en el que encontramos bellamente contrapesada la importancia de todos sus elementos: el dibujo del exlibris (impreso), el texto, la ornamentación, la tipografía y la implacable presencia del impresor.

Entre este libro y la aparición del libro siguiente de Triadó, aparecieron dos libros fundamentales en las prensas catalanas, aunque muy diferentes entre sí, que representan dos concepciones distintas del tratamiento gráfico del libro: *L'Atlàntida* (1906) de Jacint Verdaguer ilustrada por Josep Maria Xiró, y *Liliana* (1907), de Apel·les Mestres. El primero, concebido dentro de la línea del libro ochocentista cata-



Primer Llibre d'exlibris
d'En Triadó, 1906

13 Esta misma orla, pero en un formato inmenso la usará Triadó como elemento decorativo para las paredes de la Sala Española de la V Exposición de Arte de Barcelona celebrada en 1906, sala que estuvo decorada bajo su dirección y la de Joaquim Renart.

lán y por lo tanto muy lejano de lo que entonces se hacía, contiene, sin embargo, doce ilustraciones muy propias del simbolismo de la época, debidas a Xiró, además de comienzos de capítulos de la misma factura. Esta obra excepcional y de gran formato fue impresa en los talleres de J. Thomas. Al año siguiente, la imprenta oliva imprimirá otro de los libros más paradigmáticos del simbolismo modernista, el *Liliana*, de Apel·les Mestres, con ilustraciones del mismo autor. Una cuidadísima edición de bibliófilo —con 12 ejemplares en papel Japón, aunque tuvo una edición a parte de 1.000 ejemplares en papel fabricado expresamente—, es la obra cumbre de Mestres en donde explota toda su capacidad imaginativa y su mundo iconográfico, uniendo la poesía, el dibujo y el diseño gráfico de los Oliva, para expresar su sentido más mágico de la naturaleza.

De vuelta con Triadó, en 1908 aparece el libro *Dafnis y Cloe*, de Longus¹⁴, auspiciado por la *Revista Ibérica de Exlibris*, e incluido en la *Nova Col·lecció Artística Catalana*, dentro de la producción editorial de libros de bibliófilo de Ramón Miquel y Planas, junto a *Amor y Psiquis* (1905) y más tarde *Contes de Perrault* (1911), edición, ésta última, decorada por Alexandre de Riquer.

La relación de Triadó con Ramón Miquel y Planas, editor de libros de bibliófilo, fue muy fecunda y la mayoría de los libros que ilustra a partir de este momento, serán editados por su amigo, quien por otro lado, fue uno de los que más ayudaron a la expansión de los ilustradores catalanes, ofreciéndoles, democráticamente, y bajo el sello del buen gusto, las páginas de sus prolíficas y hermosas ediciones, para que pudieran demostrar sus aptitudes artísticas.

En un principio, y hablamos de 1906, el libro *Dafnis y Cloe* debía llevar 4 láminas grabadas al aguafuerte y estampadas al tórculo, fuera de texto, además de otros elementos decorativos. La idea de Ramón Miquel y Planas, era la de resucitar esta técnica artística, el aguafuerte, que tanto se usó en el siglo XVIII español, y que en lo referente al libro, sólo se usaba, por entonces, para la reproducción de exlibris, sobre todo por parte de Alexandre de Riquer. Con-

14 Longus, *Dafnis y Cloe*, traducció catalana y pròleg de Ramon Miquel y Planas ab ilustracions originals de Joseph Triadó. Barcelona "Revista Ibérica de Exlibris", M.CM.VI. No daré noticias de todos los pormenores referentes a la edición e ilustración de este libro, que como se puede observar, lleva la fecha de edición de 1906, en vez de 1908, que fue cuando vio la luz, pues me alargaría demasiado y entorpecería la dinámica de mi escrito.

triedades por falta de tiempo y debido a una enfermedad contraída por Triadó, hicieron inviable este proyecto, que debido a necesidades económicas, debía ser estampado lo más urgente posible. Finalmente Ramón Miquel y Planas decidió encargar a Triadó, sin menoscabo al resultado final de la obra, unas estampas tipográficas policromadas para las láminas fuera de texto y para el resto de elementos como cabeceras y exlibris universal. Al respecto podemos decir que las catorce ilustraciones y decoraciones de Triadó, junto a la elección del tipo elzeviriano para el texto y la puesta en página por el impresor Fidel Giró, lograron producir uno de los libros más bellos, elegantes y exquisitos del panorama editorial español del momento. Con un estilo moderno, pero de resonancias provenientes de la estampa japonesa, Triadó está influido en esta obra por la pintura decorativa que enriquecía la antigua cerámica griega, elevando el valor cromático y la forma de las composiciones por encima de las piezas arqueológicas, que no copia ni imita, sino que se las recuerda, en su gracia y encanto. La armonía alcanzada por los cuatro colores yuxtapuestos y siempre planos de las figuras y escenas de los pastores Dafnis y Cloe, concuerda, bajo el aspecto de lo simple, con la propia lectura del texto, en una unión casi imposible, entre una estampa moderna y un texto antiguo.

Durante el tiempo que el libro estuvo esperando por las ilustraciones de Triadó, nuestro artista tuvo momentos para hacer otras incursiones, entre las que destaca la portada para el *Llibre dels set savis de Roma*¹⁵ (1907), entre otros que no nos pararemos a describir, para dar un salto de cuatro años y situarnos en 1912, año en que el estilo llamado Modernismo, no sólo es utilizado en artes gráficas por impresores trasnochados y faltos del más mínimo gusto, sino que incluso era denostado socialmente y por las élites artísticas del momento. Cataluña estaba más o menos inmersa en el movimiento cultural, político y artístico denominado Novecentismo (Noucentisme), que preconizaba la inspiración clásica de Grecia como cuna del mediterraneanismo catalán. Este período hizo renacer la xilografía



Portada para *Dafnis y Cloe*, 1908

15 *Llibre dels set savis de Roma*, Societat Catalana de Bibliòfils, Barcelona, estampat en l'Impremta de L'Avenç, 1907.

como una de las técnicas de reproducción más habituales, dando un sentido más arcádico a las ilustraciones que a partir de entonces se llevaron a cabo en la edición de los libros catalanes. Incluso autores tan enraizados dentro del Art Nouveau modernista, como Alexandre de Riquer, con su libro *El poema del Bosch* (1910), impreso por La Académica, en el que utiliza xilografías del siglo XVIII de su propia colección, se adentra hacia un estilo más clásico y de un estilo abarrocado con elementos y figuras alegóricas. Con la llegada del Novecentismo, Triadó también hace en 1908 una pequeña incursión decorativa hacia un clasicismo muy simple, quizás demasiado simple como para no pasar desapercibido, y que fue el libro u opúsculo *La Neotipia*. El título del libro es el nombre de una de las imprentas más unidas al nuevo movimiento artístico, y cuya virtud radicaba en el deseo de realizar cualquier impresión, por banal que fuera, con amor y buen gusto. El libro editado por la misma imprenta, daba cuenta de los textos de la prensa que se hicieron eco de su aparición en el mundo de las artes gráficas. Triadó concibe aquí una de las pocas obras próximas al arte novecentista más puro, una decoración muy austera basada en guirnaldas y medallones que inserían el número de página, de estilo Imperio y frisos y finales de capítulo de un estilo imitativo de las viñetas Renacimiento. Para la portadilla, y en tono verde, el color de las ramas de Apolo, realiza una ventana renacentista. Para la portada en rústica, de cartulina superior, una figura alegórica varonil, que representa a Apolo, alzando su mano derecha con una corona de laurel como símbolo de la victoria y el triunfo; al fondo, una victoria alada.

En 1908 y 1909 aparece en escena un joven ilustrador, Joan Vila, que ilustrará dos volúmenes de *Les Rondalles Catalanes*, libros costeados igualmente por Ramón Miquel y Planas e impresos en casa de Fidel Giró, cuyo primer volumen, Vila dedicará a su maestro y amigo Josep Triadó. Vila será uno de los ilustradores más representativos del período del Novecentismo catalán, aunque en estos libros, su obra sigue el gusto del *Liliana* de Mestres y también recoge de Triadó

el gusto por el mundo del libro del siglo XV y XVI. Pero varios libros marcarán el paso entre los dos movimientos artísticos de este período: en 1909, aparece el libro *Primer llibre de Dones*, de E. Girbal Jaume, impreso en la Tipografía R. Cardona, con ilustraciones y viñetas de Capuz, Ismael Smith, Joan Llongueras, Opisso, Junceda, Apa, Junoy y Muntayola, parte de la plana mayor de los ilustradores del futuro “Noucentisme”. En 1910, Pere Torné Esquiús ilustra *Els dolços indrets de Catalunya*, dentro del más atractivo Novecentismo, donde representa con un dibujo intimista interiores de casas y jardines de Sant Gervasi. En 1911 aparece *L'Almanach dels Noucentistes*, editado por Joaquim Horta, obra capital y representativa del espíritu renovador que se tenía en cuanto a la compaginación y distribución de las imágenes. En palabras de Vélez, el *Primer llibre de les Dones*, será, junto al *Almanach dels Noucentistes*, los que entierren el Modernismo y saluden el Novecentismo.¹⁶ A partir de esta fecha señalada con la aparición del *Almanach*, los ilustradores “noucentistes”, tanto trabajando con la pluma como la xilografía, con su sentido del clasicismo y con su estudiada abarrocada simplicidad, dan al libro una sensación de amplitud al alcanzar una simbiosis harmónica entre texto e imagen. En 1911, Aragay ilustra la portada para el libro *Poemes del port (Epigrammata-sonets)*, de Josep Maria López-Picó, y estampado por F.X. Altés, y ese mismo año, Torné Esquiús ilustra el libro de Josep Carner, *Verger de les Galanies*, estampado por Fidel Giró.

Como dijimos, nos encontramos en 1912, y Triadó, fiel a su eclecticismo y personalidad, que había rozado el Art Nouveau, y que estuvo siempre impregnado del medievalismo y del prerrafaelismo, no cambiará su modo de interpretar plásticamente la lectura de los textos, ni su técnica vigorosa del dibujo ni su fuerza creadora. Ese año, la Societat Catalana de Bibliòfils, obedeciendo a sus obligaciones, decide publicar el libro *Cançoner Sagrat de Vides de Sants*¹⁷, bajo las premisas de la bibliofilia más clásica y afrancesada, encargando la decoración a Joaquim Figuerola y las ilustraciones a Josep Triadó y Francesc Labarta. El gran formato

16 Vélez, op. cit., p.263.

17 *Cançoner Sagrat de Vides de Sants*, publicat per R. Foulché Delbosc i J. Massó y Torrents. Il·lustracions de J. Triadó, F. Labarta y J. Figuerola. Societat Catalana de Bibliòfils, Barcelona, 1912.

del libro, la compaginación, con un filete rojo que enmarca las ilustraciones para los comienzos de capítulo, el texto con tipo elzeviriano y el papel de hilo, hacen de éste, un libro de lujo.

Triadó se encargará de las 25 primeras coplas de las vidas de los santos, para las que seguirá las pautas marcadas por los editores, de enmarcar, ya sea en una imagen, ya sea en un tríptico, escenas de las vidas de los santos. Para estas ilustraciones, que son comienzos de capítulo (capítulo por vida de santo), Triadó evoca las xilografías de vidas de santos de algunos incunables, o bien se basa en las representaciones de los gozos tradicionales, pero siempre con una técnica muy detallista en el dibujo y los detalles y un estilo que mezcla lo gótico con el Art Nouveau, dejando muy clara su tendencia neogotista. Triadó representa la vida de los santos a partir de los textos de las coplas, pero buscando siempre los atributos más representativos de los personajes en la pintura clásica e insiriendo complementos que expliquen de manera sutil las relaciones con los personajes principales. En las ilustraciones a dos tintas, Triadó representa escenas interiores y exteriores, pero la mayoría con un fondo negro que da a la imagen un sentido más trágico e irreal a la composición.

Desde 1912 hasta 1924, Triadó no ilustrará ningún libro, exceptuando cubiertas, encuadernaciones, etc., y una portada que hizo para un Quijote ilustrado por Daniel Urrabieta Vierge y editado en 1916 por Salvat. Será en este año cuando Triadó vuelva por primera vez en muchos años, pero por última vez, a exponer su obra pictórica en una sala comercial, en las Galerías Layetanas, en el mes de febrero. Su actividad laboral en la escuela de Bellas Artes de Llotja, será más activa que nunca, al ser nombrado en 1915, profesor de Término en la cátedra de dibujo artístico y elementos de historia del arte, y en 1918, haciéndose cargo de las clases de dibujo de la Escuela Profesional del Instituto Catalán de las Artes del Libro, además de otras actividades que le mantuvieron apartado de su actividad en la ilustración y decoración de libros.

En cuanto a la aparición de otros libros importantes en la historia del libro catalán como objeto de arte, dos libros de Josep María de Sagarra seguirán el camino emprendido por Aragay para la portada del libro *Poemes del port*: en 1914 aparece editado por la imprenta La Neotipia su *Primer llibre de poemes*, con una soberbia portada de Francesc D'Alexandre Galí, pero con unas decoraciones de las páginas interiores muy cercanas al barroco de guirnaldas y jarrones, y en 1916, aparece *El mal caçador*, con ilustraciones de Joan Mirambell e impreso por F.X. Altés.

Ya hemos dicho más arriba, que la relación de Triadó con el editor de libros de bibliófilo Ramón Miquel y Planas será fecunda, y a partir de ahora, no ilustrará otro libro que no sea editado por él o de cuya edición se hubiese encargado. En 1924, ilustrará dos libros: *Contes de Bibliòfil* y *Els cent aforismes del bibliòfil*.

*Contes de Bibliòfil*¹⁸, fue editado con motivo de la celebración del 25º aniversario de la creación del *Instituto Catalán de las Artes del Libro* (1898-1923), y la idea fue la de publicar un libro que representara de manera exhaustiva los avances en las artes gráficas durante esos años, que fueron muchos. El libro fue impreso por los maestros y discípulos de la Escuela Profesional del Instituto, en sus propios talleres. Para reproducir las ilustraciones y las decoraciones originales de todos los artistas, se usaron los medios técnicos de reproducción más nobles y costosos: calcografía, xilografía, fototipia, litografía, reproducción fotográfica, etc. De la selección de textos se encargó Ramón Miquel y Planas, teniendo en cuenta que el tema del libro debía ser la Bibliofilia. Se imprimieron trescientos ejemplares en catalán y seiscientos en castellano, sobre papel de hilo de la casa Guarro, con tipo elzeviriano. Entre los ilustradores de los diferentes cuentos, se encuentra lo más destacado del momento representados por, al menos, dos generaciones de artistas.

Josep Triadó se encargó de realizar el frontispicio del libro, una Alegoría de la Bibliofilia, y de ilustrar la novela de Charles Nodier, *Franciscus Columna*, con ocho composiciones impresas tipográficamente a ocho tintas.

18 Nodier, et altri. *Contes de bibliòfil*, originals de Ch. Nodier, G. Flaubert, Bonnardot, C. Asselineau, A. Daudet, O. Uzanne, G. Doucet, P. Lonys, P. Mille, J. Pons y Massaveu, R. Casellas, y M.S. Oliver, precedits d'un pròlech de R. Miquel y Planas. Il·lustracions de Triadó, Urgellés, Cardunets, Colom, Pey, D'Ivori, Apa, Junceda, Longoria, Ollé i Pahissa, ab ornamentacions de J. Figuerola. Institut Català de les Arts del Llibre. Barcelona, 1924. XLIV + 360 Pàgs. 24 x 17 cms. Existe otra versión en castellano.

Para el frontispicio, Triadó realizó un grabado a la Talla Dulce, realizado por J. Torné, que representa una Alegoría de la Bibliofilia: la Ciencia, con una antorcha alzada, aparece asistida por el pequeño genio de la Bibliofilia, el cual despliega una filacteria donde están inscritos los nombres de algunos de los más grandes bibliófilos, desde el trecentista Richard De Bury, autor del *Philobiblon*, hasta Isidro Bonsons, contemporáneo de Triadó, quien atesoró una de las colecciones más ricas sobre Cervantes, pasando por Diego de Arze, Pedro de Aragón y el Marqués de Morante, los tres españoles; Charles Nodier, Juli Janin, Albert Cim y Octave Uzanne, franceses, y Thomas Frognall Dibdin, inglés como De Bury. Al pie de la estampa Triadó representa a un joven tomando ávidamente de las manos de un viejo, un libro que este le presenta, función que a su vez, el joven tendrá que realizar también, transfiriendo sus libros, como legado de gran estima, a sus sucesores.



Alegoría de la bibliofilia,
1924

En cuanto a la ilustración de la novela de Nodier, *Franciscus Columna*, Triadó realizó 8 composiciones reproducidas tipográficamente a 8 tintas, y que aluden, cada una de las ilustraciones, a escenas y momentos concretos de la novela. Estilísticamente podemos hablar de una obra de plena madurez de Triadó, una de las más bellas surgidas de su pluma, donde, aprovechando que el contexto de la novela se desarrolla en el siglo XV, despliega toda su delicadeza y sus conocimientos en reproducir los vestidos, los interiores y exteriores de Venecia, incidiendo muchísimo en el detalle de las arquitecturas interiores, de los pliegues de los vestidos y creando una atmósfera medieval y prerrafaelista. El estilo que casa muy bien con el texto de la obra, y le da una cierta decadencia, es muy cercano a los dibujos y óleos de Edward Burne Jones y del pintor italiano Pietro Gabrini; del primero, sobre todo, por el tratamiento pictórico de los pliegues de los vestidos, que provienen a su vez, de la influencia que Botticelli tuvo sobre el pintor inglés, y del segundo, por su conocimiento de los ambientes venecianos.¹⁹ Pero la obra de Triadó, a pesar de estas influencias, tiene una fuerte personalidad, ya característi-

¹⁹ Algunas de las obras de este pintor italiano, fueron reproducidas en las revistas catalanas de la época como en *La Ilustración Artística*.

ca de su obra y que le hace reconocible en su estilo y precisión.

Las ilustraciones son las siguientes: 1. *Ah, llibre traydor*; 2. *El Gioto tenia en ell un competidor més*; 3. *Acollí a la desconeguda ab voluntat modesta y respectuosa, y l'acompanyà a la gòndola*; 4. *Ella les ignora —replica Francesco— perquè tampoch no sap que jo la estimo*; 5. *Y's presentà en el Palau, aturantse a la entrada de la cambra de na Polia*; 6. *S'axecà y anà a agenollarse al mig de l'amplia nau*; 7. *Axecà l'esguard cap al cel, y, dirigintse a tots els monjos congregats, va dir: - Es mort!*; y 8. *Na Polia's va axecar, y, descansantse ab les mans en les dues dames que l'acompanyaven, tornà a la gòndola*.

Como ya dije, el tema representado es un fragmento de la obra que Triadó creyó conveniente ilustrar por su importancia en el contenido o porque la composición le venía bien. Hemos de remarcar el hecho de que esta novela, la última que escribiera Nodier, fue editada por primera vez en París en 1844, y aunque muy conocida en los círculos bibliófilos, no había sido nunca ilustrada. Ese mismo año, Ramón Miquel y Planas, la editó de nuevo en su *Pequeña Colección del Bibliófilo*, encargándole las ilustraciones a un colega de Triadó, el dibujante Francesc Labarta.

El segundo libro que ilustró Triadó en 1924, fue *Els cent aforismes del bibliófil*²⁰, editado igualmente por Ramón Miquel y Planas, quien recogió los aforismos más conocidos dedicados al libro, y los dividió en 8 capítulos titulados: *De llibres y llibrerías, D'autors y gent de lletres, De llegir y llegidors, De les lectures, Del us y tracte dels llibres, D'impresors y enquadernadors, D'editors y libreters y De bibliófil y aficionats*. De entre todos estos capítulos, el resultado final serán 100 aforismos. El libro presenta formalmente todos los elementos necesarios para ser un libro de bibliófilo, es decir: buen papel, bella presentación del texto (tipos elzevirianos), en perfecta armonía con los blancos de la página, en este caso con



Na Polia's va axecar y
descansantse amb les mans
en les dues dames... 1924

20 *Els cent aforismes del Bibliófil*, publicats per R. Miquel y Planas, Barcelona 1924. Un volum de XIV + 48 pàgs., de 14 x 10 cm. Il·lustrat per J. Triadó, estampació a varies tintes. En paper de fill. En paper japonès. Este libro pertenece a la colección "Amor del Llibre", que sólo editará un libro más, en 1928, titulado *La llegenda del llibreter assassí de Barcelona*, ilustrado por el discípulo de Triadó, Joan Vila D'Ivori, pero con letras capitulares diseñadas por Triadó. Esta colección de gran calidad gráfica y editorial, será el máximo exponente de la bibliofilia ilustrada de Ramón Miquel y Planas.

un enmarcado de filete verde. Y todo el conjunto se embelece con las ilustraciones de Triadó, quien se siente muy seguro al tratar las ilustraciones sobre un tema del cual es gran conocedor, el mundo del libro. Triadó ilustrará la portada de la encuadernación en rústica, las páginas de guardas, un exlibris universal, un frontispicio (aguafuerte) y la portadilla, además de las 8 alegorías restantes, estampadas a varias tintas, dedicada cada una a los respectivos capítulos del libro, haciendo referencia, además, a uno de los aforismos contenidos. Triadó recurre a elementos del libro y simbólicos de la sabiduría, como los incensarios encendidos, cuyo humo ascendente evoca la espiritualidad de la sabiduría contenida en los libros, etc.



Cuatro de las ilustraciones para “Els cent aforismes”

A partir de este momento, con excepción de *La perfecta casada*, último libro que Triadó decoró y no alcanzó a terminar, se dedicaría a la ilustración y decoración de 8 títulos para la *Pequeña Colección del Bibliófilo*, editados por Ramón Miquel y Planas, unos libros de pequeño formato (115 x 80 mm), que hicieron las delicias de los amantes de los libros. De todos ellos, algunos de los cuales sólo diseñaría la portada en rústica o las hojas de guardas, señalaré los tres que ilustró y decoró totalmente, que fueron *El purgatorio del bibliófilo* (1927), de Ramón Miquel y Planas, *El Philobiblon* (1927), de Ricardo de Bury y *Los eruditos a la violeta* (1928), de José Cadalso.

*El Purgatorio del bibliófilo*²¹, escrito por Ramón Miquel y Planas, fue decorado e ilustrado íntegramente por Josep Triadó, y para los diferentes elementos formales, utilizó

21 Miquel y Planas, Ramon., *El Purgatorio del Bibliófilo*, Novela fantástica. Traducción castellana por L. C. Viada y Lluch. Ilustraciones de J. Triadó. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1927. Un volumen de 115 x 80 mm (Pequeña Colección del Bibliófilo).

estilos diferenciados. Realizó la decoración de la portada en rústica, las hojas de guarda y las ilustraciones al texto. Para las guardas, Triadó simula un papel pintado, en horizontal, de estilo clásico, con medallones que alternan el perfil de la diosa Minerva y el perfil del diablo, personaje principal de la novela. Las ilustraciones se basan en pequeñas sombras chinas que representan los perfiles de las escenas que quiere representar. Estas pequeñas *manchas de tinta*, se reprodujeron en color burdeos, a pesar que los originales fueron hechos en tinta negra y en un formato mucho mayor²², lo cual hace que la inserción de los 149 dibujos hechos por Triadó en las pequeñas hojas del libro, sea un prodigio de impresión.

Para *El Philobiblion*²³, loa clásica al libro escrita por Richard de Bury, Ramón Miquel y Planas dejó escrito en el prólogo que “Como editores del presente libro, diremos, para terminar, que nos hemos esforzado en hacer de El Philobiblion castellano un pequeño joyel bibliográfico, que no decayera demasiado ante las excelentes y muy lujosas ediciones extranjeras que de la obra de De Bury existen para solaz de los bibliófilos. Al artista don José Triadó, que tiene adquirido un sólido prestigio como ilustrador y ornamentador de libros, corresponde el mérito principal que de la presente edición pueda derivarse. Nuestra intervención personal se ha limitado a velar para que la corrección del texto y la ejecución material resultaran dignas del nombre del autor del libro y no perjudicaran en nada la doble labor, tan estimable del traductor y del ilustrador.” Como todo libro dedicado al mundo del libro, y este en especial, Triadó se siente en su propio medio, y como casi siempre, recurrir a la iconografía medieval del impresor y de los *scriptoriums* medievales, a aquellas imágenes, sobre todo alemanas, que tratan el tema del libro, y con más motivo aún, tratándose de un libro que se ocupa de la mirada que tenía un clérigo del siglo XIV. Triadó realizó la portada, las hojas de guarda, el retrato del autor y las ilustraciones al libro, siempre subordinadas al texto, y que son pequeñas viñetas impresas a dos tintas que hacen de comienzo de capítulo.

22 Los originales se conservan en un álbum que fue propiedad del artista Antoni Ollé Pinell, y que actualmente se conserva en la Biblioteca de Catalunya.

23 Bury, Ricardo de, *El Philobiblion, muy hermoso tratado sobre el amor a los libros*. Traducido directamente del latín por el P. Tomás Viñas san Luis, Sch. P. Ilustraciones de Josep Triadó. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1927. Un volumen de 115 x 80 mm., de XXIV + 212 págs. (Pequeña Colección del Bibliófilo). Se hizo una tirada de 600 ejemplares en papel de hilo Guarro. De este tomo se hizo una tirada especial de 50 ejemplares en papel japonés, reimpuesto al tamaño de 14 x 10 cm.



Ilustración para
El Philobiblion

24 Cadalso, José, *Los Eruditos a la Violeta*, con el suplemento del mismo autor y otros anexos. Textos de las primeras ediciones ornamentados por José Triadó. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1928. Un volumen de 115 x 80 mm. De XL + 328 pàgs. (Pequeña Colección del Bibliófilo).

25 *La perfecta casada*, por el maestro Fray Luis de León. Edición establecida sobre los textos más autorizados y decorada por J. Triadó. Barcelona, Casa Miquel-Rius, Editora, 1930.

Éstas, de formato cuadrado, siguen una pauta común: los dibujos forman parte de una suerte de pergamino antiguo, roto y ajado por el tiempo, enmarcado por una orla decorativa, diferente para cada dibujo. Bajo la ilustración, el título del capítulo, al que hace referencia el dibujo de Triadó. Aparte de los capítulos, hay cinco láminas que ilustran pasajes del texto, apaisadas y encartadas. En cuanto al estilo, Triadó juxtapone

espacios interiores con exteriores, siempre con cielos negros, que forman una atmosfera irreal. Los vestidos se caracterizan por tener una gran cantidad de pliegues. Triadó descarga todo su potencial y toda su habilidad en darle un sentido plástico a la intención de los textos, pero deja volar su imaginación, a la hora de plantear las ilustraciones para las cinco láminas.

Para *Los eruditos a la violeta*, de José Cadalso²⁴, Triadó, al igual que con los dos anteriores, realizó la tapa, las hojas de guarda y la decoración del libro, con un frontispicio y comienzos de capítulo. En este caso, Triadó no ilustró el libro, sino que hizo decoraciones de estilo barroco con muchos elementos arquitectónicos, grutescos, orlas florales, motivos zoomórficos y figuras humanas, con cuatro colores: verde, rojo, negro y amarillo. Este libro, junto al último que realizara, será concebido únicamente con decoraciones.

De 1924 nos vamos a 1929, año en que decoró su último libro, truncado debido a la muerte que le sobrevino prematuramente. El libro, perteneciente también a la cosecha de Ramón Miquel y Planas, fue una edición de *La perfecta casada*²⁵, de Fray Luis de León. Miquel y Planas indica en la *Nota Editorial*, que “los elementos decorativos con que se enriquece el presente libro son obra del benemérito artista José Triadó, recientemente fallecido. Por desgracia, al morir, su labor para LA PERFECTA CASADA no estaba

concluida del todo, aunque sí por completo planeada en notas y apuntes gráficos que han constituido para nosotros auxilio precioso para suplir lo que faltaba: difícil labor que se ha encargado respetuosamente uno de los discípulos del artista, sin apartarse un ápice del camino trazado por el maestro.” Efectivamente, el libro se acabó de imprimir el 17 de septiembre y Triadó murió el 2 de abril. Ignoro quién fue el discípulo que se hizo responsable, y el motivo por el cual Miquel y Planas no dejó constancia de su nombre. El corpus decorativo del libro es el siguiente: un frontispicio al lado de la portada, y a partir de aquí, viñetas como comienzos de capítulo (20 en total). Las características formales de todas las decoraciones son similares: un motivo central diferente para cada una de ellas y una orla decorativa con motivos vegetales, animales y objetos decorativos, con un estilo muy cercano al “Noucentismo” de reminiscencias barrocas.

Y para acabar, añadir que el papel de Triadó en la ilustración y decoración del libro catalán, tuvo siempre una elogiosa recepción en la crítica de los especialistas en el mundo del libro y del arte de su época y que una vez estudiada su obra completa, haciendo hincapié en su personalidad artística y en el desarrollo de su estilo personal dentro de los movimientos artísticos del momento, Triadó fue uno de los más destacados ilustradores de libros y al cual, se le debe reconocimiento.

Barcelona, marzo 2010

Pérez Galdós y Leal da Câmara.
*Un artista modernista portugués retrata
y entrevista a don Benito en 1916*

A Amado El-Mir, amigo desde la *Escuela de Periodismo*
de la Universidad de La Laguna.



Leal da Câmara por Pedro de Rojas (1901)

RESUMEN: En 1916, Leal da Câmara, el multifacético artista luso, en su segunda estancia en Madrid, entrevistó a Pérez Galdós, a quien conocía desde 1899. El novelista, ya viejo y ciego pero con su excelente memoria y lúcidas opiniones, y el pintor portugués, genial caricaturista, conversaron sobre la Gran Guerra, la neutralidad de España y los desastres del conflicto bélico. Durante la charla el dibujante hizo dos retratos de Galdós.

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, Leal da Câmara, *Miren ustedes. Portugal visto de Espanha*, Gran Guerra, retrato, caricatura, libro de viaje.

En la primavera de 1916, el pintor Tomás Júlio Leal da Câmara¹ se anima a visitar nuevamente Madrid, a los dieciséis años de su primera bohemia estancia, entre 1898 y 1900, en la capital española. Y lo decide gracias al encargo que le había hecho el periódico brasileño *O Noite*, que le solicitó unas crónicas con sus impresiones de la etapa social y política que España estaba viviendo como país neutral durante la contienda europea; y, en lo personal, para cumplir con los amigos que reiteradamente lo invitaban a volver unos días en Madrid, a donde llegó al fin del verano de 1898, tras aquella urgente decisión suya de abandonar Portugal cuanto antes por la amenaza de una orden gubernamental de destierro a territorios de ultramar, a causa de su activismo republicano en la prensa lisboeta con sus caricaturas antimonárquicas.

¹ Pangim, Nova Goa, India, 30.11.1876
- Rinchôa, Portugal, 21.07.1948.

Después de una prolongada estadía europea, Leal da Câmara se había reintegrado definitivamente a Portugal en 1915, en plena Gran Guerra. Aunque ahora vivía en Oporto, había residido en París desde los últimos meses de 1900, con un intermedio en Lisboa, de 1911 a 1913, inmediatamente después de la proclamación de la República portuguesa.

Lisboa, Madrid, París, especialmente la capital francesa, y Oporto y, de nuevo, Lisboa, habían sido las capitales principales del desarrollo y madurez de su obra artística: dibujo, caricatura, artes decorativas, pintura.

MIREN USTEDES. PORTUGAL VISTO DE ESPANHA, 1917

Aparte del reencuentro con los amigos y la ciudad, en este nuevo viaje a España, la empresa editorial *Prensa Gráfica*, que conocía la novedosa actividad creativa en el cartel publicitario de Leal da Câmara², cuando supo por José Francés que el artista portugués estaría en Madrid en abril, le invitó a dar una conferencia en el Ateneo de Madrid, pero el objetivo profesional que comportaba este viaje era su ocasional correspondencia para el periódico brasileño *O Noite*. Las impresiones recogidas, sus crónicas y entrevistas, publicadas primero en prensa, fueron luego seleccionadas y convertidas en un libro de doscientas treinta páginas: *Miren ustedes. Portugal visto de Espanha*, que editó Lello & Irmão en Oporto³.

Aunque destinada al lector brasileño y portugués, por ser impresiones sobre España, el libro fue enviado a algunos periódicos y revistas y a los conocidos, pero no se vendió en librerías españolas. Y así, la obra de Leal da Câmara, perjudicada por la tensa discusión entre aliadófilos y partidarios de Alemania en la que seguía enfrascada la política, fue casi ignorada. Primero, el Gobierno español, con su ambigua neutralidad frente al conflicto europeo, no había posibilitado al cronista las informaciones requeridas ni le facilitó las entrevistas que hubiese deseado, y, una vez aparecido el libro, no gustó el enfoque ideológico de algunos de sus frontales comentarios políticos y ciertas aprecia-



Cubierta de *Miren ustedes. Portugal visto de Espanha* (1917)

² Melim de Sousa, Élvio, y Cardoso, Luís, 2008, "Leal da Câmara Cartazista", *Beira Alta*, vol LXVII, Viseu, pp. 141-174.

³ Porto, Lello & Irmão / Livreria Chardon, 1917.

ciones en sus semblanzas y entrevistas, en particular, sobre el conde de Romanones, el periódico *ABC* o sobre el entorno de los Borbones. No era una novedad. El republicano Leal da Câmara había sido censurado en España, especialmente por su producción de caricaturas, de acerada eficacia crítica, sobre la familia real española en *L'Assiette au beurre*. Así pues, los ejemplares remitidos a Madrid por el autor apenas consiguieron eco en la prensa, con lo cual, los libros que circularon fueron desestimados o quedaron en bibliotecas particulares.

Curiosamente, en *El Imparcial*, periódico decantado hacia Alemania, aunque apenas le dedica nueve líneas, sin firma, en la edición del 23 de abril, es nota elogiosas, probablemente de un viejo amigo en esa redacción, en la columna de reseña de "Lecturas":

El notable dibujante Leal da Câmara acaba de publicar un interesante libro titulado *Miren ustedes*, y que contiene, además de varias caricaturas muy notables, interesantes narraciones de cosas españolas políticas, literarias y sociales, todas ellas de palpitante actualidad, y en las que campea el humorismo y el fino espíritu de observación del genial dibujante portugués.

Y el malhumorado y duro rechazo del *ABC*, aparecido en página 8 del domingo 6 de mayo de 1917, que prometía una protesta que, luego, ni llegó a publicarse como réplica ni fue conocida, en el caso de que hubiese sido cursada por vía diplomática.

En justa defensa.- Procedimientos indignos.- Llega a nuestras manos un libro, que el caricaturista portugués Leal da Câmara acaba de publicar en Oporto, con el título *Miren ustedes. Portugal visto de Espanha*. En él se injuria a nuestro diario en una forma indigna que ahora no comentamos como se merece porque esperamos para hacerlo a que el tribunal de honor de la Prensa madrileña, a quien sometemos este asunto, otorgue el fallo que co-

rresponda. Entonces se verá, quién merece el respeto del público, si ese súbdito portugués que, faltando a los más elementales deberes de toda persona bien nacida, quiere cubrirnos de lodo, o un periódico como el nuestro, que puede desafiar impunemente a todos los difamadores profesionales a que demuestren que sus acusaciones no son viles calumnias.

Por tal suerte de *Miren ustedes*, una de las entrevistas contenidas, “Pérez Galdós”, con retrato del escritor, fue poco conocida y apenas figura reseñada en las bibliografías y no reproducida en las iconografías galdosianas.

UN JOVEN CARICATURISTA LUSO OPINABA: “UN GRAN NOVELISTA [...] QUE ESTÁ TRADUCIDO EN TODOS LOS IDIOMAS CULTOS MENOS EN PORTUGUÉS”

Desde aquel otoño de 1899, a pesar de los inconvenientes madrileños primeros, Leal da Câmara fue siendo aceptado en el ambiente artístico y literario de la capital. Y como después de unas semanas, según las nuevas noticias recibidas de Portugal, ya no se presentaban tan estrictas las medidas policiales y se hablaba de amnistía, el alejamiento, con su proyectada inmediata ida a París, no le pareció tan urgente y se replantea con tranquilidad las fechas. Entrevistas algunas de las ventajas de unos meses en Madrid, hasta se permite bromear con sus fantasías sobre los ambientes culturales de París, comparándolas con las que estaba viviendo en la capital española; se preguntaba irónicamente, si llegaba a gente representativa en Francia, como Catulle Mendés, Jean Lorrain “e outros”, si no se trataría de “imbecilidades inferiores”... Pero, ciertamente, cuando soñaba con el salto a su París ideal, confiaba, en esa futura estancia parisina, con la caricatura y el retrato, y su discreta educación, en poder abordar a grandes nombres de las letras y del arte. En la espera, se conformaba: “Madrid no es París, pero en Madrid hay gente con tanto talento como en París”. Y cuando invocaba a esa gente de valía, el primer nombre en su consideración era el de Benito Pérez Galdós:

[...] incluso hay gente que tiene más talento [que en París], como por ejemplo Galdós, un gran novelista a quien Zola llama maestro y que está traducido en todos los idiomas cultos menos en portugués o que, podría servir para exaltar el nuevo patriotismo mas que no será de manera ninguna para denostar a nuestra cultura.

A continuación, menciona con igual valoración la presencia de Menéndez Pelayo, “un erudito de primer orden y un escritor admirable de fama universal”, ampliando que “por debajo de estos con mucho talento también están personalidades como Sellés, Pereda, Marcos Zapata, Picón”. Era gente que, en efecto, residentes en la capital, había tenido la ocasión de tratar, por lo que concluía que si lo habían aceptado como artista en Madrid, algo parecido podría conseguir en París: “todos ellos por la simple razón de ser personas bien educadas me reciben con suma distinción, como me recibirá esa gente en París”.⁴

UNA IDA DE LEAL DA CÂMARA A LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Una de las ocasiones en que vio a Pérez Galdós fue en la Real Academia. Julio Poveda⁵ confirma que fue al concurrido al edificio de la Academia acompañado del “genialísimo” Leal da Câmara. Ambos fueron a cubrir la información para el *Madrid Cómico* del acto de recepción académica de Jacinto Octavio Picón⁶, en 24 de junio de 1900. Si bien la caricatura de Picón hecha por Leal da Câmara fue la portada del *Madrid Cómico* del día 23 de junio, la reseña del acto del día siguiente apareció en la edición del semanario del 30 de junio, con el título “Recepción académica”, firmada por Poveda e ilustrada por Leal da Câmara, con cuatro caricaturas, firmadas, de académicos, Picón, *Fernanflor*, Silvela y Echegaray.

[...] comisionados por la revista para que sacáramos una impresión artístico literaria de la solemnidad. Cuando llegamos, el salón estaba lleno de mujeres hermosas.

4 En cuanto llegó a París, demostraría que su proyecto era factible, como lo demuestra la extensa galería de sus retratos en *L'Assiette au Beurre*.

5 Colaborador de *El Globo*, *Madrid Cómico* o *La Vida Literaria*, donde ejercía de crítico literario y de novedades culturales.

6 1852-1923. Doctor en Derecho, de ideología republicana. Renunció a su acta de diputado a las Cortes, entusiasmado por el periodismo y la literatura. Admirador de Velázquez, y uno de los críticos pioneros en el interés por la caricatura moderna: *Apuntes para una historia de la caricatura*.

Leal y yo, que acabábamos de sufrir los rayos del sol, entramos con la lengua fuera; las señoras nos miraron con mucha curiosidad. Nos creyeron, sin duda, académicos.

Poveda, tan curioso e interesado por el ambiente de la Casa como por el contenido mismo del discurso, que se centraba sobre la figura de Emilio Castelar⁷, afirmó que Jacinto Picón había estado “valiente, brioso, de amplio espíritu liberal que alegraba aquel recinto, donde apenas se han oído más que lamentaciones y místicas hipocresías”. Al tiempo, recrea el cronista, esbozadamente, con gran ironía, las actitudes de los académicos en el estrado, sus caras y gestos, ante las afirmaciones de Picón sobre la presión política y clerical de los conservadores y de la Iglesia.

En las habituales permanencias, antes y después de esos discursos, en el vestíbulo del salón de actos o a la lenta salida, Leal da Cámara “sacaba punta” a unas cuantas “académicas” cabezas. De los apuntes tomados, el periódico únicamente eligió cuatro:

1. Jacinto Octavio Picón, con su largo bigote, de pie, leyendo su discurso, junto a mesilla con copa de agua.-
2. Wenceslao Fernández Flórez (*Fernanflor*), con la mano en la mejilla, en su sillón, “El elegante Fernanflor hacia *in mente* frases agudísimas de la docta —a trechos— Corporación y pensaba una crónica admirable que es lástima que no escriba. El delicadísimo cuentista en aquel momento creía como Daudet, que la palabra ironía es una hermosa palabra...”.-
3. Francisco Silvela, su busto, “estaba azorado como si escuchase un discurso de Romero Robledo. Tenía cara de aquello que le llamó Cánovas. Indudablemente, la cara es el espejo del alma y del cerebro. Y ahora que hablo de tontos, recuerdo [...]”.-
4. Y a Miguel Echegaray, sentado con las piernas cruzadas.

Entre los asistentes, Poveda menciona a Pérez Galdós. Efectivamente el novelista asistió a esa sesión académica. Aparte de su estrecha amistad de Galdós con Picón, le correspondía en aquella ceremonia, por reglamento, desempeñar la función de “cabestro”, junto con Emilio

⁷ *Discurso de recepción de Jacinto Octavio Picón*. Madrid, Establecimiento Tip. de Fortanet, 1900.

Cotarelo, introducir y acompañar al recipiendario hasta el estrado, junto a sus nuevos compañeros de institución, por haber sido el penúltimo de los académicos en leer su discurso: “Los ojos de chino de Galdós, revelaban doloroso esfuerzo; parecían repetir aquellos versos que D. Diego Tenorio dice al entrar en la hostería, para explicar su presencia en mansión tan viciosa...”. Así pues, también por parte de lo observado por Leal da Câmara pudo haber un dibujo, un apunte caricaturesco, del novelista canario, captado sin esfuerzo en los metros del paseillo sobre la alfombra académica del vestíbulo y en el salón de actos o durante larga hora en que permaneció sentado en el estrado. Pero, *Madrid Cómico* redujo el espacio de la reseña, por lo que no se publicaron todos los bocetos del portugués, ni hay rastro alguno de tales posibles otros monigotes. Ni del de Pérez Galdós, ni tampoco los de Mir, Sellés, Valera (quien había escrito el discurso de contestación, pero que por su ceguera fue leído por Menéndez Pelayo), Catalina, Liniers, Pidal, Núñez de Arce, Comellerán o Menéndez Pelayo, que son los académicos citados en la reseña.

Concluye Julio Poveda la crónica, con irónico quiebro, generalizando sobre lo anodino del ambiente académico no sólo de la Corporación española sino también apuntando a la equivalente institución lusa, atribuyendo el comentario a Leal da Câmara. Recoge las últimas frases del perspicaz Tomás Júlio, “portugués de buena cepa”, que salía decepcionado porque no había hallado más fisonomías inspiradoras en aquel tradicional entorno:

Leal, portugués de la buena cepa, me dijo al salir:

—Chico, he notado que en España los académicos tienen fisonomía vulgar, como los demás hombres. En Portugal, los académicos nacen con cara especial. Se les conoce desde la infancia.

—No sigas. Fíjate en la cara de [Francisco] Comellerán y dime si aquí no nacen también con el rostro *ad hoc*...

—le contesté con verdadero orgullo.

Pérez Galdós confirmará en 1916 que, efectivamente, había conocido personalmente al portugués y algunas de sus obras de su etapa madrileña en este tiempo. “A sua memória prodigiosa lembrava-se do meu nome, de vários desenhos e de legendas que eu publicara em Madrid há dezoito anos.”

De sus dibujos, lo recordado no sería solamente ciertos retratos y caricaturas, y sus textos explicativos, en la prensa de Madrid, y la primera exposición de Leal da Câmara, entre 1899 y 1900, sino que, con ojo de republicano, conocería mucho del despliegue satírico que, con magistrales dibujos, publicó en *L'Assiette au Beurre*, entre 1901 y 1910, sobre la monarquía española y sus actuaciones europeas.

EN LA CIUDAD ALEGRE Y CONFIADA

Si Leal da Câmara aquella primera vez en Madrid, con apenas 22 años, autoexiliado, se había convertido en uno de los pocos artistas foráneos que, rápidamente integrados al ambiente cultural de la capital, habían podido observar algunas de las consecuencias de la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de Cuba y Filipinas, ahora, en la primavera de 1916, regresaba Tomás Júlio a una España cambiada, pero enfrascada en una intensa polémica interna, con grandes presiones políticas exteriores, a causa de su frágil y dubitativa situación como país neutral. Y desembarcaba en abril, mes en que se festejaba el Centenario de la muerte de Cervantes, en aquel Madrid, *La ciudad alegre confiada*, tal como lo mencionará en sus impresiones *Miren ustedes*, remitiéndose al título de la obra de Jacinto Benavente, estrenada en ese año.

Ponía pie en Madrid, como invitado, para dar una conferencia sobre “La ciencia y el arte de la Publicidad” en el Ateneo Científico y Literario y Artístico, con sede en la calle del Prado. Porque también en España, y no únicamente en Portugal, Francia o Bélgica, se apreciaba igualmente su nueva aportación artística al campo de la publicidad comercial. Se sabía de su actividad en esta faceta artística vinculada a la vida comercial y, desde 1914, una pequeña



Leal da Câmara por Francisco Sanja en la cubierta de *Madrid Cómico*, 1899

muestra de sus carteles, así como algunos dibujos de temática variada, había sido divulgada en revistas ilustradas.

ENTREVISTA CON EL ESCRITOR CANARIO

En *Miren ustedes*, tras un primer largo capítulo con las impresiones del viaje de Oporto a Madrid, “A caminho da Espanha”, con una frustrada charla con el torero Joselito, que había tomado el mismo tren en la estación de Medina del Campo —Leal da Câmara pretendió conocer su opinión sobre la guerra⁸—, se presentan las dos primeras entrevistas: al institucionista, de formación alemana, José Castillejo, catedrático de Derecho Romano en la Universidad Central, cuyas declaraciones aportaban una personal explicación histórica del porqué de la neutralidad española; y a Álvaro de Figueroa, conde de Romanones, portavoz, como presidente del Consejo de Ministros, de la posición gubernamental frente a la guerra en Europa.

A continuación, la opinión de Benito Pérez Galdós, quien era para Leal da Câmara sobre todo el autor de los *Episodios Nacionales*, sagaz intérprete de la historia de España. Un rencuentro con quien había respetado, como liberal republicano y como novelista y dramaturgo, desde que lo conoció, “há dezoito anos”. Para Leal da Câmara la opinión del escritor, como aliadófilo y simpatizante del compromiso de Portugal ante la guerra, era fundamental.

En el plan de trabajo de Leal da Câmara, metido a periodista, era primordial escuchar a Galdós, cuyo prestigio, bien cimentado, lo acreditaba, a pesar de sus dificultades, la misma actualidad literaria de la que gozaba en 1916 con el estreno, en el pasado diciembre de 1915, de *Sor Simona*⁹; con las representaciones de *El Tacaño Salomón*, en el reciente febrero; con la noticia de que los Quintero habían concluido la adaptación teatral de *Marianela* o por la curiosidad despertada por las entregas de *Memorias de un desmemoriado* que publicaba *La Esfera*. Escribe Leal da Câmara:

8 El popular matador no aceptó; por medio de uno de sus banderilleros, respondió: “¡El maestro es por la neutralidad!”

9 Estrenada en el Teatro Infanta Isabel en 1 de diciembre de 1915. Galdós había asistido al estreno.

[...] que, apesar de velho e ceego, soube há pouco ainda escrever *Sor Simona*, retrato soberbo de mulher que

se destaca na série já longa de tipos galdosianos e de uma frescura de concepção e de uma intensidade literária que a juventude moderna, com a sua estética decorativa, não conseguirá ultrapassar e talvez mesmo igualar. [...] Os seus livros tiveram a justa nomeada que eles merecem e a Espanha consagrou como um génio nacional, aquele que descrevera tão altamente os episódios históricos da nação espanhola. [...] O Mestre prepara um trabalho sobre a guerra intitulado *Pesadêlo sem fim* e composto de vários artigos a que êle chama *Memórias de um desmemoriado*.

El artista portugués consideraba a don Benito una de las máximas personalidades, por su civismo y autoridad cultural, del ámbito hispánico; para divulgar en Brasil la opinión de quien manifestaba sus simpatías por los países aliados, y que mantenía, en estos álgidos meses del conflicto bélico europeo, su admiración por la cultura que Francia representaba. Para Leal da Câmara, efectivamente, la opinión del prestigioso escritor, como francófilo y simpatizante del compromiso de Portugal en la guerra, era indispensable.

HACIA EL BARRIO DE ARGÜELLES, A LA CASA DE DON BENITO

Acordada la visita por alguno de sus amigos, Pérez Galdós, recién llegado de Huelva, donde había estado la tercera semana de marzo con la compañía de teatro de Thuillier, aceptó de buen grado ver al caricaturista portugués.

Para Tomás Júlio, que siempre se había movido por el centro madrileño, Argüelles era “barrio distante”, a pesar de que ya en 1916 el distrito había crecido y la calle Princesa, que lo vertebraba, había sido muy mejorada.

Um *coche de punto* levou-me, através Madrid, até ao bairro distante de Arguelles, ao pé da Carcel Modêlo, onde mora o grande historiador espanhol Don Benito Pérez Galdós.

Allá se acercó, en busca del hotelito, de fachada de estilo arabesco en la calle Hilarión Eslava, esa vía que al visitan-



Pérez Galdós por Leal da Câmara (abril de 1916).
Dibujo que ilustra *Miren Ustedes* (Porto, 1917)

te podría resultar solitaria, comparada con las del centro. En la puerta, un timbre.

O autor dos *Episodios Nacionales* vive num palacete cuja arquitectura tem reminiscências mouriscas, ao fondo de um jardim feito à maneira dos pátios da Andaluzia, decorado con azulejos espano-árabes, tendo ao centro um tanque hexagonal de onde esguicha um fio de água que o vento leva a pulverizar os vizinhos canteiros. Uma amendoeira escandalosamente florida impregna o ar de aromas primaveris.

A porta da casa de Galdós é chapeada de cobre rutilante como a entrada de un palacio moiro.

El dibujante se fijó en que, cruzado el estrechísimo jardín, con ese almendrero florido, ya ante la puerta interior de la casa, se accedía, primero, a un hall y, luego, a una habitación entre recibidor y escritorio. El portugués, tan curioso, también con intereses artesanales por el mobiliario de interiores, miró todo lo que rodeaba al escritor que lo esperaba. “Galdós recebeu-me familiarmente, sentado en un *fauteil*, no seu quarto de cama”.

O salão e as escadas estão cheias de recordações de arte; de pinturas, de desenhos, de velhos pergaminhos, de esculturas, de estôfos, de retratos de Pérez Galdós e de frescas aguarelas.

Leal da Câmara, advertido sobradamente por sus amigos, por “um íntimo do ministro” Julio Burell, y por lo leído en la prensa, llegaba preparado. Le habían dicho que el maestro, con tantas pasadas preocupaciones económicas, su ruina, y aquella primera indiferencia, rayana en ingratitude, había envejecido mucho.

Galdós chegou a gozar, há anos, da integralidade dos eu trabalho. [...] Os livros vendiam-se e Galdós dirigia, com farto proveito, a sua própria casa editorial. Mas, se o

escritor era genial sôb o ponto de vista dda concepção e da maneira de encarar os acontecimentos passados, não conseguia chegar à modesta altura de um simple mercieiro no que se refere a contas e a economia.

Desta lacuna, resultaram dívidas complicadas com a praga dos usurários que envenenaran a vida do pobre Galdós.

Os desgostos e uma situação difícil isolaram a pouco e pouco o querido mestre, e a habitual tranqüilidade e a expressão admirativa a que estava acostumado, desapareceram como que por encanto.

Galdós arruinado, sofreu, envelheceu e, por fim, a vista foi-se-lhe apagando insensivelmente.

Eram raros os fiéis à sua beira e tal vez nenhum lhe trouxesse senão a saúde amargurada de um passado que êle preferiria esquecer... [...] Masis tarde a ingratidão nacional, envergonhada, aarrependeu-se do abanôno em que deixara a seu glorioso escritor e uma subscrição pública foi aberta para dar rendimentos a Pérez Galdós.

UN ARMONIOSO Y AMISTOSO ACENTO LUSO, TODAVÍA RECONOCIBLE

Con efusivo saludo, el maestro le asegura que lo recordaba, dándole las gracias por su visita. A Leal da Câmara tal cortesía lo conmueve, y, complacido, en correspondencia, subraya la “memória prodigiosa” del novelista. Galdós, que le estaba esperando, “lembrava-se do meu nome, de vários desenhos e de legendas que eu publicara em Madrid há dezoito anos”, lo que remite a una vieja presentación y a cierto trato personal entre 1898 y 1900, y que lo reconoce por la voz; y además de esa identificación por su acento luso, sobre todo le emociona que el escritor

[...] como os cegos de Maeterlinck, que estendem as mãos à noite para *sentirem* se há luar, êle segurou-me no braço e procurou, como a aqüidade estranha e quási trágica dos cegos, tomar conhecimento, pelo tacto, da diferença que eu fazia do tempo em que estivera em Madrid.

Da cuenta a sus lectores en qué había consistido el fracaso del negocio editorial y sus consecuencias, comentado en seguida que había sido Alcaín López, su abogado, quien al fin había logrado encaminar los asuntos materiales del maestro y evitó lo que tuvo visos de ruina económica, y, cómo, al fin, surgió una corriente de solidaridad hacia el escritor. Asunto, y de ahí la explicación en la crónica de *O Noite*, que aún no estaba resuelto del todo. Al poco, en efecto, se conoció, otra reacción a favor de Galdós, en la que se habló otra vez de la situación económica del escritor, y, al tiempo, se hizo una cierta relectura de su obra, en referencia a la guerra en curso, como defensora de libertades. En la misma semana de mayo en que Leal da Câmara todavía estaba en Madrid se conoció la noticia del homenaje a Galdós en Bilbao, ocasión que se aprovechó para llevar al novelista y en la que se volvió a poner en escena la obra *La loca de la casa*, convertido, a su vez, en acto político, pidiéndose, en libre interpretación del texto galdosiano, para defender el liberalismo en relación con la obra, combatir la guerra y pedir que los pueblos, en clara posición aliada, se unan para defenderse de las invasiones.

PÉREZ GALDÓS, LUSITANÓFILO

Las opiniones sobre la guerra europea fueron lo primordial, y bien anotadas, en la entrevista. A pesar de su poca extensión, comparadas con otras reflexiones de Galdós sobre el conflicto europeo —artículos a los que él mismo remite a su visitante portugués—, la acaparadora actualidad de 1916, destaca, por ser declaraciones para un periódico luso, su apoyo a la decisión portuguesa de combatir en el campo aliado.

Sobre la actitud de Portugal, que encontraba “admirable”, Galdós da carta abierta a Leal da Câmara para poder “fazer-me dizer, no seu jornal tudo quanto quisser, [...] Tudo quanto se faça para ajudar [...] Tudo, menos ser germanófilo”, posición que consideraba que había sido asumida no sólo por ciertos sectores del clericalismo retrógrado

o del absolutismo sino por personalidades “ de alta mentalidade”. La germanofilia española la explica, porque

temos opiniões tão várias como ardentes sôbre o que diz respeito ao exercício das armas, mas nao temos armas, nem indústrias militares que as produzam com a abundância de que resulta a eficácia estratégica. [...] Os nossos governos só se lembraram há meio séulo do que é secundário e esqueceram o primordial. Temos por isso de sofrer imensas contrariedades e alguns desenganos e revêses antes de possuir un exército à moderna.

En esta observación, en esta carencia, basa Galdós una de las razones prácticas de la neutralidad española, el por qué “nossas opinioes a favor dos aliados podem ser ardentes, mas teem de ser puramente platónicas”. Y sus interrogantes más generales giran en torno a lo que se entiende por modernización y barbarie, sobre el futuro de Europa, tras la “epilepsia guerreira”, de la misma humanidad.

Infelizmente Espanha leva no seio a doença da opinião dividida que obriga a não poder oferecer a nenhuma das nações beligerantes o seu apoio militar. Mesmo aqueles que, como eu, teem ardentes simpatias pelos aliados, são forçados a conformar-se na observação da mais esquisita neutralidade. [...] Mas na contextura desta opinião espanhola, de germanófila não há nem lógica nem sentido comum. Nem mesmo entra na sua estructura um pouco de afinidade religiosa. [...] Se há uma afinidade, só a podemos encontrar na razão política. O imperio da força bruta com as consciências adormecidas e as inteligências apagadas.

OTROS EXTREMOS DE LA CONVERSACIÓN

En esta visita se hace referencia a la estrecha amistad entre don Benito y Rafael González “Machaquito”, mencionándose a “uma filhinha”, una de las cinco hijas de “Machaquito”, Rafaelita, su ahijada, a quien casualmente oyó tocar el piano

aquella tarde. Motivo para destacar la afición del novelista por el armonio y su preferencia por la música de Beethoven.

Machaquito uma filhinha cuja educação era defícil por causa dda vida nómada do toureiro. Esta filha foi confiada a Pérez Galdós que vive, há anos, na adoração dessa criança, —hoje quási uma mulher— e que dulcifica a vida íntima do pobre velho. [...] O som musical de um piano começou a ouvir-se numa sala vizinha. Dedos hábeis tocavam uma fuga de Bach. Pérez Galdós parou de conversar. Voltou a cabeça para o lado de onde vinha o som e ficou embevecido.

—“Que bem toca, não é verdade? Não pode imaginar os progressos que ela está fazenco...”

Aunque no ha quedado constatado, nos atrevemos a adivinar que entre lo comentado, Galdós le preguntó por su obras, tocándose el tema de la caricatura, manifestando su propio interés y hasta práctica, desde sus años mozos, por la viñeta satírica y la caricatura.



Benito Pérez Galdós por Leal da Câmara, 1916. Casa Museu Leal da Câmara en Sintra (Lisboa)

DOS RETRATOS DE PÉREZ GALDÓS EN EL CARBONCILLO DE LEAL DA CÂMARA

De ese encuentro con Galdós de Leal da Câmara en 1916 lo destacable es el testimonio gráfico. El primero, en *Miren ustedes*: un retrato de Galdós, de sólo 7 x 5´5 cm, para ilustrar el comienzo de la entrevista al maestro. Y el segundo, un espléndido original, firmado, muy parecido a la ilustración aparecida en el libro, el cual, recabada información pertinente de la Casa-Museu de Leal da Câmara, consta inventariado como *Retrato de Benito Pérez Galdós*; 1916; *carvão e pastel sobre papel*; 38,8 cm de altura x 40,8 cm de comprimento; N.º de *Inventário-Geral o 108/PIN/1993* un carboncillo con toques de pastel de color azul, para algunos perfiles del sillón, y de pálido color rosa para iluminar suavemente los dorsos de ambas manos y, en sus pies, las zapatillas.

Si la impresión de este original se lo compara con la que proporciona la ilustración, de reducido tamaño, de *Miren*

ustedes, con su marcada y simplificada línea, y la ausencia de los tonos de los rasgos y difuminados del carbón y los trazos de pastel, se constata que el resultado de la ejecución es distinto. Efectivamente, aunque muy parecidos en su concepción, ciertos detalles revelan que son dos versiones o, si se quiere, dos bocetos diferentes.

El primero presenta una orientación ligeramente distinta del rostro, sin el acabado de las piernas cruzadas —el pie izquierdo desaparece—, y, en la colocación de las manos, ¡ahora Galdós está fumando!, su derecha sostiene un tabaco puro, que humea, que lo hacen diferir del original conservado.

Son dos de los bocetos que tuvo tiempo de trazar durante la visita, y, probablemente, uno de ellos podría haber sido perfeccionado posteriormente, con más tiempo. El elegido para el libro, así pues, quizá fuese el primero de los realizados; por sus simples características se tuvo por más práctico como ilustración. En este dibujo, que su reproducción de imprenta simplifica, hay además cierto toque de inmediatez —quizá el que Galdós esté fumando—, que llevó a elegirlo para acompañar la entrevista. El dibujo original, en cambio, de ejecución técnica más elaborada, gana en emoción. En ambos casos, su tratamiento los aparta de la caricatura. Y si bien su familiar planteamiento los vincula al resto de la conocida iconografía gráfica y escultórica del escritor de sus últimos años, por la fecha de su ejecución se adelanta en algo a la ennoblecida definitiva imagen de Pérez Galdós fijada genialmente, en bocetos o escultura definitiva, por Victorio Macho.

En cuanto a la particularidad del retrato de Benito Pérez Galdós, tanto en comparación con el resto de las caricaturas —Joselito, José Castillejos, conde de Romanones, Jacinto Benavente, el general Burguete¹⁰— que ilustran el libro como la galería de las elaboradas en esa misma etapa de su obra, entre 1910 y 1917 —destacamos la de Valle Inclán¹¹ o la de Luis Bonafoux, por haber sido muy conocidas por el lector español gracias a la revista *La Esfera*—, se diría que es el único retrato que, por la forma en que capta

10 Empleó algunas fotografías, cuando no pudo hacer dibujo del personaje (Alfonso XIII, Polavieja, Santiago Rusiñol o Amadeo Vives), con dos amigos cercanos: la de José Francés (*Silvio Lago*) y la que le hicieron a Valle-Inclán y a él mientras conversaban.

11 González Martel, Juan Manuel, 2009, “Leal da Câmara y Valle-Inclán: un testimonio epistolar sobre sendos lances de honor en 1899”. *Madrygal*, 12, 25-36.

al novelista, de cuerpo entero, encajando su figura sentada en el sillón, cual inevitable marco que revela las dependencias físicas del maestro, y no sólo el rostro tal como es el tratamiento de los mencionados, posee más entidad entre las ilustraciones de *Miren ustedes*.

La observación de este retrato de Pérez Galdós revela los matices, de voluntad realista, de la íntima y última impresión del artista al enfrentarse en aquella tarde con la vejez del maestro. Paso del tiempo en la figura don Benito que interpreta, con trazo rápido de posible tímido apremio ante su ceguera, la rendida postura de su figura encajada en el protector sillón azulado: rostro, marcado, sin apenas mirada tras los oscuros cristales; línea de su boca que invade el bigote; ambas manos, en reposo, con luz de ligerísima coloración rosácea que apenas; las delgadas piernas cruzadas; bajo la alta pernera, la cómoda intimidad de los pies en zapatillas. En fin, un delicado, envejecido y familiar estar de don Benito que a pesar de la edad avanzada, la ceguera y las monotonías de la reclusión casera, sigue ágil en el recuerdo y de apasionada opinión, pudiendo aún gritar *juvenilmente* su parecer, como apuntará Leal da Câmara, cuando los asuntos tratados derivaron hacia los desastres de la guerra, sobre los muertos habidos y aquellos que habrían de morir —“¿Será isto mais que uma guerra, um suicídio da humanidade [...]?”— y sus razones políticas.

Poco visto aún en España, este dibujo, que figuró en la Exposición de 1947, en la retrospectiva de la obra de Leal da Câmara organizada por la Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa como homenaje al artista, únicamente, en fecha reciente, gracias a los acertados criterios de João Élvio Melim de Sousa, director de la Divisão de Museus Municipais da Câmara Municipal de Sintra, se ha posibilitado que tal dibujo fuese seleccionado para presentarlo en la Exposición “Suroeste”, entre las obras cedidas para ilustrar las relaciones literarias y artística entre Portugal y España (1890-1936), en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, de abril a mayo de 2010.

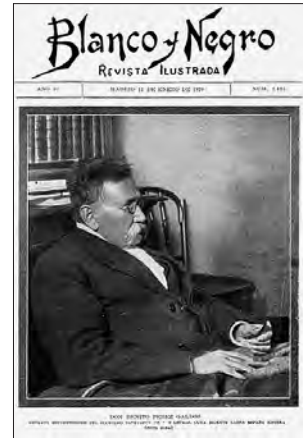
TAL VEZ EN 1944, OTRO PASEO... ALLÍ “BEIJEI A MÃO DO MESTRE”

En 1920, al conocer por la prensa lisboeta la noticia de la muerte de Pérez Galdós, el 4 de enero, seguro que Leal da Câmara, evocando tanto aquel fin de siglo madrileño como, especialmente, aquella charla que mantuvo con don Benito, mientras dibujaba su figura en abril de 1916, tuvo un emocionado pensamiento para el maestro.

Si veintiocho años más tarde, en plena posguerra, en su última visita a Madrid, se le ocurrió a Leal da Câmara pasear con su mujer, Júlia Azevedo, por Argüelles, zona que había sido muy castigada por la artillería durante la toma de la capital por las tropas de Franco, para ver el renovado aspecto del distrito del que tanto presumía la prensa oficial con las edificaciones en los nuevos bulevares, recordaría que en aquel arranque de Princesa con Hilarión Eslava estaba la casa donde había visitado a Galdós en 1916. Mas la sorpresa ante su degradada fachada debió menguar mucho más sus recuerdos, ¡la mitad de sus amigos, muertos o exiliados! en este 1944, y sin esfuerzo le vino a la mente que allí, al despedirse, “Beije a mão do Mestre”.

Leal da Câmara que había ido convirtiendo su propia casa de Rio de Mouro, en las cercanías de Sintra, y en plena campiña de la hermosa região *saloia*, en un acogedor hogar donde había reunido sus recuerdos y toda su obra —en la actualidad, cuidadísima realidad museística del patrimonio artístico de Portugal—, veía ahora aquel palacete del novelista de los *Episodios Nacionales* completamente abandonado, casi destruido. E impresionado, hubiese rubricado, con igual nostalgia, lo que hacía pocas semanas otro amigo, Emilio Carrere, que vivía a tres pasos de allí, había escrito en el periódico *Madrid*¹².

La casa de D. Benito, en la calle Hilarión Eslava, desde que él murió, parecía la casa maldita. Muros requemados, con los ojos huecos de sus ajimeces sin cristales; Paredes descascarilladas y techumbres hundidas. El árbol solitario de un jardinillo mustio asomaba por encima del muro un



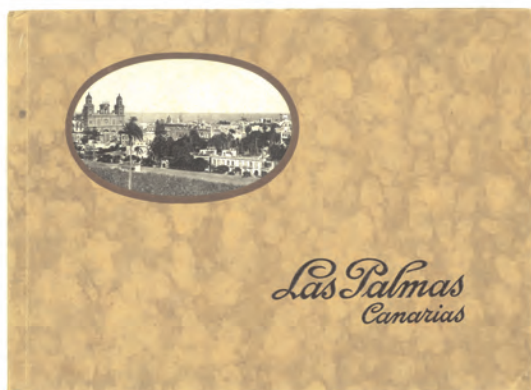
Benito Peréz Galdós en
Cubierta de *Blanco y Negro*,
1920

12 *Madrid*, 8.03.1944.

penacho de verdor y caía sobre la lápida, donde un alto relieve evocaba la noble cabeza del gran novelista. Como un siempre verde laurel sobre su recuerdo... La casa en ruinas está acoquinada entre casa altas y sin carácter. [...] Fue el rincón de la ancianidad, de la ceguera y de la despedida lenta. [...] Desde que D. Benito murió, su casita se fue desmoronando. La revolución [la Guerra Civil] remató la devastación. Nadie vivía en ella; [...]. En los últimos tiempos, tras de la guerra, estas ruinas fueron refugio de vagabundos.

LAS TRES PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO VEINTE catalizaron en Canarias los procesos y manifestaciones de la modernidad que tardíamente marcaron el siglo diecinueve. El *boom* marítimo-comercial que resituía a las islas en el mapa internacional de las rutas intercontinentales con la consiguiente demanda e implantación de servicios, la revolución productiva que cambia la faz de los sistemas agrícolas tradicionales a favor de sendos nuevos monocultivos (plátano y tomate), la concentración de población en los centros urbanos y comarcales, el desarrollo del crédito local y de la economía internacional mediante las sucursales de bancos extranjeros en las dos capitales introducen hondos cambios y niveles de prosperidad que permitirán a la sociedad canaria capear sucesivas crisis de reestructuración interna y coyuntura exterior adversa. El multiculturalismo, inherente a la historia del archipiélago, florecerá en un cosmopolitismo que afectará a las artes plásticas, la arquitectura y la población, pues los matrimonios entre canarios y europeos se intensifican en Gran Canaria y Tenerife a partir de la década de 1880, regenerando el tejido social de la burguesía más avanzada.

La “nueva velocidad” del transporte marítimo supondrá, en general, la alineación de la creación artística y literaria de Canarias con los respectivos modelos continentales más el flujo relativamente rápido de ideas e ideologías y de todos sus productos (libros, estampas, fotografías, catálogos). Asimismo, esta “velocidad” que incrementará según se perfeccionan las máquinas marinas y su propulsión (suplantación del carbón vegetal por el petróleo en la producción de una energía mecánica más eficaz), abrirá las



Cubierta del álbum
fotográfico *Las Palmas
Canarias*. Frobenius Soc.
An., Bâle (Basilea), Suiza,
para Fotografía Alemana,
ca. 1925-1927

puertas a vivencias y carreras internacionales, sin olvidar a las “compañías” nacionales e internacionales de ópera, música y teatro, que tenderán a recalar en las capitales Canarias antes de proseguir la gira americana. Las nuevas tecnologías del diecinueve incidirán sobre otra clase de “velocidad”, esta vez, los ritmos y límites de horarios domésticos y productivos, flujos territoriales y sistemas de transporte. En 1893, canalizando un salto de agua de ciento dieciséis metros que moverá una turbina generadora, la Fábrica Electrón en el Barranco del Río de La Palma suministrará el primer fluido eléctrico a un circuito limitado de calles centrales y viviendas que irán paulatinamente contratando bujías a los precios estipulados por las sociedades inversoras. Le siguen a este esfuerzo fundador distintos conatos y servicios Arucas (1895), Las Palmas de Gran Canaria (1899), Santa Cruz de Tenerife (1900). Se aprovechará los sistemas autógenos de fábricas, la fuerza eólica y el agua para proveer de un incipiente alumbrado a villas y capitales. La electricidad inicia en esta década umbral su lenta transformación de la vida insular, aunque la belmontina, el petróleo y la vela seguirán vigentes durante tres cuartas partes del siglo veinte. La urbe que Tomás Morales celebra en *Canto a la ciudad comercial* (1917), es precisamente este tejido rápidamente elaborado a partir de unos precarios retales decimonónicos.

Las primeras fábricas o estaciones de generación eléctrica aglutinaron capitales extranjeros y locales. En Tenerife, serán belgas y después alemanes, en Gran Canaria ingleses y norteamericanos, en un patrón que refuerza la hegemonía de la inversión exterior frente a la modicidad de los capitales internos, que no obstante, son capaces ya de aparecer en el mercado y tener influencias. Similar situación se observará en el desarrollo de la banca y el crédito; el establecimiento de poderosas firmas foráneas no monopoliza-

rá el mercado ya que surgirán bancos autóctonos (la Banca Quetgles), y bancos nacionales que reforzarán las ofertas financieras (Banco de Crédito y Banco Hispano-Americano). La fundación de las Cajas de Ahorro (Santa Cruz de Tenerife, 1911, Las Palmas de Gran Canaria, 1913), iniciarán procesos de renta y previsión de un gran alcance social cohesivo y estructurante.

Manuel González Méndez, el artista más laureado e internacional del siglo diecinueve, es el adalid de esta “cohabitación cultural”. Esto significa que Méndez podrá ser parisino y santacrucero a la vez, tener residencia en París y Santa Cruz de Tenerife, exponer regularmente en el *Salon*, celebrar una importante individual en la Galería *Georges Petit* y ejecutar trascendentes proyectos murales en su patria atlántica, como lo fueron el ciclo de pinturas históricas que ornán las paredes de El Parlamento Canario en Santa Cruz de Tenerife o los cielos de El Salón Dorado de El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria. El siglo diecinueve hace de Méndez un difusor pionero de la contemporaneidad en el sentido más completo, que implica la simultaneidad geográfica de la creación artística. Ser reconocido y cotizado, criticado favorablemente “en casa” y “fuera”, ilustrar cuentos, novelas y revistas en ambos países, ser bilingüe y, por tanto, lector directo de dos ricas tradiciones literarias, enriquecerse de la cultura política liberal y progresista francesa y trasladarla civilizadamente a su vida y a sus compatriotas tinerfeños y palmeros.

El anverso del caso Méndez, o sea el reflejo continental-canario, es sin duda el largo y correspondido romance insular de Camille Saint-Saëns, genial compositor y maestro que durante el último tercio del diecinueve e inicios del veinte realiza estancias las Islas. Saint-Saëns, retratado con todo honor y pompa por Méndez en 1900, y unos años después por Rafael Larena-Avellaneda (versión que se acerca mucho más a la esencia bohemia y creadora del hombre), sintetiza su experiencia atlántica en una serie de composiciones, que a su vez reflejan lazos de amistad y afinidad con músicos canarios. Además del famoso violinista y virtuoso

José-Larena-Avellaneda, el pianista amigo de la destacada profesora e intérprete grancanaria, Fermina Henríquez de Lleó y de la pianista Candelaria Navarro Sigala. A estas dos amigas, a quién escuchaba atentamente tocar, les dedicará respectivamente un estudio, *Las campanas de Las Palmas* y un vals, *Vals Canariote*. Este binomio intercultural Méndez-Saint-Saëns simboliza la modernidad artística y la relación contemporánea canario-europea. Una anécdota narrada por Saint-Saëns, muestra por otra parte la imparable tecnologización de las islas. Un amigo grancanario graba una interpretación propia usando un fonógrafo de calidad. Al escucharse a sí mismo, el maestro hace un importante reajuste técnico de ejecución que comentará con entusiasmo. Esta debe ser la primera grabación importante realizada en suelo isleño.



Cubierta de
Gente Nueva, nº 68.
Santa Cruz de Tenerife,
30 de marzo 1901

Mientras la dimensión cultural de una región crece espontáneamente sobre esta matriz de intercambios selectivos y avanzados, en términos políticos y administrativos, las islas debaten cuestiones fundamentales para su futuro: la división de Canarias en dos provincias, que se consumará en 1927 y la forma de la administración insular, que se concretará en la fórmula de los Cabildos Insulares y la irrupción en el arcaizante escenario decimonónico del sufragio universal y las ideologías obreras, republicanas y libertarias, que por supuesto tendrán reflejo estético e intelectual en las revistas culturales de esta época, suma de nuevas tendencias del pensamiento y orientaciones estéticas. Entre las principales se encuentran: *Gente Nueva* (1899-1901), *La Atlántida* (1901), *Florilegio* (1913-1915), *Castalia* (1917), y *Hesperides* (1927-1929). Estas revistas trascienden las tensiones y los peligros del divisionismo radical, y cohesionan un espacio de progreso intelectual pancanario, sin exigir a priori cuotas o favores políticos. Durante los años 20, poetas, escritores y pintores de Tenerife y Gran Canaria serán revisados y homenajeados en sus páginas soslayando los estrechos fanatismos del pleito insular. Resulta pues imposible disociar un evento tan fundamental para la vanguardia artística de las islas como lo será la *Exposición Surrea-*

lista de 1935, la persona y las iniciativas editoriales de Eduardo Westerdhal (*Gaceta de Arte*), de la tolerancia y pujanza de las publicaciones culturales entre 1899 y 1929, impulsoras de una modernidad regional que aún no se ha evaluado en su justa medida.

La histórica apertura de Canarias hacia lo extranjero y los extranjeros, que podemos contrastar con periodos y focos de endogamia social, se acrecienta en las décadas iniciales del nuevo siglo. Las elites isleñas e insulares se encuentran y conocen en determinados espacios y ambientes. Los matrimonios entre jóvenes canarios y europeos dan lugar a una renovación del tejido generacional y a grupos que sintetizan y aúnan influencias: anglo-canarios, franco-canarios y germano-canarios especialmente. El cosmopolitismo se producirá fluida y constantemente, aún durante la inhibición de la Gran Guerra, en los hoteles palaciegos, como el Hotel Metropole y el Santa Catalina, el *British Club*, el Club de Golf de Bandama (el decano de España), el Hotel Quisisana, el Gran Hotel Taoro. Este último será el primero equipado con fluido eléctrico, y sus dimensiones y lujo lo convierten, junto al famoso Reid's Hotel de Madeira en uno de los grandes complejos hoteleros del Atlántico Medio.

Durante la Gran Guerra (1914-1918), la sociedad canaria se pronuncia a favor de uno u otro bando, pro-alemán o pro-aliado. Esta toma de posiciones llega al punto de inspirar poemas a Tomás Morales y Domingo Rivero que evocan en su lírica el estilo y emoción de los poetas británicos de la Gran Guerra (Siegfried Sassoon y Wilfred Owen). La información que se maneja sobre el desarrollo de las campañas bélicas en el continente es mucho más extensa de la que proporciona las crónicas de *La Esfera* a la sociedad española. A los puertos canarios y, por tanto, a sus hoteles y clubes llega el *Times* y el *Illustrated London News*, y Néstor Martín Fernández de la Torre se abona a principios de 1920 a la prestigiosa revista *The Studio*, que le mantiene al tanto de las exposiciones de la Whitechapel, Burton y Grafton Galleries, y las últimas tendencias del simbolismo nórdico.



Ilustración de CROSITA para el poema *Mayo* de LUIS RODRÍGUEZ FIGUEROA, nº 73, 12 de mayo de 1901

Este intenso cosmopolitismo alcanza su más brillante expresión literaria en la novela de Alonso Quesada, *Las Inquietudes del Hall* (1922), dinámica y desengañada reflexión sobre la convivencia entre culturas contrapuestas, ensayo de percepción sobre personajes que se comportan inexplicablemente a los ojos del observador insular. No obstante la ambivalente actitud de Quesada hacia los británicos, estos encuentran en Gran Canaria y Tenerife una importante tolerancia a sus costumbres y creencias, hecho que se evidencia en la construcción de iglesias anglicanas en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, y el Cementerio Inglés en las laderas del barrio palmense de San José.

Los grandes hoteles, además de estrenar la electricidad, albergarán algunos conciertos sobresalientes y “audiociones mecánicas”. En 1906 El Metropole presenta el excelente gramófono de don Miguel Padilla. Se oye pues públicamente por primera vez la voz de tenores y sopranos internacionales grabada en disco de pasta dura. La organización de la enseñanza musical y la programación de conciertos que ahondan en repertorios más serios (distanciándose del modelo concierto-espectáculo del diecinueve), se nutrirá del acendrado cosmopolitismo de los profesionales canarios y nacionales que signan la vida musical de las islas. Servirán a la vez como espacios expositivos y sedes de eventos artísticos. Francisco Bonnín Guerín vende sus acuarelas en el Hotel Taoro y en 1924 se le tributa un homenaje en el Quisisana.

Néstor de la Torre Comminges, que triunfó en el Norte de Italia, promueve desinteresadamente programas y recitales, Miguel Fera, tenor tinerfeño, brinda su participación en actos musicales, José-Larena Avellaneda y su cuarteto varían y modernizan tardíos contenidos neo-clásicos y románticos, mientras el pianista Rafael Romero Spínola introduce la música europea más avanzada. El 5 de abril de 1902 el compositor Andrés García de la Torre estrena en Santa Cruz de Tenerife su aclamada ópera *Rosella* (estreno absoluto en Milán, 1899). Impulsa este estreno el prestigio-

so Maestro Ricardo Sendra, que insuflará vida a la Orquesta de Santa Cruz de Tenerife. En esa misma década se oirá también su zarzuela *Ángela*, una de varias compuestas por canarios que integran una escuela regional del género chico. Bernardino Valle realizará una labor fundamental de cohesión en la música canaria, siendo profesor, protector de músicos (entre ellos José Hernández Sánchez, prolífico compositor menor, cuyo *Hommage* fúnebre se interpreta durante las exequias del Rey de Grecia) y titular de la Orquesta Filarmónica. Asimismo, el pianista y compositor Juan Reyes Armas y José Crosa (pintor, ilustrador de *Gente Nueva* y escritor), fortalecerán la música en Tenerife. En la década de los 20, un pintor melómano, Francisco Bonnín, funda con veinticinco miembros la Orquesta del Círculo de Bellas Artes, que se consolidará en 1928 como Orquesta de Cámara de esta institución en 1928. A este panorama en desarrollo de las programaciones propias debemos añadir el paso por ambas capitales de las compañías en gira hacia América (Norte y Sur), que al recalar en los puertos canarios presentan la actualidad escénica y musical con relativa rapidez.

El arte y el teatro aunaran esfuerzos a su vez con una pujanza inédita. El grupo de *Los Doce* que dirigen los infatigables hermanos Millares Torres y cuyo actor principal es Sebastián Suárez León (hermano del pintor y asiduo colaborador de la revista *Florilegio*), pone en escena obras internacionales que difunde la dramaturgia parnaso-simbolista y los éxitos del teatro español. La colaboración de Néstor como escenógrafo será vital para la buena acogida de *Interior*, de Maeterlinck (Teatro Pérez Galdós, 1907), *Pascua de Resurrección*, con música del Maestro Valle (Teatrillo de los Hermanos Millares, 1908), *Sacrificios* de Jacinto Benavente (Teatro Pérez Galdós, 1913). La fotografía conservada de esta escenografía muestra el gusto sintetista *art-nouveau* del pintor, en que lucen obras propias como *Posesión* (1913), *Oriente* (1913) y *Joselito* (1913).

Otro producto cultural que reúne a distintos creadores es el estreno de la pieza dramática de Tomás Morales *La*



Cubierta de *Trouba d'amour* [música impresa]: valse amoureuse de JOSÉ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (1919)



Estreno de *La cena de Bethania* de TOMÁS MORALES.

Teatro Pérez Galdós,
4 de abril de 1910

Cena de Bethania (Teatro Pérez Galdós, 1910). Los decorados de escena tomaron esta vez la forma de grandes lienzos pintados por Nicolás Massieu y Matos (con la participación de Hurtado de Mendoza), representado con naturalismo pos-impressionista arboledas y arquitecturas hebreas.

Las fiestas temáticas y alegóricas, las decoraciones de fachadas, los templeteos efímeros, se impregnarán de los modos y maneras simbolistas, *art nouveau* y *art déco*, y en la década postrera del diecinueve, manifestarán una estética *belle époque* que señala los inicios del modernismo en Canarias. Las fiestas, cabalgatas y eventos lúdicos comprenden ambiciosos proyectos artísticos que se realizan artesanalmente. Una de estas puestas en escenas *belle époque*, se celebró en 1897, cuando Bonnín

decoró la fachada entera más las ventanas (estas con bellas transparencias que las cubrían), del edificio de la Filarmónica Santa Cecilia en Santa Cruz de Tenerife.

Néstor, a raíz de una petición de la Sociedad El Recreo en 1906, decora el antiguo Teatro Pérez Galdós, para ambientar lujosa y exóticamente en sus dependencias los bailes de Carnaval. El factor más impresionante lo constituyen las trescientas mariposas pintadas a mano: *Toda la delantera de los palcos con grandes haces de trigo, amapolas y margaritas. Un gran paraguas japonés pende del techo con multitud de mariposas alrededor. La vara de la sombrilla termina en un arco de mil bujías.* Fastuosa y desbordante, fiel al credo del *art pour l'art* que siempre practicó, fue asimismo la Fiesta de Navidades que coreografió y dirigió para el Nuevo Club de Las Palmas de Gran Canaria en 1918. Fiesta benéfica destinada a paliar el hambre y miseria de los niños más pobres del Puerto de La Luz (que acusaba la crisis de la Gran Guerra, como toda Canarias), desfilaron en ella setenta personas y contó con aforo de mil quinientas en el Hotel Metropole.

Dos años más tarde, el Ateneo de La Laguna celebra “La Fiesta del Atlante”, en homenaje al poeta Tomás Mora-

les, a la cual asiste Pedro de Guezala que tiene un ejemplar autografiado de *Las Rosas de Hércules*. En la primera década del siglo, las Fiestas Lustrales de La Palma, acusan en sus espectaculares carrozas, la impronta *art nouveau*, engendrando asombrosos *carros navales* de beldades juveniles ataviadas a la usanza neo-griega, sensibilidad finisecular que penetró en el modernismo y que también inmortalizaría el joven fotógrafo Adalberto Benítez en la década de 1910 (*Fiesta griega en los Jardines de Camacho*, ca. 1918).

Esta inaudita “transparencia” fotográfica de la mujer acelera la estética de la *Nueva Eva* e implica, en un grado muy moderado, un respeto hacia la emancipación de la mujer. Las sonadas revoluciones de Paul Poiret y Coco Chanel, que liberan el cuerpo femenino del corsé, las enaguas y las faldas largas, recodifican la moda femenina al margen del proyecto sufragista. En Canarias la emancipación estética de la mujer jalonará las principales revistas, hasta culminar en la larga serie de *Hesperides*, “Nuestras Bellezas Canarias”.

La última y más trascendente innovación artística del diecinueve se presenta formalmente un mes de 1897 en Santa Cruz de Tenerife. El palmero Miguel Brito hace una demostración práctica del Kinetoscopio de Edison y de un fonógrafo. Al año, el mismo empresario, en la planta baja del Círculo Mercantil de la capital tinerfeña, acciona el Cinematógrafo de Lumière. Desarrolla, para amenizar los breves metrajes filmados por la parisina Gaumont, un programa que incluye al sexteto de Diego Crosa, estableciendo una relación entre música y cine que se prolongará hasta finales de la década de 1920.

San Cristóbal de La Laguna, se convertirá durante la Primera Guerra Mundial, en una de las sedes constantes y prestigiosas de la exhibición cinematográfica. El Teatro Leal, regalo del prócer y filántropo Antonio Leal Martín, decorado su interior con lienzos de Manuel López Ruiz, Juan Botas y Ghirlanda, y Manuel Verdugo, ofrecerá al público lagunero los clásicos mudos de autores franceses y algunos de los grandes filmes de la República Weimar



Cubierta de
Fiesta de Atlante: celebrada
en el teatro Leal el
12 de septiembre de 1920.
Ateneo de La Laguna.
La Laguna: Imp. de Suc.
de M. Curbelo, [1920]

(Fritz Lang, entre otros). La trabazón estética y la interrelación temática entre los creadores canarios se expresará también en este nuevo y séptimo arte. El primer largometraje canario, el *thriller* lúdico de José Rivero, *El ladrón de guantes blancos* (1926, Rivero Films), incluía un breve homenaje a Tomás Morales. Como preámbulo a una escena que se desarrolla en un interior de recargada ambientación modernista, la edición ilustrada por Néstor de *Las Rosas de Hércules* se presenta al espectador, fugaz *memento* visual, sin duda la primera imagen publicitaria subliminal de nuestra cultura.

En pleno Oceano,
sobre el arrecife de coral cambiante
que el mito de Atlante
nutriera de símbolos y de antigüedad,
donde el sol erige su solio pagano
y Céfiro cuenta,
perenne, la hazaña de Alcides, se asienta
la ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad!

TOMÁS MORALES

INTRODUCCIÓN

En este artículo se realizará un análisis del poema “Criselefantina” de Tomás Morales (1884-1921) desde el punto de vista de la mitocrítica. El texto pertenece al primer libro (1922) de su obra poética *Las rosas de Hércules*, concretamente a la sección titulada *Poemas de asuntos varios*, que precede a los *Poemas del mar*. Aunque en una primera valoración se podría ver este apartado como un conjunto de poemas inconexos, si atendemos al culturalismo moralesiano y especialmente a su particular tratamiento del mito, resulta perfectamente entendible el carácter conceptual con que el autor impregna toda su obra, lo que le da ese aspecto unitario con el que nos ha llegado hasta la actualidad.

La tesis de trabajo que se va a tratar de demostrar en estas pocas páginas será la siguiente: *la utilización por parte de Tomás Morales de dos esquemas para crear un mito representante de un elemento universal, según las consideraciones antropológicas establecidas por Gilbert Durand en Las estructuras antropológicas del imaginario*.

La metodología que se ha seguido para investigar y resolver la tesis que se plantea es una combinación entre el formalismo, tratando en todo momento de extraer lo máximo del texto desde el propio texto, y el estructuralismo, teniendo en cuenta aspectos destacables de la vida del autor (relaciones culturales, sentimentales, vida en general), y todo ello en conexión con otras ramas del saber (como la Antropología, Historia, Mitología, Arte) para proporcionar un tono multidisciplinar a la investigación de acuerdo con las recomendaciones de Darío Villanueva (1991).

Tomás Morales muestra a través de una cuidada métrica (versos de arte mayor, especialmente alejandrinos, rima consonántica) la imagen de una criselefantina que representa a la amada o, tal vez al revés, la imagen de la amada como una criselefantina en perfecta consonancia con el juego de la ambigüedad propio del modernismo (como por ejemplo hace Huysman en *À rebours*, 1884).

El poema está dividido en tres partes bien diferenciadas. En primer lugar aparece la descripción de la amada bajo un aire de *erotismo pagano y clásico* (Páez, 1999). A continuación el poeta hace una invitación al tálamo donde se describe la belleza de la amada en él. La naturaleza, en este momento, contribuye a sugerir un ambiente de sensualidad. Por último, se produce la consumación del amor, igualado en este caso a la muerte, actualizándose así el tema clásico de la relación dialéctica entre Eros (el amor) y Tánatos (la muerte).

Las criselefantinas eran figuras de bronce u oro (gr. *crisos*) y marfil (gr. *elefantos*) cuyo origen se remonta a la antigua Grecia, donde se utilizaba la técnica de combinar el oro y el marfil para la creación de esculturas que representaban a las diosas mitológicas (O. Guerra Sánchez, 2006; Bruno Pérez, 2002). El marfil representaba las partes carnosas del cuerpo humano, mientras que el oro quedaba reservado para las ropas, adornos y el cabello. En el siglo XIX estas representaciones escultóricas clásicas se pusieron muy de moda por el gusto hacia lo clásico, lo arquitectónico y el marfil del parnasianismo y, posteriormente, del modernismo.

La idealización de la amada como una criselefantina supone la correspondencia entre el arte de la escritura y el de la escultura, así como la sacralización de un elemento pagano al ser considerada la unión entre los amantes como un sacrificio divino, ceremonialmente llevado a cabo sobre un tálamo blanco a modo de altar.

La creación poética equivale en este poema tanto al acto amoroso como a la relación existente entre la amada



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

y la escultura. La amada se asemeja a una estatua, esculpida con los mejores y más preciosos materiales. Tal es el trabajo llevado a término por Tomás Morales en el poema, con la palabra como elemento maleable. Su cuerpo, tallado, resulta perfecto. Esto da lugar a la aparición de una constante que recorre todo el poema: el erotismo (recuérdese en este punto que el erotismo con una fuerte carga sensual y sexual es uno de los temas preferidos por los poetas modernistas). Sin embargo, imágenes como la del cabello suelto que cae sobre los hombros (primera estrofa), el contacto con los labios de la amada (final de la sexta estrofa) o la del acto amoroso (estrofas séptima, octava y novena) chocan con la imagen de pureza que refleja la palidez de la tez de la amada que consigue superar a la blancura de las flores con las que compete.

Este juego de contrastes va a ser el eje motor del poema: la rigidez del marfil (cuerpo) se confronta con el movimiento del pelo y de los ropajes (oro); la quietud de una estatua se envuelve en la sonoridad del movimiento del agua de una fuente (*surtidor lejano*, v. 26) y con las ramas movidas por el viento (*Un salmo acariciante preludiarán las hojas*, v. 35); la quietud inicial de los amantes se vuelve ritmo frenético *in crescendo* al unirse sexualmente; el blanco puro se vuelve rojo; la vida en muerte figurada tras el sacrificio. Esta serie de antítesis le sirve al poeta canario para unir lo que el simbolismo ruso de la década de 1920 conoció como *simbolismo sonoro* con lo que posteriormente el estructuralista francés Gilbert Durand denominaba *simbolismo conceptual*. La sonoridad sugerida en el poema (fuentes, ramas en movimiento) se une así con la mitología y el imaginario antropológico.

La mitocrítica trabaja los mitos tradicionales y los nuevos desde un punto de vista estructuralista, como sistema de pensamiento. Así, las figuras utilizadas pueden servir para revelar u ocultar un pensamiento (culturalismo) dirigido específicamente a iniciados. Esta viene a ser la esencia del simbolismo, utilizar la mitología como lenguaje de signos. Esta rama de la crítica la ha estudiado sin igual el ya nom-

brado Gilbert Durand. En su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* hace un repaso de las teorías que existían sobre las estructuras de la imaginación hasta el momento para recoger lo mejor de ellas y elaborar su propia teoría que servirá en este trabajo como metodología.

Durand amolda de Baudouin su teoría del isomorfismo o polarización de las imágenes, lo cual permite a través del psicoanálisis literario (Durand) bosquejar un estudio cuantitativo y casi estadístico de las imágenes. Cada isomorfa se modulará o diversificará en un vocabulario rico y determinado (así *día: luz, iluminar, claridad: brillo, antorcha; cielo: blanco, aurora, rubio; rayo: Sol, astro, estrella; visión: ojo; grandeza: alto, cenit, adelante, subir, levantar; inmenso, cima, cielo, frente, Dios; pureza; ángel*; etc). El estudio del imaginario ayuda a descifrar el culturalismo de los autores, y esta premisa hace que Durand insista en adaptar los estudios de otros autores. De Bachelard toma la idea de que los símbolos no deben ser juzgados desde el punto de vista de la forma exclusivamente, sino de su fuerza. Suponen así un movimiento sin materia, es decir, *imágenes motoras* que ayuden a clasificar los símbolos a partir de unas *metáforas base*.

La relación genética de fenómenos sensoriomotores elementales se encuentra en el nivel de los grandes símbolos. De este modo se pueden encontrar símbolos tales como el *engullimiento*, con prolongaciones sexuales, o el *amamantamiento*, visto como preejercicio del coito (anastomosis muy posible entre la dominante sexual latente en la infancia y los ritmos digestivos de la succión). Ante esto resulta factible entrever la existencia de una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas.

Lévi-Strauss argumenta que lo que es del orden de la naturaleza y tiene como criterios la universalidad y la espontaneidad está separado de lo que pertenece a la cultura, campo de la particularidad, de la relatividad y la coerción. Ante este hecho, Durand insiste en la necesidad de que se establezca un acuerdo entre la naturaleza y la cultura, a

sabiendas, eso sí, de que el contenido cultural jamás ha sido vivido. Esto lo realiza Tomás Morales, así lo particular se convierte en universal.

El tecnólogo Leroi-Gourhan establece grandes clasificaciones tecnológicas de los símbolos. Lleva a cabo un bosquejo de clasificación elemental en cuatro categorías: *tierra* (material de las percusiones, sitio de los gestos tales como quebrar, cortar, modelar); *fuego* (calentar, cocer, fundir, secar, deformar); *agua* (dilución, deshielo, lavaje) y *aire* (seca, limpia, aviva). Sin embargo, este materialismo rígido dividido en los cuatro elementos heraclitianos los corrige pronto Durand con una gran ley: *si la materia gobierna inflexiblemente la técnica, dos materiales tomados en préstamo a cuerpos diferentes, pero que poseen las mismas propiedades físicas generales, inevitablemente tendrán la misma manufactura*. Por lo tanto, esta ley va a dar una gran importancia al *gesto*, a la actualización de la materia.

En una criselefantina existen dos materias primas primitivas de propiedades físicas parecidas (origen natural) pero a la vez diferentes (maleabilidad). Son manufacturadas de diferente modo (esculpido: marfil /fundido: oro o bronce) estableciéndose una simbiosis entre el cuerpo (rígido pero plástico) y los cabellos con la vestimenta y adornos (flexibles) para crear un único elemento símbolo de la perfección de la mujer, de la amada. Los dos elementos se unen como los amantes para formar una única unidad donde el marfil, con su vigor, recuerda al hombre y el oro, con su belleza, delicadeza y endebles recuerda al canon femenino de la mayor parte de la historia de la humanidad para la cultura occidental.

En un símbolo puede haber varias dominantes entrelazadas como, por ejemplo, en la figura del *árbol* (ciclo estacional; verticalidad) o la de la *serpiente* (engullimiento; resurrección: renovación, renacimiento). En este sentido, en la imagen del *oro* se combina la dominante del *color celeste y solar* con la *quintaesencia oculta*, tesoro de la intimidad, hecho que se puede observar perfectamente en *Criselefantina*, donde este material oculta el sexo de la amada.

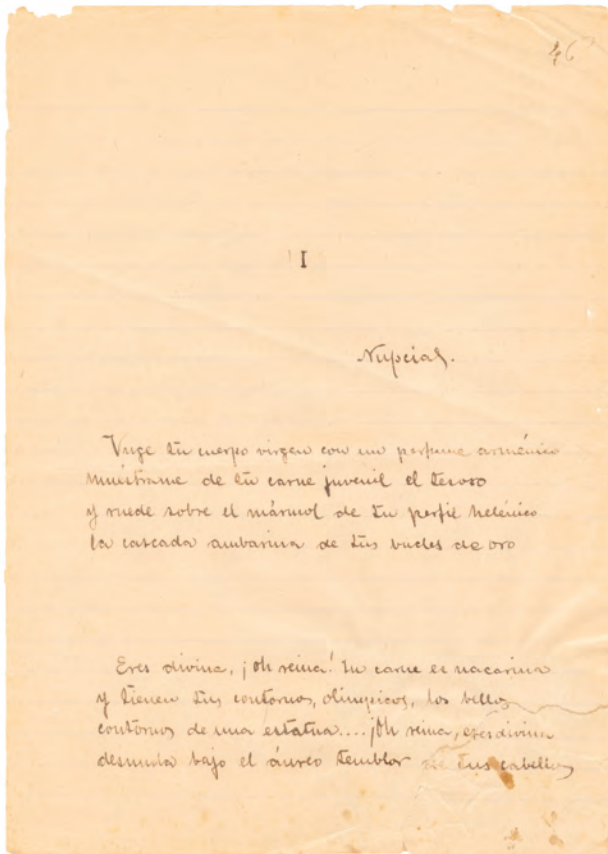
II

Una vez situados los puntos de apoyo en los que Durand cimienta su teoría antropológica del imaginario, se procederá a continuación a explicitar la terminología nominada por este autor, explicándola y aplicándola al poema de Tomás Morales objeto de este estudio.

Gilbert Durand establece cinco aspectos en los que quedan divididas las estructuras del imaginario. El primer paso previo a la materialización de una estructura es el ESQUEMA. Equivalente al *símbolo motor* en Bachelard, son engramas teóricos unidos a trayectos encarnados en representaciones concretas y determinadas. Así, por ejemplo, el gesto del engullimiento queda dividido en dos esquemas, el *descenso* y el *acurrucarse en la oscuridad*. Este esquema es perfectamente visible en *Criselefantina*, donde los amantes descienden desde una posición erguida a una horizontal sobre el tálamo a modo de altar.

Tras el esquema vienen los ARQUETIPOS. Éstos son las sustantificaciones de los esquemas. Equivalen a las imágenes primordiales de Jung. Son engramas, imágenes originales, prototipos. Suponen el punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales. Se adecúa al esquema, siendo su universalidad constante. En *Criselefantina*, los esquemas *acurrucarse* y *ascensión* se relacionan con los arquetipos *regazo* e *intimidad* en el primer caso y *cielo* en el segundo. El arquetipo *intimidad* resulta indispensable para que se establezca la unión entre los amantes, y el arquetipo *cielo* es perfectamente visible en el poema bajo la forma del *pálio* (estr. séptima), además del sacrificio, que supone la ascensión a los cielos, dándose así una sacralización de lo pagano muy del gusto de los poetas modernistas.

El tercer paso corresponde al SÍMBOLO. Los arquetipos se relacionan con imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse. El símbolo adquiere mayor importancia cuanto más rico en sentidos diferentes es. En el poema de Tomás Morales el esquema *ascensión* y el arquetipo *cielo* permanecen



Manuscrito autógrafa
de Tomás Morales:
Nupcia que se transformará
en *Criselefantina*,
versos 1-8

inmutables. Sin embargo, el símbolo se transforma, de ascenso se pasa a descenso con el *rayo de luna* (estr. séptima) que cae desde el cielo hacia los amantes.

En cuarto lugar se da paso al MITO. Es un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas. Este sistema, bajo el impulso del esquema, tiende a constituirse en relato. Utilizando el hilo del discurso, los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. *Criselefantina* se convierte así en mito del grupo de esquemas del *engullimiento* y de la *ascensión*, y todo a partir del sacrificio que convierte el blanco en rojo, la pureza en pecado (estr. novena). El arquetipo promueve la idea, el símbolo engendra el nombre, y el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filo-

sófico, el relato histórico y legendario como bien alude Bréhier en *Philosophie et mythe* (1914).

Por último, el mito da lugar a las ESTRUCTURAS. Éstas son protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno de los esquemas originales. Implica cierto dinamismo transformador que, en este caso viene representado por la plasticidad que encierra el poema. Plasticidad que ofrece la visión de la criselefantina (escultura hecha ser humano o al revés, que pasa de la estaticidad al movimiento), por la ruptura de la armonía del locus a causa del frenesí amoroso, por el cambio cromático del blanco al rojo. La estructura es lo que le da unidad al poema, es el concepto de la agrupación de imágenes, y que (para Durand) es susceptible de agruparse en una estructura más general llamada RÉGIMEN DEL IMAGINARIO, que en este caso correspondería a la obra poética morale-siana entendida al completo como un único libro, como suma de estructuras, y todo bajo el título de *Las rosas de Hércules*.

CONCLUSIÓN

1 Esta simbología ha sido actualizada constantemente a lo largo de la historia de la literatura universal, y en la actualidad tenemos claros y notorios ejemplos que han provocado correspondencias artísticas. Tal es el caso de la corta obra de Alejandra Pizarnik titulada *La condesa sangrienta*, basada en la leyendaria y real figura de la condesa Erzébet Báthory, donde este singular personaje trataba de llegar al clímax erótico sentada bajo una jaula donde se encerraba a una doncella y donde se le hería hasta la muerte para provocar la caída de la roja saliva sobre las puras y pálidas vestimentas de la cruel anfitriona. Estas estructuras antropológicas que continuamente se actualizan en la historia literaria aportan parte del carácter universal de la poesía de Tomás Morales.

Tomás Morales, poeta canario del período modernista con mayor proyección fuera de las islas Canarias, establece en el poema *Criselefantina* una relación de imágenes míticas que dan lugar a una estructura bien definida. Sigue todos los pasos descritos por la teoría antropológica de las estructuras del imaginario expuesta por Gilbert Durand, por lo que la tesis de trabajo planteada al comienzo de este trabajo (*la utilización por parte de Tomás Morales de dos esquemas para crear un mito representante de un elemento universal siguiendo las consideraciones antropológicas establecidas por Gilbert Durand en Las estructuras antropológicas del imaginario*) queda demostrada positivamente.

La universalidad del código culturalista de la simbología¹ empleada por el escritor canario queda reflejada no solo en la estructuración mítica descrita en el presente trabajo, sino también en la utilización de aspectos puntuales

de los que se puede destacar la superposición del color representativo de la lujuria (el rojo) sobre el de la pureza (el blanco).

BIBLIOGRAFÍA

MORALES, Tomás (2006): *Las rosas de Hércules*, edición crítica de Oswaldo Guerra Sánchez, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

—(2008): *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, edición facsímil, introducción de Oswaldo Guerra Sánchez, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria-Casa Museo Tomás Morales.

BRÉHIER, E. (1914): “Philosophie et mythe”, en *Revue de Métaphysique et de Morale*.

DURAND, Gilbert (2005): *Estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de cultura económica.

Guerra Sánchez, Oswaldo (1999): “El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario”, en *Varia lección sobre el 98: el modernismo en Canarias: (Homenaje a Domingo Rivero)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 57-90.

PADORNO, Eugenio (2004): “Algunas observaciones textológicas sobre ‘Criselefantina’, poema de Tomás Morales”, en *Moralía: revista de estudios modernistas*, n.º. 4, Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, pp.64-73.

PÁEZ MARTÍN, Jesús (1999): “Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria” en *Varia lección sobre el 98, el modernismo en Canarias: (Homenaje a Domingo Rivero)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 173-200.

PÉREZ, Bruno (2005): *Un ensayo sobre la escritura moralesiana de la ciudad de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart.

—(2002): “Criselefantina, Epitalamio Poético”, en *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, pp. 145-160.

Diccionario de mitología clásica (2004), Madrid, Alianza Editorial.

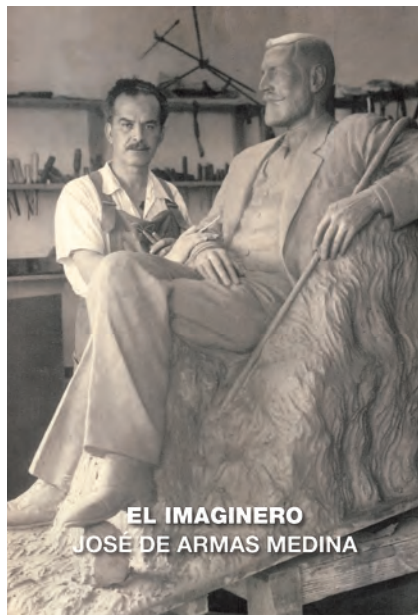
PIZARNIK, Alejandra (2002): *La Condesa Sangrienta*, Barcelona, Lumen.

SANTANA, Germán (2002): *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad.

VILLANUEVA, Darío (1991): “Pluralismo crítico y recepción literaria”, en *Tropelías*, nº 2, pp.



Espacio crítico



Cubierta del catálogo
*El imaginero José de Armas
Medina* (2009)

El imaginero José de Armas Medina: [catálogo de exposición] / [comisario, Javier Campos Oramas]. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mafre Guanarteme, D.L. 2009. 256 p.: Il. bl. y neg. y col.; 30 cm. ISBN: 978-84-92532-17-9

EL IMAGINERO JOSÉ DE ARMAS MEDINA EXPOSICIÓN CELEBRADA EN LA FUNDACIÓN MAFRE GUANARTEME, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA DEL 24 DE ABRIL AL 22 DE MAYO DE 2009

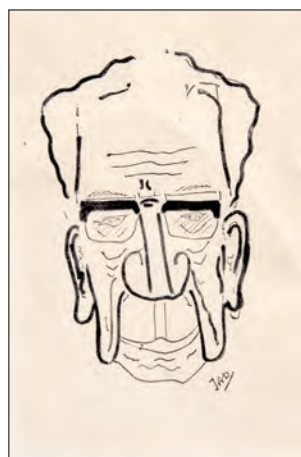
HACÍA YA DEMASIADO TIEMPO QUE NO SE REVISABA NI ESTABLECÍA una catalogación exhaustiva del escultor grancanario José de Armas, exceptuando el capítulo que le dedicó el catedrático Carlos Pérez Reyes en su seminal estudio, *Escultura Canaria Contemporánea: 1918-197*. (Eds. Cabildo de Gran Canaria, 1984, pp. 213-219). Pérez Reyes, con su escrupuloso sentido del orden, listaba entonces veintidós obras del agatense e incluía las exposiciones en que había participado, desde la ya histórica colectiva *Ramos y sus alumnos* (1933) hasta la primera individual, *Caricaturas*, que organizó el Cabildo de Gran Canaria en 1941. El reciente libro-catálogo se puede considerar la principal monografía de este autor relata, entreverando biografía pura con historia social y contexto histórico, las etapas creadoras de Armas Medina, conjuntando escultura civil, escultura religiosa, caricatura y caricatura escultórica. Ofrece un anexo bien nutrido que consta de bibliografía, pequeñas biografías de colaboradores, bocetos y apuntes. Se echa en falta solo una cronología del escultor que facilitaría la inmediata síntesis de esta vida creadora rescatada esmeradamente.

Nos sorprende la diversidad artística y versatilidad estética de José de Armas. Aparece un excepcional caricaturis-

ta canario, que trasciende el ejercicio funcional y las simples maneras del semblante humorístico. Las caricaturas de personajes locales conforman una consumada galería fisonómica, que abarca setenta años de producción (1928-1993). Las caricaturas revelan modelos heredados del *art nouveau*, con cierta tendencia hacia el perfil clásico (*Cónsul de Italia*, 1933), pero sin prejuicios ni manera definitiva. El artista no vacila en extremar el humor y llevarlo a sus consecuencias más teatrales (Mario Hernández Álvarez, 1980), en que la anatomía cede a un expresionismo casi abstracto. Además, entre las caricaturas se cuele algún estudio tipológico popular, como el retrato de *Silvestre* (1930). Aún más interesante deviene esta faceta semidesconocida por el gran público cuando repasamos sus ocho figuras escultóricas. No dejan lugar a duda: José de Armas podía haber sido el caricaturista más completo de esta tierra, sucesor natural de Botas Ghirlanda y Manuel Reyes.

Teniendo en cuenta las referidas calidades del dibujo satírico, no ha de sorprendernos la excelencia de sus retratos estatuarios, que se concentran entorno a determinados años. Enriquecen claramente el género moderno que arrancó a mediados del diecinueve en Las Palmas con Rafael Bello, fue notable en la producción de la Escuela Luján Pérez (Fleitas, Ramos y Cárdenes lo practicaron antes y después de la Guerra Civil), y en épocas más actuales ha abordado, por ejemplo, Manuel Bethencourt. De Armas ha trabajado en distintos medios. Usó el yeso para los expresivos bustos de Francisco de Armas Merino y el Dr. Paradas Farinós (1933), talló la madera a la hora de retratar a nietos y allegados: *Mi hija Maica* (1975), *Luci Cabrera* (1980) y *Mi nieta Elena* (1982), alcanzando ritmos que definen una concepción geométrica y finalmente abordó el bronce para moldear con enterea libertad estética las cabezas de *Jesús González Arencibia* (1981) y del *Capitán Etayo Elizondo*, ambas neoexpresionistas.

Su estatus como imaginero o escultor religioso, término que se nos antoja más universal, es indiscutible. Su obra maestra, al menos la que muestra la mayor y más consuma-



Caricatura de Saulo Torón, 1971

por JOSÉ DE ARMAS MEDINA
Estilográfica y rotulador
sobre papel, 13'5 x 9 cm.
Depósito de José de
Armas Díaz, Casa-Museo
Tomás Morales

da versatilidad, es el *Cristo yacente en su sepulcro*, conservado en la iglesia parroquial de Santa María de Guía (Gran Canaria). El tallista eleva y amplía el formato escultórico a un suntuoso trono-relicario de cinco pisos. Los laterales narran la Pasión en relieve, y los Apóstoles coronan arquitectónicamente los vértices de los pisos, sin olvidar a María Magdalena, la Verónica, José de Arimatea y Nicodemo. Asimismo su *Sagrado Corazón de Jesús* y su *Virgen del Carmen* muestran las inflexiones expresivas que iluminan y dan vida propia a estas imágenes sagradas tan archicodificadas en la tradición occidental.

Es de lamentar que la estatuaria pública de este escultor tan privado y poco dado a la difusión de su obra no repercutiera más en el noroeste de su isla. Quedan como muestra, la dramática y danzante visión del malogrado bailarín Lorenzo Godoy, en la entrada del Puerto de Las Nieves, y el *Grupo de los Poetas*, marcando el inicio de su homónimo Paseo. No obstante, esta versión en bronce dista desgraciadamente en su factura de la agilidad anatómica impresa en los modelos de yeso y debería algún día refundirse para hacer honor a la habilidad de su creador.



Espacio de creación

Bibliografía de Berbel

BERBEL (M.^a del Pino Marrero Berbel, Canarias, 1950). Filóloga, pintora, ceramista, directora y guionista de cine, ilustradora y fotógrafa. Alumna eterna de la Escuela “Luján Pérez”. Fue miembro de la revista *La Plazuela de las Letras*. Pertenece a la Asociación Canaria de Escritores Canarios (ACAE) y a la de Artistas Plásticos y Visuales (AICAV). Colaboradora de la Sala Canaria de la Biblioteca Nacional de La Habana (Cuba). Obras: *Apoemas del Alba Escarlata* (1984); *Cachos* (1999); *La Grecia que hay en mí* (Premio Internacional de Poesía “Tomás Morales”, 1999); *Reincidencias* (2000); *Ojos de Lienzo* (2002); *Los días quebrados* (2003); *Las mil y una* (Premio Internacional de Poesía “Ciudad de Las Palmas”, 2005); *Código de Barras* (2006); *Los desiertos extraños* (2006); *Rojo sobre negro* (2007) y *Los caminos del agua* (2008).

Participa con otros autores en: *Akras* (1982); *Aziratum* (1985); *Ínsulas encantadas* (2005); *Mujeres de Palabra* (2006); *Relatos de biblioteca* (2007); *Mein Lesbisches Auge 6. Konkursbuch* (2007); *Que suenen las olas* (2007); *Meridiart* (2008); *Casa de la Cultura de La Isleta* (2008); *Los relatos del taller* (2008); *Antología de microrrelatos* (2008); *Antología del microrrelato y relato corto* (2008); *Voluntad y Palabra* (2009); *Poetas Canarios en Buenos Aires* (2009); *Los mundos de la minificación* (2009), *El ojo narrativo* (2009) y *Madrid en los poetas canarios* (2010).

Ha sido antologada en: *Poesía en Canarias en viva voz. La voz de los poetas (1998–2002)*; *Ilimitada voz. Antología de Poetas Españolas (1940–2002)*; *Escritoras Canarias del Siglo XX* (2003); *Desde su ventana. Antología de Poetas Canarias del siglo XX* (2004) y *Acantilado y Silencio. Panorámica de la generación poética grancanaria de los '80* (2004).



*“Hay cosas más dolorosas que la realidad,
pero no me acuerdo de ellas”.*

Te quise tanto,
niño de ojos azules,
que te inventé mi padre para mirarme en ti.
El cielo cumple siempre sus promesas.
Hoy tus cuencas sueñan con arcoiris remotos.
Yo, ausente del mundo,
cierro fuerte mis párpados
para besarte en ellos.

Aguardé muchos siglos, muchos siglos
para encontrarte.
¡Qué estúpida la vida!
mi capitán sin barcos y sin puertos
esperando el regreso de una hija soñada.

Ahora soy yo la protectora de tu muerte,
la guardiana de tu apellido
que nunca daré a nadie.

(Colección: *A mi padre*)

●
*“Hay cosas más dolorosas que la verdad,
pero no me acuerdo de ellas”.*

Quédate en el portarretrato,
no te muevas, como siempre,
sin detenerte a imaginar
que paso a cada rato por delante,
sin silbarme, sin invitarme a tomar un café,
sin estirar un brazo y asustarme un poquito.
Como un paisaje de dunas
extrañas, domesticadas.
Paraíso perdido de un álbum de estampitas.
Espejismo del pasillo de mi casa.

Después, más tarde, cuando tu cuerpo inerte
amaine las tormentas,
las sábanas de encajes te endulzarán el sueño largo.

Mientras, no respires,
no oigas, no mires, no andes,
quédate como el muerto
que no sabe los palmos
que mide el propio nicho.

(Colección: *Crisantemo*)



*“Hay cosas más dolorosas que la técnica,
pero no me acuerdo de ellas”.*

Después de muchos siglos:

iniciar un programa
explorar el disco
buscar archivo
cambiar ventanas
utilizar ayuda
mostrar palabras
iniciar búsqueda
opción de archivar
ayuda para seleccionar

Con toda la complejidad del mundo,
la relatividad de los sentimientos,
la imprevisibilidad de la vida,
el alma que se te cae al suelo o te la pisan
y el corazón que se te rompe a pedazos...

O sigues deseando que no se apague la pantalla
de tus sueños infinitos
o habrá que salir/darle a escape.

(Colección: *Pentium III*)



*“Hay cosas más dolorosas que el engaño,
pero no me acuerdo de ellas”.*

Camino por la calle de la envidia
de la que nunca conocí sus plazas
y vi siniestros seres pavoneándose
frente a los paredones de sus pobres orgullos.

Contemplé los momentos suicidados,
la tabla rasa de algunos sentimientos tristes,
cancelé algunas cuentas, las corrientes,
que paga ese interés tan alto
y el embargo de todos los rencores viejos.

No pude hipotecar un solo llanto.
El banco de mi vida
está también lleno de sangre.

(Colección: *Caja de Ahorros*)

●
*“Hay cosas más dolorosas que la muerte,
pero no me acuerdo de ellas”.*

¿De qué bolero estás hecho, vida mía?
Yo, que suplico al reloj que no marque las horas
quando vuelva a tu lado.
Que recuerdo cada noche de luna que contigo aprendí
sin que te dieras cuenta.
Yo, que pensaba que más allá de tus labios...
el sol y las estrellas.
¿Es la historia de un amor?
¿Puro teatro?
¿Alma, corazón y vida?
Sombras nada más...

Tengo un bolero sentenciado
a cadena perpetua en mi almohada,
diabético, hipertenso, cardiaco
y que perdió su carné de identidad
una noche de ronda.
Un bolero sin música, sin letra,
sin nosotros.

(Colección: *Bolero*)



Nueva poesía

Premio de Investigación Viera y Clavijo
(Letras), 2006



-
- *Saulo Torón, el Orillado. Una propuesta de relectura de su vida y de su obra.*

JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ QUINTANA.

Las Palmas de Gran Canaria:

Cabildo de Gran Canaria, 2009.

Premio de Investigación Viera y Clavijo (Letras), 2006,
sección de Lengua y Literatura. Casa de Colón.

ISBN: 978-84-8103-591-9.

JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ QUINTANA (n. 1978), licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en el año 2000. Su tesis doctoral: *Saulo Torón, el Orillado. Una propuesta de relectura de su vida y de su obra*, cuya defensa realizó en octubre de 2005, obtuvo la máxima calificación por unanimidad y lo condujo a la obtención del Premio Extraordinario de Doctorado por el Área de Humanidades. Ejerce en la actualidad como profesor ayudante doctor del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Su principal línea de investigación es el estudio de la literatura canaria, trabajo que atestigua artículos como “La región cultural canaria”, “Tras la niebla imprecisa: Metapoésia de Saulo Torón”, “Saulo Torón y su suspensión del texto” o “Convergencias y divergencias de la literatura canaria”, así como la edición de los libros de cantares *Medianías. Cantares de ayer. Tinamar* (2006) y *Medianías. Cantares de ayer. Texe-da* (2009). Su otra línea de investigación es el análisis del fenómeno de la improvisación oral en verso, con textos como “El impúdico acto de improvisar”, “Improvisación

oral en verso. ¿Acto de exhibicionismo?” o “La poética del repentista cubano Omar Mirabal”. Ha dictado conferencias en universidades como la de Madeira, Los Andes (Venezuela), Panamá o Puerto Rico.

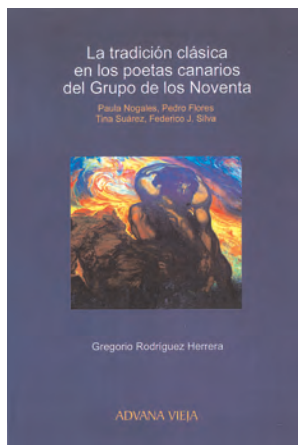
Saulo Torón, fundamentalmente poeta, volcó preocupaciones análogas a las de su poesía en sus crónicas, en las tres piezas teatrales que escribió y en su poesía satírica, géneros que compaginó con el ejercicio lírico durante escasos años de su vida. Su prosa desarrolla la *novedad* de la vida moderna. Su teatro, definido por él mismo como costumbrista, esconde contenidos que lo comprometen con la cotidianidad de los habitantes de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y alberga matices que lindan tímidamente con la escritura social que estaba por escribirse. Su poesía satírica presenta el desarrollo de su íntima picardía y la atención con que los autores canarios observaban el desarrollo de la Gran Guerra. Su poesía lírica revela el tránsito entre lo expansivo y lo íntimo. Entre *Las monedas de cobre* y *Frente al muro*, *Resurrección* y otros poemas media una escritura comprometida con el desciframiento de la modernidad, con la biografía del poeta y con la formulación de una poética que, inaugurada por Domingo Rivero, prosigue hasta nuestros días.

SI HAY UNA IMAGEN QUE DEFINE EL MODERNISMO CANARIO por antonomasia, es sin lugar a dudas la que nos muestra a Tomás Morales junto con Alonso Quesada y Saulo Torón. Podemos decir que Saulo Torón es una presencia constante; lo fue para sus dos compañeros de fotografía y, tras la muerte de estos, para quienes acudieron a él en busca de memoria. Su obra, durante muchos años, quedó relegada al segundo plano al que parecen estar destinados los “terceros”, aquellos que ejercen más la función de testigos que de actores. Sin embargo, como han venido a mostrar desde estas últimas décadas algunos interesantes trabajos que se han propuesto sacar a la luz su obra (recordemos, por ejemplo, el libro de Antonio Henríquez *Saulo Torón, prosista. Quince textos exhumados*, de 2002; la inclusión de un fragmento de sus “Memorias” en la *Antología poética* realizada por Guillermo Perdomo en 2006), aparte de las ediciones poéticas de la obra completa (1988, con prólogo de Juan Manuel Bonet) o la de *El caracol encantado y otros poemas*, debida a José Carlos Cataño (1990), estamos ante una originalísima voz de las letras hispánicas. No está de más recordar, por otro lado, el silencio literario del poeta, quien desde 1932 (cuando Enrique Díez-Canedo prologa su *Canciones en la orilla*) no entregará a la imprenta obra alguna hasta tres décadas después, cuando verá la luz, en la colección Tagoro, de Fernando Ramírez y Lázaro Santana, *Frente al Muro*, con una breve nota de Ventura Doreste.

Los “rescates” a los que ha sido sometido desde su fallecimiento han estado vinculados con las principales voces del siglo XX, por lo que no es de extrañar que la tesis de José Yeray Rodríguez, dirigida por Eugenio Padorno, leída

en 2005 y materializada en el presente volumen, aparezca con el subtítulo de una “relectura de su vida y su obra” y venga a culminar este proceso de constante restitución del poeta (“en peligro” nos advierte José Yeray Rodríguez), a quien no sólo hemos de asociar con sus compañeros de generación, sino con Domingo Rivero. Si el problema de todo poeta insular durante la primera mitad del siglo XX era el aislamiento —tanto físico como mental—, a aquel tuvo que sumar Saulo Torón el de la longevidad de Tomás Morales y Alonso Quesada, que definió una distancia que imposibilitó que su obra fuera observada sin las interferencias de aquellos.

José Yeray Rodríguez inserta a Saulo Torón en el contexto de la tradición literaria insular y ubica la voz del poeta en permanente diálogo con aquella; pero nos ofrece, además, la posibilidad de situarnos ante un corpus delimitado y coherente cargado de un tiempo, el de la modernidad, que se nos revela como experiencia. La modernidad refleja el tiempo como circunstancia: del “siempre” al “ahora”, Saulo Torón es un privilegiado testigo.



- *La tradición clásica en los poetas canarios del Grupo de los Noventa*: PAULA NOGALES, PEDRO FLORES, TINA SUÁREZ, FEDERICO J. SILVA.

GREGORIO RODRÍGUEZ HERRERA.

Valencia: Advana Vieja, 2008. ISBN 978-84-96846-21-0.

LA MITOLOGIZACIÓN O LO NEOMITOLÓGICO es un factor histórico de las letras canarias desde sus primeras épocas (Cairasco), durante las precarias luces del dieciocho (Vizconde de Buen Paso, Tomás de Iriarte), en las culturas varias del diecinueve (Manuel Verdugo), a lo largo del veinte y ahora en los inicios del tercer milenio. De la mano segura del profesor Rodríguez Herrera (experto en mitología y neomitología europea) asistimos a un curioso fenómeno generacional y epocal, el florecimiento de una nueva cultura neomitológica poética que se manifiesta en la obra de los llamados “Poetas del Milenio” o *Grupo de los Noventa*.

Paula Nogales, Pedro Flores, Tina Suárez y Federico J. Silva conversan dura y desencantadamente en su poesía con el imaginario clásico. Platican, y esto es lo sorprendente (hecho que Gregorio Rodríguez subraya en el prólogo), “grupal”, gremialmente, con poetas griegos y romanos, desde el patriarca Homero hasta los poetas del Imperio. Incorporan a la más desinhibida actualidad del deseo a dioses y héroes, figuras alegóricas de Ovidio e iconos eróticos de Catulo, con una fluidez textual (una fluidez metatextual en realidad), que establece nuevos y bienvenidos territorios literarios. Fascinante situación pues cons-

tituyendo una vanguardia clasicista o “clasicizante”, son quizás los últimos canarios en recibir tal formación clásica universitaria.

La generación de Tomás Morales, aquellos creadores nacidos en la última década del diecinueve (generación de 1885-1900), asimilaron e incorporaron a su obra el imaginario grecorromano. Tomás Morales refunda y recrea clásicamente el archipiélago canario mediante un amplio despliegue de referencias clásicas extensamente elaboradas, hasta el punto que su escritura poética deviene un complejo diálogo intertextual. Asimismo su amigo Néstor Martín Fernández de la Torre recicló la undécima tarea de Hércules, poblando el valle de las Hésperides con Sátiros lascivos. Sin duda respondían y actuaban en el ámbito recibido del simbolismo, pero lo hacían en el contexto de una profunda renovación estética y conceptual del arte y las letras locales, borrando la larga estela del posromanticismo y el realismo narrativo del diecinueve.

Esas relecturas y actualizaciones clásicas mantenían la integridad y esencia mitológicas. Se fluidificaba y diversificaba escenarios o se expandían temáticamente. La intertextualidad clásica que signa los poemarios del Grupo de los 90 surge de una reacción y pensamiento radicalmente distinto. Sin destruir el símbolo, estos poetas reconstruyen mitos y leyendas, subvierten conductas y someten héroes y diosas al desasosiego existencialista, al hastío idealista, quizás incluso al “fin de la historia”.

El profesor Rodríguez peina la producción poética de estos aún jóvenes creadores en función de referencias, usos y combinaciones directas e indirectas. No es por eso su análisis un mero listado funcional de recursos retóricos ni una aburrida nomenclatura de fuentes y figuras textuales. La filiación clásica se tamiza por el filtro del clacisismo indirecto. Así lo clásico entrevisto y retomado en la literatura del Siglo de Oro español enriquece la perspectiva. El estudio de las fuentes es por tanto menos importante que la proyección de su transformación y el rastreo de la dialéctica intertextual, que en algunos casos se manifiesta velada y subtextualmente.

La Odisea, Ulises y Penélope se reescriben antitéticos e irónicos en los versos de Pedro Flores. La grandeza del héroe y sus inamovibles certezas mudan en confesiones de incertidumbre, en desfallecimiento y crisis continua, tal como sucede en el poema “Carta a Penélope”:

*Te escribo, Penélope,
a orillas de la espera,
hacia no sé que lugar del mar
tejiendo escenas de regresos
en la desangelada urdidumbre
de la impaciencia.*

La admisión del fracaso, lo abierto e inconcluso de la odisea, la desilusión, ponen en jaque toda fidelidad y espera, el fin en sí del largo viaje salvador:

*Sin más me despido;
vuélvete a tu odisea
que yo me vuelvo a mi trama,
y aunque desde el día de tu marcha
no he encontrado el hilo,
cómo no,
tejiendo te aguardo*

Desolador y trágico es el envés que Paula Nogales muestra de las heroínas en “A la sombra de Dafne”:

*Bajo el azul sin tacha del cielo eterno
mirad la sombra estéril de Dafne,
como un fantasma tendido sobre la mala yerba*

La subversión, lúdica o agresiva, cobra magnitud en la obra de Tina Suárez, donde irreverencia, deconstrucción y reivindicación tensionan el tono intertextual, lesbiana, la vilipendiada esposa de “Mi nombre es Clodia”, reajusta las cuentas y cuestiona el juicio falocéntrico de su imagen:

*de la halitosis de tus besos
de tu caspa testicular
del hedor de los altos sentimientos
que por el nalgatorium expedías
no diste testimonio alguno
¿cómo no arremeter contra fides
ante tanta adversidad? Y sin embargo
hoy a ti te acompañan los manes
a mí me persiguen los lemures*

Su conclusión es lapidaria:

AVE ET VALE CATULO
QUE TE ZURZAN

La penetración metatextual y la imbricación motívica del universo literario clásico alcanzan su cenit en la poesía que más los embosca o que lo cita menos explícitamente. Es el caso de Federico J. Silva. Dice el autor:

“...Federico J. Silva no puede entenderse sin atender a su diálogo constante con la tradición clásica. Una tradición que se imbrica con la realidad hasta pasar desapercibida en unos casos o que se evidencia para así mostrarse más crítica o irónica ante la realidad actual en otros. Sus textos establecen permanentemente relaciones intragenéricas con la literatura latina-epigrama, epístola o elegía erótica- y además, presentan reescrituras novedosas de los tópicos y motivos amorios clásicos, ya sea invirtiéndolos o variándolos. Asimismo, la tradición clásica se ha plegado a la evolución de su universo poético, de manera que la reescritura de los tópicos también ha variado y evolucionado con el conjunto de su poesía”.

Esta estrecha e intensa relación, no se puede resumir fácilmente. La herencia, el aura clásica, sigue intacta a pesar de la múltiple y cruel adaptación. El poema “Carta a un joven poeta” evidencia esta ambivalencia moral, epístola íntima al vate imperecedero que capea las miserias de su tiempo, sea cual sea, trasunto del *pathos* romántico y del materialismo capitalista:

*yo te celebro
tú serás inmortal mientras vivas
cancela los alquileres y a escribir
qué son tres días*

Silva acierta en la rotundez rapera de sus versos, en la ultra síntesis lingüística del lenguaje grafitero, erótica callejera e intemporal. Juerga del decadente Imperio o greguería popular del desorbitado y sexualizado presente.

Para ejemplo y punto final este poema:

UN OBJETO SEXUAL

Me mandaba a callar
—come y calla—
entre sus muslos

sólo te soporto me repetía
cuando te tengo debajo
o con la boca llena

me gustas cuando callas
—bilingüismo de las ingles—
y estás como



*Documentos de las colecciones
de la Casa-Museo*

*Donativo de
cuarenta y tres
exlibris catalanes
del periodo
modernista.*

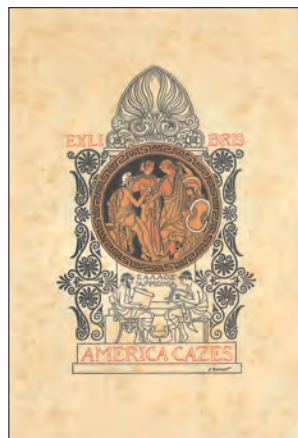
por **AITOR QUINEY URBIETA**

Biblioteca de Catalunya

EL EXLIBRIS ES LA MARCA DE PROPIEDAD DE UN LIBRO, y bajo este concepto lo encontramos desde hace cientos de años, casi diría, desde que el libro existe, y bajo diferentes apariencias. La primera de ellas, claro está, es una simple anotación manuscrita del tipo “Este libro es de...”, o “Este libro pertenece a...”, que consiste en la esencia de aquello que es un exlibris, es decir, la marca de propiedad. Con el tiempo deviene una estampa de pequeñas dimensiones, impresa por cualquier procedimiento gráfico. Los primeros exlibris que se conocen con las características de los actuales, es decir, como estampas grabadas, nacen en la Alemania gótica coincidiendo con el período del incunable, en el siglo XV. Todos eran xilográficos, siendo el primero de ellos, uno destinado a Hildebrand de Brandenburg (1470), monje de la cartuja de Buxheim, en el que se representa un ángel sosteniendo un escudo entre sus manos. Las marcas de posesión de libros pasan por dos períodos claramente diferenciados: el período clásico (1480-1880), donde domina la heráldica y portaban el escudo familiar del propietario de la biblioteca o colección, con su nombre, monograma o blasón, y el período moderno (1880-1907), durante el cual, el exlibris sufre una importante modificación conceptual: ya no tendrán la mera función única y esencial de la identificación del propietario, sino que se convierten en sí mismos, en materia de intercambio y colección. Este término de moderno, coincide en fechas con el Modernismo paneuropeo finisecular, y se alarga hasta la actualidad. El exlibris moderno se contrapone al clásico en su concepción artística, y la aparición del coleccionismo —un hecho generalizado en toda Europa—, propició, de manera activa la creación del exlibris como obra de arte de pequeño formato, al margen de su función específica que sigue siendo la misma. El exlibrismo, a partir de entonces, abrió un camino infinito de expresión figurativa en el que era casi obligado el dibujo alusivo al propietario, en torno a un simbolismo sobre su persona, sus cualidades o su profesión. Entonces, la mayoría de los artistas de fin de siglo, se acercaron a la creación de exlibris, desde Manet hasta Bracque-

mond, pasando por Klimt, Khnopff, etc. El coleccionismo de estas pequeñas obras de arte contribuyó a la aparición de sociedades y asociaciones, las primeras de las cuales fueron fundadas en Londres y Munich el año 1891, con todo lo que ello conlleva de aparición de congresos, exposiciones, convocatorias de premios, publicación de revistas y de libros. Ayudaron sobremanera a esta difusión y vulgarización del exlibris, las nuevas técnicas de reproducción fotomecánica, que reproducían con toda fidelidad el dibujo original, incluidos los tonos cromáticos, además de un abaratamiento en los costes, una mayor rapidez en los procesos de grabado y de impresión y la capacidad de obtener un número ilimitado de estampas.

La colección de los 43 exlibris que hoy entra a la Casa Museo Tomás Morales, tienen la particularidad de estar hechos durante los años 1902 a 1922 y están representados algunos de los artistas que contribuyeron a la aparición de este tipo de marcas en Catalunya, y por extensión, en toda la península. La recepción del exlibris moderno en Catalunya tuvo lugar gracias al interés de unos pocos artistas y bibliófilos que, desde su propia capacidad de convocatoria, escribieron artículos en revistas, reprodujeron exlibris artísticos y comenzaron a encargar o dibujar sus propios exlibris. Fue durante el Modernismo catalán, que el exlibris tomó un protagonismo muy especial, y de ser únicamente una herramienta de identificación, pasó a ser todo un género artístico destacado. Incluso, se dio el caso que el exlibris adquirió vida propia y se convirtió en puro género de expresión artística y coleccionismo. El exlibris se incorpora al movimiento modernista catalán en los últimos años del siglo XIX, de la mano de algunas publicaciones interesadas en la aparición de estas pequeñas marcas artísticas, como fueron las revistas *Luz*, *Hispania*, *Pluma y Lápiz*, etc. En 1902 se funda la “Asociación de Exlibristas Ibéricos”, por Ramón Miquel y Planas. Alexandre de Riquer y Josep Triadó fueron los artistas que primero se interesaron por estas marcas, y con la aparición a finales de 1903, de la *Revista Ibérica de Exlibris*



*Exlibris de Joaquim Renart
para America Cazes, 1920*

(1903-1906), se dio el paso definitivo para la entrada y vulgarización del fenómeno del exlibrismo en la península. La aparición de la revista, con artículos, anuncios y la posibilidad de intercambios entre los coleccionistas de todo el mundo, hicieron que este período se conozca como la “Edad de oro” del exlibrismo español. Con los años, y con la primera gran guerra (1914), el ambiente se enfrió, dando lugar, y de nuevo en Cataluña, a la aparición en 1918 de la “Unió d’exlibristes Ibèrics”, que continuaron desarrollando y velando por la vivencia de estas marcas de propiedad.

Los artistas y propietarios de las marcas a los que iban destinados sus diseños, representados en esta donación son:



Exlibris de Alexandre de Riquer para Joan Subirachs, 1904

Alexandre de Riquer (Calaf, 1856-Mallorca, 1920)

Leonor Miquel (1902). Exlibris a la pluma
 Rafel Patxot (formato mediano) (1902). Exlibris a la pluma
 Rafel Patxot (formato pequeño) (1902). Exlibris a la pluma
 Joan Subirachs (1904). Exlibris a la pluma
 Pau Font de Rubinat (1902). Exlibris a la pluma
 Ut Vincat (1903). Exlibris a la pluma

Joaquím Diéguez (Jaén, 1860- ¿, 1931)

Germans Miquel (1902). Exlibris a la pluma

Josep Triadó (Barcelona, 1870-1929)

Victorí Bisbal (azul) (1902). Exlibris a la pluma
 Victorí Bisbal (sepia) (1902). Exlibris a la pluma

Rossend Aubert

Joseph Monsalvatje (1902). Exlibris a la pluma

Joaquim Renart (Barcelona, 1879-1961)

F. Sardá y Salvany (1903). Exlibris a la pluma
 Joseph Monsalvatje (1904). Exlibris a la pluma
 Jordi Monsalvatje (1904). Exlibris a la pluma
 J. Ayné Rabell (1904). Exlibris a la pluma
 Ramona Monsalvatje (1905). Exlibris a la pluma

J.M. Batista y Roca (1914). Exlibris a la pluma
America Cazes (1920). Exlibris a la pluma

Apel-les Mestres (Barcelona, 1854-1936)

Apeles Mestres. Exlibris a la pluma

Alexandre Cardunets (Barcelona, 1871-Badalona, 1944)

Josep Monsalvatge (1918). Exlibris a la pluma
Fernando Tallada (1909). Exlibris a la pluma
Caritat Tallada de Cardunets. Exlibris a la pluma

Victor Oliva (Vilanova i la Geltrú, 1884-Sant Feliu de Codines,1948)

Joseph Monsalvatge (1908). Exlibris a la pluma

Ismael Smith (Barcelona, 1886-White Plains, N.Y., 1972)

Enric Granados. Exlibris a la pluma
Enrique Granados. Exlibris a la pluma
Joseph Nathan Kane (1919/26). Exlibris a la pluma
Vicente Blasco Ibañez (1919). Exlibris a la pluma
(impreso sobre papel japonés)
Virginia Housman Spiegelberg (1920). Exlibris a la pluma
(impreso sobre papel japonés)
Frederick Spiegelberg Jr. (1920). Exlibris a la pluma
(impreso sobre papel japonés)
Isaac Smith (1919). Exlibris a la pluma (impreso sobre papel de hilo grueso)
Dorothy Levey Rosener (1919). Exlibris a la pluma
L. Dalmau (1920?). Exlibris a la pluma
Tórtola Valencia (1921). Exlibris a la pluma
Jorge Loyo (1920?). Exlibris a la pluma
Juan Riaño y Gayangos (1922). Exlibris a la pluma



*Exlibris de Ismael Smith para
Juan Riaño y Gayangos,
1922*

Joan Vila i Pujol (D'Ivori) (Barcelona, 1890-1947)

Joan D'Ivori (1919). Exlibris a la pluma
Manuel Cano (1915). Exlibris a la pluma
Josep de Togores (1915). Exlibris a la pluma
Enric Panadés. Exlibris a la pluma

Ramón Casals y Vernís (Reus, 1860-1920)

Biblioteca del Dtor. Joseph Fabregat (1917). Exlibris a la pluma

Francisco Esteve Botey (Barcelona, 1884-Madrid, 1955)

Francisco Esteve (1914). Exlibris a la pluma

Llorenç Brunet (Badalona, 1873-Barcelona, 1939)

Ex-Biblioteca verdagueriana de Joan Bta. Batlle (1922).

Exlibris a la pluma

Anónimo

Marià Manent. Exlibris xilográfico, a la pluma i tipogràfico

Josep M^a. López-Picó. Fotograbado



*Ediciones, coediciones
y colaboraciones*

Poemas de la gloria, del amor y del mar de Tomás Morales en De Tots colors (1908)

DE TOTS COLORS (Barcelona, 1908-1913). Revista cultural y teatral de periodicidad semanal publicada en Barcelona entre 1908 y 1913. Se publicaron 292 números y hasta el número 23 llevaba el subtítulo “revista popular”. Editada por Bartomeu Baxarias. Además de los artículos teatrales destacan también los artículos literarios, artísticos y musicales. El director de la publicación era el dramaturgo y periodista barcelonés Pompeu Crehuet i Pardas (1881-1941) que firmaba sus críticas teatrales como Espill. A partir del número 23 de 1908 comienza a colaborar Joan Junceda Surpervia (1881-1948), dibujante e ilustrador catalán y uno de los caricaturistas más importantes de la primera mitad del siglo XX, con la realización de la cabecera de la revista.

Entre sus colaboradores se encontraban Agustí Calvet, Joan Oller i Rabassa, Manuel Crehuet, Rafael Marquina, Manuel Folch i Torres, entre otros muchos. Además de Joan Junceda que dibujaba la cabecera de la revista, también colaboraban J. Renart, Bagaría, que colaboraba con una sección propia denominada “Es nostres artistes en caricatura”, etc.

En el número 39 del 25 de septiembre de 1908 se publica en sus páginas (615-617) una crítica de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* de Tomás Morales con el título “Comentaris marginals” firmada por Pere Prat Gaballí (1885-1962), del que reproducimos las siguientes palabras:

“Tomás Morales té ànima argonauta y ànima d’ argonauta. Ell ama’ls ports que tenen el mar per patria. Son ànima es d’ argonauta porque devant de la immensitat no sent el vèrtich; son ànima es argonauta porque fins en la quietud d’ una cambra d’ estudi, a una ciutat interior, navega.

«Poemas del Amor, de la Gloria y del Mar» senyalen tres grans moments en la vida del poeta: la infantesa, la adolescencia y la joventut.”

Pere Prat alcanzará la fama en un ámbito bastante alejado al de la literatura: el de la publicidad moderna, autor

del primer libro sobre publicidad en España, *Una nueva técnica. La publicidad científica* (1915). Paralelamente a su actividad publicitaria, desarrolla una faceta menos conocida como poeta modernista, destacando sus obras *El temple obert: sonets i altres poesies* (1908), *Oraciones ferventes* (1912), *Poemas de la terra y del mar* (1912), *X-XP Poemes* (1932). Además de colaborar en marzo y septiembre de 1908 en *De tots colors*, colaborará también en la primera década del siglo XX en publicaciones como *Catalunya Artística*, *Juventut*, *Gent nova*, *Or y grana*, *Futurisme*,...

La reproducción digital de la revista *De tots colors* [*Recurso electrónico*]: revista popular. Barcelona: Bartomeu Baxairas, 1908-1913. Any 1, núm. 1 (3 janer 1908) any 4, núm. 292 (15 de ag. 1913) se puede consultar en mdc (Memoria digital de Catalunya) y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



Cubierta *De tots colors*, nº 39
(28 de septiembre 1908)
Cabecera con ilustración
de Junceda

*Las islas en
noviembre*

JURADO LÓPEZ, Manuel. *Las islas en noviembre*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2009 (Premio de Poesía Tomás Morales, 2008).

*Desnudo
de pronombre*

CARO, Francisco. *Desnudo de pronombre*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2009 (Accésit Premio de Poesía Tomás Morales, 2008).

Ciudades

CABRALES LLACH, Luz María. *Ciudades*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2009 (Accésit Premio de Poesía Tomás Morales, 2008).

*Moralía 8:
revista de estudios
modernistas*

Moralía 8: revista de estudios modernistas: 2008. Casa-Museo Tomás Morales; [estudios modernistas, YOLANDA ARENCIBIA, JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, JONATHAN ALLEN, JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA; documentos de las colecciones, OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ, EUGENIO PADORNO NAVARRO]. [Moya (Gran Canaria): Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2009. ISSN: 1696-2117.

*Voyerismo y
callejeo*

“Voyerismo y callejeo en la poesía modernista de Canarias: Tomás Morales” por BRUNO PÉREZ ALEMÁN en *Magazine Modernista*. Revista Digital para los curiosos del Modernismo [Recurso electrónico] n° 10 (12 de abril de 2009). magazine modernista.com. *Magazine Modernista*, 2008-2009. ISSN 1943-9997. Editor General: Alberto Aceveda.

El anuncio publicitario

“Exposición y taller didáctico *El anuncio publicitario en la casa-museo: visítala*”. Revista Digital para los curiosos del Modernismo [Recurso electrónico], n° 11 (17 de mayo de 2009). magazine modernista.com. *Magazine Modernista*, 2008-2009. ISSN 1943-9997. Editor General: Alberto Acereda.

Una nueva edición de la revista Moralia

“Se presenta una nueva edición de la revista *Moralia*” en *Magazine Modernista*. Revista Digital para los curiosos del Modernismo [Recurso electrónico], n° 13 (14 de noviembre de 2009). magazine modernista.com. *Magazine Modernista*, 2008-2009. ISSN 1943-9997. Editor General: Alberto Acereda.

En el centenario por Oswaldo Guerra

“En el centenario de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*” por OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ en *Poliédrica Palabra* [Recurso electrónico], n° 3. Asociación de Casa-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE). [Las Palmas de Gran Canaria], 2009. pp. 18-19.

Poema Gemelo

“Poema Gemelo: la reconstrucción poética” por GONZALO REY LAMA en *Poliédrica Palabra* [Recurso electrónico], n° 3. Asociación de Casa-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE). [Las Palmas de Gran Canaria], 2009. pp. 13.

En el centenario por Andrés Sánchez

“En el centenario de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, de Tomás Morales” por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 704. Madrid, 2009., pp. 97-102.



*Exposiciones temporales
y talleres didácticos*

**Exposición:
El anuncio
publicitario en
la casa-museo:
visítala**

**Departamento
Archivo-Biblioteca de la
Casa-Museo Tomás Morales
del 23 de abril
al 29 mayo de 2009**

*¡Son bellas las máquinas, son inteligentes!
Unas, trepidantes, de enorme osadía;
otras, delicadas, finas, sonrientes;
todas, admirable fuente de energía...*

TOMÁS MORALES

UN PASEO DIDÁCTICO POR EL ORIGEN DE LA PUBLICIDAD

Un recorrido breve, ameno y entretenido por la publicidad gráfica de finales del siglo XIX y principios del XX es lo que muestra la coqueta exposición que acoge el próximo 29 de mayo la Casa-Museo Tomás Morales del municipio grancanario de Moya.

“Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”. Este era el lema de la compañía publicitaria de la cámara de fotos *Kodak 100 vista*, que integra la exposición *El anuncio publicitario en la casa-museo: visítala*, que se puede visitar hasta el próximo 29 de mayo en el municipio grancanario de Moya.

Esta iniciativa de la Casa-Museo Tomás Morales, que depende del Cabildo de Gran Canaria, ofrece un breve e interesante recorrido por algunos de los anuncios más significativos y sorprendentes aparecidos a finales del siglo XIX y principios del XX en las páginas de revistas como *La Esfera*, *Pèl & Ploma* o *Blanco y Negro*. Publicaciones que integran los fondos de esta casa-museo que honra la figura y la obra literaria del poeta modernista Tomás Morales, natural de este municipio del norte grancanario.

La publicidad gráfica experimentó un desarrollo vital a finales del siglo XIX en todo el mundo. El precario mercado editorial español no estuvo al margen de una realidad que no sólo tuvo consecuencias económicas, sino también artísticas. El *boom* de este sector atrajo la atenta mirada de artistas plásticos y, sobre todo, ilustradores que vieron en la publicidad un campo perfectamente abonado para mostrar su capacidad creativa. Esta muestra, que incluye cerca de un centenar de obras gráficas y fotografías descubre a su visi-



Anuncio publicitario de “Auto-Garage Central” y de “Pèl & Ploma”. Ilustraciones de Ramón Casas en *Pèl & Ploma*, nº 1. Barcelona (Janer 1902)

tante creaciones del grancanario Néstor Martín Fernández de la Torre o los trabajos de los ilustradores Adriá Gual, Alexandre de Riquer para la editorial Montaner y Simón, o Penagos, Bartolozzi, Aristo Téllez y Varela de Seijas para las campañas de *Floralia*. A su vez, *El anuncio publicitario en la casa-museo: visítala* ofrece esclarecedoras pinceladas de la realidad social y económica española de aquellos años. Un país que despertaba a trompicones al nuevo siglo XX y que abría, con timidez, sus puertas al imparable fenómeno de la industrialización. Un sector que vio en la publicidad gráfica un medio idóneo para entrar, poco a poco pero con paso seguro, en las vidas de los habitantes de un país cuyo desarrollo se frenó en seco con la posterior Guerra Civil (1936-1939). La electricidad comenzaba a llegar a los principales pueblos y ciudades, el desarrollo de las infraestructuras permitía que los vehículos a motor ganaran cada vez más espacio en la vida de los ciudadanos, la escritura manual perdía terreno ante la máquina de escribir, la fotografía era un arte en pleno desarrollo, el turismo comenzaba a ser considerado como un foco de riqueza... y nada mejor para vender tantos avances que apoyarse en la publicidad gráfica.

Esta exposición de Moya se divide en distintos apartados que engloban los sectores de desarrollo principal de la publicidad de la época.

La fotografía ocupa un espacio muy importante. Así, en la histórica revista

Blanco y Negro aparece, por ejemplo, el ya mencionado anuncio de la nueva cámara de Kodak, compañía fundada por George Eastman. Fotógrafos y estudios fotográficos establecidos en las Islas como Alberto Boissier y Romero, Tomás Gómez Bosch, Enrique Ponce, Fotografía Alemana o Ángel Vidal Bonilla utilizaban fotografías o montajes fotográficos para promocionar sus servicios. También se desa-



Anuncio publicitario de “Vina Repostería Capellanes”. Ilustraciones de Máximo Ramos en *Almanaque de ilustración año 1917*. Madrid: Imp. Alemana, 1917

rolló a finales del XIX y principios del XX la producción de postales de edificios, monumentos y paisajes de Gran Canaria, así como la aparición en la prensa de la época de publi-reportajes como uno aparecido en la revista *La Esfera*, en 1927, sobre La Orotava.

También con una finalidad promocional se encuentran los carteles de Néstor Martín Fernández de la Torre de principios del pasado siglo sobre el archipiélago Canario. Especialmente popular fue el que elaboró para la Industria Nacional Tabacos y Cigarrillos canarios, con un pájaro canario fumando o el que realizó seis años antes para el Patronato Nacional de Turismo, en el que aparece el Valle de La Orotava coronado al fondo por el Teide.

Uno de los principios lógicos por los que se rige esta casa-museo de Moya es que sus exposiciones temporales deben tener un punto de conexión con la vida y obra de Tomás Morales. En este caso, la vinculación con el universo del autor de *Las Rosas de Hércules* viene de la mano de la revista *Mundial Magazine*, que nació en mayo de 1911, bajo la dirección de Rubén Darío. En esta publicación, que alcanzó los 40 números y que se editaba en París, publicó Tomás Morales los poemas “Britania Máxima” y “Oda a las glorias de don Juan de Austria”, números 18 y 39 respectivamente. Esta exposición muestra algunos de los anuncios publicitarios que se insertaban en esta histórica revista que otorgaba casi todo su espacio a las principales creaciones artísticas, históricas y literarias de la época.

Los cuidados y bellísimos anuncios de la editorial catalana Montaner y Simón en *La Ilustración artística*, así como los *spots* promocionales relacionados con el mercado del automóvil, de máquinas de escribir como la Remington Estádar 12 —que utilizaba el propio poeta Tomás Morales— o los relacionados con la cosmética, la higiene, la alimentación y el tabaco completan este interesante recorrido.

Como complemento a la exposición, el Departamento de Enseñanza y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales (DEAC) ha puesto en marcha el taller *El*

anuncio publicitario: más que imágenes y palabras, destinado a alumnos de infantil y bachillerato. Con esta actividad paralela, los responsables de la casa-museo buscan fomentar la lectura y la creatividad entre los niños. Se desarrolla con distintos grupos escolares durante 75 minutos, entre las 9.00 y las 14.00 horas, hasta el próximo mes de mayo. Según datos facilitados por la dirección de la Casa-Museo Tomás Morales, este recinto de Moya ha contabilizado 4.604 visitantes en lo que va de año, en gran medida gracias a las actividades paralelas como este taller que complementa esta muestra.

“Un paseo didáctico por el origen de la publicidad” por Victoriano S. Álamo en *Canarias*⁷. Suplemento cultural “Pleamar”, 6 de mayo de 2009.



Anuncio publicitario de la “Remington”.

Ilustración de V.Y. en la cubierta trasera de *Pipa* de Clarín; ilustraciones de RAMÓN MANCHÓN.

Madrid: Prensa Gráfica, 925 (La Novela Semanal; 194)

*Taller didáctico:
El anuncio
publicitario:
más que imágenes
y palabras*

**Departamento de Enseñanza
y Acción Cultural de la
Casa-Museo Tomás Morales
del 23 de abril
al 29 mayo de 2009**

*Los primeros rumores de la jornal faena
difunden en la bruma su vuelo mercantil,
y el agudo silbato de una fábrica llena
la ciudad con el júbilo de su clamor fabril.*

TOMÁS MORALES

COMO CONMEMORACIÓN DEL DÍA DEL LIBRO 2009 el Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) de la Casa-Museo Tomás Morales desarrolló el taller didáctico *El anuncio publicitario: más que imágenes y palabras* que sirvió de complemento y estuvo estructurado en torno a la exposición *El anuncio publicitario en la casa-museo: visítala* realizada por el Departamento de Archivo Biblioteca de la Casa-Museo.

Es difícil determinar el año exacto en que nació la publicidad, sin embargo la publicidad como la concebimos hoy en día surgió a finales de siglo XIX; teniendo en cuenta que la biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales cuenta entre sus fondos con una colección especializada de medios gráficos y otros soportes publicitarios de finales del siglo XIX y principios del XX, en el taller analizamos los anuncios publicitarios que aparecían en dichos medios y reflexionamos sobre la vigencia de los mismos.

El objetivo principal del taller es fomentar la lectura y la creatividad. Pretendimos que los asistentes trabajaran con y sobre la publicidad en la prensa de finales de siglo XIX y principios del XX con el objetivo de descubrir los mecanismos que utilizan estos mensajes publicitarios. Las actividades se centraron en la análisis y producción de anuncios publicitarios. Se trató de acercar al alumnado y sensibilizarlo ante el anuncio publicitario como medio artístico pero también persuasivo y utilizar el texto y la imagen para desarrollar producciones alternativas.

El Taller tuvo una duración aproximada de 75 minutos, se celebró en la Casa-Museo Tomás Morales de 9.00 a 14.00 horas y estuvo dirigido a alumnos desde Primaria

hasta Bachillerato —con un máximo de 25 alumnos en cada grupo—; obviamente, el tratamiento del taller, la selección de textos y las actividades diseñadas para trabajarlos se adaptaron a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.

La secuenciación del taller consistió en lo siguiente:

- Presentación de la temática del taller:
el anuncio publicitario
- Anuncios publicitarios hoy y en la época de Tomás Morales:
 - A través de una serie de anuncios gráficos los alumnos tenían que identificar algunos elementos propios de la publicidad: eslogan, logotipo, producto, marca y personaje.
 - Análisis de la imagen y el texto, manipulación de ambas.
 - Finalidad de la publicidad.
- Elaboración de un anuncio. Para constatar y aplicar lo que aprendieron los alumnos crearon un eslogan para la Casa-Museo Tomás Morales.
- Puesta en común del trabajo realizado



Anuncio publicitario de “La Novela de Noche”. Ilustración de Demetrio en la cubierta trasera de *El verano de los membrillos* de Melchor de Almagro San Martín; ilustraciones de Máximo Ramos. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1925 (La Novela de Hoy; 161)



Adquisiciones

Florilegio:
revista literaria

Las Palmas de Gran Canaria,
(1913-1915)

FLORILEGIO ES UNA DE LAS PRIMERAS REVISTAS LITERARIAS de las Islas Canarias. Se publicaba en Las Palmas de Gran Canaria entre 1913 y 1915. Dirigida por Daniel González, entre el equipo redactor encontramos a Domingo Doreste *Fray Lesco*, Francisco González Díaz, Sebastián Suárez León *Jordé*, Tomás Morales, Arturo Sarmiento, Agustín y Luis Millares, Melitón Gutiérrez Castro, Alonso Quesada, Ventura Doreste, Pedro Perdomo Acedo y José Rial; tuvo el mérito de haber sido el órgano integrador de varias generaciones de escritores, especialmente poetas. Se distingue *Florilegio* por incluir humorismo gráfico de tintes modernistas (el humorista gráfico es Manolo Reyes). En su primer número se publicó por primera vez el prólogo que Unamuno redactó para *El lino de los sueños* (1915) de Alonso Quesada. Destacamos que el poeta Tomás Morales publica la composición poética “En la glorificación de un Maestro. D. Diego Mesa de León” [“Por la muerte de un educador. Don Diego Mesa de León”] en *Florilegio*, Las Palmas 27 de noviembre de 1915, núm. 106, pág. 5. Tomás Morales estudio en el colegio San Agustín de Las Palmas, institución en la que don Diego Mesa de León dedicó toda su vida como profesor y ocupando los cargos de Inspector, Secretario, Vicerrector y Rector, este último desde 1870 hasta su muerte, acaecida el 25 de julio de 1925.

Reproducimos a continuación la composición poética que aparece en *Florilegio* con el título de “En la glorificación de un Maestro. D. Diego Mesa de León” pero basándonos en la edición crítica de *Las Rosas de Hércules* de Oswaldo Guerra Sánchez, publicada por el Cabildo de Gran Canaria en 2006, con el título *Por la muerte de un educador*.



Cubierta de *Florilegio*, n° 95
(1915) con ilustración
de MANOLO REYES

POR LA MUERTE DE UN EDUCADOR

D. DIEGO MESA DE LEÓN

Se ha dormido el Maestro del rostro venerable,
Divaga ya en la sombra su intelecto robusto;
Al igual que su vida, su muerte fue admirable:
La muerte de este anciano fue la muerte del justo.

El Rector ha dejado su sitial: su longeva
Figura cruza el aula de lo desconocido;
Ha terminado el curso que nunca se renueva
Y en pos de unas eternas vacaciones se ha ido...

El salón silencioso y el péndulo parado
Parecen están de luto por el varón egregio,
Y hay como un misterioso pacto que ha unificado
El duelo de los hombres y el dolor del Colegio...

La vida de este recto señor de alma desnuda
Al público renombre se hace merecedera;
Pues, siendo activa y alta, se hizo serena y muda
Como aquel que provecho ni ditirambo espera.

En el apartamiento de sus nobles enseñanzas
Fluían de sus labios cual un venero puro,
Y artífice de métodos y escultor de esperanzas
Entregaba, creyente, su labor al Futuro...

El saber luminoso y el odio a la ignorancia
perenne pasto fueron de sus meditaciones;
Y dócil, en sus manos, la espiritual sustancia
modeló la conciencia de tres generaciones.

Predestinólo el hada desde el materno origen.
¡Oh poderoso esfuerzo de voluntad humana!
Entre las grandes testas que nuestro aplauso rigen
Es una hermosa cumbre, esta cabeza cana...

Fundó sus pedagógicos deberes tutelares
En las seguras pautas de un amoroso altruismo;
Y vio en las infantiles figuras escolares
Como una derivada sucesión de sí mismo.

Prudente en sus consejos y austero en us razones,
Si alguna vez mostraba severidad su celo,
Dulcificaba, a ocultas, las agrias representaciones
Con una bondadosa complicidad de abuelo...

Tal fue su respetada vejez de maravillas;
El panal de sus espíritus era todo de miel,
y en su amor su nutrieron nuestras almas sencillas,
presintiendo una nueva paternidad en El:

¡Padre es quien nos inculca la educadora gracia!
¡Paternal es la mano que nos lleva a lo cierto!
Al través de la tumba perdura su eficacia
Y en nuestro ser hay algo del corazón del Muerto.

Con unción de devoto mis ojos han besado
La cineraria losa que su sepulcro cierra;
¡Se ha dormido el Anciano con el tranquilo estado
Del hombre que ha cumplido su misión en la tierra!



Cubierta de *Al margen de la vida y de los libros* con caricatura de Jordé por MANOLO REYES (1914)

La principal investigación sobre *Florilegio* y sobre la obra artística y sobre la vida de Manuel Reyes Brito (Santa Cruz de La Palma, 1892- Las Palmas de Gran Canaria, 1928) ha sido llevada a cabo por el investigador Franck González del que reproducimos las siguientes palabras: “*Florilegio* es la primera revista de tintes modernistas que contiene imágenes de humorismo gráfico... *Florilegio* es importante por varias razones. En primer lugar, por ser la primera cabecera en la que se cuenta con un humorista fijo y en la que éste además figure con su propio nombre. Manolo Reyes publica nueve caricaturas y tres viñetas aparecidas entre el número 1 y el número 38, a las que debe sumarse la ilustración que ocupa la portada del número 95, de 29 de agosto de 1915. El segundo motivo por el que es significativa esta cabecera es porque en ella se publica la primera autocrítica del humorismo gráfico en Canarias. Se trata de una autocaricatura de Reyes publicada en el número 38, de 17 de mayo de 1914. Por lo que realmente es fundamental para nosotros *Florilegio* es porque esta revista organiza la primera exposición de caricatura de Canarias. Su autor, Manolo Reyes. La muestra, que se inaugura en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria el 4 de mayo de 1914, cuenta con 32 caricaturas.”

Véase *Modos modernistas: La cultura del modernismo en Canarias: 1900-1925* [exposición] / Casa-Museo Tomás Morales, Moya, 16 de junio-13 de agosto 2000; Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de junio-16 de agosto 2000; Centro Cultura CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 7-30 de sept. 2000; [comisario, Jonathan Allen; textos, Jonathan Allen, Pedro Almeida Cabrera, Franck González, Jesús Páez]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, D.L. 2000; y *Humor gráfico en Canarias: apuntes para una historia (1808-1998)* / Franck González. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 2003.

Algunos números de *Florilegio* han pasado a formar parte de los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Tomás Morales, concretamente los números 95, del que reproducimos su cubierta, 102, 104, 106 (número en el que se encuentra la composición poética de Tomás Morales “En la glorificación de un Maestro D. Diego Mesa de León” [“Por la muerte de un educador. Don Diego Mesa de León”]), 132 y 137. Estos números de *Florilegio* complementarán el fondo bibliográfico de Tomás Morales y el fondo bibliográfico dedicado a la ilustración gráfica modernista. En *Moralía*, nº 8 pueden consultar la siguiente publicación: Jordé. *Al margen de la vida y de los libros*; [cub. de Reyes]. Las Palmas: Imprenta y Litografía de J. Martínez, 1914. Cub. con caricatura de Jordé por Manolo Reyes.

En estos momentos la Casa-Museo Tomás Morales está a la espera de formalizar una nueva adquisición; se trata de una pequeña cuartilla con un dibujo a carboncillo de Tomás Morales en su lecho mortuario realizado por Manuel Reyes en 1921. El dibujo está firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: M. Reyes. Las Palmas. 16-9-1921. Dicho dibujo se encuentra en una colección particular en Cuba.

Tomás Morales en su lecho mortuario (1921)
por MANOLO REYES
Carboncillo sobre papel,
18 x 25'5 cm.



Fotografía de Alonso Quesada por Tomás Gómez Bosch

ESTA FOTOGRAFÍA DE ALONSO QUESADA LA REALIZA el fotógrafo y pintor Tomás Gómez Bosch (1883-1980) en 1917. Nos encontramos una fotografía intervenida bajo el procedimiento fotográfico conocido como goma bicromatada. Al elaborar la placa e intervenirla, Tomás Gómez Bosch dibuja sobre la película sensible y le añade trazos expresivos y efectos de luz y sombra que la fotografía original no contiene, realizando una suerte de pintura fotográfica, creando una obra original. Gómez Bosch retrata a Alonso Quesada

de busto y cabeza, girando el rostro hacia la derecha del espectador. Gómez Bosch no duda en usar las posibilidades que le brinda la fotografía para usarla en sus creaciones.

Tomás Gómez Bosch retrata 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 isleña, incluyendo a artistas extranjeros de paso por Gran Canaria. Hay que destacar que varias de las fotografías que se conservan de Tomás Morales en el archivo fotográfico de la Casa-



Alonso Quesada por Tomás Gómez Bosch, 1917

Soporte primario:

18 x 12'5 cm

soporte secundario:

30 x 26'5 cm.

Con ded. autógrafa de

TOMÁS GÓMEZ BOSCH

Museo las realiza Tomás Gómez Bosch. Eran conocidas sus placas tratadas que había dedicado a Néstor, Quesada y Morales, entre otros, el modo más experimental y artístico de su fotografía, de las que se conservan varias en el archivo fotográfico de la casa-museo y que ahora se ha incrementado con esta nueva fotografía del poeta Alonso Quesada.

La fotografía está fijada sobre un papel de color, y lleva en el ángulo inferior derecho el sello de cera del artista, con sus iniciales elaboradas en un rítmico círculo modernista. La dedicatoria reza así: "Para Rafael Romero [Alonso Quesada] con todo cariño y amistad verdadera. Tomás Gómez Bosch, 1917".

• *Lámpara de mesa en pie de grifo*

Alto: 52 cm

Francia ca. 1890

Sin firma o marcas

Lámpara de mesa en pie de grifo

por JONATHAN ALLEN

ESTA FANTÁSTICA Y FANTASIOSA LÁMPARA DE MESA es un exponente del *art nouveau* barroquizante, rayano en lo *kitsch*, y que responde a la tendencia neo-rococó francesa en que modelos y líneas se reproducen enfáticamente. Subraya así su anclaje en la figuración decimonónica más que en la estilización y ritmo modernistas. No deja por ello de ser una curiosa pieza de arte aplicado doméstico que habría arrancado una socarrona sonrisa a Rubén Darío. La mitológica ave se balancea sobre una sola pata mientras alza la otra y sostiene en su garra abierta la rosca del bombillo. El cuello del grifo se alarga sobremanera para describir un fino arco y permitir que la tulipa cuelgue del feroz pico. Esta, encierra otra sorpresa alegórica, que nos remite a la fusión y eclecticismo de lo asiático y lo clásico, una suerte de *chinoiserie*. Híbridos de la sabiduría, monos andróginos en efecto, se acuclillan simétricamente bajo un mascarón clásico, coronado el diámetro superior por crótalos de la abundancia. Es imposible no aludir a las aves simbolistas de Redon y Moreau, que este grifo electrificado iluminaría cariñosamente, y de cuyo parentesco algún extravagante diseñador la entresacó. Concordancia extrema de ornamentación mobiliaria e imaginario pictórico, la lámpara anticipa la libertad conceptual del diseño contemporáneo, con la ventaja y distinción de ser un animal de altos vuelos literarios.



Conjunto de tarjetas postales de José Batllori y Lorenzo

JOSÉ BATLLORI LORENZO (Gáldar, 1878-Las Palmas de Gran Canaria, 1929) se inicia desde muy joven y de forma intensa en el mundo de las letras, de ahí que la obra escrita que nos ha dejado, fundamentalmente en la prensa, sea realmente considerable, a pesar de su prematura muerte. Este conjunto fotográfico destaca sobre todo porque la gran mayoría de las tarjetas postales contienen dedicatorias autógrafas de José Batllori en el anverso.



Retrato de José Batllori y
Lorenzo, ca. 1907
Autor desconocido
14 x 9 cm

La tarjeta postal fue un nuevo formato de imagen que apareció en los últimos años del siglo XIX, cuya medida estándar (9 x 14 cm) se adaptaba a una normativa postal de carácter internacional. El reverso de las primeras postales estaba destinado exclusivamente a la dirección de envío, mientras que el texto se colocaba en el anverso junto a la imagen, de menor tamaño que la propia postal. A principios del siglo XX, el texto pasaría a escribirse en el reverso y la imagen —ya de origen fotográfico, aunque reproducida por medios fotomecánicos— ocuparía la totalidad de la tarjeta.

Las tarjetas postales fueron otro producto contemporáneo puesto al servicio del fenómeno turístico, que, al igual que las guías, informaban no sólo de lo que debía verse, sino también de cómo había que verlo, de cómo había que convertirlo en imagen. En este sentido, las postales son resúmenes del lugar que sirven como constatación del viaje —la postal enviada a la familia o al amigo—, o como memoria del lugar visitado —una postal comprada es un sucedáneo de una fotografía hecha.

La necesidad de crear colecciones de postales destinadas al turismo llevó a muchos fotógrafos a derivar su trabajo a la confección de este tipo de imágenes, reutilizando la fotografía de paisajes que hasta unos años antes vendían en sus estudios como vistas de las islas. La mayoría de los autores de estas postales turísticas eran extranjeros establecidos en el archipiélago, como Charles Medrington o Maximiliano Lohr (Fotografía Alemana), o fotógrafos locales, como Marcos Baeza, que contribuyeron con este nuevo formato a distribuir por el mundo, mediante la estrategia de la reiteración, una imagen fotográfica del paisaje de Canarias.

CARMELO VEGA DE LA ROSA (2002)

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



Las Palmas. Telde-Road
[Túnel de La Laja]
Bazar Alemán, 42
14 x 9 cm
Con autógrafo de
José Batllori y Lorenzo, 1907
en el anverso.



Las Palmas.
Plátanos y Palmas [Telde]
Augusto Gerber.
Las Palmas, nº 6
14 x 9 cm
Con dedica autógrafa
de José Batllori y Lorenzo
del 15 de julio de 1906
en el anverso:
“Querido Chano: Este es el
antiguo barrio de San Francisco
de Telde que juntos atravesamos
ayer sábado al regresar de tu
finca donde tan agradable
tiempo pasó tu amigo Batllori y
Lorenzo. Julio de 1906, 15”.
En el reverso manuscrito
“A mi amigo Chano de la Caba
y Domínguez. Telde”.

Santa Cruz de Tenerife

[Vista del muelle]

Autor desconocido

14 x 9 cm

Con autógrafo de José
Batllori y Lorenzo, 1907
en el anverso



SS.MM. D. Alfonso XIII
y D^a Victoria Eugenia,
Reyes de España
Hauser y Menet- Madrid
14 x 9 cm

Con dedica autógrafa
de José Batllori y Lorezo
del 5 de enero de 1907
en el anverso:

*“Deseo a la simpática novia
de mi querido amigo
Coba, muchas
felicidades.*

José Batllori y Lorenzo.

Las Palmas, 5 enero 1907”.

En el reverso manuscrito:

*“A la Srta. Reyes Jiménez
Sánchez. Telde”.*



ARNICHES, Carlos. *El santo de la Isidra: sainete lírico de costumbres madrileñas, en un acto, dividido en tres cuadros; El tío de Alcalá: juguete cómico*; [para la primera obra] música del maestro Tomás L. Torregrosa y [para la segunda obra] música del maestro Montesinos. Madrid: Cándido Alonso y Compañía, 1917 (La novela cómica; 35). [Cub. e il. de Fresno].

AUGUIER, Ángel. *Cuba y Rubén Darío*; con el ensayo de una bibliografía cubana de y sobre Rubén Darío por Francisco Mota. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, 1968.

BELDA, Joaquín. *La dama del Palais*; ilustraciones de Izquierdo Durán. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1925 (La novela de noche; 22).

—*La Perla del malecón*. Madrid: Biblioteca Hispania, [1925?]. [Cub. il.].

—*Amalia, la Palo Santo*; ilustraciones de Puig. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924 (La novela de noche; 19).

BLASCO IBAÑEZ, Vicente. *La barraca*: novela; ilustraciones de A. Fillol. Valencia: Librería de Francisco Sempere, 1901.

—*El fantasma de las alas de oro*: novela. Valencia: Prometeo, 1930. [Cub. il. por Arturo Ballester].

CAMBA, Julio. *Un Año en el otro mundo*. Madrid: Biblioteca Nueva, [1917?].

CASTELAO. *Galicia mártir: estampas por Castelao*. [Valencia]: Ministerio de Propaganda, [1937]. Edición en Gallego, castellano, francés e inglés.

CASTRO, Rosalía de. *Poemas galegos*; selección y prólogo de E. Blanco-Amor; estudios sobre su obra por Emilio Castelar y E. Díez Canedo. [Buenos Aires]: [Federación de Sociedades Gallegas], [1939].

CARRÈRE, Emilio. *El dolor de la literatura*. Madrid: Mundo Latino, [192-?] (Obras completas de Emilio Carrère; 4). [Cub. il. por Ochoa]. [Con ded. autógrafa].

Ediciones especializadas y bibliografía sobre Tomás Morales



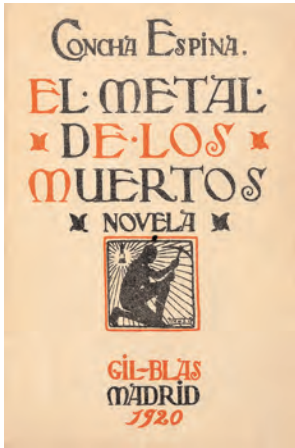


DOMÍNGUEZ RODIÑO, Enrique. *Rocío, "la Pilares"*; ilustraciones de Baldrich. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1924 (La novela de noche; 16).

—*El cuento semanal: Almanaque 1908*. Madrid: El Cuento Semanal, 1908. [Año II, nº 53 al 77 del 3 de enero al 19 de junio de 1908].

ESPINA, Concha. *El metal de los muertos*: novela. Madrid: Gil-Blas, 1920 (Obras de Concha Espina). [Cub. de Varela de Seijas].

—*Agua de nieve*: novela. Madrid: Renacimiento, 1911.



ESPINOSA, Agustín. *Media hora jugando a los dados*. Las Palmas: [s.l.], 1933. Conferencia leída por su autor en el "Círculo Mercantil" de Las Palmas, el día 20 de abril de 1933, como contribución a la vida, signo y obra del pintor José Jorge Oramas. [Cub. il.].

ESTEVE BOTEY, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, 1948. 2 vol. (Bibliográfica; 8).

Ex libris y exlibristas: con 161 ilustraciones. Madrid: Aguilar, 1949.

FRANCÉS, José. *Teatro de amor*. Málaga: Mundo Latino, 1922.



FERNÁNDEZ GRILO, Antonio. *Ideales. Poesías escogidas*. París: Sánchez y Cia., 1891. [Con grabado del autor por B. Maura, 1890].

Florilegio: revista literaria. Las Palmas: [s.l.], 1915 (Tip. San Justo). Cub. e il. por Reyes. El nº 106 (nov, 1915) contiene: "En la glorificación de un maestro. Don Diego Mesa de León" por Tomás Morales, p. 5. Descripción basada en: nº 95 (agosto, 1915). Adquisición de los números: 95, 102, 104, 106 132, 137.

GARCÍA DE VEGUETA, Luis. *Islas Afortunadas: retablo de vida colonial*. 1ª ed. Barcelona: Aymá, 1944.

Guía de Tenerife. editada por el Cabildo Insular de Tenerife.
Barcelona: Instituto Nacional de Expansión Económica,
1927. [Incluye: fotografías, mapas, planos].

GONZÁLEZ DÍAZ, Francisco. *Pasionarias: poesías*. La Palmas:
Miranda, [1926?].

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio. *Cristo de Tacoronte: poemas*. [2ª
ed.]. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1947
(Retama; 1). [Con ded. autógr.].

HAARDT, George-Marie y AUDOUIN-BUBREUIL, Louis. *La
croisière noire: Expédition Citroën Centre-Afrique*, avec
sonante-trois photographies hors de texte, deux cartes
et Quatre portraits de Iacovleff. Paris: Librairie Plon,
cop. 1927. [Cub. il.].

HUGO, Victor. *Los Trabajadores del mar*. Barcelona: Maucci,
[1866]. 2 vol. (Biblioteca Maucci). [Cub. il.].

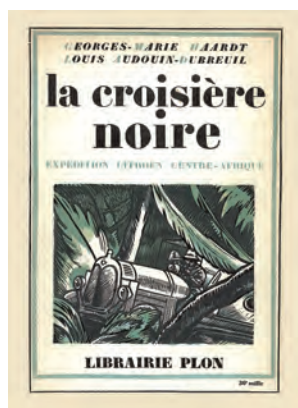
Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana: selección
y prólogo de M. Menéndez y Pelayo. Madrid: Pueyo, ca.
1910 (Galo Sáez). [Cub. il.].

LLINÁS SIMÓ, José. *Aguas de remanso: (primeras poesías)*. Palma
de Mallorca: [s.n.], 1922. [Cub. il. por A. Jiménez].

MILLARES TORRES, Agustín. *El último de los canarios: novela*. 2ª
ed. Las Palmas: Tip. Diario, 1926. (Biblioteca de auto-
res canarios).

MÚÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro. *La nicoti-
na: sainete en prosa, original*. Madrid: Imprenta de Cán-
dido Alonso y Cia., 1917 (La novela cómica; 23). [Cub.
e il. de Fresno].

Neruda, Pablo. *Estravagario*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada,
1972.





NOGALES Y NOGALES, José. *Mariquita León*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1901.

PADRÓN MELIÁN, Juan: *La Guayana: sueño de demente*; [cub. il. por Néstor]. Las Palmas de Gran Canaria: Tip. La Provincia, [1932]. Con ded. autógr. del autor.

PITOLLET, Camile. *V. Blasco Ibáñez: ses romans et le roman de sa vie*; ouvrage orné de 50 illustrations. Paris: Calmann-Lévy, 1921.

POESÍA de hoy en España: (Primera serie). Vol. I; dibujos de Gregorio Prieto. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1950.



RUSIÑOL, Santiago. *Hojas de la vida*; traducción del catalán por E.L. Chávarri; ilust. de Sánchez Gerona. Madrid: Viuda de Rodríguez Serra, 1904 (Biblioteca Mignon; 11).

—*Hojas de la vida*; versión castellana de Miguel Sarmiento. Paris: Garnier Hermanos, [s.a.].

—*Pájaros de Barro*; traducción de G. Martínez Sierra. Paris: Garnier Hermanos, [s.a.].

SAN JOSÉ, Diego. *La Mirablanca: novela*; prólogo de José Francés. Madrid: Ediciones Matev, [1918]. [Cub. il.].

TRIGO, Felipe. *Así paga el diablo*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1911.

UNAMUNO, Miguel de. *Antología poética*; selección y prólogo: Luis Felipe Vivanco. Madrid: Escorial, 1942.

VILLAESPESA, Francisco. *Las granadas de rubíes*. Paris: Garnier Hermanos, 1911.

ZAMACOIS, Eduardo. *La cita: novelas*; Madrid: Renacimiento, 1913 (Biblioteca popular; 19).



A decorative L-shaped line consisting of a horizontal segment on the left and a vertical segment on the top, both in a light orange color, framing the word "Donaciones".

Donaciones

*Keepsake con
motivo del traslado
a Barcelona de
los talleres gráficos
Oliva. 1915*

por AITOR QUINEY URBIETA

-
- *Keepsake / Oliva de Vilanova / Impresor / Barcelona,
Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los
talleres gráficos Oliva. 1915*
-

ESTE PEQUEÑO OPÚSCULO, HOY EN DÍA MUY BUSCADO por todos los amantes de las rarezas bibliográficas, se editó e imprimió por la casa Oliva de Vilanova con motivo del traslado de sus talleres a Barcelona. La idea era despedirse lujosamente de tantos años de actividad en Vilanova i la Geltrú, pueblo de la costa del Garraf de Barcelona, y dar la buena nueva a los clientes de siempre y los posiblemente nuevos de Barcelona. Por tanto, y como reza el colofón, “El presente libro es el último trabajo que la Casa Oliva imprimió en Villanueva y Geltrú, antes de su traslado a Barcelona. Se terminó en 25 de Marzo de 1915.”

La imprenta Oliva de Vilanova, es conocida, sobre todo, por haber dado a la luz, de manera brillante y alcanzando la excelencia tipográfica, a los libros y revistas más representativos del periodo modernista y noucentista catalán, como fueron, por ejemplo, *Boires baixes* (1902) de Josep M. Roviralta e ilustrado por Lluís Bonnin, *Sonets d'uns i altres* (1904), editado por Pin i Soler con ilustraciones de Josep Triadó, *Liliana* (1907), escrito e ilustrado por Apelles Mestres, o *Els dolços indrets de Catalunya* (1910), con dibujos de Torné Esquiús, y una presentación del poeta Joan Maragall. La imprenta Oliva de Vilanova fue fundada en Vilanova i la Geltrú en 1899 por Joan Oliva Milà (Sant Pere de Ribes, 1858-Vilanova, 1911). Joan Oliva pasó su infancia en el taller de impresión de un tío suyo, y muy joven, marchó a estudiar el arte de la imprenta a Francia e Inglaterra, donde aprendió el oficio y trabajó además, como cajista de imprenta. Su vuelta a Catalunya, fue anterior a la fundación en 1891 de la célebre imprenta *Kelmscott Press*, de William Morris, así que se desconoce si en Londres conoció a este excelente teórico e impresor, a quien posteriormente sería comparado. Aprendió el francés y el inglés perfectamente y se defendía en italiano,

árabe y hebreo. Una vez establecido en Vilanova se dedicó a la enseñanza del francés, a la labor de bibliotecario en la nueva Biblioteca Museu Víctor Balaguer (BMVB) y a otras muchas actividades relacionadas con Víctor Balaguer, la redacción de revistas, escritos de artículos y numerosos textos, etc. Pero su labor principal, y por la que será recordado, es por la creación del taller de imprenta en 1899. Con sus buenas dotes y su gran gusto, pronto se hizo merecedor de grandes encargos y junto a sus hijos Víctor Oliva (1884-1948) y Demetri Oliva (1886-1966), que desde muy jóvenes comenzaron a trabajar en el taller, éste adquirió la fama que mantendría hasta el final, bien ganada a pulso.

El opúsculo *Keepsake*, se abre con un texto de Santiago Vinardell (Mataró. Maresme, 1884 – Madrid, 1936), quien en el libro dedicado al autor de *Prosas profanas, La ofrenda de España a Rubén Darío (1916-1918)*, definió su muerte como la “ascensión del poeta” (pág.100). Vinardell fue periodista, dirigió y fundó *El Día Gráfico*, y colaboró en la revista *Juventut* y *El Poble Català*, redactor de *La Tribuna* y colaborador de *La Vanguardia* y autor de algunos libros de prosa poética, escribió para el opúsculo

Keepsake, una sumaria historia de la imprenta, titulada “Una empresa catalana de Arte Gráfico: La Imprenta Oliva de Vilanova”. El texto de Vinardell se presenta como “[...] una contribución ferviente al culto de la Amistad...”, a petición de Víctor Oliva, y ateniéndose a lo impreso durante 15 años por los Oliva, Vinardell compara esta empresa a la de William Morris y su *Kelmscott Press*, “buscando en un ambiente de serenidad aquella frescura tan seductora de inspiración que adivinamos en determinadas obras antiguas”. Y continúa con una breve historia de esta



Cubierta de *Keepsake*
(1915)

imprenta inglesa, para después biografar al fundador de la imprenta Oliva y una historia de lo que hasta entonces los Oliva había aportado al arte gráfico, todo acompañado de ilustraciones y viñetas que en su día fueron reproducidas por esta imprenta.

Después del texto de Vinardell, se añade otro, firmado con una M., y que verdaderamente dificulta averiguar de quién se trataba, titulado “El decorado de los libros en España”. El texto sitúa a Barcelona como la capital del renacimiento del libro en cuanto a su presentación, impresión y decoración, y exhuma con detalle los títulos más interesantes y los artistas más destacados consagrados a la decoración e ilustración de libro como Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo, Bonnín, Pascó, Apeles Mestres, Aragay, Apa, Juan gris, Inglada, Joaquim Figuerola, Gausachs, Llongueras, Pey, Vallhonrat, Renart, Ribot, Joan Vila, Torné Esquius, Laura Albéniz, Mariano Andreu, etc. Dentro de la influencia de Madrileña, a quien primero nombra es al canario Néstor, seguido del valenciano Pérez Dolz, Marco, Eulogio Varela, Echea, etc. El autor del texto, se detiene en Néstor, a quien admira profundamente y de él escribe: “Néstor, el pintor africano (como le gusta titularse, por ser hijo de las Canarias), que pone en todas sus obras un ardor y un movimiento fascinantes. Vale la pena, por ser demostrativo de sus dotes como decorador de libros, registrar el éxito alcanzado por el programa de la exposición Néstor en Madrid, donde reside ahora (de él hemos extraído el dibujo de las carabelas que reproducimos). Además, ha empezado la ilustración de las poesías de Rubén Darío”.

El programa al que alude nuestro enigmático escritor sobre la exposición de Néstor en Madrid, que hoy día es una pieza buscadísima por los amantes de las artes gráficas (ver *Moralia* 7, p.106), fue impreso por los Oliva de Vilanova, y coincide que fue el último trabajo de éstos, antes de su traslado a Barcelona y, por cuyo motivo, se imprimió este *Keepsake*, que retoma del programa de Néstor, el grueso cartón de barbas para la cubierta.

La relación que mantuvo Néstor con los Oliva fue bastante estrecha, sobre todo con Víctor Oliva, tres años mayor que él. Víctor Oliva, bajo el pseudónimo de “Héctor Oriol”, escribió en el diario *El Poble Catalá* (26 de marzo 1909), un elogioso artículo sobre los plafones que nuestro pintor realizó para el Salón del tibatabo, de Barcelona, sobre temas de *La Atlántida* y el *Canigó*, de Jacinto Verdaguer. Los Oliva fueron los impresores del catálogo de la exposición individual que Néstor celebró en el Círculo Ecuéstre de Barcelona en 1908; también lo fueron del catálogo y la invitación de la “famosa exposición de los refinados” en el Fayans Catalán en 1911, es decir, de Néstor, Marino Andreu, Ismael Smith y Laura Albéniz; igualmente del programa del que hablamos y la invitación para la exposición de Néstor celebrada en Madrid en la sala Lisárraga & Sobrinos en 1914; y, además, encargaron a Néstor el frontispicio para la obra *La Arquitectura Naval Española* (en madera), de Gervasio de Artiñano y de Galdácano, editada en 1920, aunque el dibujo de Néstor está firmado y datado “Néstor, Barcelona, 1916”, y grabado por “R. Maura sc. 1918”.

El opúsculo *Keepsake*, de 38 páginas, reproduce viñetas, decoraciones e ilustraciones que algunos de los grandes ilustradores dibujaron para diferentes ediciones impresas por la imprenta de los Oliva, como J. Aragay, Lluís Bonnin, Francesc Galí, F. León, Joan Llongueras, Marco, Apelles Mestres, Néstor, Casas de Valls, Pérez Dolz, Josep Pijoan, Roqueta, Torné Esquius, Vallhonrat o Joan Vila. La cubierta, de grueso cartonaje barbado, reproduce con caracteres góticos el título de la obra, y una ilustración que representa el amanecer tras los pináculos de la Catedral de Barcelona, desde una ventana de arco ojival y con elementos igualmente góticos, muy en la línea del “revival” de los estilos más importantes del arte catalán. La portada, con un retrato de Joan Oliva, obra de Alexandre Cardunets, y el frontispicio, resuelven la decoración a la manera de los libros góticos, y que a su vez retomó William Morris, una orla de motivos vegetales, obra de Francisco Pérez Dolz.

A decorative L-shaped line consisting of a horizontal segment on the left and a vertical segment on the right, both in a light blue color, framing the word 'Apéndice'.

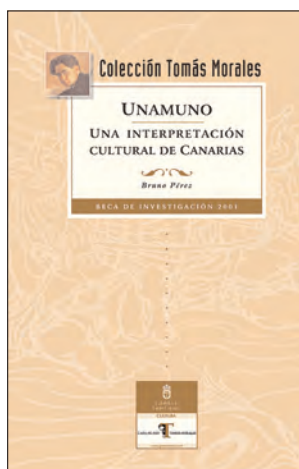
Apéndice

*Beca de
Investigación
Tomás Morales
2008*

PEDRO JUAN ALMEIDA CABRERA, Doctor en Geografía e Historia obtiene la Beca de Investigación Tomás Morales 2008 con el trabajo de investigación *Azul: Pintura simbolista de la España atlántica. Galicia-Canarias (1880-1939)*.

Este trabajo de investigación constituye una novedad al unir dos autonomías con bastantes elementos socio-culturales en común. La importancia del movimiento simbolista, en particular la pintura, cada vez adquiere mayor importancia por su proyección sobre las vanguardias históricas siendo su influencia más inmediata sobre el mundo onírico del surrealismo, descubridores de los “poetas malditos” (Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé) y de algunos de sus pintores (Redon, Böcklin).

BECA DE INVESTIGACIÓN TOMÁS MORALES (2001-2010)



PÉREZ, Bruno. *Unamuno: una interpretación cultural de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2005 (Colección Tomás Morales) (Beca de Investigación, 2001). ISBN: 84-8103-427-4.

HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Santiago J. *Tomás Morales: viajes y metáforas*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2005 (Colección Tomás Morales) (Beca de Investigación, 2002). ISBN: 84-8103-383-7.

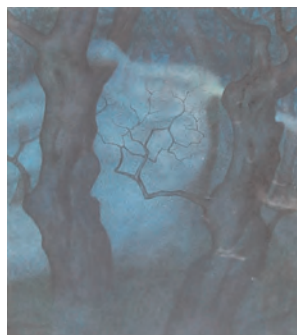
GRANADO BENÍTEZ, Carolina. *Catálogo-Inventario de los fondos documentales de la Casa-Museo Tomás Morales* (Beca de Investigación Tomás Morales, 2003) [Sin publicar].

GARCÍA SANTANA, Rita Vanesa. *Catálogo-Inventario de los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Tomás Morales referentes al poeta Tomás Morales* (Beca de Investigación, 2004) [Sin publicar].

AFONSO ALONSO, Hortensia. *Tres escritores, tres amigos: Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón* (Beca de Investigación Tomás Morales, 2005) [Sin publicar].

ALMEIDA CABRERA, Pedro. *Azul: Pintura simbolista de la España atlántica. Galicia-Canarias (1880-1939)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2011 (Colección Tomás Morales) (Beca de Investigación, 2008). [En preparación].

EL DR. PEDRO ALMEIDA diferencia la España Atlántica de la Cantábrica, así como plantea frente a la España “blanca” de Sorolla y la “negra” de Zuloaga o Solana, una *España Azul*; no menos importante que las otras dos vinculada al ensueño, la literatura y la música donde dicho color juega un papel emblemático. Una introducción dedicada al nacimiento de esta especialidad en la historia del arte europeo y español abre la primera parte del trabajo con un apartado sobre literatura, música y pintura simbolista europea para, en una segunda, abordar el área hispana con especial detención en el triángulo de relaciones entre los literatos Valle-Inclán y Tomás Morales y el pintor Néstor. La parte más extensa de este trabajo está dedicado al estudio de la pintura en ambas autonomías estructurada en los apartados siguientes: *Paisaje, Retrato, La mujer, Religión y Muerte*, para finalizar con *Mitología, Alegoría y otras literaturas*; todos ellos acompañados de iconología comparativa con simbolismo europeo y un catálogo temático de pinturas —en ocasiones dibujos y grabados cuando su importancia lo requiere—. En la medida de lo posible sigue un itinerario cronológico en cada capítulo. Estudia similitudes o diferencias temáticas y estilísticas entre los pintores simbolistas canarios y gallegos. Destaca la profundización detallada que hace de muchos cuadros; algunos de ellos reseñados, reproducidos y estudiados por primera vez. Este trabajo es fruto de la incansable investigación del autor en bibliotecas y colecciones de arte públicas y privadas; así como de sus viajes por Europa, España y América visitando exposiciones monográficas o temáticas y museos con obras simbolistas. Aporta un estudio e iconografía prácticamente inédita del apenas conocido pintor lanzaroteño Ramón Manchón y Herrera. A partir de ahora será obligatorio tener en cuenta a los estudiosos de la pintura simbolista española no sólo a Picasso, Romero de Torres, José Villegas Cordero, Néstor o Álvarez de Sotomayor —por citar los más conocidos—, sino también las figuras excepcionales de Xesús Corredoyra, Ovidio Murguía, Bello Piñeiro, Manuel Bujados, Díaz Baliño, Máximo Ramos, Castelao, Juan Luis López García y Francisco Borges Salas. Esperamos que el autor siga completando esta nueva visión que nos está dando de la pintura simbolista de artistas españoles.



Cae la niebla

por RAMÓN MANCHÓN

Colección particular.

Madrid.

I Jornadas Insulares de Educación

LOS PASADOS 19 Y 20 DE JUNIO, EL PARQUE DE SAN TELMO de Las Palmas de Gran Canaria fue testigo de las *Primeras Jornadas Insulares de Educación*, un encuentro organizado por la Consejería de Educación y Juventud del Cabildo de Gran Canaria, en el que colaboraron también los Ayuntamientos de la isla, Radio ECCA, y la Red Canaria de Escuelas Solidarias, para reafirmar el papel de todos los sectores implicados en el desarrollo de la educación en Gran Canaria. En palabras de Onelia García Marrero, Consejera de Educación y Juventud del Cabildo de Gran Canaria *la educación del siglo XXI requiere de la colaboración comprometida de todos los agentes sociales. Familias, profesorado, organizaciones profesionales, organizaciones no gubernamentales e instituciones públicas tienen el reto de construir fórmulas de cooperación para contribuir a la mejora de las oportunidades educativas del conjunto de la población.*

En el *stand* del Cabildo de Gran Canaria se mostró la acción educativa de la corporación insular. Este acogió no sólo las actividades propias de la Consejería de Educación y Juventud, sino que mostró la actividad educativa de otras Consejerías tales como empleo, industria, medio ambiente, agricultura, servicios sociales, museos...

El Servicio de Museo de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria, como eslabón integrante en esta cadena, fue uno de los servicios participantes en el evento y estuvo representado por el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada, la Casa de Colón, la Casa-Museo Pérez Galdós, la Casa-Museo Antonio Padrón y la Casa-Museo Tomás Morales con una exposición de materiales didácticos y diversos talleres. Entre las aspiraciones de este servicio está la de integrar a todos los municipios de Gran Canaria en sus actividades, con el objetivo de difundir la vida, obra, colecciones de los titulares de estas casas-museo fuera de los límites del centro. Esta búsqueda general de usuarios se concreta en una programación de actividades muy variada: ediciones, conferencias, talleres didácticos, lecturas, conciertos, exposiciones... que ya están confirmando su efectividad.

El DEAC (Departamento de Enseñanza y Acción Cultural) de la Casa-Museo Tomás Morales participó en estas jornadas con el taller de animación a la lectura “Poemas de la ciudad comercial”, poemas publicados en el libro segundo de *Las Rosas de Hércules* (1919) que hacen referencia a la ciudad del poeta a finales de siglo XIX principios del XX y que cantan el auge que iba adquiriendo la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria por aquellos años que se contraponen al silencio sereno del barrio de Vegueta con el agitado tráfico del puerto y la vida bulliciosa de la calle de Triana. La calle mayor era entonces el lugar de confluencia del comercio isleño, con sus toldos de lona dando sombra a las aceras, sus



Primeras Jornadas Insulares de Educación
 Cabildo y ayuntamientos con educación

Actos de lengua.
 Actividades culturales, cine, teatro, juegos matemáticos.
 Espacios polifuncionales: foros de debate, conferencias, teatro, danza.
 Stand para muestra de radio y movimientos de renovación pedagógica.
 Animación de calle.

19 y 20 de junio
 Parque de San Telmo
 Las Palmas de Gran Canaria

Organiza:


Colaboran:




tiendas de turcos, sus ingleses, su chirriante tranvía...; por otro lado, también hubo una serie de juegos que permitían a los viandantes que participaban conocer la vida y obra de Tomás Morales; y por último, los asistentes también pudieron conocer una muestra de las diferentes ediciones de la Casa-Museo Tomás Morales: la Colección Tomás Morales, destinada a publicar los trabajos premiados con la Beca de Investigación Tomás Morales, los Premios de Poesía Tomás Morales, la revista de la casa-museo *Moralia*, la Colección en CD-audio “Memoria Viva” que tiene el propósito de conservar la voces de nuestros poetas y crear el archivo sonoro de la palabra, catálogos de exposiciones temporales...

En estas jornadas estuvo presente también el Centro Atlántico del Arte Moderno (CAAM) con un furgón que tuvo el rol de *stand* para la presentación de los tres grandes programas: *VTS (Visual Thinking Strategies)* que desarrolla Estrategias de Pensamiento Visual en 45 centros escolares e institutos de Gran Canaria. Dicho programa se coordina desde el DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural) del CAAM con el apoyo de la Consejería de Educación del Cabildo de Gran Canaria. Se trata de un programa pensado para integrar el arte, desde su potencial como elemento comunicador, en la vida de la gente; y *Diálogo desde las Artes*, programa que impulsa la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural, que conjuga actividades didácticas para estudiantes y talleres para personas de cualquier edad, así como encuentros entre creadores de diversas ramas artísticas en el marco de las exposiciones que se promueven en los municipios con el objetivo de acercar el arte actual a los ciudadanos, y con ello encontrar también un alter ego del CAAM en tanto que sala de exposiciones; a los que hay que añadir *Territorio Okupado*, que se lleva a cabo en colaboración con la Escuela de Arte y Superior de Diseño. Derivado de este último proyecto, cabe destacar que el CAAM es centro receptor de alumnos de este centro y ha formado técnicos en montaje de exposiciones que ya colaboran con el centro de arte en sus actividades habituales y en las que desarrolla en diversas salas municipales de la isla.



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

*El pecho va a romperse de la emoción: el fuego
de un insensato orgullo mi voluntad aloca.
La lengua, temblorosa, va a formular su ruego
y el alma mía entera se escapa por mi boca:*

*Quiero que en este punto feliz mi vida quede,
cual rueda de fortuna clemente, detenida,
y en este propio ritmo perennemente rueda
—prolongación eterna de este instante— mi vida...*



TOMÁS MORALES

Alegoría del otoño

Las Rosas de Hércules, Libro II (1919)

