

10

MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

2010
2011

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

CASA-MUSEO

TOMÁS MORALES



MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

2010
2011

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,
TALLERES DIDÁCTICOS
Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA
- ADQUISICIONES
- DONACIONES
- APÉNDICE

AGRADECIMIENTOS

- Aitor Quiney Urbieta
- Amalia Romero Suárez
- Amalia Llabrés Romero
- Amparo González, vda. de Morales
- Antonio Becerra Bolaños
- Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC (Cabildo de Gran Canaria)
- Biblioteca de Catalunya
- Bruno Pérez Alemán
- Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias
- Daniel Montesdeoca García-Sáenz
- Departamento de Comunicación de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria
- Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria
- Eduardo González Ascanio
- Eugenio Padorno Navarro
- Francisco-Javier Hernández Adrián
- Galería de Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
- Guillermo Perdomo Hernández
- Juan Pérez Navarro
- M^a Isabel Torón Macario
- Museo ABC. Centro de Arte, Dibujo e Ilustración (Madrid)
- Oswaldo Guerra Sánchez
- Rita Llabrés Romero
- Vicerrectorado de Cultura y Deporte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

CABILDO DE GRAN CANARIA

JOSÉ MIGUEL BRAVO DE LAGUNA
Presidente

LARRY ÁLVAREZ
Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural

FERNANDO PÉREZ
Director General de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural

MORALIA

MARÍA LUISA ALONSO GENS
JONATHAN ALLEN
Dirección editorial

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

LIDIA DOMÍNGUEZ GUERRA
Talleres didácticos

AITOR QUINEY URBIETA
ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ
JONATHAN ALLEN
JUAN MANUEL GONZÁLEZ MARTEL
Estudios modernistas

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ
Espacio de creación

AITOR QUINEY URBIETA
Documentos de las colecciones

ALBERTO DÍAZ FALCÓN
Fotografía

MONTSE RUIZ
Diseño gráfico y cuidado editorial

PORTER EDICIONES
Realización

TALLERES DE TARAVILLA IMPRESORES
Impresión y encuadernación

© Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria

© Los autores para sus textos

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

INTRODUCCIÓN 15

ESTUDIOS MODERNISTAS

Exquisitos, Refinados y Decadentes: ilustradores en la órbita de Beardsley y Néstor. De Barcelona a Madrid .. 20
AITOR QUINEY URBIETA

Catulo y Saulo Torón 50
ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

La torre de los siete jorobados: Parodia, humor y géneros simultáneos en la prosa de Emilio Carrere 70
JONATHAN ALLEN

Tomás Morales y Saulo Torón en Cosmópolis (1920) ... 76
JUAN MANUEL GONZÁLEZ MARTEL

ESPACIO CRÍTICO

Las agonías insulares de Miguel de Unamuno
de Bruno Pérez Alemán 84

Cuchillo de Arena: Metalírica y metanovela en Juan Cruz Ruiz 88
JONATHAN ALLEN

Homenaje a Manuel González Sosa (1921-2011)
con la reproducción del poema “Manuel González Sosa” y del artículo *Capitán de la nave de la poesía Canaria* por Manuel Padorno (1998) 93

Exposición *Colección ABC. El Efecto Iceberg. Dibujo e Ilustración españoles entre dos fines de siglo* 100

Exposición *El paisaje en Gran Canaria en el Centenario de Unamuno* 106

ESPACIO DE CREACIÓN

La escritura reciente de Rafael-José Díaz 112
FRANCISCO-JAVIER HERNÁNDEZ ADRIÁN

Bibliografía de Rafael-José Díaz 114

<i>Poesías de Rafael-José Díaz:</i>	
“Retrato”	115
“Muchacho entregado”	116

NUEVA POESÍA

<i>Sillas</i> , de José María Millares Sall por Eduardo González Ascanio	118
<i>Islas de sutura</i> , de Manuel Moya	121
<i>Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista (Espacio, cuerpo y poética)</i> , de Bruno Pérez Alemán	124

DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO

A propósito de un “Exlibris” de Juan Gris dibujado para el poeta Tomás Morales en <i>Renacimiento Latino</i> , 1905 (Una viñeta al gusto de la época)	128
AITOR QUINEY URBIETA	

EDICIONES, COEDICIONES Y COLABORACIONES

Ediciones del Cabildo de Gran Canaria (2011-2010):	
· Varias	136
· <i>La cena de Betania: Pasaje bíblico en un acto y en prosa</i> de Tomás Morales, edición crítica de Guillermo Perdomo Hernández	138
Coediciones y colaboraciones:	
· Varias	140
· <i>Las Rosas de Hércules</i> de Tomás Morales, edición de Oswaldo Guerra Sánchez	141
· <i>Alma de pirata: Cuaderno didáctico. Tomás Morales</i> [recurso electrónico] de Lidia Domínguez Guerra .	145

EXPOSICIONES TEMPORALES, TALLERES DIDÁCTICOS Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA

Exposición <i>Mujeres en las colecciones de la Casa-Museo Tomás Morales</i>	148
<i>Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canarias</i> [recurso electrónico]	151
Taller didáctico <i>Canarias en Unamuno</i>	154

Taller didáctico Navidad 2010: <i>Poesía en Navidad: Miguel Hernández</i>	156
Taller didáctico Navidad 2011: <i>Poesía en Navidad: Luis Doreste Silva</i>	158

ADQUISICIONES

<i>Le concert</i> por Mariano Andreu	162
JONATHAN ALLEN	
<i>Tomás Morales en su lecho mortuario</i> por Manuel Reyes Brito	164
JONATHAN ALLEN	
<i>Imágenes musicales</i>	166
<i>La colección literaria Los Contemporáneos</i> (1909-1926)	170

DONACIONES

<i>Donación Biblioteca Montesdeoca García-Sáenz</i>	174
---	-----

APÉNDICE

Día de Las Letras Canarias 2011. Tomás Morales. Presentación del sitio web “Tomás Morales: Memoria documental”	186
Índice selectivo de <i>Moralia</i> , n.º. 1 (2000-2001) al n.º. 10 (2010-2011)	189

A LA MEMORIA DEL POETA MANUEL GONZÁLEZ SOSA

... desde siempre supe,

*al verle, que aquel hombre despacio
y sonriente, en apariencia viejo
y esbelto era parte de la poesía.*

MANUEL PADORNO

*O el mentís de la desgana andaluza. Afanosa,
alegre, limpia, refulgente Alcalá de Guadaira.*

*El viajero, que llega de su tierra con los ojos
llegados de arenales y lavas, buscará con singu-
lar querencia la visión de los ríos –los ríos,
que no arrastran solamente aguas y paisajes. Y
ha de ver muchos (así lo quiere); casi todos los
más atrayentes y los más ilustres ríos de la pa-
tria. Pero tu recuerdo, Guadaira de Alcalá de
los Panaderos, no desmerecerá junto al de ellos.*

MANUEL GONZÁLEZ SOSA

*... Cuando se venga a tierra
mi esqueleto,
de cal será y ceniza,
pero también de polvo
de fiel maíz, el rastro último
que de mí quedará por algún tiempo
junto a unas cepas vivas.*

MANUEL GONZÁLEZ SOSA

Moralia. Revista de estudios modernistas surgió en 2002, tras las expectativas creadas a raíz de una exposición que en 2000 revisó la historia, los fenómenos característicos y la repercusión del *art nouveau* y el modernismo en las Islas Canarias, entre 1900 y 1925 *Modos Modernistas: la cultura del modernismo en Canarias 1900-1925*. (Casa-Museo Tomás Morales, Moya, del 16 de junio al 13 de agosto de 2000; Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria, del 20 de junio al 16 de agosto de 2000; Centro Cultural CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 7-30 de septiembre de 2000). Si importante en su génesis, esta muestra no explica ni justifica sino parcialmente el origen de la revista. El año 2000 es sobre todo una fecha simbólica de agrupación y reagrupación, que conjunta actitudes históricas e inquietudes más recientes, hacia lo que hasta entonces había sido un periodo cultural poco estudiado y peor proyectado.

Moralia, cuyo nombre disgustó a algunos desde su inicio, respondía también a la vigencia, a la perennidad de la poesía de un poeta muerto prematuramente, en la flor de su talento. Tomás Morales, *primus inter pares* de otros excepcionales creadores líricos y textuales: Alonso Quesada, Saulo Torón y Francisco González, además de otros amigos y muchas veces co-creadores, como Néstor Martín-Fernández de la Torre, Juan Carlo, José Hurtado de Mendoza y Tomás Gómez Bosch, para citar a la “facción grancanaria” (si D. Domingo Pérez Minik me permite la variación) de lo que fue un movimiento genuinamente regional, a imagen y escala del “último movimiento artístico internacional”. En la estética y las convicciones innovadoras del modernismo empezaron su andadura artística otros artistas singulares de Canarias: Pedro de Guezala, Francisco Borges Salas, Alfredo de Torres Edwards. Y en las postrimerías de su estética, transformándose hacia el *art déco*, aparecieron futuros vanguardistas como Eduardo Westerdahl o Juan Ismael.

Estos presupuestos expansivos los validaba la actividad y la razón museística de un centro. *Moralia* nacía a la vez para informar y hacer constar las actividades de una Casa-Museo englobada en la Red de Museos del Cabildo de Gran Canaria, dando cuenta de adquisiciones, donaciones, eventos y noticias en general.

Este eje doble ha sustentado y sustentará la dinámica de la revista tal como se ha concebido y ejecutado. Esa es la base, la plataforma de *Moralia*. Esperamos no olvidarla jamás, ni en sí misma, ni en función de los necesarios cambios que el contexto de los tiempos impone. *Moralia* autodeterminó sus apartados desde el número uno. Los ámbitos y capítulos de la revista se formalizaron durante los primeros cuatro números y desde entonces se mantienen estables. Hubo que afinar el oído a la crítica especializada y actual de las letras modernistas hispanas, dar cabida a los hitos y voces sobresalientes de la poesía contemporánea canaria y acomodar un espacio para las exposiciones y programaciones dedicadas a la revisión y proyección del modernismo español a partir de 1990, un fenómeno en auge que está reescribiendo la historia cultural y estética de este país.

Esto se tradujo en la apertura de las secciones “Espacio crítico”, “Espacio de creación” y en los “Ensayos temáticos”, esquema que representa la actualidad y el compromiso de la revista.

Moralia no pretende ser el órgano oficial de la continuidad y posteridad de un poeta. Tal tarea o propósito nos parece irrealizable. La poesía y su vida póstuma, esa perennidad que ya aludimos, escapa a las limitaciones de fórmulas y análisis impresos, a las orientaciones académicas de lectura, a las fobias y a las filias culturales. La poesía se revitaliza de mil maneras cada día en la mente y el corazón del lector, sea quién sea. Lo único que sí podemos afirmar, es que *Moralia*, a pesar de quienes la critican, —a veces duramente—, ha ahondado en el conocimiento, la cultura y el legado múltiple de Tomás Morales y su entorno creador de la modernidad canaria. Las donaciones realizadas por los descendientes directos del poeta, de Torón y Quesada, se han valorado y reseñado en este sentido, pues son las piezas de un inabarcable puzzle que completa la vida del artista, así como las donaciones de amigos del museo y afines al modernismo. *Moralia* escribe páginas insospechadas en este sentido que ayudan a fortalecer nuestra identidad mediante el hecho de la colaboración desinteresada.

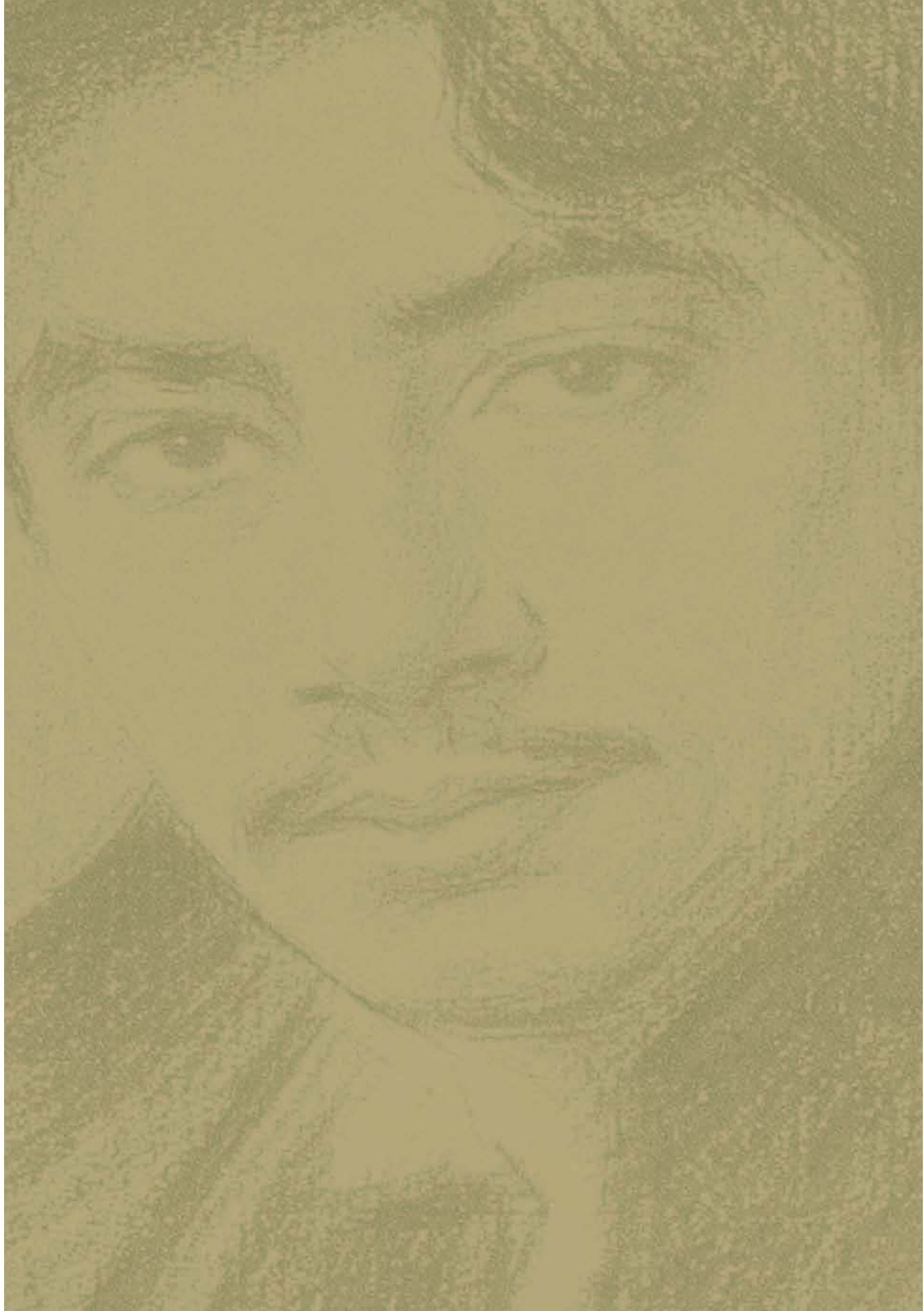
Desde esta introducción a los primeros diez números de la revista, la dirección quiere agradecerle a estas personas su desinterés y filantropía, que han marcado una pauta no materialista y espiritual. Han colaborado, casi siempre desinteresadamente, muchísimos escritores, críticos, profesores y expertos, al aportar sus textos para las secciones de “Estudios modernistas” y “Espacio crítico”. Y nos han permitido publicar sus poemas inéditos una honrosa lista de poetas. Sin ellos, tampoco existiría esta revista, y a ellos nuestra más sentida gratitud.

Moralia, inesperadamente, ha trascendido las fronteras de Canarias y la Península y cuenta ya con una distribución, o mejor dicho, un intercambio internacional, que la hace llegar a varios países de América del Sur. Esta situación refleja el ámbito literario de la publicación, pues en estos diez números se ha escrito y tratado sobre Salvador Rueda, Emilio Carrere, Carmen de Burgos, Antonio Machado, Rubén Darío, Amado Nervo, Ramón Manchón, José Moya del Pino, Joseph Triadó i Mayol, Leal da Câmara, T. S. Eliot, William Morris, John Ruskin, Julio Ruelas, Armand Godoy...

Hemos incluido como apéndice documental una selección de contenidos en los que aparecen autores y artículos, las principales donaciones y adquisiciones, para que sirva de recordatorio y prueba de una amplitud que esperamos sea siempre el signo y la vida de *Moralia*.

- M^a LUISA ALONSO GENS Y JONATHAN ALLEN
Dirección editorial

- M^a DEL ROSARIO HENRÍQUEZ
Redactora



Estudios modernistas

Exquisitos, Refinados y Decadentes:
ilustradores en la órbita de Beardsley
y Néstor. De Barcelona a Madrid.

A DOS AÑOS DE TRASPASAR EL DENOMINADO *fin de siècle*, muere en Francia el joven esteta, ilustrador y escritor, el maldito y exquisito **Aubrey Vincent Beardsley** (Brighton, Inglaterra, 1872 – Menton, Francia, 1898), a la edad de 26 años. Junto a Isidore Ducasse (1846-1870), Jules Laforgue (1860-1887) y Tristan Corbière (1845-1875), a Beardsley se le puede situar en la esfera de los decadentes jóvenes muertos, emblemas de lo que acabó y comenzó en sí mismos, como un arte nuevo y renovado que dejaría una profunda huella en innumerables seguidores, que por entonces eran más jóvenes que ellos mismos.

La dedicación de Beardsley a la escritura, la pintura y el dibujo empieza en 1890, con 19 años, cuando conoce personalmente al gran prerrafaelita Eduard Burne-Jones y su obra, y cuando se acerca, al mismo tiempo, delicado y entusiasmado, a la estampa japonesa, sobre todo a las obras de Utamaro. Burne-Jones alaba lo que de él ha visto, y gracias a este apoyo del maestro, Beardsley ya no parará de ilustrar libros y revistas de manera febril hasta su prematura muerte. El camino del inglés no fue fácil, pero siendo su obra tan personal y nada parecida a la de ningún otro contemporáneo si exceptuamos la obra de Charles Ricketts (1866-1931), de Arthur Rackam (1867-1939), del australiano Charles Conder (1868-1909), del americano William H. Bradley (1868-1962), o la del austríaco Julius Klinger (1876-1942), son verosímiles las palabras que escribió en 1900, en la revista simbolista *Juventut*, el artista catalán Alexandre de Riquer, gran admirador del arte inglés a partir de los prerrafaelitas y exportador de la obra anglosajona a Catalunya, en un sentido artículo dedicado a Aubrey Beardsley,

quien decía que era el dibujante más característico, el espíritu refinado y perverso, y el intelectual más exquisito y clarividente del siglo XIX¹. No exageraba en nada su contundente aseveración, y durante años, el ingenio, la morbosidad, el humorismo, la crítica, el decadentismo, el refinamiento, la morbidez y sobre todo, el decorativismo de Beardsley, campearon en la obra de muchos ilustradores de Europa y América, y nos llega hasta el día de hoy.

De la influencia directa que ejerció Beardsley sobre algunos artistas, ya sea por la contemplación directa de sus obras o a través de la reproducción de ellas en revistas, o de las ilustraciones que hizo para los libros, que llegaron por diferentes vías a nuestro país, trata este artículo. Los artistas que a mi juicio tuvieron esta destacada influencia, la mayoría de ellos a su vez, los relaciono con el pintor grancanario Néstor, ya sea durante su presencia activa en Barcelona de 1906 a 1915, o en la de Madrid, a partir de este último año, hasta su vuelta definitiva a Las Palmas de Gran Canaria.

AUBREY BEARDSLEY SE HACE PRESENTE

La presencia de Beardsley y de los prerrafaelitas en Barcelona, y por extensión en España, se intensifica a partir de 1896, cuando tuvo lugar una exposición de carteles en la sala Parés, con obras de Toulouse-Lautrec, Chéret, Forain, Puvis de Chavannes, Grasset, Beardsley, Hassal y otros. Pero también son los años de la desaparición de los grandes nombres que inspiraron el simbolismo pictórico catalán, como Dante Gabriel Rossetti (1882), William Morris (1894), J. E. Millais (1896), el propio Beardsley o John Ruskin (1900). En diferentes estudios, se ha demostrado la entrada de las influencias del prerrafaelitismo en Catalunya², a partir de la reproducción en las revistas ilustradas más importantes de la época y, sobre todo, por la aportación entusiasta de Alexandre de Riquer con su biblioteca privada que dejó al alcance de todos los artistas de la época, pero sobre todo de los más jóvenes, como Ismael Smith o Mariano Andreu, amigos íntimos de Néstor desde su llegada a Barcelona.

¹ Alexandre de Riquer, "Aubrey Beardsley", en *Joventut*, 15 de febrero de 1900, p. 6-10.

² Sobre todo en: Maria Àngela Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Ed. Curial, Biblioteca de cultura catalana, Barcelona, 1981.



Aubrey Beardsley.
Frontispicio de los
números 1 y 2 de la revista
The Savoy, 1896.

3 Luis Antonio de Villena, “Guía para decadentes”, en *Aubrey Beardsley*, Editorial Lumen, Barcelona, 1983, p. 9-28. El mismo texto lo volvemos a encontrar en “Beardsley, flores de decadencia”, dentro de su libro *Máscaras y formas del fin de siglo*, Biblioteca del Dragón, Narrativa Hispánica, Madrid, 1988, p. 23-56.

Pero la admiración de Riquer sobre Beardsley, aparte de su obra total, se enmarcaba en las ilustraciones que éste hiciera para la *Morte d'Arthur* (1893), de Thomas Malory, y su relación directa con la obra gráfica de William Morris y su Kelmscott Press, de la cual era un fervoroso admirador y seguidor. Riquer defiende la inspiración creadora de Beardsley, anotando que el sueño de Lancelot es en realidad una poesía del ilustrador más que del libro y el brindis de Tristán es una estampa japonesa riquísima, así como la página donde representa a Isolda escribiendo a Tristán. Esta libertad de Beardsley a la hora de ilustrar los libros de otros autores, es su gran riqueza, es su gran aportación a la libertad creadora del ilustra-

dor que no debía estar supeditada, más que por unos mínimos, a la obra literaria, y así, su obra se convierte en un sinfonía propia, llena de valores intelectuales y artísticos en sí misma. Y esta característica, la de interpretar, la de servirse de los textos literarios para hacer su propia obra, fue lo que atrajo y sedujo a la pléyade de ilustradores jóvenes como Néstor, Mariano Andreu, Laura Albéniz, Ismael Smith, Octavi de Romeu y otros en Barcelona, junto a Enrique Ochoa, Manuel Bujados o Roberto Montenegro alrededor de la revista *La Esfera* de Madrid.

Sus ilustraciones para las revistas *Yellow Book* (1894-1895) o *The Savoy* (1896), o las que hiciera para los libros *Salomé* (1893), de Oscar Wilde, en su versión inglesa, *The rape of the Lock* (1896) de Pope, una parodia de la sociedad aristocrática, la *Lisístrata* (1896), de Aristófanes, sintetizan la denominada decadencia que tanto gustó a los espíritus de los artistas más jóvenes y que la hicieron suya en los momentos más incipientes de su carrera. La libertad de creación sin subordinación, además de la “morbidez” y la fragilidad malsana, de que nos habla Luis Antonio de Villena³, características de la obra de Beardsley, hicieron el resto.

**LA JUVENTUD DE LOS ARTISTAS COMPARTIDA CON BEARDSLEY
COMO SÍMBOLO DE RENOVACIÓN.**

LA LLEGADA DE NÉSTOR A BARCELONA

Néstor había visitado Londres en 1904, para poder ver directamente las obras de los prerrafaelitas que había conocido en Barcelona durante un corto viaje en 1902, y allí, pudo ver la obra gráfica de Aubrey Beardsley, con quien compartió el sentido estético pero no formal de su obra. Gracias a este viaje a Londres, Néstor romperá con los convencionalismos académicos para adentrarse, más adelante, a un estilo preciosista y decorativista, con una técnica muy detallista. En 1906, gracias a Riquer, Eugeni d'Ors y el pintor Meifrén expone en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona, donde había una gran representación de lo mejor de Europa en cuanto al movimiento simbolista. Durante su estancia en Barcelona, Néstor decide que su futuro vital y profesional ha de realizarse en esta ciudad abierta al cosmopolitismo europeo, y haciéndose un hueco en lo más afamado de la cultura catalana, en 1907 se traslada definitivamente a Barcelona. Ese será el momento en que comenzará a usar su principesco nombre para firmar sus obras. Su obra será bien acogida en la ciudad, en los círculos artísticos y literarios y sobre todo por un amplio sector de la crítica, a pesar de que fue atacado con saña por otros sectores más conservadores.

En 1907 conoce a sus amigos de generación y artistas como él: Laura Albéniz, Mariano Andreu e Ismael Smith. Con todos ellos, Néstor compartió exposición en 1911 en el Fayans Catalá de Barcelona, la exposición de los cuatro amigos llamados los refinados, donde expusieron dibujos, pasteles, esculturas, esmaltes y aguafuertes. El conjunto de las obras de los cuatro amigos, no formalizó ningún grupo cohesionado con futuro, pero sí que hizo poner la mirada de la crítica y la de algunos artistas, por el gusto simbolista



Néstor. *Dama*, plumilla, 1910.

Paradero desconocido.

Extraída de *Néstor, vida y obra*, de Pedro Almeida.



Néstor. *La airada*, plumilla, 1911.

Paradero desconocido.

Extraída de *Néstor, vida y obra*, de Pedro Almeida.

de nuevo signo. En la bibliografía catalana podemos encontrar, por fin, una alusión directa de la importancia que tuvo esta exposición, en un artículo de Laura Mercader, donde dice, y traduzco del catalán: “Los cuatro estaban unidos por lazos de amistad y un gusto artístico similar. Lideraron, durante la primera década del nuevo siglo, la recuperación de una línea del decadentismo simbolista que aún no se había formalizado en la plástica catalana: la vía de temática más sarcástica y perversa, más estilizada y sintética que provenía del arte gráfico de Aubrey Vincent Beardsley”.⁴

Y es la misma autora, la que pone a la vanguardia de este movimiento catalán, al propio Néstor, situándolo como “la alternativa del decorativismo decadentista de la plástica en Catalunya. La entrada en escena de Néstor significó un giro nuevo en la interpretación de la obra de Beardsley en Barcelona, y la primera vez que se hacía a través de la pintura”.⁵

Pero lo más importante no radica sólo en esta influencia inglesa, sino que entre estos amigos exquisitos, aristocráticos, dandis y amanerados, se crearon unas sinergias y unas similitudes que se fueron desarrollando al margen de ellos mismos, pero que demuestran, junto a los otros artistas aquí estudiados, como todos ellos estaban integrados en una corriente concreta del arte que se desarrollaba en esos momentos, sobre todo en Cataluña en la primera década del siglo XX y en Madrid después de comenzada la gran guerra europea, y que tenían como precedentes directos la obra de Aubrey Beardsley, el medievalismo y los artistas prerrafaelitas. Pero con los años, las influencias juveniles de todos ellos se disiparon o simplemente cambiaron, y todos tomaron un rumbo diferente en estilos y facturas. Los ideales juveniles entroncados en una misma época, les unieron, se fagotizaron, sin abolir su propia individualidad, se depuraron y finalmente se desperdigaron. El cruce de las influencias entre todos estos artistas, básicamente en sus facetas de ilustradores de revistas y libros, pero sobre todo porque hablo de un arte emergido en los primeros años artísticos de todos ellos, y en una juventud plagada de

4 Laura Mercader, “Modernistes o noucentistes?...Els darrers simbolistes decadents”, en *El Modernisme, pintura i dibuix*. Vol. III. Barcelona, Edicions L'Isard, 2002-2004, p. 301-316; p. 302.

5 Idem., p. 312.

rechazo frente a la sociedad y deseos de hacer justamente lo que no toca, es la piedra de toque de un movimiento que creó una frivolidad maliciosa, depurada y entusiasta.

LA ILUSTRACIÓN PARA LIBROS Y REVISTAS.

PLATAFORMA DE RECONOCIMIENTO

En esa época, algunas revistas fueron las plataformas desde donde la mayoría de estos artistas se dieron a conocer popularmente, como *Or y Grana* y *Papitu*, donde encontramos a Smith, Junoy, Ynglada, como *Picarol*, donde Andreu se lanza a publicar su trabajo más intenso, y Smith se siente ya en pleno dominio de su trazo; o años más tarde, la revista *La Esfera*, de Madrid, que será una de las plataformas para los dibujos de Enrique Ochoa, Rafael Penagos, Manuel Bujados o Roberto Montenegro, y donde la obra de Néstor será reproducida, conocida y reconocida.

Pero no sólo las revistas eran plataforma para darse a conocer y ser más libres a su espíritu joven e inquieto, los libros y su ilustración fueron otro de los *modus vivendi* de estos jóvenes artistas, y era de vital importancia estar en los círculos literarios y artísticos para captar la mirada, no sólo de los editores e impresores, sino de los escritores. De este modo, podemos obtener, sin duda, el perfil de las amistades y de sus círculos: Mariano Andreu ilustró para Eugeni d'Ors, Smith para su amigo Pere Prat Gaballí, Néstor para Tomás Morales y Alonso Quesada, Laura Albéniz para Gregorio Martínez Sierra, Enrique Ochoa para Rubén Darío, Manuel Bujados para José Francés, Roberto Montenegro para su primo Amado Nervo; otros, cuyo círculo de escritores era más reducido, lo hicieron por los vínculos con los editores como Billy para *L'Avenç* de Massó i Torrents o el mismo Montenegro, por sus lazos familiares con Amado Nervo, lo hizo para la *Revista Moderna de México*, o por su amistad con Rubén Darío lo hiciera para *Mundial Magazine* de París.



Mariano Andreu. *Papitu*,
Any 3, n. 85, 13 jul. 1910.
Biblioteca de Catalunya.

En las revistas europeas de la época, ilustradores como los austriacos Josef Maria Auchentaller (1865-1949), Kolo Moser (1868-1918), que trabajaron para *Ver Sacrum*, los franceses André Rouveyre (1879-1962), Auguste Roubille (1872-1955), Gustave-Henri Jossot (1866-1951), Paul Iribe (1883-1935), que colaboraron en *Simplicissimus* o *Le Rire*, y tantos otros que lo hicieron también para las revistas alemanas *Deutsche Kunst und Dekoration* o *Pan*. También es necesario señalar, que en la revista *Papitu*, apareció en 1910 una ilustración del alemán Julius Klinger, uno de los ilustradores más cercanos a Beardsley.⁶

Otros nombres, que podrían estar dentro de esta órbita decadente y preciosista, podrían ser Ramón López Morelló, el argentino Rodolfo Franco, que se movía por Sevilla y Madrid en la segunda década del siglo XX, y que en su primera juventud se movió, su obra pictórica, alrededor de la obra de Anglada Camarasa, y sus grabados al aguafuerte, tenían que ver con la obra de Néstor, o Federico Beltrán Masses (Güira de Melena, Cuba, 1885 – Barcelona, 1949), cuyas connotaciones con la obra de Néstor son más que evidentes, pero que al no dedicarse a la ilustración de libros hasta 1928 en adelante, a todos ellos los dejo fuera del ámbito de este artículo.

EL CÍRCULO CATALÁN

Como ya he dicho, hablar de Néstor en Barcelona, es hablar de su grupo de amigos y condiscípulos Laura Albéniz Jordana (Barcelona, 1890-1944), Mariano Andreu Estany (Mataró, 1888 - Biarritz, 1976) e Ismael Smith i Marí (Barcelona, 1886 – New York, 1972), todos ellos prácticamente de la misma edad y que por tanto rondaban los 20 años cuando conocieron a Néstor, probablemente en 1907. De los tres amigos, con los que tuvo Néstor un mayor acercamiento por afinidades estilísticas y personales fue con Andreu y Smith, aunque su amistad con Albéniz fue siempre sincera.

Como he dicho, **Mariano Andreu** fue uno de los grandes amigos catalanes de Néstor y es además otro de los artistas que influyeron sobre él y que a su vez se influenciaron

6 *Papitu*, Any 3, n. 101, 1 de nov. de 1910. La ilustración reproducida de Klinger se titulaba Judit, y también apareció, años antes, reproducida en el volumen 21 de la revista alemana *Deutsche Kunst und Dekoration*, de 1907-1908, en un artículo dedicado a este artista, titulado “Julius Klinger Schwarz-Weiss”, de Max Osborn donde habla de sus influencias japonesas y de Beardsley (p. 272-279).

de él. Como todos a los que acudo en este artículo, trataré de su primera etapa, la decadentista y preciosista, tanto en sus ilustraciones y grabados como en sus esmaltes. Andreu fue discípulo de la Escuela de arte del pintor Francesc d'A. Galí, pero su verdadera esencia la toma de su condición de viajero y de su estancia en Londres durante 1907, aconsejado por el propio Néstor. Allí, como le sucedería al grancañario, se siente atraído inevitablemente por Aubrey Beardsley y por los prerrafaelistas, pero también por el artista orfebre Alexandre Fischer, de quien fue alumno y a quien siguió en la técnica del esmalte. En 1910, Mariano Andreu, bajo el pseudónimo de "Pindarvs Lvcretivs Mervlvs Vera", publicó en *Papitu* su primer dibujo dentro de la línea decadente e irónica que volveremos a encontrar después.⁷ En este dibujo se aprecia la línea exacta de los detalles, pero en la exuberancia de los objetos, Andreu se deja llevar por los trazos cortos y densos, como en los carbunclos del cabello y el sombrero de frutas y pluma. Las mismas frutas que dibuja Andreu, las volveremos a encontrar en Néstor y en Smith. En este dibujo, toma de Beardsley su punteado característico, que da luminosidad, gracia y el áurea de las ilustraciones que hizo el inglés para el libro *Lisístrata* (1896). Varios fueron los viajes que hizo a Londres, algunos en compañía de Néstor y Smith, y desde allí, mandó a la revista de humor *Picarol*, de clara adscripción noucentista, varios dibujos de estética amanerada y decadente y a veces sacrílega, como su dibujo "David", donde un amorcillo rollizo y rubicundo, con sombrero de alas y plumas sobre un cabello de bucles negros, enjoyado en su desnudez absoluta, con zapatos de tacón y plumas y unos dedos ensortijados de piedras preciosas, sostiene un florete ensangrentado sobre la cabeza degollada de Goliat.⁸ La postura del amorcillo se nos plantea irreverente y con un amaneramiento muy del tipo de Beardsley y cercano también al de Antoni Saló, como veremos más adelante. A partir de este segundo número, Mariano Andreu colaboró en *Picarol*⁹ con un dibujo por número, excepto el último, todos ellos dentro del mismo espíritu decadentista, preciosista, refina-

7 *La fruta prohibida*, *Papitu*, any III, núm. 85. Barcelona, 13 de juliol de 1910, p. 441.

8 "David", *Picarol*, Any I, Núm. 1, 10 de febrer de 1912, A. Artís, Barcelona, 1912.

9 Su amigo Ismael Smith, que en esos momentos estaba entre París y Barcelona, también colaboró en esta revista, enviando, básicamente, dibujos sobre dandis y vida ligera parisina.

Mariano Andreu.

“L’Atracció de Forasters disfregada de Barcelona Ciutat d’hivern”, *Picanyol*, Any I, núm. 2, 1912.

Biblioteca de Catalunya.



do y satírico, como el titulado “L’Atracció de Forasters disfregada de Barcelona Ciutat d’hivern”¹⁰. Una alegoría del carnaval, en actitud displicente y femenina, con vestido estampado —y que nos recuerda inevitablemente a uno de los personajes de “Los vicios” (1910), lápiz, acuarela y barniz sobre papel que pintara Néstor sobre una obra de Rubén Darío—, sigue el ritmo de un amorcillo rollizo, con flauta, de cabellos rizados y con túnica africana, o el titulado *Sport Marí*¹¹, donde unos rollizos niños desnudos, enjorados y maquillados, cabalgan sobre un pez estilizado (bacalao) muy parecido al de “El amanecer del Atlántico”, cuadro de Néstor, cuyo boceto Mariano Andreu pudo ver

¹⁰ “L’Atracció de Forasters disfregada de Barcelona Ciutat d’hivern”, *Picanyol*, Any I, núm. 2, 17 de febrero de 1912, A. Artís, Barcelona, 1912.

¹¹ “Sport Marí, la copa Picarol pera la carrera de bacallans”, *Picanyol*, Any I, núm. 5, 9 de març de 1912, A. Artís, Barcelona, 1912.

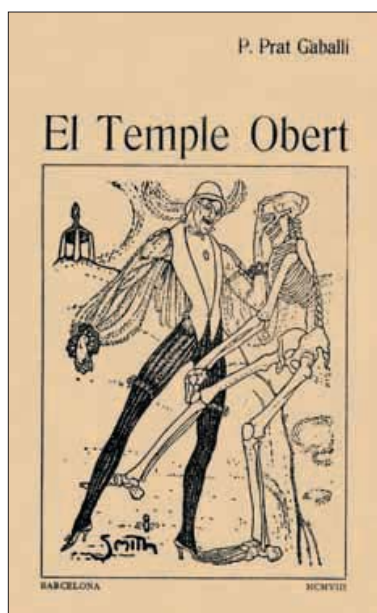
—según Pedro Almeida—, en un viaje que hizo a Las Palmas y Tenerife en 1912, para ver a su amigo.¹²

Ismael Smith, uno de los primeros amigos de Néstor cuando llegó a Barcelona, ya había iniciado su trayectoria artística como escultor cuando ganó la segunda medalla en un concurso de aprendices organizado en 1904 por la Escuela de Belles Arts i Bells Oficis de Barcelona, con la escultura titulada “Tempestat” (ca. 1903). Un año antes de la llegada de Néstor, Smith expone en la sala Parés un grupo de esculturas que llaman la atención por representar la realidad moderna de una manera artificiosa y decadente, cercana a lo caricaturesco, que no dejó indiferente a nadie, y si bien algunos críticos como Raimon Casellas alabaron su presencia como un nuevo valor artístico, tuvo mucha incompreensión por parte del público en general. Smith formaba parte de un grupo de artistas que se reunían en el taller del restaurador, grabador y fotógrafo Joan Vidal i Ventosa, llamado el Guayaba en donde compartió papel, tintas y aventuras amorosas con otros jóvenes y grandes amigos suyos: Eugeni d’Ors, Josep Maria Junoy y Pere Ynglada que, al igual que él, formaron parte de esos jóvenes cuya pluma inicial proviene principalmente del influjo del inglés Beardsley¹³, además de los amigos Picasso, Ramon Reventós, Folch i Torres, Quim Borralleres, Salvador Ventosa, Enric Jardí, Dídac Ruiz, Toni Homar o Soto. Su amigo Josep M. Junoy, de quien hablaremos más adelante, recordaba años después en un artículo titulado “Ismael Smith”, aquellos momentos y, traduzco del catalán, decía: “Con Ismael Smith pasamos juntos lo que podríamos denominar el sarampión iconoclasta artístico y literario propio de la edad. Nuestras palabras, nuestros gestos, nuestras corbata...eran una constante provocación. Smith se decantaba más que yo por el preciosismo de la época —oh!, aquellos siete años incomparables de antes de la guerra—, que nos venían de Francia y de Inglaterra. Era un fanático de Aubrey Beardsley. Después vendría inmediatamente Rodin, con toda su musculatura, con todo su sensualismo genialmente contorsionado”.¹⁴

12 Almeida Cabrera, Pedro, *Néstor (1887-1938), un canario cosmopolita*, Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p. 67. A pesar de esta apreciación de Almeida, y por no conocer la fecha exacta de este viaje, mi parecer es que la influencia fue la contraria, ya que en la exposición conjunta del Fayans Català de 1911, Andreu expuso su aguafuerte “¡Cogidos!”, muy semejante al óleo que hiciera Néstor años después, en 1917, titulado “La Tarde”, de la misma serie pictórica *Poema del Atlántico*. Probablemente Andreu hiciera su viaje a Las Palmas y Tenerife después de pasado el verano, ya que en la revista *Papitu* anuncian la llegada de Mariano Andreu desde Londres, de esta guisa sarcástica: “Arriva de Londres Sir Mariano Andreu, esmaltador amb finques en l’Ensanxe, Porta uns lentes que semblen dugues escafandres”, y por lo tanto, no pudo ver los dibujos de Néstor antes de que los suyos fuesen publicados en *Picarol*. Aparte, Almeida alude en la misma página, a que el pez de Andreu era “un pez propio de la fauna marina canaria”, y como he indicado más arriba, se trataba de un bacalao, cuyo mismo nombre está indicado en el título a pie de ilustración.

13 Ver J. F. Ráfols, “Los dibujantes del “Guayaba”, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno, vol. I, núm 43, Barcelona, 1943, p. 17-25.

14 Josep M. Junoy “Ismael Smith”, en *D’aci d’allà*, vol. 16, núm. 109, gener de 1927, p. 29.



Ismael Smith. Cubierta para *El temple Obert*, de Pere Prat Gaballí. Biblioteca de Catalunya.

En 1906, ilustra la cubierta del libro *Idilis Negres*, de Brichs Quintana¹⁵, donde se ve un trazo firme y seguro, a pesar de su juventud, y sintetiza la fusión entre sus dibujos y su escultura. Ese mismo año comienza su colaboración en las revistas *Or y Grana* y *Art Jove*. En la primera, sus dibujos de “pomposas damiselas”, están muy cercanas a las esculturas que también hacía de las mujeres de su época, en movimiento, con grandes curvaturas y rayando la caricatura.

Otra pequeña escultura que entra dentro de esta decadencia grotesca es “En abundancia”, en yeso policromado por su amigo el pintor Ignacio Zuloaga y presentada en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona en 1907.¹⁶

Este mismo año expone con la joven Laura Albéniz en la sala Ribas de Barcelona, un grupo de dibujos y esculturas, y en 1908, ilustra la portada del libro de su amigo Pere Prat Gaballí, *El temple Obert*.

La portada de este libro, sigue esta vinculación estética decadentista, un tanto autobiográfica, en donde un dandi con pantalones ajustados en malla con ligueros, chaqueta de grandes mangas volanderas, zapatos de tacón de aguja y manos ensortijadas baila una suerte de danza macabra con un esqueleto, bajo un promontorio donde hay un temple noucentista en la cúspide. Las concomitancias de este dandi con el que Néstor realizará en Londres en 1910, una acuarela titulada “Caballero inglés”, son extraordinariamente similares y perversas. Ese mismo año, Smith colaborará en la revista *El Gràfic*, quien diseñó la cabecera con unas letras negras estilizadas y de gran movimiento, muy cercanas a algunas de vanguardia, con una máscara negra cuyos rasgos eran líneas blancas vaciadas. Para esta revista, además de algunas viñetas pequeñas y decoraciones varias, Smith publicó dos dibujos verdaderamente soberbios, dentro de esta artificiosidad a la que constantemente aludimos: uno para ilustrar un poema de su amigo Pere Prat Gaballí, “Dante Alighieri”¹⁷, y el otro, para un poema de Ángel Guimerá¹⁸, un paje estilizado, con un gran cuenco de frutas, cercano al dandi de la portada de *El temple obert*, o a la figu-

¹⁵ Y. L. Brichs Quintana, *Idilis negres*, Barcelona, Imp. La Catalana, MCMVI. Llibreria d'en Fco. Puig y Alonso. Plassa Nova, 5.

¹⁶ Sale reproducida en la revista *Forma*, vol. 2, any 1906-1908, p. 398.

¹⁷ *El Gràfic*, Any I, Núm. 3, 10 novembre de 1908.

¹⁸ *El Gràfic*, Any I, Núm. 5, 24 novembre de 1908.

ra masculina que dibujó para el exlibris de Magí. P. Sandi-
menge (ca. 1907).

En 1909 ilustra las portadas de *El darrer Miracle*, de Rafael Marquina, y *Orles*, de Josep Tharrats, donde se acerca de puntillas a la decadencia femenina y humorística de Beardsley¹⁹, e ilustra el libro *Primer llibre de Dones*, de Eduard Girbal Jaume, junto a Apa, Esteve Monegal, Opisso y otros²⁰.

Smith es un artista incansable y sujeto a su propio vaivén y espiritualidad y cuando expone junto a sus amigos en el Fayans Català, a medio camino de París y de su futuro incierto, llega al apogeo de su carrera como escultor. Tras esta exposición, marcha a París, desde donde enviará sus dibujos a la revista *Picarol* y a otras, dejando un reguero de jóvenes seguidores que marcarán con su decadencia el inicio de su camino artístico.

Laura Albéniz Jordana, participó junto a los anteriores, en la exposición del Fayans Català de 1911, dando la réplica femenina a la ya tanta femineidad que sus compañeros de viaje daban a sus obras. Su interesante trayectoria artística, siguiendo los pasos de su padre, el compositor Isaac Albéniz, tiene mucho que ver con el entorno artístico del músico, como apunta Pilar Parcerisas²¹, gracias al cual, al margen de su autodidactismo, conoció de cerca la obra de pintores como Ramon Casas, Darío de Regoyos, Zuloaga, Xavier Gosé, etc. Justamente a éste último, gran amigo de su padre, Laura Albéniz, deberá mucho en cuanto a la temática —ambiente mundano, parisino y dandismo—, como al decorativismo refinado y elegante y al empleo de una mirada japonizante en sus dibujos. De hecho, Xavier Gosé (Alcalá de Henares, Madrid, 1876 – Lleida, 1915), será una referencia clara, tanto en Néstor, Andreu y Smith, como en los del círculo madrileño, José Zamora o Enrique Ochoa, y una influencia directa en otros nombres cercanos al refinamiento al que nos referimos, como Penagos, Ribas, etc. La primera exposición individual de Laura Albéniz tiene lugar en el Musée Moderne de Bruselas, en 1906, donde presenta “Pages d’album”, una colección de dibu-



Laura Albéniz. Dibujo a la pluma expuesto en el Fayans Català en 1911. Reproducido en la revista *Feminal*.

¹⁹ Tharrats, Josep, *Orles*. Girona, MCMIX. Am paraules de Ramon Vinyes i Miquel de Palol i una ilustració de l’Ismael Smith. Aquest llibre fou imprès per la casa Dalmau Carles & Companyia, el més de Maig de l’any MCMIX en la Ciutat de Girona.

²⁰ Eduard Girbal Jaume, *Primer llibre de dones*, ab un pròlech de Carme Karr. Aquest Primer llibre de dones fou acabat d’estampar per la Mare de Deu de la Mercè de MCMIX a la Tipografia R. Cardona, carrer de les Corts Catalanes, número 569, de Barcelona.

²¹ Pilar Parcerisas, “L’estela d’un somni”, en *Laura Albéniz 1890-1944*, Manresa, del 7 al 30 de maig de 1993. Sala “La Plana de l’Olm”, Fundació Caixa de Manresa, 1993, p. 7-11. [Catálogo de exposición].

22 A. de Riquer, “Laura Albéniz”. Exposició Albéniz, Néstor, Smith, Andreu. Barcelona, Fayans Catalán. Impr. Oliva, 1911 [Catálogo de exposición].

23 E. d’O. “Cròniques de París. Aubrey Beardsley a la Galeria Shirleys”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 6 de març de 1907.

24 Ver mi artículo: Quiney, Aitor. “Joris-Karl Huysmans y la biblioteca del esteta Des Esseintes: los escritores franceses contemporáneos”, en *Encuadernación de Arte*, nº. 37, Madrid, 2011, p. 19-41.

25 Este retrato, de la colección de Carlos d’Ors, aparece bajo el título de “Personaje Romántico”, reproducido en el catálogo de la exposición (p. 160), *La ben plantada. El Noucentisme, 1906-2006*, celebrada en Barcelona en el Museu Diocesà, el año 2006.

26 *Les quinze cançons de M. Maeterlink: traduhides per M. Sandiumenge*, [S.L.]:[s.n.], [19—].

27 *La Muerte de Isidro Nonell: seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María. Traducción de Enrique Díez-Canedo. Decorada con dibujos de Isidro Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricardo Marín, Luís Bonnín y Octavi de Romeu*. Ediciones “El banquete”, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, MCMV.

28 *Auba*, nums. 5-6 (març-abril 1902), Barcelona, 1902.

29 *Catalunya*, núm. 3, Barcelona, 15-II-1903, p. CXIII.

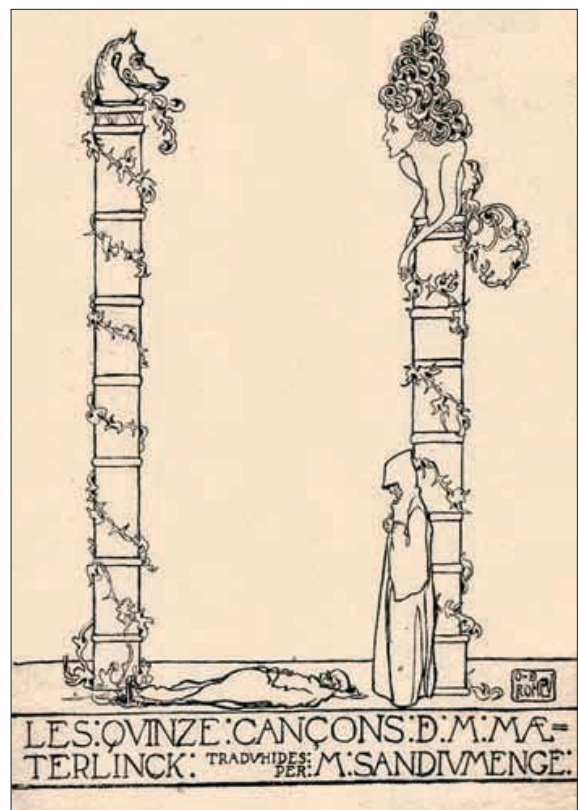
jos y acuarelas que recibieron de la crítica —según Parcerisas—, los adjetivos de “divertissants et spirituels”. En 1907, expone en Barcelona, en el establecimiento de Josep Ribas, junto a Ismael Smith, una serie de dibujos y pasteles de temática mundana, cercanos a Xavier Gosé, que si bien tienen ese aire displicente de la vida moderna, se aleja de la morbosidad y de la decadencia de Smith. Laura conoce entonces a Néstor y a Andreu, a quienes su necesidad de ver mundo les llevará fuera de Cataluña: Smith marcha a París, Andreu a Londres y Néstor, entre una y otra ciudad, viajando también a su isla natal. Pasados tres años, los cuatro amigos deciden exponer juntos en la ya nombrada exposición de 1911 en el Fayans Català. En el espléndido catálogo de la exposición, la figura de Laura Albéniz fue glosada por Alexandre de Riquer, uno de los mayores exponentes del Modernismo catalán que por aquel entonces su arte ya dejaba de tener la influencia que su personalidad seguía ejerciendo en los jóvenes artistas. En su texto para Laura Albéniz, Riquer veía en ella “una visión educada por los refinados y aun por los decadentes modernos. Sin conocer á la artista, presiento sus entusiasmos por Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Forain...”. Del primero, según Riquer, Albéniz recogía lo “trágico”, del segundo, lo “perverso” y de Forain, lo “cínico”, “siempre con la claridad de una artista que ha sabido ver, que ha bebido directamente en la fuente y no en botellas precintadas para la exportación, como revistas, periódicos, etc.”²²

Esta exposición será la culminación de esta nueva generación emergente que desde varias disciplinas, representarán un arte lleno de morbidez, de lujo, decadencia y voluptuosidad.

Siguiendo con la estela de Ismael Smith, sus compañeros, los encantados del Guayaba, también se adentraron por las finas líneas del dibujo, y la juventud de **Eugeni d’Ors** (1881-1954) tampoco se escapa a esta influencia decadentista y subversiva de Aubrey Beardsley, de quien Ors era un absoluto admirador en sus primeros tiempos, como dejó

ver claramente en su crónica de *La Veu de Catalunya*²³, sobre la exposición que se le hizo en París en la galería Shirley en 1907. Pero previamente, y dentro del grupo del Guayaba, alrededor de 1902-1906, fue d'Ors el principal defensor del artista británico, de su inspiración hedonista y de su perversidad, pero también lo fue del preciosismo de sus líneas, de las manchas de tinta y de los límites y contornos de sus dibujos. Los más exquisitos, refinados y decadentes de Francia, atraían poderosamente la atención de estos jóvenes artistas catalanes, y en las revistas se traducían los versos de Baudelaire, Verlaine, la prosa activa de Huysmans y las ensoñaciones delicuescentes de Des Esseintes, en su novela *À rebours*²⁴, como también admiraban a los dandis decadentes como el conde Robert de Montesquiou, de quien d'Ors, aproximadamente en 1902 dibujaría su retrato²⁵, después de Giovanni Boldini. Montesquiou escribió sobre Beardsley en 1905, en el capítulo "Le Pervers", el sexto título de su colección de ensayos, *Professionnelles Beautés*, un alegato de la vida del ilustrador anglosajón como ídolo perverso. Donde más se asemeja Eugeni d'Ors al decadentismo de Beardsley es en el dibujo de la cubierta que hizo para el libro *Les quinze cançons de M. Maeterlink: traduhides per M. Sandiumenge*²⁶, y firmadas bajo uno de sus primeros pseudónimos O[ctavi] de Romeu, o en las ilustraciones para *La Muerte de Isidro Nonell: seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María* (1905)²⁷, y algunas ilustraciones que hizo para la revista *Auba* (1901-1902), revista codirigida por Alfons Maseras, y donde colaboraron otros amigos de Ismael Smith como P. Prat Gaballí, Eduard Marquina, Ignasi Iglesias además de Picasso. El "Retrat de Charlotte Rower" o el "Auto-retrat", dibujados para esta revista²⁸ y ambos firmados por O. de Romeu, o sus ilustraciones para el cuento "La Bona Fada" de Joan Roselló, firmadas Romeu, de la revista

Octavi de Romeu. Portada de *Les quinze cançons de M. Maeterlink: traduhides per M. Sandiumenge*. Biblioteca de Catalunya.



*Catalunya*²⁹, sintetizan las influencias preciosistas y decadentistas inglesas.

Otro de los componentes del Guayaba, Josep Maria Junoy (1887-1955), que tenía taller en la Riera de Sant Joan junto a los artistas Lluís Bagaria y Esteve Monegal, a dos pasos del Guayaba, le decía en una entrevista a Carles Soldevila, que en aquella época, y traduzco del catalán, “Yo estaba, entonces, dedicado por completo a la caricatura. Toda mi vida se concentraba en las páginas del “L’Assiette au Beurre” y del “Simplicissimus”. Preparaba, entonces, con la más inenarrable de las ilusiones adolescentes, mi primer viaje a París, la Meca de todos mis ideales”.³⁰ Ya le vimos junto a Ismael Smith en la revista *El Gráfico* (1908) dibujando la cabecera de la sección “Crónica de París”, en la que escribía Eugeni d’Ors así como tres pseudónimos probablemente del mismo d’Ors: Pinpin Nicolson, Tom Pingleton y Tecton. A pesar de las afinidades, la obra de Junoy está más cercana a la obra de Xavier Gosé o de Laura Albéniz, que a la del inglés Beardsley, al igual que le ocurre a su amigo Ynglada.

Pere Ynglada (Santiago de Cuba, 1881 – Barcelona, 1958), hombre cosmopolita y viajero desde su juventud, ya había pasado en 1901 por una estancia de dos años, en Alemania, y recuerda en sus memorias, como los berlineses de entonces pretendían que su ciudad era más alegre que París. Cuando llegó al Guayaba, venía ya con la revista *Jugend* bajo el brazo, y el hastío de ver en todos los escaparates, la reproducción de *La isla de los muertos*, de Böcklin, que “no proyectaba cap ombra sobre la meva joventut”.³¹ Durante estos años, entre 1903 y 1906, colaboraría en periódicos y revistas satíricas, “reflejando unas veces la vida política barcelonesa o los principales acontecimientos internacionales, sin olvidar un directo reflejo del ambiente parisino”.³²

Después marcharía a Londres en 1908, y una de sus primeras visitas fue para el British Museum, en donde, a puerta cerrada, vio la colección de pintura y estampas chinas que allí atesoraban, e interesado en el arte oriental, cono-

30 Carles Soldevila, “Al éntorn d’una nova revista. Conversa amb el seu fundador, Josep Maria Junoy”, en *D’ací d’allà*, vol. 16, núm. 106, octubre de 1926, p. 710-711.

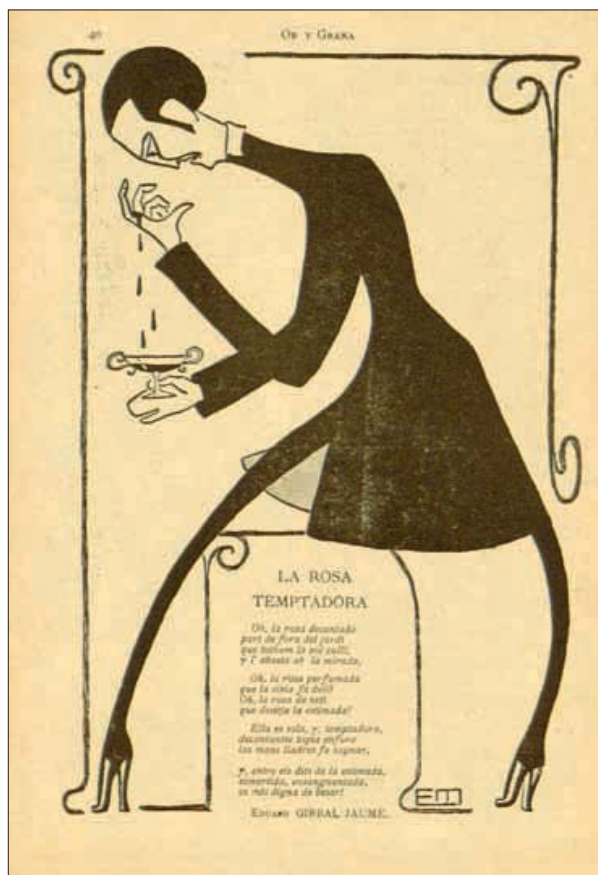
31 *Records i opinions de Pere Ynglada*, recollits per Carles Soldevila, Editorial Aedos, Barcelona, 1959, p. 150.

32 Exposición de dibujos de P. Ynglada. Catálogo. Fundación Ynglada-Guillot, Palacio de la Virreina. Barcelona, abril 1959.

ció al coleccionista Georges Emorfopoulos, y su colección de dibujos y grabados del japonés Hokusai, de quien, a partir de entonces, tomó un trazo muy similar, tanto para los animales que a partir de entonces dibujó, como para los temas del circo y del Music-Hall, como para los dibujos que hizo como reportero gráfico de la guerra del 14 para la revista *Iberia*.

Esteve Monegal Prat (Barcelona, 1888-1970), fue el compañero de Junoy y Bagaria en el taller de la Riera de Sant Joan, al lado del Guayaba, probablemente ya en el año 1907, como indica Francesc Fontbona³³, y embebido como ellos de las ilustraciones y viñetas de las revistas *L'Assiette au Beurre* o *Simplificissimus*, y viendo el éxito que cosechaban, tanto sus compañeros como Ismael Smith, se unió

a estos cuatro en la ilustración de la revista *Or y Grana*, bajo las siglas “EM”, que en algún caso, obligado a firmar con nombre completo, se convirtieron en las siglas del pseudónimo “Emili Montaner”, para escapar al control de la familia. Las ilustraciones para esta revista feminista, fueron las únicas que podríamos englobar dentro de un arte refinado y decadente, aunque bien diferentes a las de sus compañeros, más sintéticas, de mancha negra y más cercana a algunas del dibujante Apa, que dan importancia al entorno arquitectónico, de carácter expresionista, y que le aleja un tanto de las líneas de Beardsley, pero le acercan a su malicia. Esteve Monegal fue un gran escultor inmerso en el movimiento Noucentista, pero al contrario que le sucedería a Smith, su obra escultórica y el estilo de estas ilustraciones, poco tenían que ver entre sí. Años más tarde, cuando se hizo cargo del negocio familiar y creó la empresa de perfumería *Myrurgia*, buscó entre sus colaboradores a Eduard Jener, que crearía el diseño de la celebrada “Manuela” con mantilla.



Esteve Monegal.
Or y grana. Núm. 16,
19 gener 1907.

³³ Fontbona, F.: “Esteve Monegal, artista noucentista (1888-1979)”, en *D’Art*, núm. 1, Barcelona, abril de 1972, p. 87-100.



Josep Mompou.
 “Monolog del contrabaix”,
Papitu, Any 3, núm. 82,
 22 juny 1910. Barcelona.
 Biblioteca de Catalunya.

34 Para saber más de Josep Mompou Dencausse ver: *Josep Mompou*, Catàleg editat amb motiu de l'exposició Josep Mompou. Sala d'exposicions de Caixa Catalunya. La Pedrera, Barcelona, del 9 de febrer al 14 de juny de 2009. [Catálogo de exposición].

35 Ibid., “A propòsit de Josep Mompou i l'esperit francès en la pintura catalana”, p. 29-37.

36 Ibid., “Mompou”, p. 11-27.

Josep Mompou Dencausse (Barcelona, 1888 – Vic, 1968)³⁴, artista casi autodidacta y de familia francesa por parte de madre, expone por primera vez a los 19 años en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1907, donde también, como hemos visto, expusieron los artistas de su quinta Ismael Smith, Mariano Andreu y Néstor y grandes artistas internacionales del momento, Édouard Manet, Puvis de Chavannes, Claude Monet, Camille Pissarro, Mary Cassat, Auguste Renoir, Alfred Sisley o Auguste Rodin entre otros. Aquí expuso un dibujo (tinta y acuarela), titulado *La Bella*, de inspiración de ballet ruso, como dice Juan Manuel Bonet.³⁵ Pero la obra que me interesa destacar es la que se inserta dentro de la línea decadentista de Mariano Andreu y de Ismael Smith, de quien fue amigo y quien le hará un exlibris, publicada básicamente en la revista satírico-política *Papitu*, entre los años 1910 y 1911. En los primeros números de esta revista, Ismael Smith ya había colaborado, hasta que se pasó a las filas de la revista satírica *Cu-cut!*, cosa que dejó descolocados a más de uno, sobre todo por su conocida amistad con Apa (Feliu Elías), fundador y director de la revista, aunque a pesar de ello, la revista mantuvo algunas decoraciones que había hecho Smith. Esta revista, como dice Fontbona, y traduzco, “no era marginal sino que era el portavoz de una intelectualidad catalanista crítica que se mantenía escépticamente distanciada de las efusiones elitistas de sus coetáneos noucentistas”³⁶, y por tanto, nos encontramos a un joven Mompou, situado en uno de los núcleos principales del nuevo arte catalán, junto a, por ejemplo, Juan Gris, que nada tuvo que ver con este arte refinado, pero que expresó muy bien la decaden-

cia parisina. En estos dibujos de la revista *Papitu*, alrededor de unas 18 ilustraciones, Mompou, que no firma con su nombre sino con una suerte de cruz a la manera notarial antigua, desarrolla toda una serie de personajes que rayan en lo grotesco, de carnes abundantes, cuerpos pesados y cabezas pequeñas, de una ironía superlativa y que están mucho más cerca de los dibujos de Mariano Andreu cuando firmaba “Pindarvs Lvcretivs Mervlvs Vera”, salidos en *Papitu* (1910) y *Picarol* (1912), que de cualquier otro de los dibujantes que estamos tratando. A partir de aquí, el arte de Mompou toma otros derroteros esenciales en la pintura catalana del momento pero que se alejan de nuestro refinamiento aludido. Destacaré, eso sí, los diseños textiles que hizo Mompou entre los años 1914 y 1916, bajo la firma social Palau & Mompou (Josep Palau Oller y Josep Mompou)³⁷, que se asemejan enormemente a los diseños textiles que Néstor hizo años después, en 1929, para la firma Wilhelm, de Nueva York, pero que nunca llegaron a realizarse, y cuyas acuarelas se conservan en el Museo Néstor.

Otro de los artistas ilustrados que sigue la estela del decadentismo de Smith, Néstor y Mariano Andreu, fue el catalán **Antoni Saló i Marco** (1885-1950). Una de sus primeras incursiones en la ilustración de libros es para “La Valkiria del Vallès”, narración simbolista aparecida en *La Rondalla del Dijous* de 1909. Las cuatro ilustraciones de Saló, siguen el texto del cuento y se enmarcan dentro del movimiento simbolista que a principios de siglo, seguían algunos artistas catalanes como Bonnin, Gual, Billy, Brull o Triadó. Pero pronto se aleja de este tipo de ilustraciones para adentrarse, dentro del *noucentisme* catalán, en un clasicismo decadentista y



Antoni Saló. “Fructidor”, en *Dodecaminos*, Editorial La Neotipia, 1914. Col. particular.

³⁷ Estos diseños se conservan en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

abarrocado tanto en lo que respecta a las ilustraciones de los textos como a las decoraciones de los libros. A pesar de ello, Saló siempre será un artista heterogéneo e irá variando su estilo según la obra que ilustre. A veces se acerca a las obras escultóricas de Esteve Monegal, o a las ilustraciones mediterraneistas de Manuel Fontanals³⁸; otras incurrirá en un estilo realista de gran carácter. Con todo, en lo que se refiere a la decoración de los libros, poco cambia su estilo abarrocado y clasicista, de refinada artificiosidad muy cercana también a artistas como Néstor o Billy. En este artículo, me centraré exclusivamente en su estilo artificioso y decadentista que usó para ilustrar y decorar algunos libros y exlibris.

La primera obra que ilustra y decora dentro de este estilo es *Arte Redentor* (1912), del médico Alfonso Arteaga Pereira, en una cuidada edición sobre papel de hilo *Guarro*, dirigida por él mismo e impresa por uno de los impresores caros al movimiento noucentista, Ramón Tobella, de Barcelona. Aquí aparecen los primeros amorcillos de carnes abultadas, rubicundos, de largas cabelleras peinadas, con tocados y sonrisas encantadoras. Pero también los amorcillos estilizados que tantas veces aparecerán en sus decoraciones futuras.³⁹

Ese mismo año ilustró y decoró el libro de Vicente M^a. de Gibert, *Chopin y sus obras*, editado en Barcelona por Hijos de Paluzie.⁴⁰ En esta obra, la decoración vuelve a ser la protagonista, con sus amorcillos decadentes ataviados con grandes sombreros emplumados —aunque por sus cadencias y sugerencias, esta vez recuerdan más a los que dibujara el belga Felicien Rops—, que los coloca en el frontispicio de la obra; las cinco láminas a toda página enmarcadas por una orla, siguen el estilo simbolista de 1909, donde los espacios se abren a la grandiosidad y las arquitecturas exteriores toman un gran protagonismo.

En 1914 realiza las dos obras más importantes dentro de este decadentismo cercano a Smith, Andreu y Néstor de la primera época: *Dodecaminos* y *El Bernardo del Carpio*. La personalidad de Saló, empieza a hacerse patente no sólo en el

38 Manuel Fontanals Mateu (Mataró, 1893-1972), decorador, escenógrafo e ilustrador, fue amigo de Néstor a quien conoció durante la estancia de éste en Barcelona. Una de sus obras decorativas, fueron los plafones realizados para el Bar Canaletas (1914), muy influenciados por el artista canario. En 1929 realizará junto a Néstor, en la Opéra-Comique de París, la escenografía para *Triana*, de Isaac Albéniz.

39 Al mismo tiempo, en las ilustraciones propiamente dichas, utiliza un estilo realista, alejado completamente de la decoración lo que da al conjunto del libro una mezcla nada afortunada.

40 El libro fue editado en 1913, pero los dibujos de Saló aparecen firmados el año 1912.

estilo y la factura de sus ilustraciones, sino en la técnica de los colores planos y las figuras sin delimitar los contornos. Para *Dodecaminos*⁴¹, calendario con que la imprenta La Neotipia obsequió a sus clientes ese año, Saló decoró la cubierta, la presentación y el colofón, además de algunas pequeñas viñetas diseminadas, e ilustró, en composiciones a toda página y fuera de texto, cuatro meses del año, con los nombres del calendario republicano francés: *Nivoso*, *Floreale*, *Prairial* y *Fructidor*. Las composiciones, recargadas de colores sobre fondos azules y amarillos son totalmente nuevas en su realización técnica, los colores se yuxtaponen, las figuras están sin perfilar, pero con temas clásicos y alegóricos de los meses. La ilustración para *Fructidor*, particularmente, se asemeja a algunas figuras de Néstor y algunos esmaltes de Mariano Andreu, como *La Madona de la fruta*, de un trazo sinuoso, exquisito pero inverosímil al mismo tiempo. Sin duda, este *Florilegio* se creó por La Neotipia, para rendir homenaje al arte de la imprenta.

Como dije arriba, ese mismo año Antoni Saló concluyó las decoraciones e ilustraciones para un gran título, *El Bernardo del Carpio o la victoria de Roncesvalles*, de Bernardo de Balbuena, editado por otro gran editor que venía de las postrimerías del Modernismo catalán, afincado en Sant Feliu de Guíxols: Octavi Viader. Este editor e impresor siempre tendió a la audacia en la mayoría de sus empresas, guiándole el mismo espíritu romántico que siguió a William Morris o a los impresores Oliva de Vilanova. Con inteligencia y sensibilidad, *El Bernardo del Carpio* se imprimió en dos volúmenes de gran formato (330 x 240 mm), sobre papel de hilo fabricado expresamente con la marca de agua del impresor. No hay que decir que la dirección artística corrió a cargo de Saló. Todas las páginas están orladas de rojo, con decoraciones abarrocadas de cornucopias llenas de frutos, guirnaldas y amorcillos encantadores en los principios de libro, principios de capítulo, cabeceras, capitulares, corondeles, viñetas y colofones, así como un retrato del autor en el frontispicio y un exlibris universal. Las seis láminas que ilustran el texto son a toda plana, tira-

41 *Dodecaminos. Florilegio de los meses del año MCMXIV. La Neotipia, a sus amigos, clientes y colaboradores*, La Neotipia, Barcelona, 31 de enero de 1914. La dirección literaria corrió a cargo de Alexandre Plana, quien recogió los más bellos textos que autores clásicos vertieron en loa sobre los meses del año, como: Longus, Ronsard, Homero, Horacio, Dante, Ausias March, Lorenzo de Médicis, Villegas, Camões, Miguel Ángel, Garcilaso, Góngora, Montaigne, Joan Roig de Corella, Desportes y otros. La dirección artística corrió a cargo de Antoni Saló.



Antoni Saló.

“Hamlet, proemio”,
en *Hamlet. Romeo y Julieta*,
de Shakespeare, 1915,
editorial Iberia.

Biblioteca de Catalunya.

das en negro y oro sobre un fondo levemente amarillo, que consiguen un efecto impactante, suntuoso e impregnado del espíritu decadente que enardecía a Saló en esa época, donde la arquitectura es un elemento de suma importancia en la concepción de todas las ilustraciones.

En 1915, ilustra y decora para la editorial Iberia, cuya colección dirige el mismo Saló, el libro *Hamlet. Romeo y Julieta*, de Shakespeare. De esta obra, nos interesan varias cosas: un retrato idealizado de Hamlet que nos recuerda de manera particular, el retrato también idealizado que Néstor realizó de su bisabuelo *Alberto Federico de Cominges* (1910-1914). El príncipe de Dinamarca, negro sobre blanco, con el cráneo de Yorick en su mano derecha, mira al espectador, imperturbable, con la mirada un tanto altanera y despreocupada. Al fondo, un espejo.⁴² La similitud de algunos de los dibujos de Saló, con algunas obras de Néstor, como hemos visto, nos permiten lanzar la pregunta de si Saló conoció a Néstor, Smith, Albéniz y Andreu y si estos artistas se influyeron mutuamente, visto lo dicho anteriormente. Otra de las ilustraciones de Saló para esta edición, se inserta directamente en la influencia que la mayoría de estos artistas de los que hablo, tienen con Aubrey Beardsley o con el irlandés Harry Clarke (1889-1931), ilustrador de los cuentos de Poe: un arlequín de líneas claras y precisas, negro sobre blanco, que ilustran el prólogo de la obra, cuya figura emblemática y audaz contiene un estilo que marcó una época en el arte catalán. En el libro, se repiten los amorcillos abarrocados junto a decoraciones de guirnaldas, frutas, cornucopias, jarrones, etc.

Dentro de esta misma línea decadentista, realizó varios exlibris para J. Fabregat, especialmente uno, donde un amorcillo de larga cabellera negra, con tocado y zapatos de tacón, ojos y labios pintados, recoge en un plato la sangre de un corazón herido de amor.

Años más tarde, en 1924, volvió a ilustrar y decorar otro libro dentro de este estilo, una edición italiana impresa en Barcelona, de *La vita nova*, de Dante Alighieri.⁴³

⁴² Esta misma ilustración y algunas de las decoraciones del libro, las utilizaría en 1930 para otra edición de gran formato y de bibliófilo del *Hamlet*, editada por Orbis.

⁴³ Dante Alighieri, *La vita nova*, Barcelona, 1924. No hay datos del impresor. Para saber más ver: Quiney, Aitor i Jordi Estruga, *Col·leccions privades, llibres singulars*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 2005, p. 147. [Catálogo de exposición].

Y para finalizar con el círculo preciosista catalán, hemos de nombrar una incipiente obra del jovencísimo pintor **Guillem Perés Paque** (Barcelona, 1893 – 1968), de nombre artístico Billy. Su primerísima obra como dibujante, y que tiene relación directa con el refinamiento, está considerada por Francesc Fontbona, hasta ahora el único que se ha acercado brevemente a su personalidad⁴⁴, como la más interesante de su carrera artística. En 1909 ilustra unos cuentos de *La Rondalla del Dijous*, que ya hemos nombrado al tratar la primera etapa simbolista de Antoni Saló, y como éste, Billy sigue, en estos dibujos, la senda de Bonnin, Brull o Triadó, como en el cuento “El Gorg de l’Encantada”, de Maria de Bell-lloc, o “La Santa Espina”, de Àngel Guimerá. Pero al año siguiente, sea como fuesen sus influencias, lo cierto es que en la obra *Portic*, primer libro de poemas de Josep Massó i Ventós⁴⁵, se acerca de manera clara a la obra de Beardsley y por afinidades, a la obra de Ismael Smith, y de nuevo —como en los cuentos de *La Rondalla del Dijous*— a los prerrafaelitas y a la estampa japonesa. Con esta obra, que Fontbona adjetiva de plena madurez del artista, el nombre de Billy se añade, y sigo a Fontbona, a la serie de los “Smith, Marià Andreu, Néstor i Laura Albéniz”. Pero Fontbona va más allá y en referencia a la pintura al óleo de Billy, que él personalmente había visto en la colección privada de la hermana del artista, lo emparenta directamente con lo que Néstor estaba haciendo en esos momentos en Barcelona, de un decorativismo y una refinada artificiosidad.

EL CÍRCULO DE MADRID

En cuanto al círculo de artistas de Madrid que se movieron todos a partir de la guerra del 14, y la mayoría desde las revistas, pero sobre todo, desde *La Esfera*, y alrededor del que sería su insignia en la crítica del arte, Silvio Lago, muchos de ellos, son deudores del refinamiento catalán de la primera y segunda época del siglo XX, y deudores, a sí mismo, de Néstor. A partir de 1915, Néstor se instala en Madrid, quedando prácticamente olvidada su estancia en



Billy. Detalle de página de *Portic*, de Jaume Massó i Ventós, 1910.

Biblioteca de Catalunya.

⁴⁴ Fontbona, F.: “Billy, un il·lustrador del nou-cents”, en *Revista de Llibreria Antiquària*, núm. 7, Barcelona, abril de 1984, p. 3-10.

⁴⁵ Josep Massó i Ventós. *Portic*. Primer llibre den Josep Massó i Ventós: Decorat per Billy. Barcelona, Tipografia “L’Avenç”, 1910.

José de Zamora.

Maja Española, plumilla,
ca. 1918.

Depósito Casa-Museo Tomás
Morales.



Barcelona, donde a mi parecer, produjo la mejor obra, si no, al menos, la mejor obra de estilo simbolista. Este año, expone en la Casa Lizárraga lo mejor de su producción catalana y canaria, y es a partir de aquí, que a Néstor se le considera inmediatamente del círculo madrileño⁴⁶, siendo varias veces atendida su obra, con reproducciones y críticas, en los dos primeros años de *La Esfera*, y otras revistas, donde también hubo críticas, siempre positivas, de la obra de Ismael Smith y Mariano Andreu.

⁴⁶ Ver: Aitor Quiney, “Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los talleres gráficos Oliva, 1915”, en *Moralia* 9, p. 136-139, donde se sitúa a Néstor, dentro del artículo titulado “El decorado de los libros en España”, en la órbita de la influencia madrileña.

José de Zamora (Madrid, 1889 – Sitges, 1971), fue el ilustrador por excelencia de las obras de su amigo Antonio de Hoyos y Vinent, y de las firmas, en la revista *La Esfera*, de El Caballero Audaz y de Alvaro Retama. También ilustró algunas novelas de Joaquín Dicenta. Si incluyo a Pepito Zamora, como le llamaban, siendo el único —de entre

muchos—, en declarar abiertamente su homosexualidad, en esta suerte de antología del refinamiento, es porque se le adivinan influencias de Beardsley en el tratamiento estilizado de las líneas de sus figuras, al igual que de Leon Bakst, que trabajaba entonces para los *Ballets Russes* de Diaghilev. Zamora pasó largas temporadas en París, después de viajar por varios países europeos, y allí conoció al dibujante Erté, en el taller del modisto Paul Poiret, para quien Zamora trabajaría haciendo figurines de moda femeninos. Al igual que muchos otros, también se dedicaría al figurinismo de obras de teatro, con dibujos a la acuarela, estilizados y afrancesados de estilo art déco, como los que hizo en 1919 para el musical francés *L'Heure du soleil*. Pero la obra de Zamora, también tiene mucho que ver con la de Laura Albéniz, sobre todo con la que expuso junto a Ismael Smith en 1907, y después en el Fayans Català, en 1911, junto a Néstor, Smith y Andreu. Zamora colaboró en numerosas ilustraciones para los cuentos de Calleja en sus diferentes colecciones como *Cuentos Clásicos* o *Biblioteca de Cuentos Maravillosos*.⁴⁷

Otro de los ilustradores de Madrid que estuvieron en la órbita de Néstor, en su mirada decadentista, e incluso de Julio Romero de Torres, justo en aquel cruce entre los dos simbolistas españoles, las mujeres y las majas, fue **Enrique Ochoa** (nombre artístico de Enrique Estévez Ochoa, El Puerto de Santa María, Cádiz, 1891 – Palma de Mallorca, 1978). Cuatro años menor que Néstor, Ochoa llegó a Madrid en 1914 donde compartirá taller con el catalán Bagaría y tertulias de salón dentro de la bohemia madrileña. Quien más se ha ocupado de él recientemente ha sido Juan Manuel Bonet⁴⁸, pero durante su época, firmas como la de José Francés, Manuel Abril o el decadente marqués Antonio de Hoyos y Vinent lo hicieron también, siempre destacando su clara adscripción al simbolismo de Néstor, a los prerrafaelitas, a Gustave Moreau e incluso a Antoine Watteau. Referente a las mujeres de Ochoa, y su encuentro con Romero de Torres y Néstor, Silvio Lago (pseudónimo de José Francés), escribió que “El motivo esencial del arte de

47 Ver: Carmen Bravo-Villasante, que hizo el prólogo de una selección de obras escritas e ilustradas por Zamora para Calleja, en la edición: *José Zamora, Cuentos mágicos*, publicados por la Editorial S. Calleja, en Biblioteca de Cuentos Maravillosos, Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, 1990; y también: Andrés Peláez y Fernanda Andura en *Una aproximación al arte frívolo*, Tórtola Valencia y José de Zamora, Teatro Albéniz, diciembre de 1988 – enero de 1989, Comunidad de Madrid, 1988 [Catálogo de exposición].

48 Ver el catálogo de la exposición *Enrique Ochoa (1891-1978), el pintor de la música*, celebrada en las salas de Caja Madrid de Aranjuez en 2009; y también el catálogo de la exposición *Colección ABC, el efecto Iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, celebrada en el Museo ABC, Centro de Arte, Dibujo e Ilustración, del 17 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.



Ochoa. Ilustración para *Prosas Profanas* de Rubén Darío, 1917.

Biblioteca de Catalunya.

Enrique Ochoa es la mujer. Divino, capitoso y mareador perfume de mujer, envuelve toda su obra. Mujeres idealizadas, sublimadas en irreales éxtasis; mujeres de carnes morenas y cálidas donde los ojos brillan como gemas caídas en la arena abrasada del desierto; mujeres donde el misticismo se ha cobijado como una golondrina en un retorno vernal, y mujeres donde la lujuria ensangrienta los labios y extravía las agarenas pupilas...⁴⁹ Al margen de esta exagerada visión “fin de siècle” de la mujer, Ochoa compartió páginas con Néstor en la revista *La Esfera*, que se ocuparía de ambos en diversas ocasiones reproduciendo, en el caso de Néstor sus obras, tanto en portadas como en artículos y en el caso de Ochoa, además de lo anterior, ofreciendo sus portadas para ilustrarlas y publicando anuncios dibujados por él. Será en estas ilustraciones para revistas donde la influencia de Néstor sobre Ochoa se acrecienta, como en sus dibujos para las portadas de *La Esfera*, “La princesa de los sueños azules”, o en “El fauno de la primavera”⁵⁰, este último muy similar al dibujo que usó para ilustrar una de las páginas de *El canto errante*, de Rubén Darío, bajo el epígrafe “suena la risa del tritón / que muestra su cabeza de sileno oceánico...”⁵¹, los dos dentro de la factura exquisita de los faunos de Néstor, uno de los cuales serviría de portada para otro número de *La Esfera* de 1915⁵². Los labios de los personajes de Ochoa, son los labios de Néstor, los labios con los que el pintor gran-canario dotará a sus personajes, “labios gruesos, carnosos, encendidos, sensuales...”⁵³, que son los labios de las fisonomías de las mujeres y hombres de las islas. Juan Manuel Bonet dice en el catálogo de Aranjuez que “en su etapa como ilustrador de libros y revistas de los años veinte y treinta como *La Esfera*, *Blanco y Negro* o *Mundo Latino*, Ochoa contribuyó a configurar la imagen de toda una generación de narradores. Sin duda por esta faceta ya tiene garantizado un lugar en la historia del libro”. Ciertamente, si en estas ilustraciones el papel de Ochoa es destacado, en su obra para libros y novelas cortas adquiere un papel importantísimo dentro del decadentismo cercano a Beardsley. Las ilustraciones que hizo para las obras completas del poeta Rubén

49 Silvio Lago, “Artistas Contemporáneos: Enrique Ochoa”, *La Esfera*, Año IV, núm. 176, 12 de mayo de 1917.

50 *La Esfera*, Año IV, núm. 206, 3 de diciembre de 1917 y *La Esfera*, Año VI, núm. 280, 30 de mayo de 1919, respectivamente.

51 Rubén Darío, *El canto errante*, vol. XVI, Editorial Mundo Latino, Madrid, 1918, p. 12.

52 *La Esfera*, Año II, núm. 57, 1915.

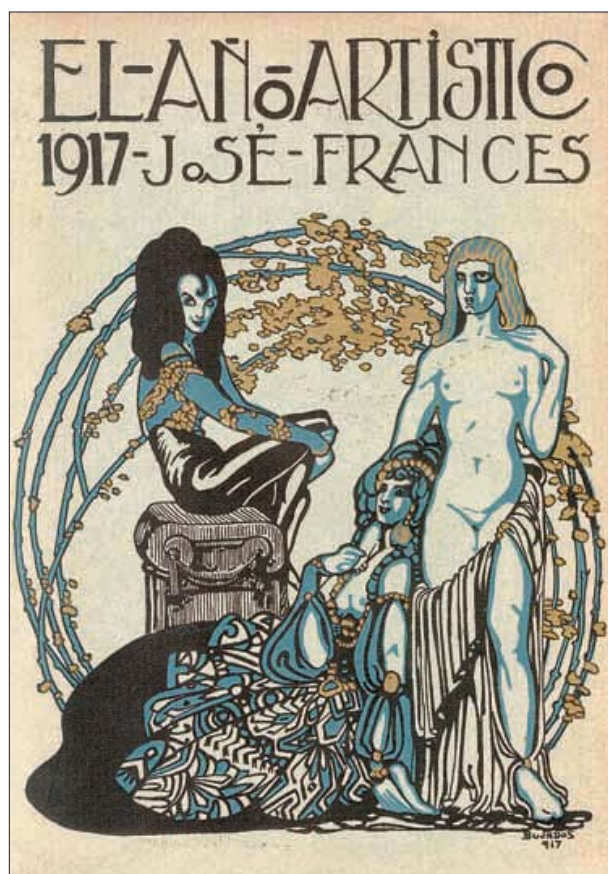
53 Silvio Lago, “Artistas contemporáneos: Néstor”, *La Esfera*, Año I, núm. 16, 1914.

Darío, entre 1917 y 1921, para Editorial Mundo Latino de Madrid, sintetizan de alguna manera, el preciosismo y el prerrafaelismo que proyectó durante esos años y especialmente en los títulos *Prosas profanas* (1917), *Azul* (1917), *Parisiense* (1917), *El canto errante* (1918) o *Cuentos y crónicas* (1918), además de acercarlo a Beardsley, lo acercan también a Néstor, Ismael Smith o Manuel Bujados.

Este último, **Manuel Bujados** (Viveiro, 1889 – Belle Ville, Argentina, 1954), dentro del círculo de Ochoa y amigo suyo, colaboró también en las mismas revistas: *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Tribuna*, pero también para la gallega *Céltiga*, la sevillana *Bética* o la madrileña *Arte Musical*. La obra de Bujados es básicamente culta, amanerada y

preciosista en su primera época —aunque nunca dejaría de volver a ella—, destinada a la ilustración de libros en su mayoría, aunque nunca olvidó, como he dicho, las revistas. Sus líneas son finas, sus temas ampulosos y decorativos como los de algunos del mejicano Roberto Montenegro (*La lámpara de Aladino*), pero de una sutileza y barroquismo que embriaga los sentidos, como los de Edmund Dulac. Los azules y sus matices, son sus fondos predilectos, como muchos simbolistas de 20 años atrás.

Al igual que Ochoa, Bujados realizó algunas cubiertas para novelas de su amigo José Francés, y para las cubiertas de su serie “El año artístico”, como las de los años 1915 a 1922, y las portadillas de dicha revista en donde sale la reproducción del exlibris que Bujados le hizo a Francés⁵⁴, de estilo preciosista y en la línea de Beardsley que tanto insistimos, así como en las ilustraciones para el libro de Juan Valera, *El pájaro verde*. En estos dibujos a la pluma, será donde se acerque más al tema que tratamos apartándose de las composiciones colorísticas. Una ilustración que hizo



Manuel Bujados.
Cubierta de *El Año Artístico*
de José Francés.
Biblioteca de Catalunya.

⁵⁴ Ver: *Coleccionismo: ilustración gráfica y literatura a través de las colecciones de la biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales*, Moya, 2008, p. 61. [Catálogo de exposición]. Algunas portadas se complementan con dibujos del mismo estilo.

⁵⁵ *Arte Musical*, Año IV, núm. 77, Madrid, 1918, portada.

para la cabecera de la revista *Arte Musical* de 1918⁵⁵, sirve de ejemplo para lo que digo: dos personajes ambiguos, bizantinos a la manera de Klimt, pero estilizados y delgados, cabelleras vestidas de carbunclos y diademas, ataviados con leves túnicas que dejan ver y entrever sus torsos desnudos, manos lánguidas y dedos sumamente largos...tocan dos instrumentos: la pandereta y la siringa.

Dentro de este círculo madrileño, destaca el mejicano **Roberto Montenegro Nervo** (Guadalajara, Jalisco, 1887 – México D.F., 1968), que, una vez llegado a la capital a los 16 años, animado por su primo el poeta Amado Nervo, empieza a ilustrar las páginas y anuncios de la *Revista Moderna de México*, plataforma por la que se dio a conocer, y a ilustrar los libros del poeta Amado Nervo, junto al ilustrador simbolista Julio Ruelas, quien ya había colaborado con el poeta en la *Revista Moderna*⁵⁶, y junto a Ángel Zárraga, había ilustrado en 1902 su libro *El éxodo y las flores del camino*.

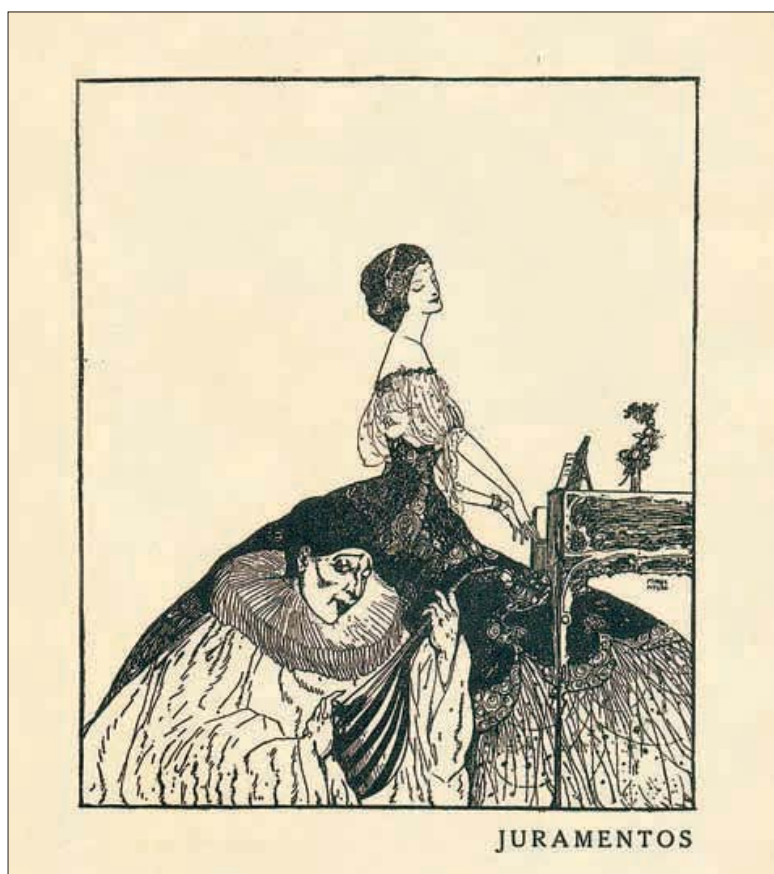
En 1905 se publica *Los jardines interiores*⁵⁷, ilustrado por el joven Montenegro y por Ruelas.⁵⁸ En este libro, Montenegro aún está fuera de la influencia de Beardsley, a pesar que ya conocía algo su obra⁵⁹, y se adentra más en un estilo art nouveau, lejos de cualquier academicismo y cercano a una sensualidad morbosa. Después de la edición de este libro en 1905 Montenegro, gracias a una beca, partió hacia Europa, a Madrid, donde estudió grabado y pintura con Ricardo Baroja, pero siguiendo las huellas de su primo Amado Nervo, entonces Secretario de la Legación mexicana en Madrid, se adentró de lleno en el estilo y el preciosismo satírico de Beardsley. Después de una corta estancia en París en 1907, junto a su amigo Diego Rivera, conoce a Jean Cocteau, Picasso, Gris y Braque, con quienes colabora en el periódico *Le Temoin*. A su vuelta a Madrid, conoce a los amigos de su primo, los pintores Sorolla, Zuloaga y Romero de Torres y a los literatos hermanos Machado, Valle Inclán y Rubén Darío, con quien mantendrá una profunda amistad, y a quien ilustrará en 1909 su *Oda a Mitre*, ante cuyo trabajo, el propio Darío, agradecido escribe la dedicatoria: “A Montenegro que pinta lo que yo escribo...

56 La *Revista Moderna* (1898-1903), amplió su título a *Revista Moderna de México* (1903-1911), y fue la plataforma principal del Modernismo mejicano.

57 Amado Nervo, *Los jardines interiores*, México, Imprenta de los Suc. de F. Díez de León, 1905.

58 Ver el interesante ensayo de Eliff Lara Astorga, “Los Jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro”, en <http://www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/jardines.pdf>.

59 En octubre de 1904, el mismo año que Montenegro realizaba estos dibujos, José Juan Tablada da a conocer en las páginas de la *Revista Moderna de México*, la obra de Aubrey Beardsley.



Roberto Montenegro.
Ilustración de “Juramentos”,
para el libro *Flirt*, 1916.
Biblioteca de Catalunya.

Con todo cariño, puesto que yo escribo lo que él pinta”.⁶⁰ Entre tanto los viajes de ida y vuelta a París se multiplican y será allí donde en 1910, publicará una carpeta de dibujos, con un prólogo de Henri de Régnier⁶¹, que será la primera y más clara ascendencia con las ilustraciones de Beardsley, pero que tendrán que ver igualmente con los dibujos de Smith y los grabados de Néstor de majas y vestidos andaluces, y algo de su maestro Julio Ruelas, titulada *Vingt Dessins*. Yo sólo he visto diez de estos dibujos, ya que los repetiría con títulos diferentes —según Gutiérrez Viñuales—⁶², en el libro *Flirt*, editado en Barcelona en 1916, por los impresores Oliva⁶³, lo que evidencia que no existe relación alguna, al menos a priori, entre las imágenes y el texto del mallorquín Pedro Ferrer Gibert, al que Montenegro conoció durante su estancia en Pollensa, entre 1914 y 1919, acompañando al pintor Anglada Camarasa y a otros artistas, que venían a la isla alejándose de la guerra. En los dibujos campean alegorías a la muerte, arlequines,

⁶⁰ Referido por Ernesto de la Torre Villar en su libro *Ilustradores de libros: guión biobibliográfico*, México, UNAM, 1999, p. 253.

⁶¹ *Vingt dessins*, por Roberto Montenegro, introducción de Henri de Régnier, Paris, Societé Générale d’Impression, 1910.

⁶² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 82, UNAM, 2003, p. 93-121. Al respecto, Santi Barjau, en su libro *Art i aventura del llibre: la imprenta Oliva de Vilanova*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002, nos dice que algunos de estos dibujos se publicaron en la revista argentina *Caras y Caretas* en 1913 y 1914, y en la revista *La Esfera*.

⁶³ Ver: Aitor Quiney, “Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los talleres gráficos Oliva, 1915”, en *Moralia* 9, p. 136-139.

majas goyescas, enanos, calaveras, músicos y damas elegantes, como en el titulado “Juramentos” que propongo como ilustración. La portada lleva una ilustración de la bailarina Tórtola Valencia, musa de Zuloaga, compañera del marqués Hoyos y Vinent, amiga de Pompeyo Gener y de tantos otros escritores y artistas de la época.

Durante su estancia en París, colaboró desde el primer número en la revista dirigida por Rubén Darío, *Mundial Magazine* (1911-1914)⁶⁴, ilustrando siempre los escritos del poeta nicaragüense. Además, admirador de los *Ballets russes*, sobre todo de Diaghilev, Nijinski y la bailarina Karsavinc, ilustró algunas portadas para los programas, como el del tour americano de 1916, donde hizo una ilustración de Nijinski en la obra *Scheherazade*, programa que además iba ilustrado con fotografías y dibujos de Leon Bakst. Probablemente, aunque no lo he visto, esta ilustración formara parte del libro *Vaslav, Nijinski: An artistic interpretation of his work in black, white and gold* by Robert Montenegro; with a note of introduction by C. W. Beaumont (London, C.W. Beaumont and Company, 1913), donde Montenegro dibujó al bailarín interpretando algunas obras como la anterior o *L'Après-midi d'un Faune*, en un llamativo fondo de oro, con las figuras en tinta negra y gouache, en un estilo decadente y amanerado.⁶⁵

En 1917, realizó una de sus obras más completas dentro del preciosismo y decadentismo casi agónico de su obra, pero muy marcada por un orientalismo, debido básicamente al tema, las ilustraciones para una edición de *La lámpara de Aladino*, impresa en Barcelona de nuevo por los Oliva⁶⁶, y editada por las Galeries Laietanes, donde ese mismo año expuso Montenegro su obra gráfica además de las ilustraciones para este libro. En una reseña del diario *La Vanguardia*, se dice: “...llama la atención el talento asimilador del artista, que unas veces se nos muestra como un conocedor de estampas niponas, otras como quien estudió miniaturas persas y en algunas ocasiones nos revela cuanto se fijó en dibujos de los ilustradores ingleses.”⁶⁷ Silvio Lago le dedicó en 1918 un artículo en *La Esfera*, en donde repro-

64 *Mundial Magazine* (mayo de 1911 - abril de 1914), publicaciones Leo Merelo & Guido, director literario: Rubén Darío. Revista editada en español, donde, además de Montenegro, colaborarían otros destacados artistas como los catalanes Xavier Gosé, Joan Cardona, Xaudaró o los escritores Pérez Jorba, Amado Nervo, Valle-Inclán, etc.

65 El original que hizo Montenegro a Nijinsky caracterizado de Arlequín para el ballet *Carnaval*, de Mikhail Fokine se encuentra en el Victoria & Albert Museum.

66 Ver: Santi Barjau, en su libro *Art i aventura del llibre: la impremta Oliva de Vilanova*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002, p. 267, sobre la edición de este libro.

67 “Crónica, Exposiciones de Barcelona”, *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1917, p. 8.

dujo un dibujo de este libro y otros dos “La cita” y “La apasionada”, el primero, una maja española que vuelve a recordar el estilo de Smith y de Néstor, y la segunda, una egipcia de aire bizantino sobre fondo negro que resalta su decadencia de *femme fatal*, unas ilustraciones que avalan lo que escribió Lago, hablando de los inicios de Montenegro, que “...era entonces un discípulo entusiasta y espontáneo de las modernas tendencias decadentes. Se adivinaba demasiado a Beardsley y a dos de los hijos espirituales del gran dibujante inglés, Bayros y Martini.”⁶⁸

En 1919 se publica el libro *Ejemplo*, de Artemio de Valle Arizpe⁶⁹, una de las últimas obras del mexicano en España, antes de partir definitivamente para América, y en donde vuelve a desarrollar su faceta decadentista, de la que se había alejado durante su estancia en la isla de Mallorca, bajo el amparo de los colores y la maestría de Camarasa. En esta obra, Montenegro parece querer dar a sus tintas el aspecto de la xilografía, de tal manera que, inevitablemente, algunas ilustraciones, como el retrato de “Don Rodrigo de Aguirre” me recuerdan algunas otras del catalán afincado en París, Lluís Jou.

Después de estos libros, Montenegro se deslizó hacia un estilo indigenista mezclado con un art nouveau adocenado, para finalmente madurar en un mejicanismo de raza. No obstante, y aunque lejos del preciosismo, realizó entre 1918-1919, algunas portadas para *Blanco y Negro* y *La Esfera*. En una de ellas, se reprodujo un soberbio cuadro azul, titulado *Retrato de la marquesa Casatti*⁷⁰, donde la influencia de Anglada Camarasa y Romero de Torres se evidencia, y ese mismo año, realizó un singular dibujo, que bien merece la pena detenerse en él, un gouache titulado *Una Modernista* (1918)⁷¹ que tiene una clarísima deuda con algunas obras de Néstor conocidas en Madrid, como “Lady Hardinsson”, y que se reprodujo en las páginas de *La Esfera* en 1914.

68 Silvio Lago, “Siluetas de dibujantes: Roberto Montenegro”, *La Esfera*, Año V, núm. 266, Madrid, 1918.

69 Artemio Valle Arizpe, *Ejemplo*: lo escribió el licenciado don Artemio de Valle Arizpe en la muy noble, muy leal y muy siempre fiel capital de la Nueva Extremadura y don Roberto Montenegro lo ornamentó, Madrid, el autor, 1919.

70 *La Esfera*, Año V, núm. 266, Madrid, 1918, portada.

71 Ver: Javier Pérez Rojas (coord.), *La Eva Moderna. Ilustración Gráfica Española, 1914-1935*, Madrid Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997. [Catálogo de exposición]. Esta obra original pertenece a la Colección Prensa Española, S.A.

1 Véase, por ejemplo, Eugenio Padorno, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 23-24. El presente artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2010-19829.

2 Un análisis del espectro semántico de *tradere* en latín arcaico y clásico presentamos en Antonio M. Martín Rodríguez, *El campo semántico de “dar” en latín arcaico y clásico. Análisis estructural de un campo semántico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 150-158.

3 Significativamente, este mismo espectro semántico documenta, en el plano nominal, nuestro sustantivo *tradición*, según se define en el *DRAE*. Las tres primeras acepciones, que corresponden a su empleo más usual, recogen la idea de transmisión de generación en generación (“Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación”, acepción primera; “Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo”, acepción segunda”, y “Doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos”, acepción tercera). El sentido de “entrega”, en cambio, se mantiene en la lengua especial del derecho (“Entrega a alguien de algo”, acepción quinta).

PARA TRATAR DE ACERCARSE A UNA EXPLICACIÓN CABAL de su especificidad, Eugenio Padorno ha empleado con tino en algunos de sus magistrales análisis sobre literatura canaria el concepto de “tradición interna”.¹ La literatura canaria, desde este punto de vista, sería, pues, el fruto de una tradición interna —específicamente canaria— dentro del marco más amplio, es de suponer, de las literaturas hispánicas, a las que es difícil, entonces, no interpretar como tradiciones externas. El concepto de tradición interna, con todo, resulta problemático, pues podría también pensarse que toda tradición ha de ser, por naturaleza, interna. *Tradición* es un sustantivo heredero del abstracto latino *traditio*, *traditionis*, nombre de acción correspondiente al verbo *tradere*, que indicaba, a su vez², cualquier tipo de acción dativa no mediata, bien fuera esta puntual, en cuyo caso designa una entrega, o bien sucesiva, y en ese caso se aplica a todo aquello que pasa de mano en mano o de generación en generación.³ A la vista de su étimo, por tanto, la tradición, en su sentido más propio, no es, como se piensa muchas veces, un conjunto de cosas que nos vienen del pasado, sino más bien el proceso mediante el cual, transmitiéndose de generación en generación, han llegado hasta nosotros.⁴ En este sentido, la tradición, y en concreto la que más peso tiene en la configuración genética (si se me permite la licencia) de la tan denostada (pero no por ello menos apetecida) civilización occidental, la tradición grecolatina, o, como suele llamársela simplícidamente, por antonomasia, la tradición clásica⁵, se ha comparado muchas veces con la imagen de una antorcha que pasa de mano en mano —esto es, de generación en generación—, desde los antiguos griegos y romanos hasta nosotros. Pero la comparación, según opino,

no es del todo adecuada, porque la antorcha de esa metáfora es siempre igual a sí misma, mientras que el legado clásico se transforma en cada una de los eslabones generacionales de ese largo proceso, en función de las cambiantes circunstancias socioeconómicas y culturales, y del mestizaje que se establece con otros aportes procedentes de tradiciones distintas. En este sentido, en otros trabajos he comparado más bien la tradición clásica —o cualquier otro tipo de tradición— con el proceso de la digestión. Del mismo modo, en efecto, como, cuando tomamos algún alimento, su sabor nos queda en la boca durante unos instantes, pero pasa enseguida a nuestro aparato digestivo, donde se descompone y se mezcla con otros nutrientes, convirtiéndose de este modo en parte anónima de nuestro ser, así también la tradición clásica ha venido transmitiendo de generación en generación una serie de elementos procedentes del mundo clásico de cuyo origen podemos haber perdido la conciencia, pero que se hallan incorporados en el inconsciente colectivo de nuestra cultura, fundidos con materiales de otras procedencias en el crisol de la cultura popular. En este sentido, podemos decir que la tradición es la genética de la cultura y que la tradición clásica, en concreto, constituye, junto con el cristianismo⁶, el principal aporte genético de la cultura occidental.

Una tradición externa, por tanto, no es, en rigor, una tradición: o se ha interiorizado ya en la propia cultura, y en ese caso es ya una tradición interna, o es, simplemente, la tradición interna de otra cultura. Por ello, cuando estamos hablando de tradiciones emparentadas, quizás resulte metodológicamente más productivo, en lugar de hablar de tradiciones internas, que implican necesariamente un contravalor respecto de otras tradiciones que habrían de ser necesariamente —y paradójicamente— externas, plantear la cuestión en términos de tradiciones específicas, y presentarlas no tanto mediante estructuras excluyentes del tipo interno/externo, sino por medio, más bien, de estructuras concéntricas o inclusivas, con sus zonas de intersección y de diferencia, de modo que interpretemos la cultura canaria,

4 Cf., a este respecto, las atinadas observaciones de Vicente Cristóbal, “Sobre el concepto de tradición clásica”, en J. Signes *et al.* (coord.), *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, 2005, pp. 29-34.

5 Sobre cómo surgió y se cristalizó el sintagma *tradición clásica* puede verse el trabajo de Francisco García Jurado, “¿Por qué surgió la juntura ‘tradición clásica’? Razones historiográficas para un concepto moderno”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 27,1 (2007), pp. 161-192.

6 Pero también el cristianismo, cuya expansión sólo fue posible en el momento en el que el mundo mediterráneo era una ecumene grecorromana —caldo de cultivo particularmente adecuado para una corriente religiosa que tanto insiste en la idea de que todos somos iguales en cuanto que hijos de Dios—, se extendió por todo el mundo en un envoltorio cultural primero griego, y después romano, por lo que, a fin de cuentas, es el legado grecorromano el más importante en el *background* de nuestra cultura.

por ejemplo, como el fruto de una tradición específica que se inscribe, con otras tradiciones específicas del mismo nivel, en la tradición más amplia de la cultura hispánica, que a su vez se inscribe, como una de sus tradiciones específicas, en el marco más amplio de la civilización occidental, una macrounidad de cultura cuyos principales aportes genéticos serían, como dijimos, el ideario judeocristiano y la herencia grecorromana. La existencia efectiva de estas especificidades se comprueba, por poner solo unos ejemplos, en hechos tan evidentes como que, en el primer nivel de inclusión, el que abarca todas las tradiciones específicas de la tradición genérica que llamamos “civilización occidental”, el aporte esencial de la cultura grecorromana es sobre todo griego en la cultura alemana, pero romano en la italiana o la hispánica; y, en un segundo nivel de inclusión, el que engloba, por ejemplo, a las diferentes tradiciones específicas que constituyen mancomunadamente la tradición genérica que podemos llamar convencionalmente “cultura hispánica”, en buena parte de las literaturas hispanoamericanas hay un componente indigenista que falta, obviamente, en la de la España peninsular, mientras que fuera de la Península sería sorprendente que se hubiera desarrollado una corriente de pensamiento asimilable a lo que suele llamarse “noventayochismo”; y mientras que en el ámbito general de lo hispánico los mitos de Hércules, Océano⁷ o las Hespérides⁸ son motivos menores, alcanzan, en cambio, una explicable y llamativa recurrencia en la imaginería poética canaria.

7 Véanse, a este respecto, los trabajos de Germán Santana Henríquez “El mito griego de Océano en la literatura canaria (I)” y “El mito de Océano en la historiografía canaria”, incluidos en su libro *Tradicción clásica y literatura española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, 2000, pp. 29-40 y 139-161.

8 Recuérdese, en este sentido, por ejemplo, el título elegido por Justo Jorge Padrón para su ambicioso poema épico sobre la historia de Canarias, *Hespérida. Canto universal de las Islas Canarias*, Madrid, 2005.

Ahora bien, una cosa es tradición y otra cosa es aprehensión. La tradición, como dijimos, es un fenómeno centrífugo focalizado en algo que pasa, o mejor, que se hace pasar, de generación en generación. En este proceso de transmisión continua no es raro que la conciencia del origen de lo transmitido se pierda y que su literalidad, por tanto, sufra transformaciones tan grandes, que sus modelos o antecedentes resulten a veces irreconocibles; pero la herencia, a pesar de esas profundas transformaciones, no deja de ser herencia, y las cosas, por mucho que hayan cam-

biado, vienen siempre de donde vienen. Yo no conocí a mi bisabuelo, ni poseo ningún retrato suyo, ni me han llegado siquiera anécdotas o datos sobre su vida, su porte o su manera de ser. Pero lo cierto es que, pese a ello, no me cabe duda alguna de que una parte de mi ser biológico me viene seguramente de él. La aprehensión, en cambio, es un fenómeno de naturaleza centrípeta que no se asimila, como la tradición, a una acción de dar o transmitir, sino a una actividad cercana a un coger o un adoptar. La tradición greco-romana, por ejemplo, y hablo de ella sobre todo porque es aquella sobre la que, por mi profesión, más he reflexionado, es algo que nos llega con nuestra cultura, pero puede llegarnos de una manera consciente o inconsciente, aserto que me gusta ilustrar con una anécdota que me sucedió hace años. Por mi formación de filólogo clásico, me llegó de manera consciente, a través de mis estudios, el concepto y aun el sintagma horaciano del *Carpe diem*, que identifiqué desde el primer momento como un tópico literario de raíces y desarrollos muy extensos y profundos, cuya denominación técnica debemos, precisamente, a la audacia expresiva del poeta de Venusia.⁹ Pero no le ocurrió lo mismo al *chef* de un restaurante económico de comida oriental muy poco concurrido, que me dio un día, para mi sorpresa, su tarjeta de visita, por si quería, otra vez que acudiera al local, reservar previamente una mesa: en la dirección de correo electrónico, antes de la arroba, podía leerse, todo seguido, *carpediem*; el hombre debió notar mi sorpresa, y me dijo: “Sabe usted lo que es *Carpe diem*, ¿no? Sí, hombre, esa frase que sale en *El club de los poetas muertos*”. Evidentemente, a los dos nos había llegado este elemento de tradición clásica que supone el conocimiento de la expresión *Carpe diem* y hasta de su sentido, pero la mía había sido una aprehensión consciente, pues sabía que la atrevida *iunctura* se la inventó Horacio, y que era un tema de honda raigambre literaria, mientras que la suya era una aprehensión inconsciente de ese mismo legado clásico, de cuya cadena de transmisión —o de tradición— no conocía, al parecer, más que uno de los últimos eslabones.

9 Audacia expresiva por cuanto, al unir en la hasta entonces no documentada *iunctura* un verbo que significa arrancar (*carpe*) y que se aplica con mucha frecuencia a la acción de coger flores, y un complemento directo que significa “día” (*diem*) se iguala implícita y metafóricamente al día con una flor, de cuya belleza solo podemos disfrutar efímeramente si la cogemos cuando está aún en sazón.

La pervivencia de elementos del legado clásico, por tanto, puede ser tanto consciente como inconsciente, y esta constatación, a primera vista baladí, no deja de tener su trascendencia, por cuanto nos permite incluir en el ámbito de los estudios de tradición clásica no solo aquellos textos emparentados en razón de una relación consciente de dependencia genética, como suele normalmente reconocerse, sino también aquellos otros en los que la relación entre el texto más reciente y el antiguo es, probablemente, una relación quizás, sí, de dependencia, pero no de dependencia consciente, sino fruto de una aprehensión inconsciente de determinados contenidos que, aunque uno no lo sepa, están ya dentro de nosotros desde siempre, fundidos e irreconocibles en nuestra conciencia colectiva. Quizás Eugenio D’Ors —el mismo a quien se atribuye esa frase ahora tan citada de que los experimentos es mejor hacerlos con gaseosa— exageró un poco cuando dijo que todo lo que no es tradición es plagio, pero lo cierto es que no es tampoco tan raro que a muchos nos pase muchas veces como a Monsieur Jourdain en *El burgués gentilhombre*, que estamos hablando en prosa sin saberlo. Y que es así como funcionan en esencia las tradiciones, y como normalmente aprehendemos el acervo común que recibimos con nuestra cultura lo prueba el fenómeno mismo de la adquisición de la propia lengua; pues, en efecto, parece evidente que casi todas las palabras que usamos las conocemos porque en alguna ocasión las hemos oído o leído, pero sería vano tratar de preguntarnos en cada caso a quién o dónde; lo que no es óbice, naturalmente, para que también empleemos palabras cuya fuente en nuestro proceso de aprehensión recordamos perfectamente; yo, por ejemplo, recuerdo nítidamente que leí por primera vez la palabra *roquete*¹⁰ en Góngora, *cotufas* en el Quijote¹¹, y también el momento en el que me enteré, ciertamente con alivio, de que *chingar* en Canarias significa “mojar” o “salpicar”, después de haber oído con el corazón durante unos instantes en un puño¹² decir a mi hija pequeña que unos niños de su clase la habían estado chingando en el colegio. A la vista de ello, no se

10 “Especie de sobrepelliz cerrada y con mangas”, como la define muy adecuadamente el *DRAE*.

11 Concretamente, en la expresión *pedir cotufas en el golfo*, que el diccionario académico glosa como “Pedir cosas imposibles”.

12 Como entenderá cualquiera que consulte la acepción segunda de la palabra que ofrece el *DRAE*, que era la que me resultaba a mí entonces más familiar, aunque el diccionario académico registra también el uso dialectal canario, como acepción quinta.

ve claro por qué tendrían que funcionar las cosas de otra manera en el ámbito de la literatura; sobre todo si, como dicen, la cultura no es otra cosa que lo que nos queda cuando olvidamos lo que hemos aprendido.

Por otra parte, hace ya mucho tiempo que los estudios literarios han sabido sacudirse el corsé exclusivo del método positivista de fuentes, filiaciones y dependencias, además de que el protagonismo omnímodo del autor ha ido cediendo cada vez más terreno en beneficio del lector. En franca contraposición con las viejas interpretaciones lineales de la historia de la literatura, no es raro ahora leer, por ejemplo, que en realidad la historia de la literatura se está reescribiendo constantemente, y que es posible ir en ella no solo, como siempre ha sido, de las fuentes a los epígonos, sino también *río arriba*, de modo que, en contra de lo que normalmente se piensa, no son siempre los textos más antiguos —las fuentes— los que dan sentido a los más modernos, sino que la aparición de determinados textos modernos nos permite también reubicar los textos antiguos de otro modo, adscribiéndoles posiciones suplementarias en la historia de la literatura que hasta ese momento nunca tuvieron. Así, cuando aparece el género gótico, la historia apasionante sobre aparecidos que cuenta Plinio el Joven en una de sus cartas, hasta entonces un texto genéricamente aislado, se convierte de pronto en un precursor de dicho género¹³, y otro tanto ocurre, *mutatis mutandis*, con el *Edipo Rey* y la moderna novela de detectives.

Y, en lo que al papel creador del lector se refiere, tradicionalmente la función de esos lectores privilegiados que siempre han sido los críticos —y no digamos el modesto lector anónimo de a pie— no era otra que la de desentrañar el sentido de un texto en función de las presumibles intenciones de su creador. Pero lo cierto es que el primer sentido y la intención primigenia de un texto, sí, podrán ser los que le diera su autor al escribirlo, pero, una vez que el texto se hace público, la asignación de nuevos sentidos¹⁴ es ya tarea y privilegio de los lectores sucesivos, algunos de los cuales, como los críticos más agudos e influyentes, son a

13 Véase, a este respecto, el trabajo de Francisco García Jurado, “Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas”, *Nova Tellus* 26 (2008), pp. 171-204.

14 Que en la comunicación humana (y también entonces, por ende, en la literatura) la intención es privilegio del emisor, pero la asignación de sentido le toca siempre al receptor, resulta manifiesto a partir de una divertida anécdota futbolística acaecida en una ciudad del norte de España hace ya un buen puñado de años. El delantero centro del modesto equipo de fútbol de la ciudad, hasta entonces siempre un prototipo de goleador, llevaba una preocupante racha de sequía goleadora, que estaba afectando de manera alarmante a las posibilidades de mantener la categoría del club que le pagaba. En un programa deportivo radiofónico, un periodista, con el lenguaje campanudo tan característico de la profesión en aquellos años, dijo que todo era una alarma pasajera, y que la cosa se solucionaría cuando se acabara el problema de pituitaria que venía aquejando al goleador. Si, en lugar de utilizar de modo pedante ese rebuscado término anatómico, el desdichado locutor se hubiera referido a la metáfora más común del “olfato de gol”, la cosa no habría pasado a mayores. Pero el caso es que un amigo del futbolista, al parecer poco duchos en distingos anatómicos, se acercó preocupado a la ciudad deportiva y le comentó que en el programa deportivo de la radio habían dicho que la situación del equipo se debía a sus “problemas de *pitu*”. El goleador no dijo nada, pero al terminar el entrenamiento se presentó en la emisora y propinó al periodista un buen puñetazo.



Cubierta

Las monedas de cobre

de Saulo Torón (1919).

veces capaces de imponer al texto con sus propias lecturas nuevos sentidos de los que los receptores venideros no pueden ya muchas veces sustraerse.

Y no es solo que cada lector pueda darle su propio sentido a cada texto, sino que es también muy libre de relacionarlo con otros con los que a primera vista no tiene, aparentemente, relación genética alguna. La comparación basada en una estrecha y jerárquica relación genética de dependencia deja paso, entonces, a un diálogo entre textos que, quizás, nunca hasta entonces habían sido confrontados. En esos casos, el lector ejerce una actividad creativa — en el plano, claro está, de la recepción y de la hermenéutica, que es el que le compete—, semejante a la que ejerce el autor, en el plano de la composición, cuando procede a una metáfora atrevida, mediante la que pone en relación dos realidades en cuyos puntos en común quizás hasta entonces no se había nunca pensado, como cuando Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, identifica a las ametralladoras con las máquinas de escribir de la muerte o Federico García Lorca, en uno de sus turbadores *Sonetos del amor oscuro*, equipara el aliento¹⁵ del ser amado dormido a nuestro lado, que nos humedece la mejilla, con el acento gráfico que se pone sobre una vocal.¹⁶

Teniendo en mente todas estas consideraciones, me propongo en las páginas que siguen confrontar dos composiciones de dos poetas distintos y distantes, el lírico romano Catulo y nuestro coterráneo Saulo Torón, dos poetas muy diferentes, pero que, en un determinado momento de su vida, reaccionaron de una manera muy semejante ante un incidente a simple vista trivial, pero no por ello menos doloroso: la muerte de un animal de compañía. Se trata, en efecto, de un poema que dedicó don Saulo a Ignacio Pérez Galdós, y que tituló “Elegía pueril”, incluido en el poemario *Las monedas de cobre*, de 1919, y del célebre poema tercero de la colección catuliana, dedicado a la muerte del pajarillo de su amada Lesbia. Veamos, en primer lugar, el texto del poeta teldense.

15 Al que se equipara además, en este caso de manera convencional, con una rosa.

16 “Tengo miedo a perder la maravilla / de tu cuerpo de estatua, y el acento / que me pone de noche en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento”.

ELEGÍA PUERIL

El perro pequeño que era la alegría
de mis horas puras de amor y descanso,
el fiel camarada de los sobrinitos
que con él vivieron los primeros años;

el perro pequeño de lanas rizadas
que todos los días venía a mi cuarto
moviendo la cola y alzando el hocico,
para que le hiciera merced de mis manos;

el perro devoto del hogar sereno,
murió esta mañana, ¡murió envenenado!
¡Dos almas ingenuas tuvieron la culpa,
dos almas gemelas hicieron el daño!

El hogar parece que se ha ensombrecido;
todas las estancias mudas han quedado...
Mi hermana solloza trémula, y oprime
a los tres pequeños contra su regazo.

Yo siento una angustia tan honda, tan honda
que el corazón tiembla como amedrentado...
¡muerto el perro amigo, tan bárbaramente,
muerto el noble amigo del hogar amado!...

¡Señor que gobiernas las cosas pequeñas
al par que en los cielos combinas los astros,
Señor bondadoso, de bondad infinita,
e infinitamente divino y romántico!

¡Señor, que en las almas enciendes la llama
que nos hace buenos, que nos hace hermanos,
haz que el perro amigo se avenga a tu Reino
y pónselo al santo de Asís en los brazos!¹⁷

17 *Saulo Torón. Poesía Completa*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1988, p. 20.

18 Aunque Cupido, el hijo de Venus, es en la mitología un personaje único, trasunto del griego Eros, no era raro que se lo representara en imagen múltiple en torno a su madre, en anticipación, con su cuerpo de niño y sus alas en la espalda, de los angelotes alados que acompañan a la Virgen en la imaginería barroca. También Venus, en el original latino, aparece en plural, en recuerdo, probablemente, de la tradición griega, documentada en el discurso de Pausanias en el *Banquete* platónico (Plat. *Symp.* 180d-182a), de la existencia de dos Afroditas, una celestial (*Urania*) y otra ordinaria y vulgar (*Pandemos*).

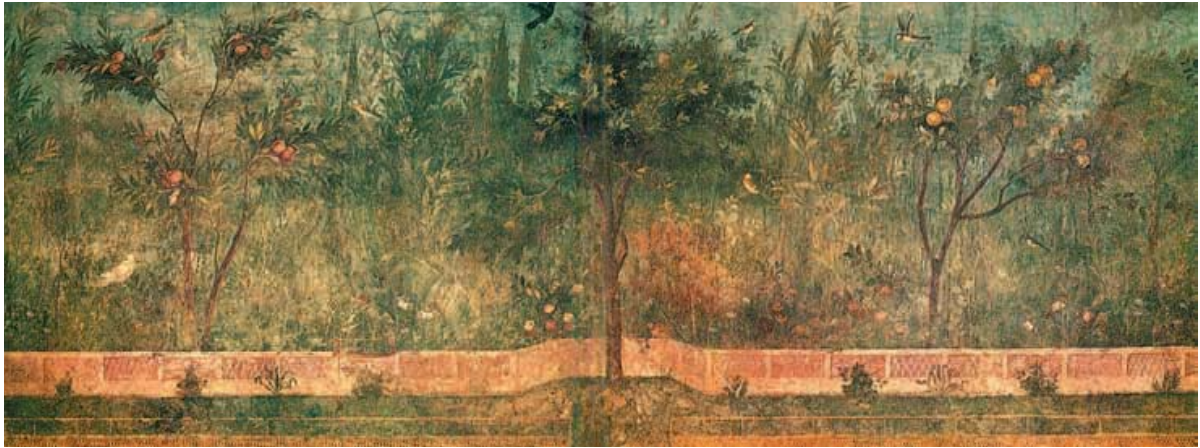
19 La interpretación exacta del comparativo de *uenustus* (con su juego de palabra con *Veneres* difícil de reproducir en traducción) no está clara; quizás, como quiere R.W. Hooper, aluda al tipo de gente sofisticada con los que comparte su vida social el poeta, los que están en la pomada, “the beautiful people”, “the people in the know” (“In Defence of Catullus’ Dirty Sparrow”, en J. H. Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford, 2007, pp. 329 y 340); tal vez, en fin, se esté pensando a la vez tanto en la gente entregada a Venus, como en la gente dotada de gracia y encanto (J. Godwin, *Catullus. The Shorter Poems*, Warminster, 1999, p. 116).

20 La sintaxis latina es en este verso ambigua, por el sincretismo formal del dativo y el genitivo en el singular de la primera declinación latina: *meae puellae*, en consecuencia, podría ser, entonces, un genitivo, y en ese caso el sentido del texto sería el que ofrecemos en nuestra traducción, pero también un dativo, en cuyo caso sería más bien “a mi niña se le ha muerto el pajarillo”. *Puella*, naturalmente, no está empleado aquí en su sentido propio de mujer todavía en edad infantil, sino como término afectivo para designar a la mujer amada, un

En segundo lugar, ofrecemos el texto latino de Catulo, seguido de nuestra propia traducción:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum uenustiorum.
Passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat ;
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius mouebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
Qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
At uobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella deuoratis;
tam bellum mihi passerem abstulistis.
O factum male! o miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.*

Llorad, oh Venus y Cupidos¹⁸,
y cuanto hay de personas sensibles.¹⁹
Se ha muerto el pájaro de mi niña²⁰,
el pájaro, delicias de mi niña,
a quien amaba ella más que a sus ojos;
pues era dulce como la miel y a su dueña
conocía tan bien como una niña a su madre,
y no se apartaba de su regazo,
sino que —saltito por aquí, saltito por allá—,
piaba sin parar sólo para su dueña.
El cual marcha ahora por el camino tenebroso,
de donde dicen que nadie regresa.
¡Enhoramala a vosotras, malvadas tinieblas
del Orco, que devoráis todo lo bello!
Tan bello pajarillo me habéis arrebatado.
¡Oh, qué desdicha²¹! ¡Oh, pobre pajarito!
Ahora por tu culpa los ojitos de mi niña
se enrojecen hinchaditos a consecuencia del llanto.



El incidente que motiva el poema es, en cada caso, transparente. Saulo Torón canta a la muerte de un perrillo que vivía con la familia²², al que tanto él como los demás habitantes de la casa, en especial su hermana y los sobrinillos, apreciaban sobremanera, mientras que Catulo, con un tono paródico que recuerda a las lamentaciones fúnebres de los romanos²³, lamenta la muerte de un pajarillo común, probablemente un gorrión, por el que su amada sentía particular cariño. Ello, eso sí, en el nivel de lectura más evidente, porque lo cierto es que ya desde el humanismo se barajó la posibilidad de una doble lectura, en virtud de la cual este pájaro podría ser también metafóricamente nada menos que el miembro viril del poeta.²⁴ Nos encontraríamos, pues, ante una artística combinación de dos composiciones genéricas bien documentadas en la antigüedad, el lamento por la muerte de un animal de compañía²⁵ y el lamento por la impotencia.²⁶ Fue el insigne humanista Angelo Poliziano quien, apoyándose en un comentario del lexicógrafo Festo sobre el gorrión²⁷ y en un curioso eco en Marcial de los dos poemas catulianos sobre el pájaro de Lesbia, puso en marcha esta atrevida hipótesis, que se encontró enseguida con una rápida y virulenta respuesta.²⁸ Tampoco, la verdad, es que esta interpretación haya tenido demasiado éxito en la crítica moderna, si bien hay que reseñar, en la década de los setenta, los dos intentos de volver a ponerla en circulación de E. N. Genovese y G. Giangrande, con argumentos, quizás, un poco rebuscados, a los que

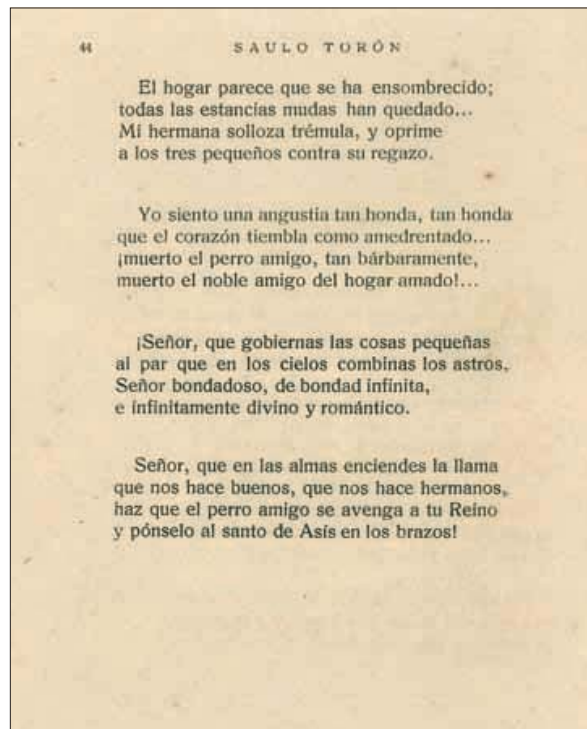
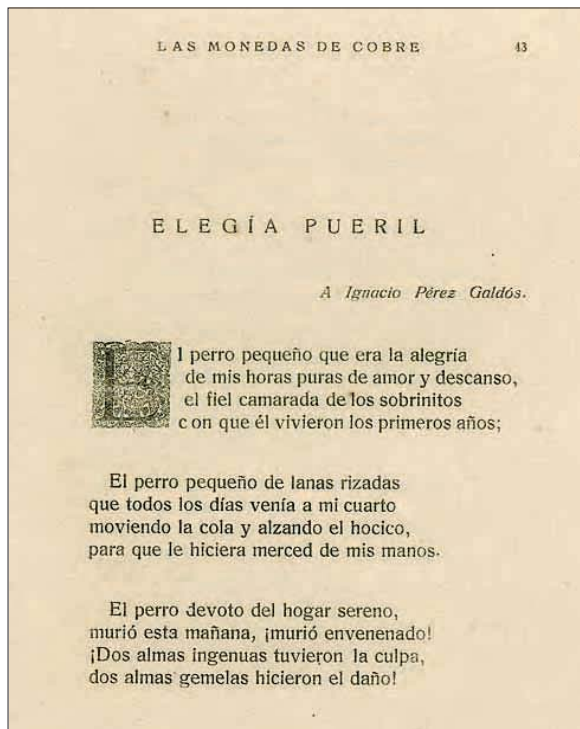
Detalle de un fresco romano procedente de la casa de Livia en el Palatino, con representación de un jardín con pájaros y gorriones.
Museo nacional romano, Roma.

uso que tiene también *niña* en algunas zonas del ámbito hispánico, aunque en otros se emplea más bien *chica*; recuérdense, a este respecto, los conocidos versos de Lorca “Mi *niña* se fue a la mar, / a contar olas y chinas”, y el estribillo de la pegadiza canción, ya añosa, de los *Hombres G*: “Sufre, mamón: / devuélveme a mi *chica*”.

21 O, más literalmente, “¡Oh, qué mala acción”, o simplemente, “Maldita sea”.

22 Saulo Torón, entonces aún soltero, vivía con su hermana Micaela, casada con un farmacéutico catalán muy aficionado a las tertulias, en una casa ubicada en la zona del Puerto de la Luz.

23 Véase, a este respecto, el sólido análisis de N. I. Herescu, “Catulle 3: un écho des nénies dans la littérature”, *REL* 25 (1947), pp. 74-76.



1 “Elegía pueril” por Saulo Torón en *Las monedas de cobre* (1919), p. 43-44.

24 Sobre la posibilidad de referirse al pene en latín mediante metáforas animalísticas, y en especial mediante nombres de pájaros, cf. J. N. Adams, “Animal Imagery and the Sparrow”, en *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, 1982, pp. 29-33.

25 El epigrama funerario en honor de animales de compañía es, en efecto, un tema predilecto de la poesía helenística. Los epigramas dedicados a este asunto están recopilados en el libro VII de la *Antología Palatina* (189-216). El estudio clásico es aún el de G. Herrlinger, *Totenklage um Tiere in den antiken Dichtung*, Stuttgart, 1930.

26 Los dos ejemplos más claros en la poesía latina son Ovidio, *Amores* 3,7 y el poema número 83 del *Corpus Priapaeorum*.

27 *Strutheum in mimis praecipue uocant obscenam partem uirilem a salacitate uidelicet passeris...* (Fest.410L), esto es, “en los mimos, con el término *strutheum* (“gorrión”) se hace referencia sobre todo al miembro vi-

respondió poco después con una sólida y contundente refutación H. J. Jocelyn.²⁹ Cinco años después, sin embargo, R. W. Hooper volvería a defender la posibilidad de la doble lectura con argumentos más sensatos, y que no parecen *a priori* desdeñables.³⁰ Para ello analiza con detalle los dos aspectos sobre los que puede sostenerse esa doble lectura, la descripción del pájaro en el poema y la posibilidad de que esa lectura anfibológica hubiera sido ya explotada por los imitadores de Catulo en la literatura romana.³¹ Aun cuando el lamento por la muerte de animales es un tópico literario ya muy desarrollado cuando Catulo compone su poema, nunca antes se había hablado específicamente de un gorrión; y no es extraño, porque, como ya C. J. Fordyce había hecho notar en su influyente comentario³², el gorrión, un animal sucio, de plumaje áspero y absolutamente imposible de domesticar, no tiene ninguna de las características propias de los animales de compañía. Por tanto, si queremos desechar la hipótesis de un punto de partida paródico de naturaleza obscena para nuestro poema, habría que reconocer que Lesbia, en efecto, tenía

un animal de compañía cuyo fallecimiento desencadena la escritura del poema, y que ese pájaro, necesariamente, tenía que ser un gorrión: pero, ¿por qué se le describe, entonces, de una manera tan “anti-gorrionesca”? Obviamente, sostiene Hooper, para permitir el doble sentido de una escritura paródica.³³ En lo que se refiere al segundo argumento, se concentra este crítico, sobre todo, en Marcial, 1.6, a partir del cual, por cierto, concibió Poliziano su atrevida hipótesis. En este epigrama el poeta, en el marco festivo y licencioso de las fiestas saturnales, se dirige a su guapo copero Díndimo, a quien, después de pedirle que le escancie generosas dosis de vino, le espeta lo siguiente:

*Da nunc basia, sed Catulliana:
quae si tot fuerint quot ille dixit,
donabo tibi Passerem Catulli* (Mart.11.6, 6-8)

Esto es, “Dame besos, pero de los de Catulo: / los cuales si fueren tantos cuantos él dijo³⁴, / te daré yo como regalo el pájaro de Catulo”. Ante lo cual solo hay dos posibles interpretaciones: o se trata de un ejemplar de los poemas de Catulo, conocidos tal vez, genéricamente, por el protagonista de los poemas segundo y tercero (los que abren la colección después del poema inicial dedicatorio), como *Passer*, o de una promesa de sexo homosexual en función del sentido obsceno de estos poemas sugerido por Poliziano, si es que no se trata, como parece más probable, de una oferta deliberadamente ambigua, que el destinatario del poema podría, a su gusto, interpretar como quisiera.

Sea ello lo que fuere, vamos aquí a considerar solo la lectura literal del texto de Catulo, que será la que compararemos con la “Elegía pueril” de don Saulo. Analizaremos, primero, brevemente, el poema del teldense, y veremos, después, sus puntos en común —y sus divergencias— con el de Catulo.

El poema de Torón es un romance dodecasílabo dividido en estrofas de cuatro versos, que hacen un total de veintiocho. Las tres primeras estrofas se dedican a la pre-

ril, claro está que a causa de la salacidad de ese pájaro...”. Para los naturalistas y autores de tratados médicos antiguos, en efecto, el gorrión era considerado un pájaro particularmente salaz, capaz de aparearse siete veces en el espacio de una sola hora, y cuya vida se reducía a solo un año como consecuencia de su desenfadada lujuria; su carne y sus huevos, además, solían ingerirse como alimentos afrodisíacos, datos que tomamos del comentario de Pierio Valeriano (1477-1558) que se cita en la nota siguiente (pp. 312-313), correspondiente a unas clases impartidas en la Universidad de Roma en 1521-1522.

28 El texto fundamental de Poliziano a este respecto y las objeciones contundentes de Jacopo Sannazaro y Pierio Valeriano pueden verse ahora en Julia Haig Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, 2007, pp. 305-313.

29 Cf. E. N. Genovese, “Symbolism in the *Passer* Poems”, *Maia* 26 (1974), pp. 121-125; G. Giangrande, “Catullus’ Lyrics on the *Passer*”, *Museum Philologum Londiniense* 1 (1975), pp. 137-146; H. J. Jocelyn, “On Some Unnecessarily Indecent Interpretations of Catullus 2 and 3”, *American Journal of Philology* 101 (1980), pp. 421-441.

30 Cf. R. W. Hooper, “In Defence of Catullus’ Dirty Sparrow”, *Greece & Rome* 32 (1985), pp. 162-178, reimpreso en J. H. Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford, 2007, pp. 318-340.

31 Entre los cuales se cuentan, sobre todo, Ovidio, *Amores* 2.6; Estacio, *Silvas* 2.4, y Marcial, 1.7,109; 4.14; 7.14; 11.6.

32 C. J. Fordyce (ed.), *Catullus: A Commentary*, Oxford, 1961, p. 88.

33 Aunque también podría responderse, simplemente, que para ajustarse a las convenciones del género.

34 Cf. a este respecto los poemas 5 y 7 de Catulo.

sentación del animal a quien se consagra esta elegía, a la noticia de su muerte y a las circunstancias en que se produjo, con especificación del momento (“esta mañana”), la causa (el envenenamiento, al parecer involuntario) y sus ejecutores, a los que se alude de manera vaga (“dos almas ingenuas”, “dos almas gemelas”). La notificación precisa de la muerte, intuita, con todo, incluso antes de comenzar la lectura, en virtud del título del poema, se demora hasta el verso décimo (“murió esta mañana”), si bien el uso de las formas de pasado (“era”, “vivieron”, “venía”) permite al lector ir presintiendo la tragedia poco a poco. Estas tres primeras estrofas que presentan al protagonista del poema comienzan, precisamente, con una triple anáfora, en virtud de la repetición al inicio del verso del sintagma “el perro”. En las dos primeras estrofas la anáfora es incluso más extensa, pues se repite también el adjetivo “pequeño” (“el perro pequeño”); en la tercera, con *variatio*, se reitera el esquema “artículo-sustantivo-adjetivo”, pero el adjetivo “pequeño” se sustituye ahora por “devoto”. La caracterización del animalillo combina las características físicas (“pequeño”, “de lanas rizadas”) con las morales (“fiel”, “devoto”) y da cuenta también de por qué era tan querido para la familia; para el poeta, porque era su alegría en los ratos de ocio que pasaba en la casa; para sus sobrinillos, porque era su fiel compañero de juegos. Además, la repetición insistente del sintagma “el perro” en cada estrofa sugiere, quizás, el tono fúnebre y cansino de una letanía, o el sonido ominoso del toque de difuntos. La estructura de esta primera parte del poema, en la que desempeña un papel capital el suspense que se genera entre la enunciación del sujeto, en el umbral mismo del poema, y la acción que de él se predica, que no se precisa hasta el verso décimo (“murió esta mañana”), nos permite, pues, irnos acercando poco a poco a la tragedia, pero también ir conociendo cómo era el animal, cuáles eran sus cualidades, y por qué se le apreciaba tanto. Podemos representarla gráficamente del siguiente modo:

El perro	pequeño	murió esta mañana
	alegría de mis horas	
	fiel camarada de los sobrinitos	
	de lanas rizadas	
	que todos los días venía a mi cuarto	
	devoto del hogar	

La segunda parte del poema, constituida por las estrofas cuarta y quinta, describe los efectos de la muerte del perro sobre la casa y sus habitantes y concluye con dos lamentaciones. Con una especie de técnica cinematográfica que va desde el plano general de la vivienda a la focalización en el yo lírico, se describen primero los efectos sobre el hogar, que queda ensombrecido, y todas sus estancias mudas; después, la tristeza de la hermana, que solloza temblorosa y aprieta contra su regazo a los tres pequeños; por último, la honda angustia del poeta, cuyo corazón tiembla como amedrentado; este temblor del corazón, por cierto, se sugiere simbólicamente en el plano de la expresión mediante la repetición con que concluye el verso 17 (“tan honda, tan honda”). A cada uno de esos efectos se dedican dos versos, y otros tantos ocupa el lamento en forma de exclamación por la bárbara muerte del noble perro amigo.³⁵

La tercera parte del poema, en fin, compuesta también por dos estrofas, ligadas de nuevo mediante anáfora (“Señor, que...”), constituye una plegaria, en la que el poeta pide a Dios que acoja al perro en su reino y lo ponga en los brazos de san Francisco³⁶, el gran amante de los animales. La plegaria, por lo demás, se ajusta a los modelos propios de las invocaciones a la divinidad en todas las culturas, esto es, invocación-atributos de la divinidad invocada-súplica, estructura que podemos representar del siguiente modo:

Señor	que gobiernas las cosas pequeñas al par que en los cielos combinas los astros	haz que el perro amigo se avenga a tu Reino y pónselo al santo de Asís en sus brazos
	bondadoso, de bondad infinita	
	infinitamente divino y romántico	
	que en las almas enciendes la llama que nos hace buenos y hermanos	

35 “¡Muerto el perro amigo, tan bárbaramente, / muerto el noble amigo del hogar amado!...”.

36 Para el franciscanismo en la poesía de Torón, a quien Ventura Doreste califica como “una especie de San Francisco de Asís laico” (*Recordando a Saulo Torón*, Las Palmas de Gran Canaria, 1978, p. 26), me remito a lo que muy oportunamente indica José Yeray Rodríguez Quintana en su excelente análisis de la vida y la obra del poeta teldense, *Saulo Torón, el Orillado. Una propuesta de relectura de su vida y su obra*, Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pp. 316-320.

Es verdad, como hemos dicho, que la estructura de la plegaria es la misma que suele tener esta modalidad de actos elocutivos en todas las culturas, pero no es menos cierto que la acumulación de atributos de la divinidad entre el vocativo inicial y la exhortación con la que la plegaria concluye no deja de crear el mismo efecto de suspense que se genera en la primera parte del poema con la intercalación de los atributos del perrillo muerto entre el sujeto y el predicado de la frase enunciativa principal, de modo que, con la repetición de esta estructura, da lugar Torón a un bonito ejemplo de composición en anillo, procedimiento grato en la literatura desde casi sus mismos orígenes.

Por su parte, el poema de Catulo está compuesto por dieciocho endecasílabos falecios, sin división estrófica. Como el poema de Torón, comienza con un cierto recurso al suspense, solo que de manera inversa a la empleada por el poeta de Telde. Si don Saulo comienza refiriéndose directamente al perro, pero demorando la explicación de lo que le ha ocurrido, que poco a poco vamos, con todo, intuyendo, para finalmente informarnos sobre la muerte del animal, Catulo comienza con una invocación al llanto, pero sin indicar precisamente por quién se ha de llorar, incógnita que se resuelve en el verso tercero, en el que nos enteramos de que ha muerto el pájaro de su amada. La repetición anafórica de *passer* en los versos 3 y 4, naturalmente, nos hace pensar en la anáfora “el perro... el perro... el perro...”, de los versos 1, 5 y 8 del poema toroniano. A continuación inserta Catulo la semblanza de las cualidades y el comportamiento del pajarillo, en virtud de los cuales se hacía querer. La estructura inicial de ambos poemas, por tanto, es exactamente inversa, como vemos a continuación:

TORÓN	Focalización en el animal	Atributos del animal	Información de la muerte del animal
CATULO	Invitación al llanto	Información de la muerte del animal	Atributos del animal

Resulta curioso, y significativo, que el dolor por la muerte del perrito se concentra en Torón en el plano domésti-

co: la casa, la hermana, los sobrinillos³⁷, el propio poeta, mientras que en Catulo se invita a los dioses y personas que comparten la misma sensibilidad que el poeta a sumarse a un pesar en el que él mismo inicialmente no se incluye, pues, como veremos, en lo que se insiste a continuación es en la relación de cariño entre el pajarillo y su dueña, relación de intimidad de la que el yo lírico queda ausente. Entre las cualidades del pajarillo y la manera de comportarse que lo hacía tan grato, por cierto, hay curiosas concomitancias en ambos poemas: del mismo modo como el perrillo es, para Torón, la “alegría de mis horas”, el gorrión es para Catulo las “delicias de mi niña”; igual que el perro visitaba a Torón cada mañana meneando la cola y levantando el hocico, para que el poeta lo acariciara, así también el pajarillo no se apartaba del regazo³⁸ de Lesbia, sino que se pasaba todo el tiempo dando saltitos a un lado y a otro, piando sin parar, pero solo para su dueña.

Viene a continuación una contraposición entre esa imagen amable y cariñosa de lo que era la vida del pajarito hasta ayer, con lo que es de él ahora:

El cual marcha ahora por el camino³⁹ tenebroso,
de donde dicen que nadie regresa.

Esta contraposición entre el ayer sereno y venturoso y la terrible realidad de hoy⁴⁰, presentada de manera inmediata y brutal, es también comparable con la que encontramos en los versos 9 y 10 de “Elegía pueril”:

el perro devoto del hogar sereno,
murió esta mañana, ¡murió envenenado!

A continuación, Catulo apostrofa a las divinidades infernales y las maldice⁴¹, pues, en un plano general, devoran todo lo bello, y, en otro más particular, le han arrebatado a él a este bello pajarito; vemos, por tanto, que ya en este segundo momento el poeta parece haberse unido a su amada en el sentimiento de dolor y pérdida.⁴² Si a Torón le era dado

37 Pero no se hace mención alguna, curiosamente, al cuñado, esto es, al esposo de la hermana de Torón con quien vivía el poeta.

38 Otra curiosa coincidencia, pues recuérdese el detalle de la hermana de Torón apretando a sus hijos contra su regazo.

39 El caminar trabajoso del pajarillo camino de su última morada se representa fónicamente en el texto latino por medio de la construcción llamada “figura etimológica”: *it per iter*, con una cansina repetición del sonido *-it-*.

40 He aquí cómo lo explica Marcos Ruiz Sánchez: “La vida del gorrión estaba caracterizada por la protección, sus movimientos se limitaban a los saltos en el regazo de su dueña, movimiento reiterado en torno a un único punto de referencia. En cambio ahora marcha desprotegido por el camino del que es imposible volver” (*Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo. I Parte. Poesía, amor y amistad*, Universidad de Murcia, 1996, p. 140).

41 La imprecación a las tinieblas infernales es un motivo común en la poesía funeraria.

42 Aunque no todos los críticos opinan que el dolor de Catulo por la muerte del pajarito sea ya a estas alturas sincero. G. p. Goold, por ejemplo, opina que el *o factum male* no es un lamento por la muerte del pájaro, sino por la pena que le ocasiona a la amada (“Catullus 3.16”, *Phoenix* 23 (1969), pp. 186-203; p. 200).

—no en vano hemos dicho que los dos principales aportes genéticos de nuestra cultura son el legado grecorromano y el pensamiento judeocristiano— especular sobre la posibilidad de un lugar en el cielo para los animales de compañía (una posibilidad, por cierto, confirmada por los más recientes sucesores de Pedro), los antiguos romanos no podían aún imaginar la vida ultraterrena como una alternativa bipolar entre cielo e infierno. Sabían, en efecto, que todos los muertos iban al Infierno (etimológicamente, “el lugar de abajo”, las profundidades de la tierra), porque la tierra, en efecto, es el lugar al que tarde o temprano todos volvemos, y a ese Infierno morada común de todos los difuntos lo imaginaban gobernado por siniestras divinidades como este antiguo demonio llamado Orco⁴³, que dio nombre también, por metonimia, a sus dominios. Por ello, la imprección de Catulo a las tinieblas del Orco tiene el mismo papel funcional que la de Torón al Dios de los cristianos, solo que en un caso se trata de una queja, y en el otro de una súplica. Vienen, después, curiosamente, dos lamentaciones en forma exclamativa (“¡Oh, qué desdicha! ¡Oh pobre pajarito!”), que se corresponden con los dos lamentos exclamativos del poema de don Saulo (“¡muerto el perro amigo, tan bárbaramente, / muerto el noble amigo del hogar amado!...”). Y, como en el poema toroniano, Catulo termina el suyo con un toque sorprendente⁴⁴ y en cierta medida epigramático, pues el yo lírico, inesperadamente, se vuelve ahora contra el pajarillo, a quien le espeta lo siguiente:

Ahora por tu culpa los ojitos de mi niña
se enrojecen hinchaditos a consecuencia del llanto.

Presentamos, a modo de resumen, un cuadro con los elementos comunes presentes en ambos poemas.

Información: el perrillo amado ha muerto	Información: el pajarillo amado ha muerto
Comportamiento habitual del perrillo que lo hacía tan querido	Comportamiento habitual del pajarillo que lo hacía tan querido
Penar de la casa y de sus habitantes por la muerte del perrillo	Apóstrofe recriminatorio a las tinieblas del Orco
Invocación a Dios, para pedirle que acoja al perrillo en su seno	Penar de la amada y del poeta por la muerte del pajarillo

43 Según algunos, por cierto, a partir de este Orco es como se genera la figura temible del Ogro de los cuentos infantiles.

44 Y también mediante la técnica compositiva llamada “composición en anillo”, pues, como recuerda Marcos Ruiz, el poema comienza y acaba con la referencia al llanto (*op. cit.*, p. 140).

45 Naturalmente, es innecesario describir a un gorrión como pequeño, y, siendo un pajarillo común, es difícil pensar en características físicas que pudieran individualizarlo. Con todo, la idea de pequeñez del animalito está sugerida por la presencia de diminutivos aplicados al difunto en los últimos versos: *bellum* (v.15), *miselle* (v.16). El empleo del diminutivo, que se aplica también por dos veces a los ojos de la amada en el último verso (*turgiduli*, esto es, “hinchaditos”; *ocelli*, “ojitos”), y que, en opinión de Daniel H. Garrison (*The Student's Catullus*, Norman, Oklahoma, p. 96), acercan al poeta peligrosamente a la cursilería del lenguaje infantil, es, en todo caso, uno de los rasgos estilísticos propios de la escuela de Catulo, los llamados *poetae novi* o “neotéricos”.

Naturalmente, hay también elementos estructurales específicos de cada una de las composiciones, y que no comparcen en la otra. En Torón, por ejemplo, hay algunas referencias a las características físicas del animal (es un perro pequeño y de lanas), que faltan en Catulo⁴⁵, como también la indicación de algunas de las circunstancias de su muerte, acaecida por envenenamiento. En Catulo, en cambio, hay una invitación a sumarse al luto a todas las personas sensibles, que contrasta con la concentración del dolor en el hogar y la familia del poeta de Telde, y una contraposición, también ausente en Torón, entre la vida feliz del pajarillo antes de su muerte, y su penosa situación actual, camino del ultramundo morada definitiva de los difuntos, además del apóstrofe recriminatorio final al propio pajarillo, que proporciona un *aprosdóketon* muy del gusto de la estética helenística.

Si fuera este un trabajo de tradición clásica tradicional, deberíamos ahora preguntarnos si es posible o no que Saulo Torón hubiera leído a Catulo⁴⁶, y si conocía, bien sea de manera directa o indirecta, los poemas sobre el pajarillo de Lesbia, o si se trata, sin más, de una simple coincidencia, o de un fenómeno de poligénesis. Es cierto que Torón, sin ser de esos poetas sobre los que podría uno hacer una tesis de tradición clásica, tampoco es un autor al que el mundo clásico le sea ajeno ni extraño. Como ha señalado José Yeray Rodríguez en su reciente y espléndido libro sobre el poeta teldense, en el poema “Mi hermana mayor”, de *Las monedas de cobre* (“Son tres hermanas, tres hilanderas / que hilan pacientes tras del balcón”), “Torón puede estar manejando la imagen clásica de Penélope, la mujer que aguarda, que aguarda como esas mujeres de su familia...”⁴⁷, y el poema “Final”, con el que se cierra ese mismo poemario, “expresa un deseo de perennidad de su obra, que, al igual que el poema-pórtico, se sustenta en una antiquísima tradición”.⁴⁸ En el decimoquinto poema de la sección “La noche”, en *El caracol encantado*, se habla de “el eternal barquero / que me ha de transportar a la otra orilla”, versos en los que es difícil no descubrir un eco de Caronte, el barquero mítico de



Retrato de Saulo Torón
por Alejandro Reino
(2002).

Casa-Museo Tomás Morales.

46 Unas notas sobre la biblioteca de Torón, actualmente depositada en la Biblioteca General de la ULPGC, pueden verse en V. Dorste, *Recordando a Saulo Torón...*, pp. 27-32. Era una biblioteca en cuyos anaqueles, según este crítico, se contenían no pocos libros (p. 30), aunque no se hace mención alguna de clásicos latinos, que sí estaban, en cambio, bien representados en la del padre del propio Dorste, buen amigo de Torón, en la que se encontraban, “y en sus respectivas lenguas, los clásicos franceses, ingleses y latinos” (p. 29).

47 *Saulo Torón: el Orillado...*, p. 185. La imagen de la hilandera enamorada comparece también en el verso inicial de “A Rachel (Vísperas de su boda)”, en *Las monedas de cobre*: “Rachel, hilandera de ensueños de amores”.

48 *Ibid.*, p. 199.

la mitología. Según José Yeray Rodríguez, además, “La filosofía de Platón es un asomo constante en la poesía de Saulo Torón”⁴⁹, aunque esa clara vocación platónica, que asume la copresencia de un mundo aparente y un mundo real, la considera, prudente y juiciosamente, “quizás más intuitiva que estudiada”.⁵⁰ Pero lo cierto es que, con la perspectiva con que hemos emprendido este trabajo, lo de menos es que Torón hubiera leído o no a Catulo. Lo que queríamos mostrar simplemente es que don Saulo, aun cuando pertenezca a lo que Eugenio Padorno ha llamado “tradición interna” de Canarias, no deja de pertenecer también a una tradición más amplia, la que unifica la cultura de Occidente a partir del legado de Grecia y Roma. Imbuido de ella, no necesariamente de una manera consciente y erudita, nuestro poeta sabe que cantar a la muerte de los animales queridos es un tema de nuestra tradición literaria, y al escribir la elegía de su perro se inscribe en una tradición que confronta dialógicamente a su poema con el de Catulo, que se convierte desde ese mismo momento, si no en su modelo, si al menos en su precursor. Como ha dicho Yeray Rodríguez, a propósito de la comunión espiritual, quizás un poco forzada, que encuentra entre Cairasco y Torón:

No es preciso que especulemos si Saulo Torón emprendió o no la lectura de estos o de algunos versos de Cairasco y, más aún, si asumió como antecedente al clérigo a la hora de escribir su poema. Lo que nos va a interesar es la comunión tácita entre dos tiempos distantes. El soporte de la existencia, tal como expresaría Eugenio Padorno, es el mismo y también se repite la voluntad de contarlos.⁵¹

49 *Ibid.*, p. 305.

50 *Ibid.*, p. 331.

51 *Ibid.*, p. 41.

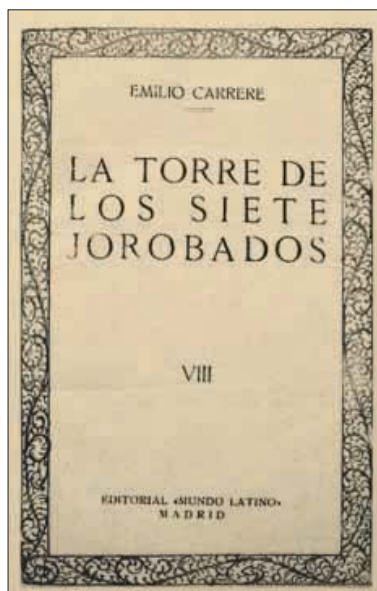
52 Sería interesante, por ejemplo, hacer un estudio comparativo de “La barca pescadora” y el también muy célebre poema 4 de Catulo, que comienza *Phasellus ille quem uidetis, hospites, / ait fuisse nauium celerimus* (“Aquella barca que veis, huéspedes, / afirma que fue la más veloz de las naves”).

Pues bien, lo mismo podríamos decir aquí y ahora de Torón y Catulo: no es preciso que especulemos sobre si don Saulo leyó estos versos u otros de Catulo⁵², ni tampoco, siquiera, si asumió al poeta de Verona como antecedente al escribir su poema, cuya fuente próxima bien pudo ser la “Elegía al canario” de Alonso Quesada. Lo que nos interesa aquí también a nosotros es la comunión tácita de una

misma experiencia en dos tiempos distantes pero no tan distintos.⁵³ En este caso, el soporte material de la existencia no es, desde luego, el mismo, pero sí lo es el soporte intelectual de una misma tradición y una misma cultura —y también la voluntad de contar una misma experiencia— que no creo que sean en absoluto factores desdeñables. Y es que, a la hora de analizar la obra de un poeta de nuestra tierra, tan legítimo es estudiar en ella lo que es específico de la cultura canaria, como lo que es común con otras y que nos permite sentirnos engarzados a nuestro modo en el amplio marco cultural que engloba al conjunto de las culturas herederas de Grecia y de Roma. Una cosa no quita la otra.

53 Curiosamente, a pesar de que la estética artificiosa y sofisticada de los llamados neotéricos parece estar en las antípodas con respecto a la lengua poética de nuestro Saulo Torón, lo cierto es que no deja de haber también entre ellos interesantes concomitancias. Así, Yeray Rodríguez, y otros antes que él, han insistido en la condición de Torón de poeta de lo cotidiano, y en su capacidad para incluir en su poesía la lengua y la realidad de todos los días. Pues bien, otro tanto se ha dicho, *mutatis mutandis*, de los *poetae novi* romanos. Por poner solo un par de ejemplos, Daniel H. Garrison (*op. cit.*, p. 96), señala como una de las ideas-guía de Catulo y los poetas de su escuela la concepción de que la poesía debería ser capaz de utilizar con la misma libertad la lengua vernácula que el lenguaje elevado de la tragedia y la épica, y José Carlos Fernández Corte, en las espléndidas notas de la edición bilingüe de nuestro poeta editada por Cátedra en 2006, recuerda que estos poetas inauguraron una nueva sensibilidad hacia las cosas que antes no existía en la poesía romana y no sintieron empacho, de acuerdo con los postulados de la estética alejandrina, en hacer, como en este caso, literatura de sucesos insignificantes y cotidianos de la vida de su círculo (p. 508).

*La torre de los siete jorobados:
Parodia, humor y géneros simultáneos
en la prosa de Emilio Carrere*



Cubierta de *La torre de los siete jorobados* (ca. 1920) por Emilio Carrere.

ENTRE LOS ESLABONES PERDIDOS DE LA NOVELA ESPAÑOLA, ha habido, hasta fechas recientes, una serie de galerías que el olvido y la ignorancia han tapiado donde dormitan autores muy dignos y obras sorprendentes que enriquecen la historia aún incompleta de nuestra prosa moderna. Tal fue el caso (ya no lo es) de *La torre de los siete jorobados*, que encumbró al poeta cantor de la bohemia, Emilio Carrere, amigo de paseos y avatares nocturnos de Tomás Morales. Una explosiva mezcla de ingenio, desfachatez, amplios gustos literarios y desbordante humor, transforman esta aventura gótico-moderna en un ingenioso palimpsesto transgénico.

Carrere fue un conocedor avezado de la literatura esotérica finisecular y de algunos de sus principales actores nacionales. Enarbola, en la España receptora de los ismos europeos, la bandera de Poe, como ya lo había hecho Baudelaire en Francia medio siglo atrás o más recientemente Sawa con respecto a Verlaine, y asume, brillantemente, la larga tradición sajona de lo gótico (desde los *Misterios de Udolpho* de Radcliffe y el *Vathek* de Walpole, al *Monje* de Lewis). La prosa de Carrere, revela a la vez, la recepción generacional y la asimilación personal de otras grandes figuras literarias.

Una de ellas, sin lugar a dudas, es Balzac, que surge directa o subliminalmente en el “núcleo duro” de *La torre de los siete jorobados* que se condensará después en el relato *Un crimen inverosímil*. Encontramos a Balzac en el casino madrileño, donde el protagonista, Basilio Beltrán, trasunto castizo de Sherlock Holmes, pierde sus duros jugando a la ruleta. La poética del señorito calavera que se juega su último real, alarga la romántica sombra de Raphaël en *La piel de zapa*. Carrere, ágil e irónico, aligera y descarga la

imagen de su trascendencia original. El préstamo balzaciano actúa subtextual y no literalmente. El talismán que recibe Raphaël y su iniciación a la historia, mediante la visión de sus trágicas pasiones en la tienda del anticuario judío (simbolizada en los magníficos e inútiles objetos) no se puede comparar a la ayuda directa del más allá que prestará el estrafalario fantasma del doctor Robinsón de Mantua a Beltrán.

Balzaciana es asimismo la máxima que con humor cita el narrador: “*Amor y dinero son las palabras mágicas de la existencia*”, y de efecto y tradición balzaciana, la presentación fabulosa del dinero (“*el billete de banco de un alegre color de cotorra*”), la cartera repleta de Basilio, que abre las puertas de la información (versión más lúdica y desmitificadora de la que ofrece Galdós en sus novelas contemporáneas al aludir los corrosivos efectos, en boca de distintos personajes de *el vil metal*).

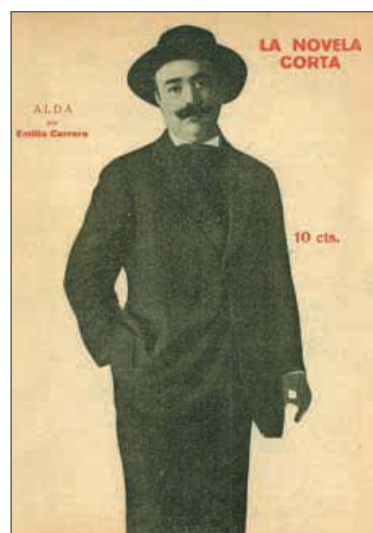
El trasfondo del viejo Madrid es galdosiano y también, lejanamente deudor de ese París medieval y renacentista, cuyas postreras trazas (callejones, pasadizos, pasajes, corrales), Balzac pudo aún conocer. En tal sentido, sería quizás mejor, establecer un paralelismo entre la prosa urbana de Carrere y las crónicas del París nocturno de Restif de la Bretonne, auténtico reporterismo *avant la lettre* de la rica bohemia dieciochesca.

Carrere limita el uso de los modelos extranjeros y también la manera del naturalismo español. Si se sirve de algunos de sus procedimientos formales, será en función de un objetivo narrativo: la verdadera pasión por el Madrid oculto e intemporal. El costumbrismo, por otra parte, tiene en su prosa un cariz más espontáneo. Es para él un resorte casi inconsciente, que escenifica porterías y familias de porteras, la vida austera de la España comulgante (los hermanos Mantua), o los amores de cantantes y chulapos (la Bella Medusa y el Chulo de la Mostaza con sus infalibles requiebros amorosos).

El autor le imprime una profunda estética ibérica a los influjos culturales y literarios que maneja diestramente. Es



Cubierta de *La torre de los siete jorobados* (1932) por Emilio Carrere.



Emilio Carrere en la cubierta de *Alda* (1921).

imposible no evocar la iconografía de Solana cuando nos describe la sonrisa del espectral señor Catafalco: “...*la eterna sonrisa macabra de sus dientes largos y amarillos, como los de los caballos de los toros, que parece que se ríen, muertos sobre la arena tostada de la Plaza*” (¡hay hasta una correspondencia tonal!). Este humor “sincretizador” es la clave de la brillantez de Carrere, y trasciende, además, la mera gracia y el chascarrillo. Nos recuerda, que al sur de los Pirineos, le aguarda a toda moda e importación, un temible pase por la galería del realismo español, exposición a la ironía que todo lo transmuta. *La torre de los siete jorobados* simboliza este rito de pasaje, es un producto de la encrucijada Norte-Sur, un texto de *deconstrucción* y reconstrucción literaria.

El protagonista, Sherlock Holmes de Lavapies, Fantomas castizo, se disfraza a conciencia de detective y se admira en el espejo de su casa. La jocosa vena paródica, el gusto irónico de lo folletinesco, recuerda en determinados momentos el comportamiento robótico de los personajes de Alfred Jarry: “...*Pero él está encantado, porque todos los detectives que ha visto en el cinematógrafo fumaban en pipa*”. Basilio Beltrán sale de una tragicomedia del cine mudo, se adelanta al cómic.

El humor chocarrero provoca risas verdaderas. Un momento cumbre de “anticlímax” sucede cuando los héroes se encuentran exhaustos tras recorrer las infinitas galerías de la ciudad enterrada. El hambre les puede y por supuesto, hay que remediarlo. Sacan entonces la tortilla emparedada en un pan de “a kilo” que se chascan entre tragos de buen vino que han traído en sus respectivas botas. Estos rocambolescos encuentros en el submundo son más que divertidos. Hilarante es el increíble tropiezo de Basilio con el “viajero infatigable”, Sindulfo del Arco, que ha invertido los veinte duros que éste le ha dado en galletas y quesos para hacer frente a la ardua tarea arqueológica (autoimpuesta y desinteresada) de buscar los accesos de los viejos edificios de Madrid a la críptica subciudad judía. Don Sindulfo es un aventurero que habla como un personaje de Calderón:



Caricatura de Emilio Carrere por Tovar (1921) en la cubierta de *Mis mejores cuentos*.

“¡Ah del que llama! Diga su nombre y condición...”

El oído de Carrere, Laforgue madrileño, atesora y fija el habla popular. Memorable, en este sentido, “el chulo de la Mostaza” cuando tira de su repertorio amoroso: “... ¡*Negra de mis carnes!... ¡Huesecitos de mis propios huesos!*”.

Los registros cómicos son combinados con los acentos macabros y truculentos, como el cuerpo del doctor de Mantua que sigue caminando después de su decapitación, las ratas que inundan el submundo o el alucinante manantial de fango que brota del interior de la tierra. El terror, sin embargo, se concentra en un par de peculiares figuras, el nigromante líder de los jorobados, Benelli de Castellovecchio, falsario e hipnotizador, alias el doctor Sabatino, y



La torre de los siete jorobados
por Emilio Carrere;
prólogo, Jesús Palacios.
Madrid: Valdemar, 2004.

su muñeco asesino, el criado Ercole. Es muy posible que Carrere conociese los modelos del hipnotizador-hipnotizado a través de la novela inglesa, especialmente en los *proto thrillers* de Wilkie Collins y en la famosísima *Svengali*. Sabatino (que sería el personaje que prácticamente salva la versión cinematográfica de Edgar Neville) es un eslabón más de la literatura fantástica que nos conduce al arquetipo moderno del doctor Caligari. En su persona y en su astucia criminal se sustenta la verdadera trama siniestra de la novela, el brillante jorobado que perdió a su amada hija por la supuesta negligencia de un prestigioso médico, a quien juró enemistad y venganza.

Una excitación extrema y sabiamente dosificada anima la acción trepidante de la obra. Carrere maneja su dinámica literaria sin fisuras, alternando ritmos y velocidades. Los paseos errabundos por el antiguo Madrid que “supura” la historia oculta del pasado y las correrías subterráneas; la aparente tranquilidad del doctor Sabatino y el despliegue casi fantástico de sus actos delictivos en el submundo; la alegre bohemia del vodevil y de los corralillos con las violentas luchas en el mundo astral (y sus asensinas consecuencias).

La excitación posee asimismo, a casi todos los personajes. Se nos revela como alteración y estado extremo del sistema nervioso, de nuevo acercándonos a la linde de la sátira novelística, al uso irónico de la sensibilidad exacerbada del romanticismo. Un ejemplo es la ex-paciente del doctor de Mantua: “...una señorita que sufría frecuentes crisis de histerismo.”, y que pasa “...muchas horas en rigidez cataléptica”.

El mismo Beltrán, desbordado por los hechos sobrenaturales que le sobrevienen, es víctima de la inestabilidad nerviosa: “*El pobre Basilio ha tenido una gran fiebre cerebral*”, y ya entrando plenamente en lo cómico, las imágenes de la Bella Medusa y de su madre, tras sufrir los increíbles hurtos de joyas en su hogar, que serán presas de tremendas crisis nerviosas. Y por supuesto, la dimensión más profunda y negra, de estos cuadros casi patológicos, es el sonambulismo inducido y manipulado de Ercole, el fámulo de Sabatino.

La torre de los siete jorobados nos llega como una novela libertaria y libre, en que la libido y la atracción sexual se ventilan sin problemas. Los aspirantes a las bellezas de la Bella Medusa aceptan lo inevitable y proponen un conciliador brindis: “...brindemos a la salud de nuestra poliábrica dama”. Su clima es el de un Madrid desenfadado y tolerante, una ciudad que acoge a poetas, artistas y diletantes, los envuelve en sus antiguos encantos y los deja vivir, un Madrid que empezaría a perderse según se extremaba el avance de los radicalismos que ninguna cultura y ninguna institución política pudo contener.

Un antes y un después en el devenir contemporáneo de la obra lo marca la edición que preparó Jesús Palacios para Valdemar (*El Club de Diógenes*, Valdemar, 2004). En su prólogo indaga en el génesis excepcional de la novela, cuyo acto de entrega por parte del autor, es una de esas fantásticas supercherías bohemias. Tras entregar un original incompleto, relleno de folios en blanco, el editor desesperado recurre a un “negro” (Jesús de Aragón).

Éste escribe *ex novo* ciertas partes que faltan, integrándolas al corpus de Carrere, elabora otras a partir de materiales señalados y unifica finalmente la obra, con excepcional talento. A muchos, que siguen trabados con el fantasma de la originalidad, esta cocina a cuatro manos les puede disgustar. Craso error. Es, como también subraya Palacios, un signo de pluralidad y progreso, sin denuncias ni difamaciones de por medio. Se nos cuenta que entre ambos escritores no hubo ni tensión ni desavenencia, sino un cordial encuentro posterior, en que como caballeros que eran, se dieron amistosamente la mano.



Cubierta de *Cosmópolis*,
nº. 16 (abril, 1920).

EN *COSMÓPOLIS* (1919-1923), la revista creada y dirigida por Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873 – París, 1927), de excepcional tirada y distribución desde París, Madrid y Buenos Aires, para todas las grandes capitales americanas y españolas, se publicaron dos notas críticas de Tomás Morales y Saulo Torón, reseñas que, por su fecha —mayo y junio de 1920—, y a pesar de su brevedad, ayudaron, fuera del ámbito español también, a la divulgación de estos dos fundamentales nombres de la literatura canaria, de la lírica en lengua española del siglo XX.

En tanto que sobre el poemario *Las monedas de cobre*, de Saulo Torón, se limita a reproducir párrafo de una crítica anterior, de 1919, sobre la nueva obra de Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, se hace una óptima advertencia, cual extracto, de paralela opinión elogiosa, de lo leído en el prólogo de Enrique Díez-Canedo, sobre la calidad de la nueva selección poética, después de la conocida en 1908, destacándose, entre los poemas de su preferencia del crítico, la “Alegoría del Otoño”, que califica de poema “verdaderamente magistral” y, además, se aprecia la edición misma por la calidad de las ilustraciones, con cita expresa de los tres artistas canarios: Néstor, Hurtado Mendoza y M. F. de la Torre.

COSMÓPOLIS

Gómez Carrillo, como resultado de los amistosos tratos con el millonario uruguayo Manuel Allende, que le presentó el poeta Pablo Minelli, consiguió apoyo económico para su viejo proyecto: una gran publicación pensada para todos los países de lengua española.

Cosmópolis, de la que Gómez Carrillo será director hasta 1922, fue revista muy bien acogida desde su primer cuader-

no, presentado en enero de 1919, fue una “revista mensual de literatura y crítica” con un texto de 200 páginas. La Sociedad Española de Librería consta como concesionaria exclusiva para la venta de su excepcional tirada de diez mil ejemplares.

Ya en la cubierta del primer número, se anuncia que en los números siguientes se publicarían “artículos escritos para esta Revista” por Eduardo Dato, el conde de Romanones, Santiago Alba, Melquíades Álvarez, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Armando Palacio Valdés, Vicente Blasco Ibáñez, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Manuel Aznar, Vicente García Calderón, etc.; y se notificaba de las próximas colaboraciones de autores foráneos: “También podemos anunciar páginas de ilustres escritores extranjeros como Maurice Maeterlinck, Gabriele D’Annunzio, Paul Adam, Jean Richepin, Henri Lavedan, C. Mauclair, Paul Brulat, Matheus de Albuquerque, Cherkri Ganem, G. Lapini, Darío Niccodemi, J. C. Mardrus, S. Dimitrieff, etc.”

Con esta lista de intelectuales hispanoamericanos, españoles, y extranjeros, la revista revelaba su objetivo: una publicación abierta a la colaboración mundial. Y para corroborar las gestiones orientadas en tal sentido, se agrega que *Cosmópolis* había firmado con la Société de Gens de Lettres de París un contrato, en virtud del cual puede publicar, traducidos al castellano, los artículos más importantes de las principales revistas literarias francesas, al mismo tiempo que aparecen en París.

La publicación era, en efecto, un nuevo intento de Gómez Carrillo para realizar una vieja idea: una revista para todo el ámbito hispánico. Ahora, Gómez Carrillo, con otras posibilidades económicas, pretendía llevar adelante, y en una etapa sociocultural muy distinta, la idea de su revista modernista *El Nuevo Mercurio* de 1907, publicación mensual que sólo se mantuvo un año. Ahora Gómez Carrillo volvía a la carga: “fundar una revista seria, en la cual pudieran colaborar los grandes españoles, los grandes americanos y hasta algunos grandes extranjeros”.

Su anterior modelo, el *Mercure de France*, le parecía que continuaba siendo válido. Partía de la opinión de que los contactos entre América y España, en el nuevo marco continental —gran facilidad en las comunicaciones, mayores relaciones económicas y, por consiguiente, más posibilidades de intercambios culturales entre América y Europa—, ya permitían una empresa literaria de más alcance, una revista que sirviera de información cultural a un variado público, al amparo de ese cambio que las nuevas relaciones internacionales permitían.

Insistía Gómez Carrillo en que había que procurar un conocimiento cultural real entre las repúblicas americanas y España, y entre ambos continentes; poner en práctica un hispanoamericanismo efectivo era lo que proponía. Quería que la revista *Cosmópolis* llegara a convertirse en “la tribuna del hispanoamericanismo, regenerado y vivificado por los soplos de todos los grandes pueblos”. Las apetencias de la publicación eran, en efecto, claramente internacionales, “con ansias de borrar fronteras geográficas y realidades vulgares”, como dirá más adelante al anunciar una serie de estudios sobre movimientos intelectuales en el mundo, y, además, se declaraba el apasionado interés de la revista por las novedades culturales de cualquier procedencia, que pretendía llevar los ecos intelectuales de España o América a los lectores de ambos continentes indistintamente. Igualmente dio cabida a las colaboraciones que se interesaban por las diversas manifestaciones vanguardistas. Y presentado el primer cuaderno en enero de 1919, la revista fue saludada con interés. Su reparto había sido muy estudiado, alcanzando una excepcional distribución en todos los países hispánicos.

SOBRE SAULO TORÓN

En cuaderno n.º. 16, correspondiente al mes de abril de 1920, que presentaba artículos y autores como “La literatura y el arte negros” (F. Hoggan), “Nuevos poetas de México”, “Antología francesa: Jules Laforgue”, de V. Margueritte, F. Carco y L. Bourgeois, “Las actuales condiciones del

teatro” (Jules Romains), unos capítulos de las Memorias de Gómez Carrillo, “Un gran escultor francés” [Bartholomé], “Los nuevos escritores guatemaltecos”, “La civilización andaluza en África”, y secciones fijas con crónicas de París (J. Martel), de América, de Italia (L. Marini), de España (R. Urbina), etc., se incluyó la reseña del poemario de Torón.

Dentro de la sección “El teatro, los libros y el arte en España”, que venía firmando Rafael Urbina¹, se recogía, en efecto, una nota sobre una “colección de versos”, con el título “*Las monedas de cobre*, por Saulo Torón”. Y se incluye texto, sin identificar, con un “dice un crítico” —¿podrían ser párrafos del crítico de E. Díez-Canedo?²—, en la que la cita de Léon Bloy oriente el juicio crítico:

Aquí está el libro de un poeta de hoy que no sólo acude para la comparación a un metal modesto, sino que lo toma reducido a baja moneda.

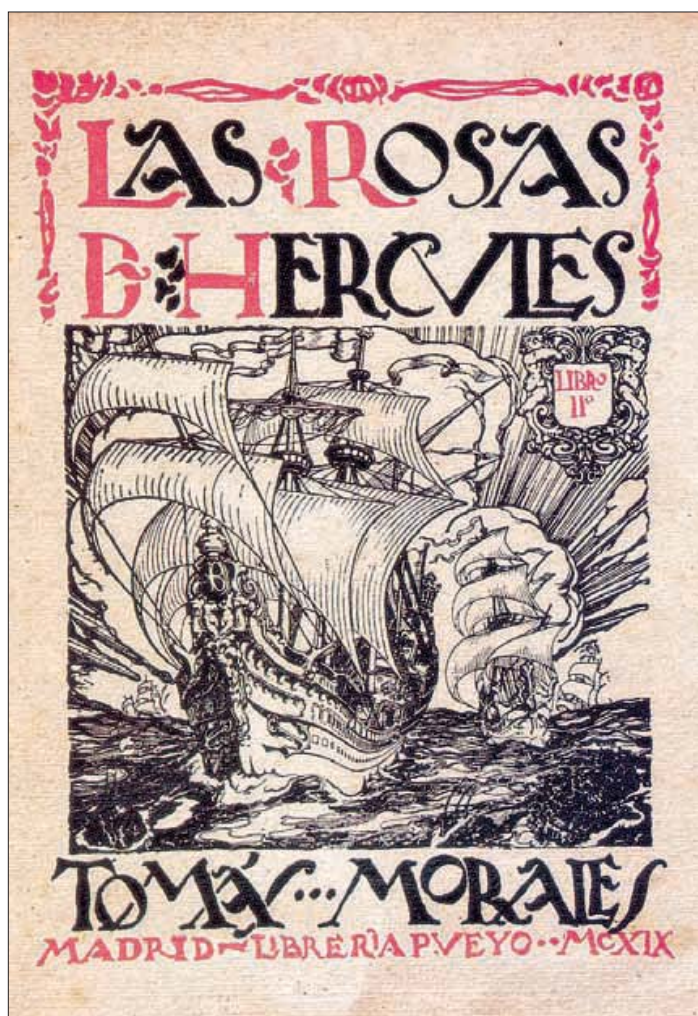
Léon Bloy, en el diario a sus odios, de sus angustias y de sus fervores, cierto día dejó escritas estas palabras: “Llevé la lámpara a un rincón oscuro. De repente, con la luz vi en una tablilla un montoncito de cuartos dejados allí y olvidados. Hay 25 céntimos. Es como si Jesús me dijera: “No puedo darte más en este momento... Paciencia y ánimo! No te irrites contra mí. ¡Estoy crucificado!”! ¿A la luz de que lámpara humilde encontró el poeta estas que llama él “monedas de cobre” marcadas con la efigie, tosca y borrosa a veces, de la poesía? Porque todo el que leyere, si sabe poner atención, no dejará de sentir, entre los ritmos de estos versos, lo que acaso no experimento a menudo en la caricia refinada por la elaboración y el pulimento de otros más ambiciosos: el palpitar de un alma.

SOBRE TOMÁS MORALES

En el cuaderno de junio se publicará el comentario sobre Tomás Morales, el n.º 18, de 1920, cuaderno cuyo atractivo eran las colaboraciones de G. Duhamel, Demetrius Asteriotis, R. H. Arámburu, Cha. Drouhuet, J. Venegas, además de los colaboradores fijos —Julián Mattel, Leonar-

1 Este nombre es seudónimo de un colaborador fijo en los dos primeros años de la revista que no hemos aún identificado.

2 Si bien la referencia a Léon Bloy facilita su localización, no he podido manejar bibliografía de Saulo Torón suficiente como para identificar a este aludido crítico.



Cubierta de
Las Rosas de Hércules
 de Tomás Morales, L. II
 (1919).

de la revista, lo que posibilita también la lectura de la reseña de Díez-Canedo en *El Sol*, del 14 de mayo:

“Es éste un libro de un poeta, de un altísimo poeta, enamorado de la métrica, de la sonoridad de los versos y de los asuntos elevados, que tan poco aprecio merece a la generalidad de los poetas modernos.

Despréndese de los versos de Tomás Morales una evocadora fragancia de los clásicos latinos, de Ovidio y de Catulo muy especialmente: su poesía es elocuente y majestuosa, y por eso encarna preferentemente en la académica forma de la oda, esquivada hoy en la moderna preceptiva.

Estas Rosas de Hércules son continuación de los Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar, que publicó el mismo autor en 1908; y las composiciones más elogiadas de la obra son la “Oda al Atlántico”, la “Balada

do Marini o Rafael Urbina—, con asuntos sobre el renacimiento del teatro, el helenismo, poesía rumana o la nueva recuperación posmodernista de Verlaine, etc.

En la sección “El teatro, los libros y el arte en España”, página 311, bajo el epígrafe “*Las rosas de Hércules, libro II*, por Tomás Morales”, se halla tal recepción, sin firma, pero que hay que relacionar igualmente con Rafael Urbina, que en este tercer semestre de la revista seguía encargado de esta sección.

Se trata de un comentario de mayor ajuste crítico, muy abierto y reconocedor de los méritos de la obra. Aparte de lo que coincidiese con lo leído en el prólogo, esta reseña tuvo que ser redactada al menos un mes antes de la edición

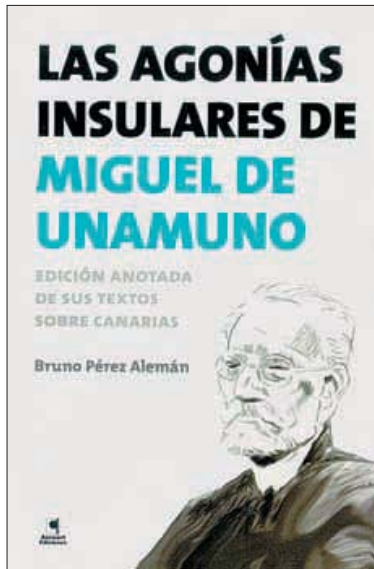
del Niño Arquero”, el “Canto a la Ciudad Comercial” y “Alegoría del Otoño”: esta última, verdaderamente magistral, pone de relieve el abolengo latino de que hablamos.

La obra, muy interesante, se presenta admirablemente adornada por Néstor, Miguel F. de la Torre y José Hurtado Mendoza, que han sabido dar realidad en sus dibujos al sabor clásico de los versos del poeta”.

Obviadas en la bibliografía al uso, tanto en la de Tomás Morales como en la de Saulo Torón, estas dos reseñas, aunque escuetas, no hay que ignorarlas dentro del marco bibliográfico de lo que fue la primera recepción de ambas obras. Y si bien las reseñas en revistas españolas como *La Pluma* o *España* han sido siempre las valoradas por el indiscutible prestigio literario que en su tiempo, y en el aprecio de la crítica con posterioridad, tuvieron estas publicaciones, téngase presente el alcance internacional y la distribución que la tribuna de *Cosmópolis* les facilitó, por lo que esos dos textos, pequeños pero de precisa entidad crítica, pudieron servir de aviso sobre la calidad de la lírica de dos autores de las Islas Canarias a más de un lector de poesía en América y España.

Espacio crítico

Las agonías insulares de Miguel de Unamuno, de Bruno Pérez Alemán



Cubierta de *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno* (2010), de BRUNO PÉREZ ALEMÁN.

- PÉREZ ALEMÁN, Bruno: *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno*; edición anotada de sus textos sobre Canarias por Bruno Pérez Alemán; [palabras liminares, Eugenio Padorno]. Las Palmas de Gran Canaria: Anro-art, 2010. Contiene: Artículos y discursos.

Apéndice: Manuscritos; Epístolas; Entrevistas; Poemas; Traducción: *La retama*, de Jacobo Leopardi.

Referencias bibliográficas de comentarios y notas.

ISBN: 978-84-92628-84-1.

DESPUÉS DE QUE EL 23 DE FEBRERO DE 1909 se representara en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas *La Esfinge* de Unamuno, por la compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver, los intelectuales canarios invitarán al filósofo a Las Palmas para ser mantenedor de los Juegos Florales que se celebrarían en el año siguiente. A partir de entonces la intelectualidad canaria comenzará a reseñar y a exponer las obras y el pensamiento de Unamuno en las páginas de la prensa insular. Entre esas rúbricas se encuentran las de *Alonso Quesada* (pseud. de Rafael Romero), Tomás Morales, Francisco González Díaz, Manuel Macías Casanova, etc. Pero sin duda, quien más destaca de entre estas páginas es *Fray Lesco* (pseud. de Domingo Doreste Rodríguez), que estudió Derecho en la Universidad de Salamanca y tuvo un contacto más directo con el escritor. Fue él uno de los mayores impulsores de este primer viaje de Unamuno a las Islas y quien más información le proporciona sobre ellas. Aunque tampoco dejó de darse la habilidad de dirigir la mirada a la sociedad canaria cuando entrevistó a Unamuno para la *Revista de los*

Municipios de Madrid (31-I-1909) y que por esas fechas se extractó para la prensa insular: “Pleito Insular”: “Sospecho... que la cuestión divisionista es una pugna no entre dos grupos del Archipiélago, sino entre dos ciudades. (...) En el orden supremo, y en el de la cultura, es una ciudad la que hace una región y le da conciencia de sí misma”. El Pleito Insular al que Unamuno se refiere es lo que se ha dado en conocer como “el problema canario”: la pugna por la División Provincial, que no se conseguiría hasta 1927.

Reproducimos a continuación las palabras liminares de Eugenio Padorno para la presente edición:

“Canarias registra (además de una amplia y variada creación genérica) una especial receptividad crítica, sobre todo en lo relacionado con su acontecer cultural; y esta atención es promovida por la conveniencia un cambio de sentido en la propuesta de una definición nueva o complementaria. Un segmento en verdad decisivo para los estudios literarios en las Islas es el abarcado por el Modernismo; de la abundante bibliografía extrainsular sobre aquel movimiento, son escasas las investigaciones que recuerdan la contribución de las Islas a la conformación del mismo, o a su especificidad. Pienso en los ya lejanos estudios de Pedro Salinas, Díaz-Plaja o Laín Entralgo, de los que se nutrieron numerosas promociones de filólogos; e incluso en los posteriores a aquellos, y que firmaron Rafael Ferres, Ricardo Gullón y Lily Litvak. La excepción en este ámbito la representa el estudio de José-Carlos Mainer, *La edad de Plata (1902-1939)*, que en los medios del pensamiento insular tuvo el signo de una restitución aguardada. Y parecida gratitud alcanzó el breve ensayo de Jaime Siles “La poesía de Tomás Morales” (1985).

A propósito de las aproximaciones que se han acometido “de puertas para adentro”, hemos de recordar aquí los nombres de Joaquín Artilles, Alfonso de Armas, Sebastián de la Nuez, Francisco Navarro Artilles, Lázaro Santana, Juan Jesús Páez, Yolanda Arençibia y —si se me permite— el del responsable de estas líneas, entre otros. No siempre es el mismo, por fortuna, el sentido de sus conclusiones, aunque en el enfoque del que se sirvieron se hallaba implícito el conocimiento del contexto en que estaba ubicado el objeto de estudio. Por lo que concierne al autor de estas líneas prologales ha de confesar su inclinación a disentir de la autoridad de “definiciones previas” que se atienen a una visión

uniformadora y centrípeta y a la que en verdad poco o nada importa el fenómeno espiritual que acontece en un margen, por no contravenir el esquema.

El falso déficit que para la filología extrainsular ha venido afectando a la cultura canaria —hablo en términos generales— es achacable a olvidos o a desatenciones sólo resarcibles con la entrada de aquel acerbo atlántico en el circuito crítico del pensamiento y las literaturas hispánicas.

Los derechos de propiedad intelectual son de los autores, pero no son sustancialmente alegables por la literatura, que se hace con “aproximaciones” de muy distinta naturaleza, intencionalidad o conciencia; y me expreso así por el singularísimo ejemplo que encarna la penúltima etapa de la obra unamuniana; y, además, no sólo por su relación con la suerte del posmodernismo canario; la influencia de los elementos geográficos y humanos, la experiencia del aislamiento y del vivir de lo necesario hicieron que la etapa “africanista” (o de búsqueda y exégesis de esencialidades) se viera materializada en los hallazgos del primitivismo isleño, y a integrarse —inconscientemente, sin duda— en un modo de aprehensión del mundo que, por reconocible, consistió que llamáramos escritor “canario” al poeta-filósofo. Es probable que aquel momento aún se considere —en la acepción de Vattimo— el más débil pensamiento unamuniano.

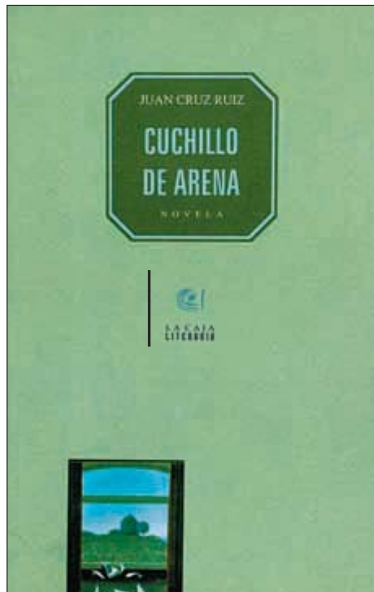
Como se verá en las páginas que siguen, el proyecto primordial de Bruno Pérez —conductor asimismo del previo trabajo de su Tesis doctoral— ha sido el de coleccionar, desde distintas y dispersas fuentes textuales, lo escrito por Unamuno desde y sobre Canarias, plan que con anterioridad había afrontado, aunque con limitada extensión, Francisco Navarro Artilles en su *Unamuno. Artículos y discursos sobre Canarias*, o con esa amplitud relativa que el asunto de la investigación ocasional requería, como es el caso de Sebastián de la Nuez y de sus numerosas aportaciones al respecto.

En la presente edición, Bruno Pérez persevera en dos aspectos cruciales con relación al poeta-filósofo: el acercamiento a *Unamuno como un signo cultural canario y el imaginario insular unamuniano*. De la mirada del joven investigador Bruno Pérez no resultan excluidos aquellos escritos unamunianos que “aun refiriéndose a otras cuestiones, están condicionados por la relación que el filósofo mantuvo con la realidad canaria”, especialmente la de Fuerteventura que, a pesar de su pobreza (o por su ejemplar eticidad), no sólo suscitó en el escritor fecundas ideas sobre el estilo, sino la

sobreabundancia de la creación lírica... Se ha repetido hasta la saciedad que fue una lástima que Unamuno no llegara a escribir un libro que ha llegado a ser famoso sólo por la prefijación de su título: *Don Quijote en Fuerteventura*; sin embargo, algo de ese libro no escrito —y que tiene en don Miguel su principal protagonista— puede ser leído en este volumen que en clave quijotista ha organizado Bruno Pérez; conozco su tesón y rigor. Tenemos su promesa de proseguir con el asunto de esta investigación. Cumplido con el ruego de que le acompañara en esta propuesta de edición; lo hago con agradecimiento y afecto”.

[Betancuria (Fuerteventura)].
Fotógrafo: sin identificar;
año de creación 1890-1895;
medidas: 23 x 17 cm.
Archivo de Fotografía
Histórica de la FEDAC,
Foto nº 04786.





Cubierta de *Cuchillo de arena* (2005),
de JUAN CRUZ RUIZ.

- **CRUZ RUIZ, Juan:** *Cuchillo de arena: (música del naufragio)*; [Santa Cruz de Tenerife]: CajaCanarias, Obra Social y Cultural, 2005. (La Caja literaria. Narrativa) ISBN: 84-7985-217-8.

MI PRIMERA LECTURA DE ESTA POCO CONOCIDA y menos difundida “novela” del escritor canario Juan Cruz Ruiz (Tenerife, 1948), editada en primera edición en la colección “La Caja literaria” (CajaCanarias, 2005), me dejó perplejo. No por motivos de comprensión y entendimiento, sino por su forma expresiva que una vez más, empuja hacia el límite la acepción de novela. Leí, hace más de veinte años, la obra que le granjeó a Juan Cruz su puesto en las letras canarias, *Crónica de la nada hecha pedazos*, reflejo muy concreto y conscientemente estético de las tendencias vanguardistas del “flujo de la conciencia” (*stream of consciousness*) retomadas en la posguerra europea a partir de la herencia de Joyce y Bloch, entre otros. Como en Sarraute, encontré en esa obra un formalismo que ya la hacía clásica, al margen de su naturaleza discursiva en perenne apertura, rasgo dialógico y estructural de la novelística del autor. *Cuchillo de arena*, ignoro si por voluntad concentrada, azar, la diversidad y no concatenación de sus cinco partes, o “accidente editorial”, es un paso más hacia la escritura pos-novelística o lo que podría denominarse la metanovela, tan lejana de las evoluciones recientes de la novela en Canarias que se orienta hacia la concreción genérica y los modos reformados de los géneros tradicionales (novela negra, gótica, policial, fantástica, biográfica).

Debemos leerla (a mi juicio) como un largo poema en cinco partes, o un drama teatral que consta de cinco episodios o escenas, individuales e interrelacionados a la vez. La fuerza centrípeta y omnipresente es el pasado, su huella en la memoria, y por tanto su recreación dinámica. Sin embargo, nada en Juan Cruz nos retrotrae al modo proustiano o la evocación nemónica que encontramos aún hoy en gran parte de la novela española (sombra del costumbrismo que deriva hacia el localismo contemporáneo).

El autor, a grosso modo, centra las coordenadas de su historia, que son las claves básicas de su memoria: un pueblo de Tenerife al borde del mar, una familia rural, un pasado “desalineado” con la modernidad continental, arcaizante. Mas este anclaje se torna anecdótico cuando comienza a manipular, a reconstruir, los hechos reales del proceso nemónico, a retratar el pasado. Cada hecho, incidente o pequeño drama narrado, que en teoría se circunscribe a algo definible y real, desaparece para ceder el escenario a sus sentidos más profundos y contradictorios, a veces terribles. La memoria, pues, es un vehículo para recrear los sueños y no fijarlos en un estatismo lírico, imagen-holograma que conecta con el trasfondo del sueño o el envés de lo real, y en este sentido adquiere la dimensión alegórica del surrealismo.

La memoria es, incluso antes de su invocación, “evanescencia”, e incertidumbre radical de todo aquello que se alberga en la mente a largo plazo:

“...Tampoco recordamos el color de las cosas, sino que tenemos la vaga impresión que existieron...”

Rememoración, conciencia del proceso, y memoria se comprimen en lo que sería el primer estrato, o capa superior. Juan Cruz bordea así las maneras de la novela tradicional. El espectro de la memoria conduce a la imagen de la colectividad, afectando al ser y a su entorno, otro eje sagrado de la novelística europea. Muchos de los recuerdos fijados en el tiempo abstracto, en el ciclo del “eterno retorno”, son eventos colectivos que el niño Cruz vivió o

revive “mágicamente”: una misa, la pesca, las visitas, el velatorio, las plataneras, el mar, la enfermedad. En la última parte de la novela, el sujeto que memoriza y el ser/los seres recordados se unifican. La memoria parte de la imagen del niño en la cama atendido por el amor de su madre, antes de proyectarse sola y libre hacia una visión intemporal, “oceánica” de un pasado muy concreto (y “atlántico” me gustaría añadir”).

Todo lo revisitado y recreado está sujeto a una desintegración casi inmediata, de tal modo que los recuerdos — los hechos concretos de los recuerdos— se descarnan en el instante de su aparición, de nuevo otro aspecto más de la evanescencia. El autor ocupa el pasado como un fantasma, un doble fantasmagórico de sí mismo, provocando así el extrañamiento de los que lo ven y creen reconocerlo:

“...Han de ver en mí el fantasma que fui, y me tocan a ver si es cierto que me he ido.”

Además, los hechos recordados —las escenas con sus actores y objetos— han cobrado vida propia en la dimensión espiritual que habitan y generan narrativas que subvierten las certezas del escritor. La memoria, deviene así, un espacio libre y autogenerador, en lo que lo sucedido y “recordable” no es por tanto lo fundamental, sino lo accesorio. Esta interpenetración temporal y espacial me parece la clave del drama nemónico que no funciona en el formato prosa estándar y se autoexpresa como lírica.

Un impactante y hábil icono le permite al escritor conectar planos temporales y “re-asir” actos y acciones del pasado: la mano, o las manos desligadas de una corporeidad exacta. La mano es el personaje surreal y dramático por excelencia en esta lírica de la recreación. Actúa como un maestro en ceremonias, como conciencia extendida del narrador, abriendo puertas, recuperando personajes. La mano de Juan Cruz es el guante de Max Klinger que reptaba por las orillas lávicas de Canarias, o la mano delatora y funesta que aterroriza a los burgueses cercados en *El Ángel*

exterminador de Luis Buñuel. Su presencia es, en segundo lugar, una señal colectiva, un signo del hombre, apéndice taumatúrgico. Los recuerdos, o sea la emoción de lo vivido, se abren a su tacto. El revés de este ilusionismo es la nada, sustantivo, color y sentimiento que jalonan la literatura de Juan Cruz: la mano vacía que anhela y añora lo que antaño tocó y poseyó. Esta ambivalencia simbólica nos advierte que esta “nívola” (otra “Nada” unamuniana), es radicalmente existencialista y elabora una elegía de la nada que se emplaza y arropa con la cotidianeidad de un objeto cualquiera, sin convertirse en propuesta nihilista. Y esto sucede porque la nada la amortigua y la matiza un singular imaginario lírico.

La nada es polifónica y recurrente en *Cuchillo de arena*. Es el todo increado y creado que adopta la forma de un fardo, el vacío de una tarde o el devenir de un pueblo entero. Es múltiple y diversa. La nada es la sombra que engulle todo propósito, que encadena al creador:

“Vivo, en realidad, para el cristal, para la nada.”

Pero también es la arcilla informe de la creación, un lienzo que se le ofrece a la memoria:

“...Yo reconstruyo la nada como si estuviera habitada por el recuerdo...”

Y en el plano narrativo, en la acción simbólica de los personajes, se transforma en bulto y fardo, objeto posible:

“La tierra se levanta bajo las sandalias de los pescadores que vuelven con la nada al hombro —así se viaja más liviano.”

Contiene la tragedia de la historia:

“Ruinas demolidas, quintaesencia de una ruina, destrucción completa de un pueblo sin pasado: la nada sobre la nada...”

o el vacío propicio de la inspiración:

“Estamos en el territorio / más feroz de la nada, y yo lo recuerdo, llevándome hasta casa el aire fresco de la bahía...”

La nada no determina a priori la experiencia existencial, pues en realidad no conduce al nihilismo, no lo sistematiza. Es más bien otro personaje, escurridizo y complejo, que limita la posibilidad y se alza como fuerza contraria, pero también un potente imán que alienta la dialéctica de la conciencia.

Otros símbolos artífices que recurren en los cinco episodios o tiempos de esta metanovela son la sal (o salitre), el agua, y la arena. Las cosas y los objetos, hasta las personas, se desmaterializan en agua, haciendo que el lector tenga la sensación de una súbita inmersión marina. La sal es un eje reflector, una linterna que alumbra, y la arena, la sustancia onírica que construye lo sólido, como el cuchillo que da título a la obra.

A pesar de la contundente voz personal, del yo narrativo que imprime el ritmo, narra, canta y proyecta (la voz del actor que interpreta un soliloquio), la obra es profundamente dialógica, en el sentido que Bahktin le imprimió al término: una confluencia de diálogos, una visión polifónica de la realidad, la realidad como cita representada de todos los diálogos, la suma plural de las conciencias. Juan Cruz logra y domina la narración transpersonal a través del conjuro subjetivo extremo, ésta es su marca, una auténtica disolución de los procesos de la escritura tradicional.

Esto lo corroboran sus pasajes de diálogo fugal, que se desarrollan, por ejemplo entre las páginas 46 y 51. En este caso asistimos a una suerte de terceto, una alucinada conversación que cuenta con la intervención de un perro. El fantástico diálogo entremezcla y simultánea lo grosero y lo sublime, lo local y lo abstracto, evocando las creaciones de la escritura automática. Si fuese el editor encargado de la segunda edición de *Cuchillo de arena*, la editaría como pieza teatral. Una obra de “teatro leído”, a lo Alfredo de Musset, o a representar proyectando sus propias imágenes como telón de fondo, y haría de esta metanovela una experiencia gráfica y visual.

*H*omenaje a Manuel González Sosa (1921-2011)

Con la reproducción del poema “Manuel González Sosa” y del artículo Capitán de la nave de la poesía Canaria por Manuel Padorno (1998)

MANUEL GONZÁLEZ SOSA

Le conocí después entre la gente
numérica y contable. Se sentaba
detrás, en la espesura, solo, a rente
del mar, con la ventana abierta.

Es un poeta desapercibido para
la economía canaria. Anda la calle
cabeceante y jubilado ahora. Saluda
al cruzar. Nada sabe muchísimo.

Encaneció siempre desde joven. Guía
del alma. Él es bastante antiguo; el porte
a su manera; pero desde siempre supe,

al verle, que aquel hombre despacio
y sonriente, en apariencia viejo
y esbelto era parte de la poesía.

MANUEL PADORNO (1998)

[En el libro *En absoluta desobediencia*, incluido en *El naufrago sale*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989. Ha sido corregido en la edición que reproducimos *Presencia de Manuel González Sosa*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998].

CAPITÁN DE LA NAVE DE LA POESÍA CANARIA POR MANUEL GONZÁLEZ SOSA

Vamos a hablar de un poeta canario extraordinario. Por su poesía rigurosa; por su manera de ser, afectuosa, severa y elegante; porque representa cultural y humanamente tanto rigor poético como la espiritualidad canaria contempo-

ránea. Él es Manuel González Sosa, natural de Guía de Gran Canaria, 1921. Niño que fue aprendiendo solo, preguntándose y contestándose leyendo, en el misterio de la vida, la muerte, la belleza; reflexionando en las relaciones humanas, en el vínculo de la palabra y el objeto; aprendiendo a mirar la realidad, atendiéndola, meditando sobre la existencia. Niño que fue hombreado, hasta jubilarse, en la banca canaria. Y que fue escribiendo su obra poética al margen de todas las vanidades.

Pero a él se debe también que, en sus ratos de ocio, se dedicara a dar conocimiento del escritor canario, de sus escrituras, a través de sus propias, cuidadas revistas y colecciones literarias, creando, además en el *Diario de Las Palmas*, un suplemento cultural



Suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, nº 81 (1999).

literario «Cartel de las Artes y las Letras» (que continúa todavía), donde dio a conocer conjuntamente con la literatura canaria aquella que, en el ámbito de la literatura universal, mereciera su divulgación atendiendo a su curiosidad de lector insaciable.

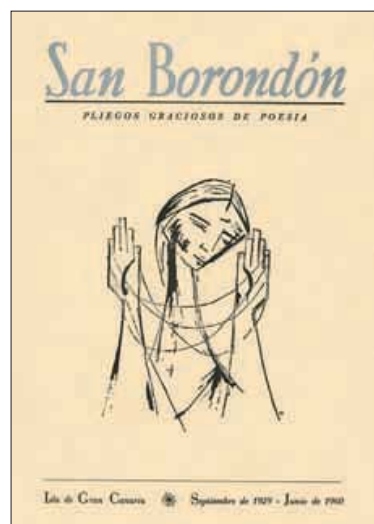
Manuel González Sosa cree, modestamente, y lo cree muy sinceramente, que su aportación poética no merece ninguna consideración crítica, y menos aún su persona, pues aparte de todo, su poesía es «bastante breve», y su persona la de un ser normal, sin biografía destacable, sin promontorio social, sin estridencia pública. Y lo que ha escri-

to y publicado, «poco», lo hace para goce y disfrute de unos cuantos amigos exclusivamente sin otra contabilidad ni estimación sociales.

Hay en la lírica canaria un momento metafísico de insoportable pudor, de huraña iridiscencia, unido decididamente (por modestia), a severas composturas personales. Tal es el caso de Domingo Rivero y Manuel González Sosa. La humildad, la severidad personal y literaria, representada por ellos, sin que ni siguiera lo deseen, declara la guerra abierta a cualquier estimación de su propia obra que no sea más allá de una condescendiente «gracia». Tiene «gracia», o está en «gracia», según él, aquel que toma en sus manos con naturalidad un poema y lo lee. De hecho González Sosa tituló una de sus colecciones, *San Borondón*, «Pliegos graciosos de poesía».

Todo canario que viva y precie la soledad de su casuística personal debe hacerse con el *Laberinto de espejos* (Antología personal), de Manuel González Sosa, publicado en la «Colección Poesía», de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Canario, Islas Canarias, 1994, si quiere saber, desde nuestra espiritualidad, en esta inmensa rueda de solitarios que somos, cómo recalar hasta el fondo del pozo en donde ya no cabe sino mirarnos con afecto o indiferencia verdaderos. Pretendiendo, en consecuencia, por amor a la poesía, hornear nuestros pequeños o grandes sentimientos en el barro cocido de nuestra escritura.

La poesía de Manuel González Sosa, de atenta originalidad personal, con sus paisajes biográficos y culturales bien delineados, pretende llegar, en la mayor orfandad publicitaria, siguiera por azar, al corazón solitario. Sin que medie, por supuesto, ninguna consideración crítica, como la mía. Yo sé que transgredí su bonhomía. Y lo hago porque sé que cuando no contemos entre los vivos él no podrá evitar que estas palabras se publiquen. Ni yo tampoco podré evitar que él, si yo no viviera, transgredieran mi silencio. Pero aparte de estas consideraciones que sólo tratan, en definitiva, de hacerme perdonar estas palabras, me gustaría abordar algunos aspectos de su poesía.



Cubierta de *San Borondón: pliegos graciosos de poesía*. Sep., 1959 – Jun., 1960. Ilustraciones de Antonio Padrón.

González Sosa ha hecho una «antología personal», una selección esmeradísima de toda su poesía. Es decir, de sus más queridos y estimados poemas publicados e inéditos. Que son, espigados en una obra poética tan breve como la suya, pero tan intensa, la espuma de su pensamiento y sentimiento: la razón del cantor. Poemas entre los que se halla un soneto, «A mi abuelo, detrás de la vida», que es, sentimental, metafísicamente, una joya lírica. En síntesis: lo que reclama saber un joven de su abuelo, la gran pregunta de la existencia, de la vida y la muerte, cuando se le inquiere desde el cariño y la exasperación, «ya detrás de la vida», sobre «lo que hay por allá». Una pregunta al infinito, «al otro lado del muro insondeable».

Este poema, aparte de ser un soneto devenido de una lúcida conciencia personal, aparte de ser en la literatura canaria el tercero o cuarto soneto de la espiritualidad canaria, es muestra, dentro de su mecánica expresiva, de una «dulzura atlántica», un tanto arcaica, y arcádica (terminología arcaizante: «umbrío». También utilizada por Rivero. Gratísima, en ambos, asentada en lo intemporal canario), horma de primorosa maestría compositiva, de paciente contención, de ajuste, de estremecido rigor verbal. Pues la palabra causa (utilizada así) un deslumbrante relampagueo, un goce infrecuente, por el que se deducirá que viene dictada por momentos de desesperación o exasperación del vivir humano, ajustadísima a lo innombrable. La eficacia de acercarse a nombrar justa e insospechadamente, desde el dolor, desde el vértigo, lo que se reclama del mundo, la contestación a la gran pregunta, el pronunciamiento de lo indecible.

UNA JOYA LÍRICA

El soneto «A mi abuelo, detrás de la vida» se recogió en el libro por primera vez en *Sonetos andariegos* (Las Palmas: Eds. El Museo Canario, 1967), y tuvo una nueva edición (La Laguna: colección «Las garzas», 1992), en la que se observan correcciones de puntuación, así como una variante del segundo cuarteto, que beneficia su concisión. Esta versión, recogida en *Laberinto de espejos*, es como sigue:

Yo a este lado del muro, y tú a la parte
de allá. ¿Cerca, lejano? Tú callado;
yo gritando en el silencio y obstinado
negándome a cansarme de llamarte.

Habla. Susurra apenas. Da un vagido,
un golpe con tu puño, o un ligero
arañazo en la cal. Yo sólo quiero
tenues sospechas de que está tu oído
pegado a la pared, como está el mío
sorbando tu callar. No he de pedirte
entero tu secreto: si es desierto
o mar, o senda, o cima, o bosque umbrío,
lo que se ve después. Quiero sentirte
para saber si ahí se está despierto.

Para mí, dentro de la literatura canaria (si es que ésta existe) hay ocho sonetos extraordinarios (González Sosa ya ha escrito sobre ello, del suyo excluyéndose). Que son, cronológicamente: «Persuade a Fabio ser él mismo la inquietud de que desea huir», de Juan Baustista Poggio Monteverde (1632-1707); segundo, «Soneto al Teide», de Cristóbal del Hoyo, vizconde de Buen Paso (1677-1762); tercero, «Yo, a mi cuerpo», de Domingo Rivero (1852-1929); cuarto, «Ante una estatua de Antinoo», de Manuel Verdugo (1877-1951); quinto, «Puerto de Gran Canaria», de Tomás Morales (1884-1921); sexto, «El doble», de Saulo Torón (1885-1974); séptimo, «A mi abuelo, detrás de la vida», de Manuel González Sosa; y octavo, «Amor o nada», de Arturo Maccanti. Los ocho grandes sonetos de la poesía canaria. ¡Qué hermosa lección!

González Sosa, aparte de conocer muy bien todas las Islas (lo confirma su libro de poesía *Sonetos andariegos*), ha viajado con cierta frecuencia por Europa y América, siempre llevado por requisitorias familiares, afectuosas. Pues sólo viaja por ver o saludar a alguien o a algo. De estos viajes suyos, y allí donde estuviere, de vuelta al hotel transitorio, canalizaba, con venas y huesos, el paisaje de cuanto veía, ocurría, sentía... Toda su cultura personal confluye, se cierne, en oscuras confrontaciones, con la realidad, el pen-

samiento, la experiencia, lo sensible, hasta quedar fijada, emborronada, sobre el folio de la poesía. No hay más que atender, por ejemplo, al tejido de su poema, endecasilábico, «Mercado de Los Andes». No hay una palabra que sobre, que sea imprecisa; sin embargo hay algunas que, inevitablemente, no tienen sustitución posible. Son, justo, lo más cercano. La quebralidad de un término lleva consigo la confrontación incesante de su ilusorio sustituto. Y Manuel, en esto, es uno de nuestros mayores expertos.

Es en el oscuro «tribunal» mental terminológico donde se lleva a cabo decididamente elegir, entre términos cercanos, aquel que en rigor, justeza y paciencia resulte el más apropiado; signo de la devoción por el lenguaje, la expresividad del contenido, el emparejamiento «gracioso» de la asonancia, del ritmo, la plasticidad. Hablo, como se comprenderá, de encajar dulcemente una palabra como si fuera una cuña entre cuñas, de las exactitudes e inexactitudes de este trabajo de orfebre, cuestión desestimada, a veces, por ciertos poetas excelentes, y para la que él pretende, apremiándonos, lo observemos y apreciemos como «gracia». Trabajo tan frutivo para mí como el del propio contenido del poema.

Su elaborada materia verbal, de fluida espontaneidad —trabajo de toda la vida—, dirigida hacia la precisión significativa, resuena encantadoramente en la ambigüedad multiexpresiva. Siendo notoria en poemas («paisajísticos») como «Ruina de Chan Chan», «Manto de Paracas», «Civita di Bagnoregio», «Nocturno de Ostia» y «A John Keats y Percy B. Shelley en el cementerio del Testaccio».

Manuel González Sosa es el más grande poeta canario que no cuenta. Ni oculta no contar. Él va a lo suyo. A sus ensoñaciones. A su soledad incorruptible. A su vocación de solitario. A veces se entretiene con grandísima parsimonia, en contemplar una fotografía del tiempo de la nostalgia; por ejemplo, del poeta Tomás Morales. La redivive. La apremia, la jolgoriza, presencializa y, la presentiza. (A él se debe la magnífica exposición monográfica dedicada a Tomás Morales.) En eso pierde el tiempo encantado. Monje laico,

derrochador del tiempo desde su innata generosidad y riqueza espirituales.

A MÍ él no me puede impedir que le dedique estas líneas. Ni que le considere públicamente uno de «nuestros» poetas de mayor relevancia. (Manolo Millares, Pedro García Cabrera, y él, avalaron mi poesía.) A mí me han dicho muchas veces (él también) que no dejo de embarcar a la gente joven en el barco de la poesía (y en la pintura), con vistas, entre otras cosas, de poblacionar Canarias cultural, artísticamente. Que luego dios dirá. Pero él es, sin lugar a dudas, el entrañable, invisible, desapercibido viejo lobo de mar literario, Capitán de la Nave de la Poesía Canaria nuestra contemporánea.

[Publicado bajo el título «Manuel González Sosa: *Laberinto de espejos*», *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), 14 de agosto de 1995. Ha sido corregido en la edición que reproducimos *Presencia de Manuel González Sosa*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998].

Exposición *Colección ABC.*
El efecto iceberg. Dibujo e ilustración
españoles entre dos fines de siglo.



Cubierta de *Colección ABC.*
El efecto iceberg. Dibujo e
ilustración españoles entre
dos fines de siglo (2010).

Museo ABC. Centro de Arte, Dibujo e Ilustración. (Madrid).
Del 17 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.

- *Colección ABC. El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo:* del 17 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011, Museo ABC, Centro de Arte, Dibujo, Ilustración; [comisario, Juan Manuel Bonet; textos, Juan Manuel Bonet, José Miguel Santiago Castelo, Pablo Llorca]. [Madrid]: Fundación Colección ABC y TF. Editores, 2010. 467 p. : principalmente il. col. y n.; 24 cm. ISBN 978-84-92441-27-3.

Empecemos, pues, a construir el mapa. A las distintas historias que la colección cuenta, se irán añadiendo otras, las de los propios ilustradores, cada uno con su vida, vidas que a menudo, como se verá, fueron de novela... Pintores y escultores ilustres, y otros completamente desconocidos. Ilustradores orgullosos de ser sólo eso, ilustradores, que además de en revistas y diarios, se dedicaron a dibujar cubiertas de libros, carteles, anuncios, y que vivieron cada uno a su modo los avatares de la historia, y la decadencia del propio oficio... Humoristas, por último, caricaturistas, historietistas. Ilustradores que tuvieron otras profesiones: sorprendentemente, bastantes fueron militares, pero también hubo arquitectos, farmacéuticos, veterinarios, funcionarios de Correos... Ilustradores que triunfaron en unos casos, que fracasaron en otros. Ilustradores que fueron famosísimos, y que a menudo cayeron en barrera. Ilustradores que corrieron destinos variopintos, especialmente en lo político: el fusilamiento en uno y otro bando, la adhesión al de los vencedores, el silencio y la penumbra de los vencidos, el exilio...

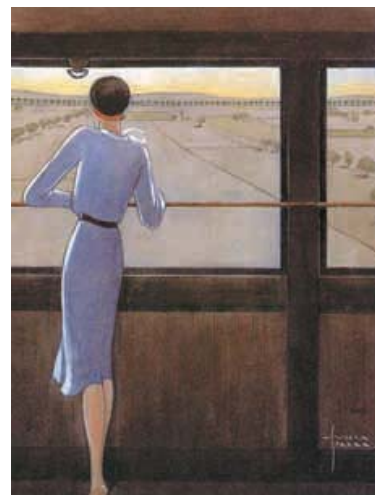
JUAN MANUEL BONET (2010)

“Mapa del iceberg: (Un siglo español)” en *Colección ABC.*
El efecto iceberg: dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo.

UNA COLECCIÓN, UN ICEBERG esta primera muestra del museo ABC es tan solo la punta de un tesoro único y hasta ahora desconocido. Un recorrido por más de 400 obras que retratan un siglo de historia. El Museo ABC de Dibujo e Ilustración presenta su primera exposición, “El Efecto Iceberg. Dibujo e Ilustración españoles entre dos fines de siglo”. Comisariada por el crítico e historiador Juan Manuel Bonet, reúne 400 obras de los extensos fondos de la Colección ABC. Esta primera muestra es sólo la punta del iceberg de un tesoro único y hasta ahora desconocido formado por cerca de 200.000 dibujos de más de 1.500 autores.

LA COLECCIÓN ABC, UN COMPROMISO CON EL ARTE

La andadura de la Colección ABC, comienza en Alemania y en la idea editorial que de allí trajo a Madrid, en 1891, Torcuato Luca de Tena y que él mismo narró en el último artículo que escribió: «Nació Blanco y Negro de un viaje a Alemania. Estuve en Múnich y allí pude admirar y estudiar la organización artística e industrial de la famosa revista *Fliegende Blätter*. De regreso a Madrid, y conversando con varios pintores jóvenes en el Círculo de Bellas Artes, me lamenté de que no se hiciera en España algo análogo. Me replicaron que aquí sobraban artistas para publicar un gran periódico ilustrado, pero hacían falta editores. Pues yo seré ese editor, contesté. Y aquel mismo día quedó decidida la publicación de Blanco y Negro». Y así, comenzó a configurarse el excepcional conjunto de obras que componen la Colección ABC. Desde el primer número, *Blanco y Negro* en 1891 y ABC, a partir de 1903, pusieron sus páginas a disposición de los artistas de la época, convirtiéndose en los medios impresos para dar a conocer sus obras. El arte, reservado hasta entonces a una minoría, se convierte, a golpe de prensa, en un gozo al alcance de multitudes. Aparecen las ilustraciones para amenizar los textos, para divulgar la información y las noticias, pero también para difundir las tendencias artísticas y a los artistas de cada época. La muestra que abre el ciclo de exposiciones es sólo la punta del sólido iceberg que conforma la



Viera Sparza:

Estampas de hoy. Verano.

ABC, núm. 9.217

(extraordinario),

7 de agosto de 1932.

Acuarela sobre papel y
sobre cartón,

300 x 230 mm.

Colección ABC. El comisario de la exposición, Juan Manuel Bonet, pretende que el visitante atisbe, a través de una trabajada selección de casi 400 piezas, cuántos tesoros hay escondidos en tan ingente archivo, que abarca 119 años de historia. La exposición se organiza en cuatro bloques temáticos, que se corresponden con los sucesivos momentos históricos, y que van desde el naturalismo hasta el simbolismo, pasando por el dibujo de posguerra hasta llegar a la Movida madrileña y las formas más modernas de expresión.



Teodoro Miciano: *Spleen*.
Concurso de portadas.
Blanco y Negro, núm. 2.237,
3 de junio de 1934.
Gouache sobre cartón;
soporte 358 x 244 mm;
mancha: 250 x 184 mm.

LA EXPOSICIÓN, UN RECORRIDO EN CINCO TIEMPOS

- El primer gran bloque de la exposición estará centrado en el naturalismo, el impresionismo y el simbolismo. Es, junto al “art-déco” y la vanguardia, la parte que más obras alberga la colección. Comparecen como ilustradores un buen número de artistas que oscilan entre el naturalismo, el impresionismo y el modernismo.

- El siguiente bloque temático incluye el período que va del “art déco” a la vanguardia y arranca sobre 1920 hasta llegar a la guerra civil. Es la llamada “segunda edad de oro de ABC” y, sobre todo, de *Blanco y Negro*. A este período se asocian también los nombres de dos escritores dibujantes como Ramón Gómez de la Serna y Eugenio d’Ors.

- Con la guerra civil, convivirán dos ABC diferentes: el de Madrid, incautado por las autoridades republicanas, y el de Sevilla, de ideología franquista.

- La posguerra se prolonga entre 1939 y 1975, donde aparecen, como novedad, los miembros de la Escuela de Madrid. En el ámbito del humor gráfico, la gran figura es indudablemente Antonio Mingote, aunque tampoco conviene olvidar a Serafín o Manolo Summers. Finalmente, la exposición reserva un importante espacio para los años de la transición y la época presente, con artistas vinculados a la Movida madrileña y a las nuevas corrientes figurativas.

MUSEO ABC. CENTRO DE ARTE, DIBUJO E ILUSTRACIÓN

La sede del nuevo Museo ABC de Dibujo e Ilustración tiene su historia. Se encuentra en la calle de Amaniel 29-31, a un paso del Cuartel de Conde Duque, en un edificio que en su día, 1900, sirvió para albergar la primera fábrica de Cerveza Mahou en la capital de España. Su creador fue José López Salaberry, un arquitecto intensa y extensamente ligado al desarrollo del nuevo urbanismo madrileño en los primeros años del siglo XX. Salaberry fue el responsable del traslado de La Cibeles al lugar en el que hoy se encuentra, fue igualmente uno de los artífices de la Gran Vía, así como el creador del edificio del Casino y la fachada del edificio que ABC y *Blanco y Negro* ocuparon durante décadas en la calle de Serrano.



Para adaptar este singular espacio a las necesidades del nuevo centro artístico, la Fundación Colección ABC ha contado con el estudio de arquitectos Aranguren & Gallejos quienes han concebido un proyecto de rehabilitación que no sólo remodela el espacio para su nuevo uso, sino que también enriquece el entorno urbano, aportando a la ciudad una propuesta arquitectónica respetuosa pero innovadora.

Con ello, el Museo ABC se integra así en las entrañas históricas de la ciudad, en directa relación con el barrio de

Vistas exteriores de Museo ABC inaugurado el 17 de noviembre de 2010.



Roberto Baldrich: *Rosas de Francia. Blanco y Negro*, núm. 2.112, 15 de noviembre de 1931. Pastel sobre cartón, 424 x 317 mm.

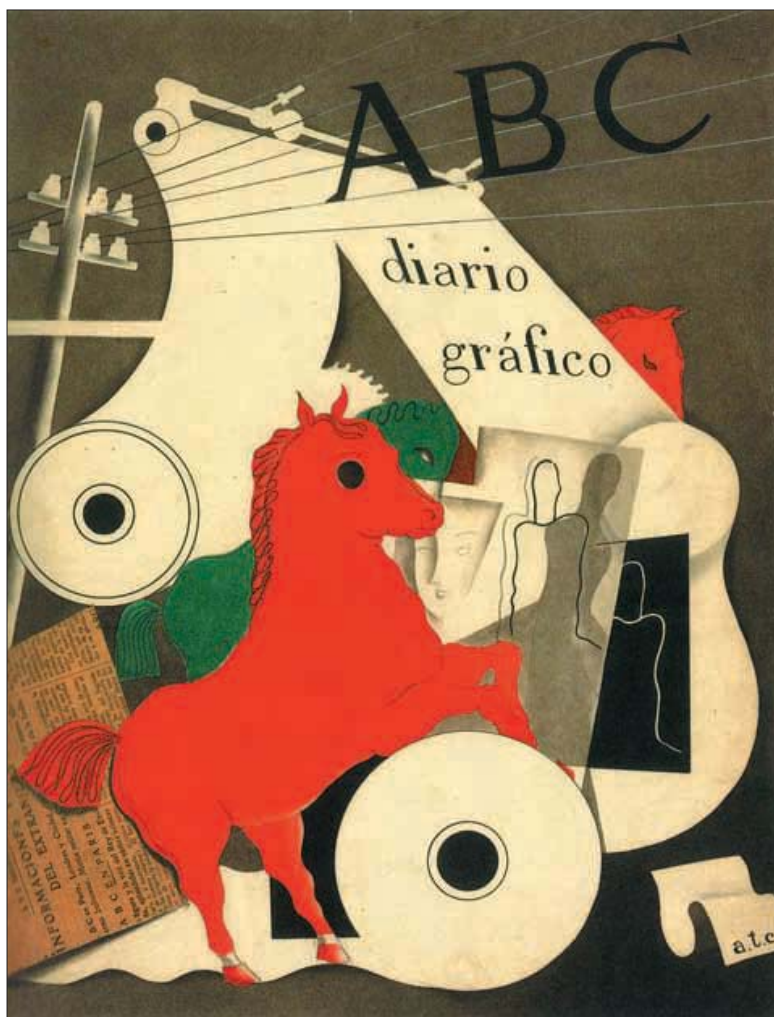
forma que desde sus inicios se muestre claramente próximo a la sociedad para transmitir de la manera más eficaz todos los valores y tesoros que encierra.

El nuevo Museo cuenta con una superficie de más de 3.000 m² para el desarrollo de sus actividades, distribuidas en seis plantas, dos de ellas subterráneas. Dispone de dos amplias salas de exposición, espacios multifuncionales, una planta destinada a trabajos de gestión, un depósito de obra, un laboratorio de restauración, almacenes, cafetería y tienda. En definitiva, todo lo necesario para el desarrollo de un centro de estas características, siguiendo las más innovadoras tendencias arquitectónicas, artísticas y museográficas, donde ha primado conseguir las mejores condiciones técnicas de conservación y exposición para las piezas que allí se sitúen y se ha buscado la mayor flexibilidad y aprovechamiento de los espacios dedicados a las múltiples actividades programadas.

LA COLECCIÓN

A lo largo de su historia, ABC ha sido el puerto en el que año a año, mes a mes y día a día han ido desembarcando el talento, la imaginación y las creaciones de docenas y docenas de artistas.

Desde 1891, trazo a trazo, dibujantes, ilustradores y pintores han alimentado la Colección ABC, el germen, alimento y fondo artístico del Museo ABC de Dibujo e Ilustración. Un legado único, un siglo de arte gráfico que se ha nutrido con la obra de más de 1.500 artistas de todos los estilos, técnicas y tendencias del dibujo y la ilustración hasta alcanzar las casi 200.000 dibujos originales de que hoy dispone. Un incalculable tesoro que se presenta ante los ojos actuales en perfecto estado de revista y de conservación, virtudes que permitirán el estudio y la difusión de sus fondos de manera directa y generosa.



atc [Ángeles Torner Cevera]: *Contraportada*.
Blanco y Negro, núm. 2.107,
11 de marzo de 1931.
Collage, gouache y
acrílico sobre cartulina,
510 x 380 mm.

Un conjunto histórico pero decididamente contemporáneo. Histórico, por el excepcional y selecto material que aporta al patrimonio artístico; contemporáneo por su carácter inmediato, activo y comunicador, íntima e intensamente relacionado con otras vertientes de la ilustración como el diseño gráfico, el cómic, la animación, la creación digital.

Textos extraídos de las siguientes páginas:

[http:// www.museoabc.es/es/exposicion/16](http://www.museoabc.es/es/exposicion/16)

<http://www.museoabc.es/es/museoarquitectura>

<http:// www.museoabc.es/es/lacoleccion>

Exposición *El paisaje en Gran Canaria en el Centenario de Unamuno*

Galería de Arte de la ULPGC del 7 al 22 de octubre de 2010

*Tarde en la selva. Agreste soledad del paisaje,
decoración del rayo de sol entre el ramaje
y lento silabeo del agua cantarina,
Madre de la armoniosa tristeza campesina.
¡Tarde en la selva! Tarde de otoño en la espesura
del bosque, en el triunfo de la arboleda oscura,
bajo la advocación de las copas sonoras
y el plácido consorcio de las dormidas horas...*

TOMÁS MORALES

Vista de la exposición
*El paisaje en Gran Canaria
en el Centenario de
Unamuno.*
Galería de Arte de la
ULPGC (2010).

EL DÍA 7 DE OCTUBRE DE 2010 tuvo lugar la inauguración de la exposición *El paisaje en Gran Canaria en el Centenario de Unamuno* organizada por el Vicerrectorado de Cultura y Deporte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria dentro del ciclo dedicado a “Unamuno en Canarias, 100 años de historia (1910-2010)”.



La muestra pictórica, comisariada por el crítico de arte y escritor, Jonathan Allen, incluyó obras de Miró Mainou, Juan Carlo, Darío de Regoyos, Ricardo Baroja, Luis Arencibia, Manuel Ruiz, Juan Ismael González y Sebastián Navarro. En la exposición también se proyectó la publicación electrónica *Me llevo el recuerdo: Unanumo en Canarias* realizada por el Cabildo de Gran Canaria a través de la Casa-Museo Tomás Morales para conmemorar el centenario de la visita de Unamuno a Canarias.

Reproducimos a continuación el texto del catálogo del comisario de la exposición, Jonathan Allen:

“La verdad y su expresión adoptan una forma radical en la prosa y poesía de Miguel de Unamuno. El proceso cognitivo que nos llevará a penetrar en la esencia de un pueblo y de su paisaje — la transformación histórica de la geografía prefija y aísla una serie de elementos que entrañan la esencia y por tanto se tornan símbolos de veracidad. La recuperación de las zonas, regiones o naciones en decadencia, —léase la España de 1898—, implica un proceso de reconocimiento patológico, para después, sin alterar las coordenadas eternas de identidad, enfocar la regeneración. Estas ideas subyacen y emanan de ese ensayo que tanta polémica causó en su tiempo “En torno al casticismo” y que reencontramos agilizadas y sintetizadas en obras posteriores como *De Fuerteventura a París* y *Paisajes del alma*.

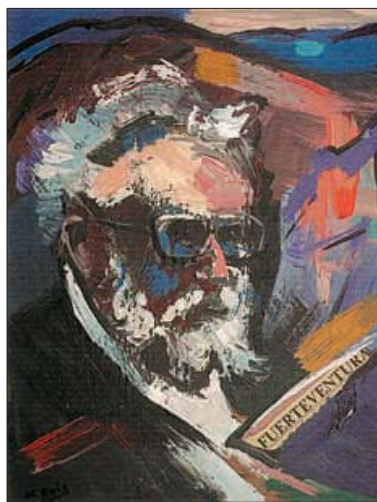
El primero es un peculiar mosaico, una obra entre géneros, una suerte de ensayo intertextual. El diálogo interior estructura la multiplicidad del texto: poesía, comentario crítico, sátira política, entradas de diario. En la yerma tierra majorera el autor invoca a Don Quijote y Don Juan Tenorio, y alude a Dante y Leopardi. El segundo, una compilación de ensayos, le sirve a Unamuno para expandir física y socialmente ciertos elementos que le resultaron sorprendidos, por ejemplo el gofio, la aulaga o el camello. De la aulaga hace un icono plástico que surge de la proyección tridimensional y lineal de esa “planta-esqueleto”, flor árida de la isla-esqueleto, como él la denomina. Conscientemente o no, el autor traza una imagen vanguardista de este endemismo y eleva al podio de la dignidad una especie que hasta los inicios del indigenismo ningún pintor canario había estudiado, a no ser como mancha difusa en el paisaje, anécdota óptica sin mayor interés.

He ahí el trasunto. Unamuno rechaza la herencia de la cultura retiniana. Todo aquello que nutre el pintoresquismo del diecinueve,

a él le sobra y estorba. Su pensamiento filosófico esencialista le conduce a la selección y la abstracción. El camello, símbolo viviente de la desventurada isla (el nombre de Fuerteventura, antagónico juego de palabras que gira sobre el eje fortuna-infortunio), es a la vez reflejo geométrico y metáfora lumínica de esa tierra. El exiliado conjuga en su prosa una novedosa nomenclatura prevanguardista. Unamuno instintiva y racionalmente se alinea con esos que ya están reformulando las teorías revolucionarias del arte regional. Por una parte, Felo Mozón y su visión del arduo determinismo canario que genera uno de los rasgos sureños del paisaje local, geografía esencial de las islas que se manifestará en la pintura metafísica e intemporal de Jorge Oramas. No debemos obviar el hecho de que ya existía, antes del exilio de 1924, una fluida comunicación entre Unamuno y pensadores y artistas canarios. La correspondencia amistosa que mantiene con Domingo Doreste y Juan Carlo tendrá efecto e influencia en la creación y definición de la Escuela Luján Pérez, academia libre que abanderará la ideología del regionalismo y el progresismo liberal. De este entorno ideológico nacerá esa escuela que reorientará el sentido de la estética, dotando al arte regional de compromiso y proyecto social.

Unamuno tomó posturas en el arte español y las expresó en la prensa. Por ello, en esta pequeña muestra de la huella y las formas de su influencia en Canarias, incluimos obras de creadores españoles cuya ética y estética concordaban con su pensamiento filosófico y antropológico. Darío de Regoyos, ilustrador de ese viaje al fondo de la España oculta emprendido junto al poeta belga Émile Verhaeren, y Ricardo Baroja, pintor observador de la vida popular, en la mejor tradición crítica de Goya. El tardío retrato de *Fray Lesco* de Juan Ismael, nos muestra al personaje recortado contra la silueta del Roque Nublo, geología espiritual y “preñada”, que tanto impresionó al bilbaíno en su viaje a Gran Canaria. Otro retrato, el de Alonso Quesada, simboliza la conexión literaria entre Unamuno y el genial escritor, pintado por Juan Carlo, amigo común. Un raro paisaje interior, “El jardín de la Escuela”, también de Carlo, ofrece la descarnada visión de un sencillo ajardinamiento interior. Modesta y natural, esta es la expresión de una sensibilidad pictórica purgada de tentaciones ornamentales y fetichismos. Un siglo después, la interpretación del paisaje y el Atlántico que hizo Unamuno, no han perdido relevancia. Su prosa ideológica y filosófica no ha perdido vigencia ni en las letras ni en el arte canario. Unamuno sigue inspirando más retratos, señal clara de trascendencia cultural. Manuel Ruiz hace un retrato *collage* en que la distancia y la memoria desempeñan un papel importante, y Chano Navarro, una xilografía de penetrantes líneas que “cartografía” de nuevo el rostro del escritor.

La idea del paisaje que nos legó el pensador español se ha convertido en una “herencia” metatextual. La imagen del texto provo-



Retrato de Miguel de Unamuno (1989)
por Manuel Ruiz
Técnica mixta sobre tabla,
46 x 38 cm.
Colección privada.
Las Palmas de Gran Canaria.



Retrato de Alonso Quesada
(1923) por Juan Carlo
Óleo sobre lienzo,
68 x 63 cm
Fondo Casa-Museo Tomás
Morales.
Cabildo de Gran Canaria.

ca en el artista el deseo de aplicar el patrón mental a la realidad observada, formando una compleja cadena de modelos y reflejos que se confrontan. En 1996, Luis Arencibia escenifica la versión de la “tempestad petrificada”. Las cumbres grancanarias como símil del océano, la isla como huella fósil del mar. El pintor que más intensa y constantemente ha interiorizado e interpretado la herencia de Unamuno es sin duda Manuel Ruiz. Lector y relector ávido del escritor y poeta. Ruiz ha pintado directamente en Fuerteventura el paisaje del alma leído, entresacando la forma semi-visible de esos rasgos y ritmos que conformaron la abstracción mayorera de Unamuno. Duradera y persistente relación entre la inteligencia contemporánea y la genialidad moderna.”

“Esencia y razón. El diálogo de la estética unamuniana y Canarias” por Jonathan Allen en *Miguel de Unamuno: Huellas Históricas y Contemporáneas en el arte visual de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

[No debemos obviar el uso del adjetivo “petrificado” que emplea Ignacio Aldecoa en *Cuaderno de godo* al describir la orografía, y que reenfatiza el primer uso descriptivo de Unamuno (Jonathan Allen), 2012].

Espacio de Creación

*La escritura
reciente de
Rafael-José Díaz*

por FRANCISCO-JAVIER

HERNÁNDEZ ADRIÁN

Durham University, Reino Unido

PARA QUIENES AÚN NO CONOCEN SU OBRA, *Antes del eclipse*, de Rafael-José Díaz, será el descubrimiento de un poeta raro, en absoluto predecible, que muestra cómo la poesía, en esta voz poética, celebra de manera extraordinaria la vida del lenguaje, de la imaginación y de la más íntima verdad. Felizmente, no es éste un libro de un solo aliento, la escritura es amplia y diversa. Poesía, desde hace tiempo, de los instantes y de la fragmentación, en este libro predominan las imágenes vivas y multidimensionales que podrían recordar, por ejemplo, las fotografías de Karina Beltrán. Sorprende aquí la libertad de la escritura, la imaginación vertida en cambiantes, pero no vacilantes, escrituras. ¿Qué distingue a este libro, entonces, a través de las partes y diferentes formas del poema?

La imagen del vuelo de los pájaros en el viento, las visiones de la luna, el sol o el árbol, son lugares de una extrema condensación de intimidad, momentos de este universo de recuerdos que se nos presentan simultáneamente presentes y remotos. Pero la máxima intensidad se sugiere en los intersticios, *entre* las imágenes o símbolos, entre las visiones o signos. El recientemente desaparecido Paco Vidarte escribió, en un ensayo deslumbrante (“De una cierta cadencia en deconstrucción”): “Tal vez debería detenerme aquí. No tengo mucho más que decir. Ésta es mi hipótesis, que se me ha anticipado precipitadamente...”. Se trataba de verticalidad, de cadencia y de síntoma, de repetición y de *aquello que se nos anticipa precipitadamente*, no la muerte, el lenguaje o la vida, sino el pliegue, la hendidura, la herida. Es decir, la palabra *entre*, siempre volando hacia la escucha. Pues el trasluz del poema, al revelarse, puede desdecirse, anunciar su cadencia, en busca de nuestra escucha y complicidad: “Sábanas sin más labios escondidos / entre sus pliegues que los míos solos / tendidos hacia nadie...”. En el poema de las golondrinas, el de los “pájaros oscuros”, leemos: “En círcu-

los, inquietas, en torno a un árbol, por delante de mi rostro, entre el árbol y el rostro...”. En otro, escuchamos esta visión de la luna: “Y al llegar a la Playa de Vargas, toda aquella luz flotaba sobre el mar, trazando un sendero entre el agua y el cielo”. ¿Acaso este espacio liminar por donde caen los nombres y los cuerpos no es también el principio vertiginoso de una lenta pero inmensa apertura hacia lo posterior? Tal vez sea apertura al dolor de las imágenes intersticiales, aquellas que van a desvanecerse, gestos solamente sugeridos. Los nombres de amados y amadas, amigos, artistas, vuelan y caen, pero se sostienen, en el juego de redes de las páginas. La caída, que es uno de los nombres de la huida hacia atrás o hacia el interior, del pozo y del sueño profundo, es también el nombre de la recuperación y del reinicio del viaje: “en una intermitencia de recuerdos / que la sangre transporta en su viaje sin tregua”.

Los poemas caen, la voz de vida se repite en las imágenes del viaje, con la celebración del cuerpo geminado: “cuerpo doble de un ángel, sueño de mediodía”. Es tal vez el ángel de la historia, consciente ya sin remedio de la herida, de la experiencia limítrofe entre las desapariciones. La escritura de Rafael-José Díaz brota aquí sorprendentemente por donde no hay camino, como la prueba no solo de la poesía sino también del cuerpo, de la vida, que persisten. El mediodía y el crepúsculo señalan el ascenso y, sí, también, la caída inexorable, naturalmente narcisista, del *corpus*. El asombro ante esta visión anunciada desde el pasado de las imágenes y desde su cadencia nos convida a saber que todos los fragmentos del cuerpo o sus indicios —labios, nuca, hombros, cintura, ombligo, pies, sábanas, sombras— son también el anuncio de un después del eclipse, cuando los fragmentos de la desaparición contendrán aún un viaje de la sangre, de la visión y del cuerpo afortunadamente recordado y dolido en los poemas.

Bibliografía de Rafael-José Díaz

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ nació en Tenerife en 1971. Es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna. Fue lector de español en la Universidad de Jena y en la Universidad de Leipzig (1995-2000). Dirigió entre 1993 y 1994 la revista *Paradiso*. Como poeta ha publicado los siguientes títulos: *El canto en el umbral* (1997), *Llamada en la primera nieve* (2000), *Los párpados cautivos* (2003) —Premio Tomás Morales de Poesía 2002—, *Moradas del insomne* (2005), *Antes del eclipse* (2007) y *Detrás de tu nombre* (2009). En 2007 apareció *Le Crépitement*, un volumen que recoge una selección de sus poemas traducidos al francés. También ha publicado entregas de su diario, entre las que cabe destacar *La nieve, los sepulcros* (2005). Ha publicado traducciones de los siguientes autores: Arthur Schopenhauer, Hermann Broch, Philippe Jaccottet, Gustave Roud, Pierre Klossowski, Fabio Pusterla, Ramón Xirau y William Cliff. Como ensayista, ha publicado recientemente *Rutas y rituales*, una selección de sus ensayos. Y, como narrador, acaba de publicar su primer libro de relatos, *Algunas de mis tumbas*.

RETRATO

Está desnudo en casa y, como un perro,
devora lo que encuentra: desechos, carne cruda
en huesos
de recientes cadáveres;
se agacha a defecar si le dan ganas
y difunde los rastros de su baba
por alfombras, sillones y cojines
en los que a cualquier hora, luego,
se recuesta a dormir,
saciado, en flácida postura.
Al despertar les ladra
a sombras que no sabe
si nacieron de un sueño o de su propio
cuerpo encogido, quejumbroso,
mientras se despereza.
Olfatea los cuartos,
se golpea el hocico en las esquinas
antes de vomitar
y gime
como si fuera un perro abandonado,
sin saber que no hubo nunca un dueño,
que nunca hubo calor junto a su llanto
y que nadie roerá
sus huesos ovillados.

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

MUCHACHO ENTREGADO

El muchacho entregado
que siente el sexo hundido en sus entrañas
revolotear como el pico
de un colibrí alelado
o como el cuerpo entero
de una serpiente joven y extasiada

es el centro del mundo en esta playa
apartada del mundo
si su piel se embadurna con la arena
mientras hierven poseídas sus entrañas
y sus ojos no ven
más que una amalgama de mar y de deseo.

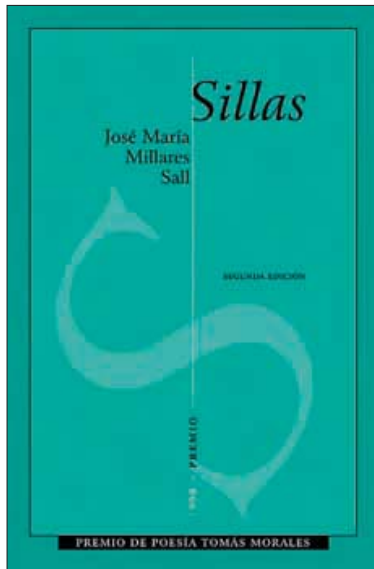
Yo nada soy, lo es todo
él en este instante, el que se entrega
a las mil convulsiones
cuya atroz traducción es que su tiempo es otro,
una flor dibujada
sin contornos visibles, una fuente en el centro de su cuerpo.

Hacer que se retuerza
hasta que, exhausto, piense que ha danzado
en cualquier posición imaginable,
contemplar su desgaste como una rendición, como una entrega,
no es más que el premio exiguo
para quien ha cuidado las puertas del edén.

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

Nueva Poesía

Sillas, de José María Millares Sall por Eduardo González Ascanio



Cubierta de *Sillas*. 2ª ed. (2011), por JOSÉ MARÍA MILLARES SALL.

- *Sillas*. Segunda edición.

MILLARES SALL, José María.
Las Palmas de Gran Canaria:
Cabildo de Gran Canaria, 2011.
ISBN: 978-84-8103-622-0.

EL AÑO 1999, AÑO EN QUE APARECE ESTE POEMARIO, *Sillas*, parece ser un tiempo de inflexión en la obra de José María Millares. Dicen las reseñas sobre él que a partir del 2000 nuestro autor da un giro hacia una poesía de corte más existencial. Tal vez. Dejo esos juicios a los estudiosos de su obra. Yo, que lo leí ocasionalmente y sin ánimo de estudiarlo, sí llegué a apreciar que José María Millares avanzaba en su palabra poética hacia una condensación expresiva, de máximo rigor estilístico, como evolución propia de quien tenía ya a sus espaldas otros diecinueve libros de poemas, después de haber experimentado, de haberse sometido de modo autodidacta al aprendizaje de las formas tradicionales, después de haber deslumbrado y producido conmoción con los solemnes versículos del inolvidable *Liverpool*. Sin ese bagaje —pienso— tampoco habría sido posible este libro con el que ganó el Premio de Poesía Tomás Morales en 1998, un libro irónico, juguetón, tierno, que nos lleva de una página a otra en manos de una aparente, solo aparente, facilidad, la que se puede permitir el maestro que reserva para él toda la complejidad, justo para hacerle el camino al lector lo más raso posible.

Aproximadamente un centenar de sillas se suceden, poema tras poema, en el libro que hoy nos convoca. Abar-

can la pobreza y la opulencia, la vejez, la infancia, el amor, la espera, la soledad, la violencia o el cinismo... Son las sillas del poder que niega o concede, la de la timidez de quien solicita un anticipo, las sillas de los mítines políticos, las de los jurados literarios, la de quien vela a los pies de una cama mortuoria, la temible silla del dentista, las de quienes se saben deseados o las de quienes no esperan nada, por más que desesperen... Si se extendieran todas a lo largo de un solo cuadro, tenderían a componer uno de esos murales donde la Historia y la Sociedad se dan cita, porque estas sillas, “solo sillas”, como advierte uno de los primeros poemas, adquieren las trazas, la compostura y los hábitos de sus dueños.

Cuando los leí por primera vez, me cautivó esa capacidad de agotar casi las variaciones de un mismo asunto, abordar tal variedad de asientos, teniendo para cada cual un acierto de lenguaje evocador y conciso; haciéndolo, además, a partir de un patrón formal invariable. Son poemas breves, repletos de sugerencias indirectas, ajenos a todo patetismo, dotados de una reposada cadencia en sus versos que hacia el final de cada poema, invariablemente, se dividen en dos más pequeños, quebrando el ritmo: uno penúltimo que advierte y produce suspensión, y el último que acentúa o que remata el poema (“Silla de balancín”: *En ella se acunaba, hasta dormir / la luz que se mecía en los labios del sueño, / cantando hasta caerse de la nube / vencido / el arrorró*). Con esos mimbres formales, escuetos, rabiosamente fijos, se evoca en cada ocasión algo así como el aire de las viejas postales con filigrana modernista (“Silla de jardín”: *La dama entró despacio hasta dejar / su mano en la blancura del aroma / envolviendo de lluvia los labios de una flor...*), el exacto laconismo fotográfico o la caricatura y la sorna costumbrista (“Silla de sala de espera”: *Espera, desespera, la llenan de revistas / de nupciales enredos, de ilustrísimas trampas, / sucias habladurías, de alcobas o de oscuros personajes, de cuernos y de abortos, cuando surge / la voz liberadora:... ¡La siguiente, que pase!*

En este libro de pequeñas estampas literarias, se hace un recorrido por la condición humana con un fresco vital

minucioso y prolijo, obra de la maestría precisa y sabia de un maestro del lenguaje, empecinado artista y poeta, hecho al trabajo sistemático, casi constante, y curtido en los esfuerzos de agotar todas las variaciones de un posible asunto. Tiempo después de *Sillas*, daría a la imprenta sus *Parecias*, versos conformados como trazos pictóricos a partir de una personalísima conformación del haiku. Yo, particularmente, recuerdo de la época de la primera publicación de *Sillas*, las series prolijas de obispos que el autor dibujaba y mostraba a las visitas, obispos todos siniestros, mal encarados y crueles que pudieron ser siempre el mismo obispo, pero que José María lograba diversificar en multitud, o negros monstruos peludos, de cabeza hirsuta como erizos con ojos que se replicaban también pero diferenciándose unos de otros, así como las sillas del centenar de *Sillas* cuya lectura vuelvo a recordar cuando releo este libro, y que esperan ser de nuevo divulgadas y leídas.

[Texto de Eduardo González Ascanio leído en la Casa-Museo Tomás Morales el pasado 15 de abril de 2011 con motivo de la presentación de la 2ª edición del poemario *Sillas* de José María Millares Sall.]



Islas de sutura, de Manuel Moya

- *Islas de sutura*.

MOYA, Manuel.

Las Palmas de Gran Canaria:

Cabildo de Gran Canaria, 2011

(Premio de Poesía Tomás Morales, 2010).

ISBN: 978-84-8103-635-0.

ISLAS DE SUTURA RESULTA UN POEMARIO con una gran calidad y madurez poética, lo que le ha valido obtener el Premio Literario de Poesía Tomás Morales 2010, con los votos, por unanimidad, de cada uno de los miembros del Jurado.

Acaso la mayor originalidad de esta obra —y a su vez lo que la vincula con la tradición— estriba en haber armado una cartografía insular, un *islario*, que nos lleva de nuevo a revisar el concepto de isla y sus múltiples connotaciones míticas, psicológicas, literarias..., lo que, a través de los tiempos, ha devenido arquetipo del *topos* insular. Este poemario, por tanto, indaga en la creencia, apuntada entre otros por Claude Kappler, que existen espacios que por su naturaleza y por su posición en el universo están más predestinados a asumir una función simbólica. Tal es el caso de las islas, lugares donde lo maravilloso existe por sí mismo fuera de las leyes habituales y bajo un régimen que le es propio: el lugar de lo arbitrario. De esta manera, *Islas de sutura* nos transporta a diversos parajes míticos y legendarios, pasando por los utópicos, fantasmales, perdidos, paradisiacos, mágicos, encantados..., ésos que se adivinan tras este portulano toponímico que rememora ecos lejanos de Grecia, Italia, Portugal, México, Australia, Oceanía...



Cubierta de *Islas de sutura* (2011), por MANUEL MOYA.

Itinerario que por último nos revela el sentido existencial de todo ser, «todo hombre es una isla», contraviniendo así aquellos versos del poeta inglés John Donne (1572-1631), quien, en “Oraciones para los momentos supremos”, sostenía: “Ningún hombre es en sí / equiparable a una isla; / todo hombre es un pedazo del continente, / una parte de tierra firme”. En *Islas de sutura* cobra fuerza por momentos aquellos versos de Virgilio Piñera, quien más allá de su condición insular —y precisamente por ello— sabía el peso exacto de la isla y la isla en peso, quién mejor que él para reconocer “la maldita circunstancia del agua por todas partes”. *Islas de sutura* zurce ésta y otras heridas....

Fundar un territorio propio es acaso una de las tentaciones más legítimas y recurrentes de todo creador. El

Bibliografía de Manuel Moya

MANUEL MOYA nació en 1960, en Fuenteheridos (Huelva), lugar donde reside. Poeta, narrador, crítico literario, editor, traductor. Ha publicado los siguientes libros: *La Noche Extranjera* (Torredonjimeno, 1994, 2ª ed. Almería, 1998), *Las Horas Expropiadas* (Talavera de la Reina, 1995), *Las islas sumergidas* (Béjar, 1997), *Salario* (Rute, 1998), *Lección de sombras* (Ed. Pre-textos, Valencia, 2006), y a lo que habría que sumar dos antologías *Habitación con islas* (Huelva, 1999) y *Años de servicio* (2006). Se ha ocupado de autores como J. Bergamín, M. Pizarro, J. Arcencio o Pérez Infante. Obtuvo en 1994 el Premio “G. Celaya”, en el 2000 el “Ciudad de Las Palmas”, el “Leonor” (Soria) en 2001 o “La Bienal Poética Julio Tovar” en 2006 (Tenerife). Su nombre aparece en numerosas antologías de poesía española publicadas últimamente. En prosa ha editado un par de colecciones de relatos *Regreso al tigre*, (Sevilla, 2000) y *La sombra del caimán* (Huelva, 2006) así como las novelas *La mano en el fuego* (Palma de Mallorca, 2006), *La tierra negra* (Sevilla, 2009) y *Majarón* (Tenerife, 2009).

poeta onubense Manuel Moya lo vuelve a ensayar en este libro que es a un tiempo poliédrico y simultáneo y que a su vez se viene a convertir en el nódulo central de una obra que se pretende poliédrica e indagatoria. *Islas de sutura* está formado por un fragmentario archipiélago donde todo adquiere la sutil consistencia del humo, pero donde también hay mucho de piedra horadada, de silencio roto, que apenas pesa. Estas islas, cada una de estas islas, separadas del continente por delgados hilos de sutura, pretenden hablarnos de un mundo otro, de una manera otra de ver, de sentir o de ser y es por eso que son escurridizas, y es por eso que son volátiles y es por eso que nos conciernen en lo más hondo. Reproducimos a continuación la composición “Moca” del poemario *Islas de sutura* (2011), p. 27.

MOCA

Como el pez
que condenado a vivir en el agua
no ve el agua, o la mota de polvo
que surca el corazón del aire
ignora el aire, nosotros,
que habitamos esta isla,
que levantamos muros
y en ellos fijamos estandartes,
que bebemos de sus aguas
y que cada noche vemos
el sol ponerse sobre el mar,
jamás vimos la isla,
esta isla, esta isla, esta isla.

Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista (Espacio, cuerpo y poética), de Bruno Pérez Alemán



Cubierta de *Erotismo y espacio en una poética modernista (Espacio, cuerpo y poética)* de Tomás Morales, por BRUNO PÉREZ ALEMÁN.

-
- *Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista (Espacio, cuerpo y poética).*

PÉREZ ALEMÁN, Bruno.

Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2010.

ISBN: 978-84-15148-32-6.

TOMÁS MORALES. EROTISMO Y ESPACIO EN UNA POÉTICA MODERNISTA (ESPACIO, CUERPO Y POÉTICA) en palabras del autor “debemos entender este trabajo sobre Tomás Morales como un esfuerzo de la memoria por disipar un estado de perplejidad. El momento de historia que habitamos fatalmente se encuentra gobernado por el reino de una imagen espectacular, imagen que nos ofrece un relato histórico en el que no nos reconocemos. De ahí que hayamos tomado una postura ontológica ante el asunto, esto es, determinar en qué tradición y en qué momento de la misma nos encontramos, y desde el que precisamente hablamos. El “comprenderla”, como diría Heidegger, no es “conocerla”, sino abrirla al mundo del “ser-ahí” que somos para poder proyectarnos en ella como desarrollo de sus posibilidades.

Nos preguntamos, entonces, por un momento concreto del devenir histórico de las Islas, que, en última instancia, es una inquisición sobre la tradición e identidad canarias. El poeta, Tomás Morales, ha sido nuestro Hermes, y con su obra hemos establecido un diálogo que nos ha abierto horizontes de sentido a veces inesperados, a través de un lenguaje modernista, codificado en signos erótico espaciales y poéticos”.

Bibliografía de Bruno Pérez Alemán

BRUNO PÉREZ ALEMÁN (Arucas, Gran Canaria, 1978). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente ejerce como docente de Lengua Castellana y Literatura y Cultura Audiovisual en el IES Josefina de la Torre de Vecindario, en Gran Canaria, y como profesor tutor de literatura del Centro Asociado de Las Palmas de la UNED. En 2001 se le concede la Beca de Investigación Tomás Morales para realizar un trabajo sobre Unamuno y Canarias, labor que desarrollará como antecedente de su tesis doctoral. Su labor crítica se ha centrado, fundamentalmente, en diversos aspectos de la literatura canaria, incluyendo el de la divulgación entre las enseñanzas medias. Ha dictado conferencias en cursos y congresos, y publicado *Un ensayo sobre la escritura moralesiana de la ciudad de Las Palmas* (2005), *Unamuno. Una interpretación cultural de Canarias* (2005), *Palabras en el Istmo*, en colaboración con Belén González (2009) y *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno* (2010), entre algunas ediciones de clásicos canarios y latinoamericanos.

*Documentos de las colecciones
de la Casa-Museo*

A propósito de un “Exlibris” de Juan Gris

Dibujado para el poeta
Tomás Morales en
Renacimiento Latino, 1905
(Una viñeta al gusto de la época).

por AITOR QUINEY URBIETA
Biblioteca de Catalunya

1 Juan Manuel Bonet, “Juan Gris, en su alba”, *Diario 16*, Madrid, 9 de enero de 1988.

2 Juan Manuel Bonet, “Juan Gris antes de Juan Gris”, *ABC Cultural*, 10 de julio de 1999, p. 32-33.

3 Javier Serrano Alonso, “Auto-semblanzas modernistas, el “número lírico” de “Renacimiento” (1907), *Príncipe de Viana. Anejo*, N.º. 18, 2000, pp. 381-392.

4 Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 287. Serrano, *op. cit.* p. 382.

5 Juan Manuel Bonet, «Para la prehistoria de Tomás Morales (y de Juan Gris)», *Syntaxis*, núm. 12-13, 1986-87, pp. 105-107.

6 Raymond Bachollet, *Juan Gris, ilustrador 1904-1912. Colección Emilio Ferré*, Fundació Caixa Girona, Centre Cultural Caixa de Girona, Girona, 2009. [Catálogo de exposi-

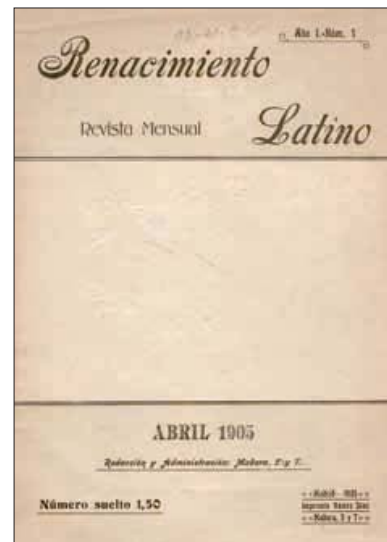
LA REVISTA *RENACIMIENTO LATINO* (1905), la descubre Juan Manuel Bonet¹ en una de sus continuas búsquedas por los libreros de viejo, “en un estante alto de una librería del barrio alto lisboeta”², revista que hasta entonces, para la historiografía del momento, había estado sepultada justo en ese estante. Esta revista estaba co-dirigida por el poeta Francisco Villaespesa y el novelista portugués Abel Botelho (1854-1917). Francisco Villaespesa Martín (Almería, 1877-Madrid, 1936), fue uno de los grandes poetas y dramaturgos del Modernismo español, quien después de sus primeros 20 años de vida, en 1897, llega a Madrid, y llevando una vida bohemia, se integra y conoce a los escritores del grupo de la revista *Germinal*, y comienza su colaboración como periodista en numerosas revistas. Tras su primer libro de poemas, *Intimidades* (1898), Villaespesa siente la necesidad de editar revistas literarias que fueran la plataforma para poetas y escritores modernistas y naturalistas ya conocidos, pero también para aquellos noveles, incipientes forjadores de versos bajo la nueva estética fin de siglo. Así, fundó o dirigió las revistas *Electra* (1901), *Juventud* (1901), *La Revista Ibérica* (1902), *Renacimiento Latino* (1905) o *Revista Latina* (1907). Villaespesa, siguiendo a su amigo Rubén Darío en “la batalla del modernismo”, era de la opinión que la prensa y en especial las revistas, eran el medio más eficaz, directo y legítimo, para la promoción y la difusión de la obra artística y del pensamiento³ y casi la única para la difusión del modernismo literario, tan denostado entonces y a cuyos autores les resultaba casi imposible ver su obra editada en un libro. Estas revistas editadas por Villaespesa en el período de 6 años demuestran la vida efímera que tenían, pero aún así, “como apenas extinguida una aparecía la otra, la continuidad en el espíritu y el contacto con los lectores no se perdían”.⁴

En *Renacimiento Latino* vieron sus firmas publicadas los poetas y escritores (no coloco en la siguiente lista los que fueron objeto de las viñetas de Gris, pues los nombro más abajo): Felipe Trigo, Antonio de Albuquerque, Leopoldo Alas (Clarín), Eugenio d’Ors, Justino de Montalvao, José

Francés, G. Martínez Sierra, R. Cansinos Assens, Marcellino Mesquita, Salvador Rueda, José Buylla, Miguel A. Ródenas, Enrique Díez-Canedo, Diego Ruiz, Manuel Buenon y José Santos Chocano.

Hemos de reconocer, finalmente, que Francisco Villaespesa, con los dos números publicados (abril y mayo), de su revista *Renacimiento Latino*, fue una suerte de visionario de la obra de algunos poetas y artistas jóvenes si hacemos caso de algunas coincidencias, que hasta los años 80, la historiografía no había tenido en cuenta. La primera de ellas se refiere a Juan Gris y ya la hizo pública, primero Juan Manuel Bonet⁵ y después Raymond Bachollet⁶, y es la presencia de las ilustraciones de Juan Gris en esta revista, en 1905, cuando hasta entonces se había pensado que las primeras ilustraciones del artista habían sido en 1906 para el libro *Alma América*, de Santos Chocano. Lo mismo ocurrió con Tomás Morales, a quien los historiadores, hasta entonces, mantuvieron que las primeras publicaciones del poeta grancañario en el círculo literario madrileño habían aparecido en la *Revista Latina* de 1907, también de Villaespesa, sin tener en cuenta la aparición en *Renacimiento Latino* dos años antes, de un texto en prosa (una reseña de *Vida* (1903), del escritor Issac Muñoz) y su soneto *Fantasia*, bajo el cual aparece la firma del poeta en una viñeta dibujada por Juan Gris, y que es la protagonista de este pequeño artículo.⁷

Tomás Morales se traslada a Madrid, procedente de Cádiz, en 1904, para seguir con sus estudios de medicina, lo que le permitirá “entrar en contacto directo con el ambiente literario del momento, ya desde entonces contaminado por el *rubendarismo*”.⁸ Allí, y siguiendo el estudio de Oswaldo Guerra, “inmediatamente traba amistad con dos de los máximos representantes del modernismo español: Salvador Rueda y Francisco Villaespesa. El primero, tras conocer el aliento poético de Morales, llegará a reconocerlo como legítimo heredero de su obra en lo que respecta a los rigores formales de la estética modernista —en especial en sus intentos de adaptar al español la estructura del verso



Cubierta de *Renacimiento Latino*, año I, núm. 1, abril de 1905. Biblioteca de Catalunya.

ción]. Bachollet añade, además, que la primera aportación como ilustrador de Juan Gris fue en 1904 para la revista literaria *Papel de Estraza*, con unas ilustraciones para textos de Camilo Bargiela, Ramón Godoy, Enrique Ayuso y Ramon Asensio Mas, utilizando por vez primera el nombre artístico de “Juan Gris” y las iniciales “J.G.”

⁷ Otro de los noveles poetas afortunados de incluir su firma por primera vez en *Renacimiento Latino*, será el amigo de Tomás Morales, Fernando Fortún (1890-1914). Ver: Eugenio Padorno, “Tres cartas de Fernando Fortún a Tomás Morales”, *Philologica canariensis: Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, N.º. 6-7, 2000-2001, pp. 509-530.

⁸ Oswaldo Guerra Sánchez, “Introducción” en: Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, edición de Oswaldo Guerra Sánchez, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 2001, p. 15.

hexámetro latino. Francisco Villaespesa le introdujo en las lides editoriales y le apoyó en sus primeros pasos a la hora del reconocimiento público”.⁹



Detalle de la cubierta de *Renacimiento Latino*, año I, núm. 1, abril de 1905, en alto contraste.

LAS VIÑETAS DE JUAN GRIS

De *Renacimiento Latino*, ya lo hemos indicado, salieron dos números —abril y mayo—, en 1905.¹⁰ La revista, de formato 27.5 x 19.5 cm., y con una cantidad importante de anuncios en las primeras y últimas páginas sobre un papel rosado de diferente calidad que el resto de la revista, lleva en la cubierta de este primer número, en su parte central, estampado un relieve —que presumiblemente en los ejemplares de Bonet y los consultados por Bachollet apenas se vislumbra, que presenta la figura de un héroe desnudo intentando domar a un caballo alado (Pegaso), o bien, intentando cabalgarlo, por lo que podría ser Belerofonte como alegoría del renacer en la ambición, ambición de hacer llegar la poesía y el modernismo a lomos de Pegaso. Incluso, en el extremo inferior derecho de la imagen, puede observarse el trazo de una firma, aunque no es posible identificarla. Al comienzo de la revista y al final de su primer texto en prosa “Trilogía del Evangelio de la vida”, de Pompeyo Gener, aparece la primera viñeta de Juan Gris, es decir, el nombre del autor del texto ornamentado con un dibujo, como firma. Esa viñeta, es pues, quien nos da la autoría del texto, ya que al comienzo de éste, sólo va el título, sin más mención.

En el primer número, además de la viñeta para Pompeyo Gener, aparecen las de Pedro de Répide, Eugenio Castro, Villaespesa, Isaac Muñoz, Jacinto Grau, Affonso Lopes Vieira, Rubén Darío, Gabriel Miró, Abel Botelho, Antonio Machado, la conjunta de Pérez de Ayala y Antonio de Hoyos, Henrique de Mendonça y Silverio Lanza. La nómina de autores no para aquí, pero el resto de los textos llevan una firma tipográfica. En el segundo número —la cubierta reproduce un dibujo de C. Simpson—, las viñetas se suceden con los nombres de más poetas y prosistas: Teixeira de Queiros, Gabriel Alomar, Alfredo Blanco, Alejan-

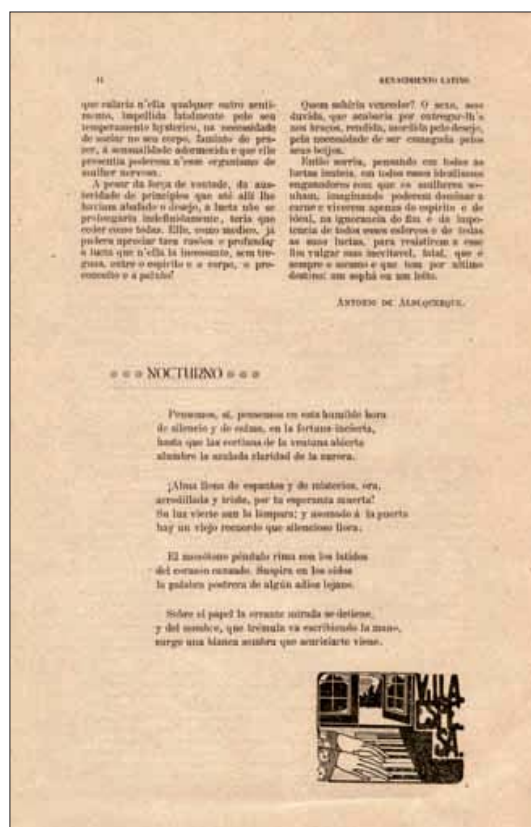
9 *Ibidem*, p. 16.

10 Lamentablemente, sólo he podido cotejar el número 1 del mes de abril, conservado en la Biblioteca de Catalunya (top: 05-4º.C1/16), y no el segundo, justamente en el que aparece la mencionada viñeta de la firma de Tomás Morales. Todas las referencias a este segundo número están sacadas del libro de Bachollet.

dro Sawa, Silvio Rebello, Vargas Vila, Ángel Zárraga, Antonio Patricio, Carmen Nevado, José Durban, Juan Pujol, Tomás Morales y León Coca. En total, 27 viñetas.

Si nos atenemos, como dije, al estudio hecho primero por Bonet¹¹ y después por Bachollet por vía doble¹², estas viñetas fueron obra de Juan Gris, excepto la de Eugenio Castro, firmada con el anagrama “EM”. El resto de ilustraciones que acompañan a los textos, de forma tradicional, son obra de Monteserín, Ricardo Marín, Parrilla, Octavi de Romeu (pseudónimo de Eugeni D’ors), Robledano, C. Simpson, Eugenio Hermoso, Vázquez Díaz y fuera de texto, y sobre papel blanco satinado, reproducciones de obras de Ramón Casas, Eliseo Meifrén, F. A. de Sotomayor y Zaragoza, Fernando de Villodas, Isidre Nonell y Zurbarán.

Juan Manuel Bonet y Raymond Bachollet otorgan la autoría de las viñetas a Juan Gris (cuyo nombre aparece en el índice del segundo número de la revista), basándose en el estudio del grafismo y de otros argumentos de tipo formales. Para Bachollet, “...cada ex libris supuso una oportunidad para que el joven dibujante resolviera gráficamente el problema que plantea el conjunto al mismo tiempo, la personalidad del autor, de su obra y la naturaleza de los caracteres que componen su nombre”, y añade que “esas composiciones ponen de manifiesto el vigor de su actividad intelectual en su evolución artística. De la amplitud de su colaboración con esta revista modernista se deduce la relación que mantuvo con autores representativos de la literatura española y portuguesa de vanguardia”.¹³ Y el mismo autor añade años después, que “por modestia y, sin duda por buen gusto estético, no firma ninguno de sus exlibris con el fin de no crear confusión en torno a su trabajo. En esta actividad Gris parece buscar la mejor combinación posible entre una imagen que simbolice a cada autor y el dibujo de las letras de sus nombres y apellidos. Será un tipo

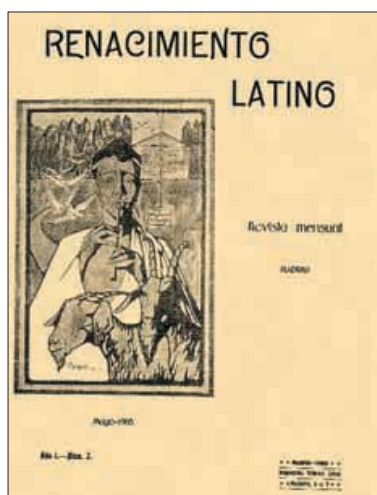


Renacimiento Latino, Año I, núm. 1, abril de 1905. Página con la viñeta de Juan Gris para Francisco Villaespesa. Fondo de la Biblioteca de Catalunya.

11 Bonet, *op. cit.*, nota 4.

12 Raymond Bachollet, *Juan Gris, dibujante de prensa de Madrid a Montmartre, catálogo razonado, 1904-1912*, Madrid, 2003, Ediciones El Viso. Y, Bachollet, *op. cit.* nota 5.

13 *Ibidem*, p. 80.



Cubierta de
Renacimiento Latino,
mayo de 1905.
Dibujo de C. Simpson.
Reproducción extraída
del libro de Raymond
Bachollet.
Col. Juan Manuel Bonet.



Juan Gris. Viñeta para
Tomás Morales en
Renacimiento Latino, mayo
de 1905. Reproducción
extraída del libro
de Raymond Bachollet.
Col. Juan Manuel Bonet.

de actividad que le gustará repetir en otros trabajos gráficos e incluso en sus cuadros cubistas.”¹⁴

La viñeta de la firma de Tomás Morales representa un gato blanco con manchas negras sobre el lomo y la cara, de grandes ojos abiertos y cuya negra cola configura el marco con la firma “Tomás/ Mora/ les”. Es un dibujo sintético, a plumilla, que se acerca al tratamiento de una xilografía primitiva, casi expresionista y que resiste el mismo estilo del resto de las 26 viñetas. Si seguimos el discurso de Juan Manuel Bonet sobre el hecho que estas viñetas “nos permiten valorar el trabajo de metaforización plástica realizado por el pintor sobre la obra de algunos poetas y prosistas más importantes de su tiempo”¹⁵, tendremos que admitir que la representación del gato no es aleatoria. ¿Qué quiso decir del poeta, el joven ilustrador, para colocar un gato bajo el soneto *Fantasia*?

El gato, el felino amaestrado y casero pero salvaje y primitivo al mismo tiempo, ha tenido desde siempre, su lugar en la vida de los poetas y más entre los parnasianos y simbolistas. La atracción por el gato desde Baudelaire y Poe es recurrente. ¿Conoció Juan Gris a Tomás Morales y a todos los artistas a los que dedicó sus firmas? De algunos se sabe que era amigo pero de otros hay incertidumbres y por lo tanto su trabajo de “metaforización” debió ser bastante más complejo del imaginado. Intentando buscar la relación que Tomás Morales podía tener con los gatos, no hemos encontrado huella alguna, y por tanto, cualquier afirmación en torno al porqué de esta representación gatuna, es pura conjetura. Gris dibujó otros animales de una fuerte carga simbólica, y muy propios del momento, como los dos cisnes para la viñeta de Rubén Darío y el águila, para la de Alejandro Sawa, que anticipa, con éste último, algunos animales dibujados para *Alma América*, de Santos Chocano.

¿VIÑETA O “EXLIBRIS”?

Y no es gratuito que mencione esta firma de Tomás Morales dibujada por Juan Gris, como una viñeta, tal y

14 Bachollet, *op. cit.*, nota 6.

15 Bonet, *op. cit.*

como lo hizo en el artículo citado de Juan Manuel Bonet, al igual que al resto de las 26, dado que años más tarde, Bachollet, en sus dos libros también indicados, la calificó, como las que hizo Gris para las obras de los otros poetas y prosistas, de “exlibris”. Hay una cierta tendencia a cometer el error de calificar cualquier marca de libro o revista que lleva nombre propio, de exlibris. Marcas hay de diversos tipos y categorías, entre ellas marcas de impresores, de encuadernadores, de imprentas, de editores, etc., que tienen una gran similitud formal con los exlibris, pero que no lo son, pues no están realizadas para el cometido de éste, es decir, señalar al propietario de un libro. Este recurso de firmar artículos, poemas y otros escritos, con el nombre del autor, dentro de una viñeta, o formando diseños jugando con el nombre, fue común a algunas revistas de la época. Es obvio pues, señalar que denominar estos dibujos de Juan Gris como “exlibris”, es un error. Además, hemos de tener en cuenta que Gris conocía el significado y el propósito final de un exlibris, ya que, sin duda, y tomando como hipótesis que no conociera lo que se estaba llevando a cabo a este respecto, debió conocer el exlibris que Picasso le hiciera a Camilo Bargiela en 1901, reproducido en la revista que el joven malagueño dirigía en Madrid, *Arte Joven*. Gris conocía bien esta revista ya que muchos de sus colaboradores, posteriormente lo fueron de la revista *Papel de Estraza*, para quien Gris ilustró algunas obras, como una del mismo Camilo Bargiela, de quien era amigo personal según Bonet. Y la última consideración a este respecto, es que Gris dibujó, dos años más tarde, un exquisito exlibris para Manuel Machado, reproducido en la contracubierta del libro *Alma. Museo. Los cantares*, editado por la Librería Pueyo en 1907, y esta vez con el lema “ex-libris de Manuel Machado”, así como otro para Felipe Sassone, reproducido en la contraportada de su libro *Almas de fuego*, y con las mismas características que el anterior.

Barcelona, 27 de septiembre de 2011

*Ediciones, coediciones
y colaboraciones*

EDICIONES DEL CABILDO DE GRAN CANARIA (2011-2010)

La cena de Betania

MORALES, Tomás. *La cena de Betania: Pasaje bíblico en un acto y en prosa*; edición crítica de Guillermo Perdomo. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2011. ISBN: 978-84-8103-638-1.

Premio de poesía Tomás Morales

Islas de sutura

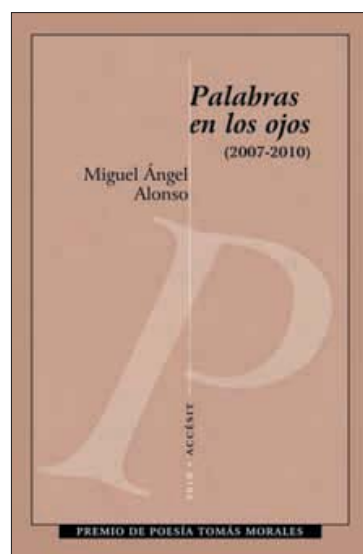
MOYA, Manuel. *Islas de sutura*. Las Palmas de Gran Canarias: Cabildo de Gran Canaria, 2011 (Premio de Poesía Tomás Morales, 2010). ISBN: 978-84-8103-635-0.

Un día cualquiera del vendedor de gafas

DÍAZ-PIMENTA, Alexis. *Un día cualquiera del vendedor de gafas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2011 (Accésit Premio de Poesía Tomás Morales, 2010). ISBN: 978-84-8103-637-4.

Palabras en los ojos

ALONSO ARVELO, Miguel Ángel. *Palabras en los ojos (2007-2010)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2011 (Accésit Premio de Poesía Tomás Morales, 2010). ISBN: 978-84-8103-636-7.



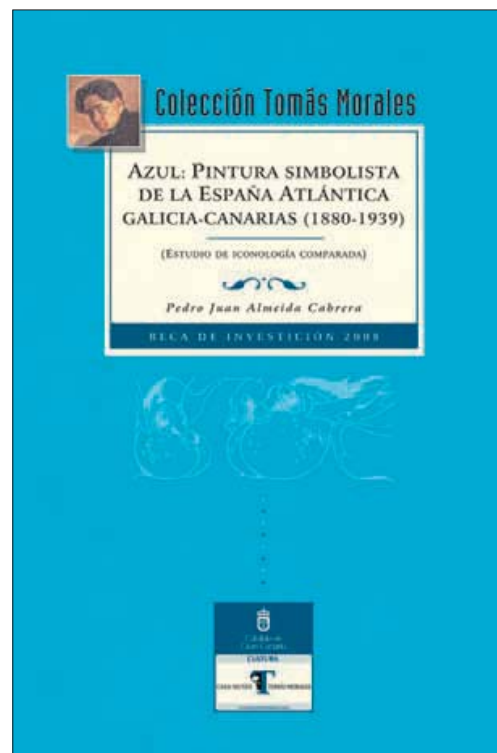


Moralia 9: Revista de estudios modernistas. 2009.

Moralia 9: revista de estudios modernistas: 2009. Casa-Museo Tomás Morales; [estudios modernistas, Aitor Quiney Urbietta, Juan Manuel González Martel, Jonathan Allen, Sergio Artero Hernández; espacio de creación, Berbel; documentos de las colecciones, Aitor Quiney Urbietta]. [Moya] (Gran Canaria): Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2010. ISSN: 1696-2117.

Azul: Pintura simbolista de la España atlántica.

ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan. *Azul: Pintura simbolista de la España atlántica. Galicia-Canarias (1880-1939) (Estudio de iconología comparada)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2010 (Colección Tomás Morales) (Beca de Investigación "Tomás Morales", 2008). ISBN: 978-84-8103-623-7.

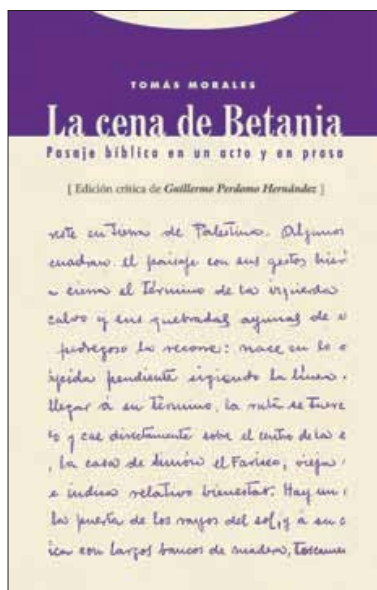


Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canarias.

Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canarias [recurso electrónico]; selección de texto e imágenes M^a del Rosario Henríquez Santana. Moya (Gran Canaria): Casa-Museo Tomás Morales, 2010. ISBN: 978-84-693-3380-8.

*La cena de Betania:
Pasaje bíblico
en un acto y en prosa
de Tomás Morales*

Edición crítica de
Guillermo Perdomo Hernández



Cubierta de *La cena de Betania* de Tomás Morales; edición crítica de GUILLERMO PERDOMO.

- TOMÁS MORALES. *La cena de Betania: Pasaje bíblico en un acto y en prosa.*

Edición crítica de Guillermo Perdomo.

Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2011. ISBN: 978-84-8103-638-1.

LA CENA DE BETANIA ES LA ÚNICA OBRA TEATRAL que se ha conservado del poeta Tomás Morales (Moya, Gran Canaria, 1884 – Las Palmas de Gran Canaria, 1921). Estrenada en 1910, no había sido publicada de forma independiente hasta la presente edición llevada a cabo por el profesor Guillermo Perdomo Hernández. La reciente aparición de un manuscrito en un archivo particular ha permitido ofrecer una versión nueva de la obra, más fidedigna a las intenciones del autor, pues el documento presenta un estadio posterior, aunque próximo en el tiempo, al manuscrito autógrafo que se había venido utilizando en las ediciones anteriores.

La edición crítica llevada a cabo por Guillermo Perdomo se ha fundamentado en dicho manuscrito a la vez que se han cotejado todos los documentos existentes: el manuscrito autógrafo de Tomás Morales; la edición que Sebastián de la Nuez dio a conocer como parte de un estudio titulado “Tomás Morales, autor teatral”, publicado en el *Anuario de Estudios Atlánticos* en 1955; y la pieza que aparecerá reproducida posteriormente en *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Interinsular Canaria en 1984 —ésta era, de hecho, la única edición de la pieza en formato libro— hasta la presente edición de Guillermo Perdomo que ha sido editada con la intención de fijar, cumplidos ya más de cien años desde su elaboración y representación, un texto que pueda ser considerado definitivo.

El argumento de *La cena de Betania* corresponde con el pasaje bíblico de la visita que hizo Jesús de Nazaret, camino de Jerusalén, a la casa de Simón el Fariseo, donde perdona todos sus pecados a María Magdalena y narra la pará-

bola del hombre que tuvo clemencia a aquel que le debía dinero. Más que una pieza dramática en sí, es un cuadro o poema escénico.

En definitiva el Cabildo de Gran Canaria, a través de la Casa Museo Tomás Morales pone a disposición de los usuarios una edición actualizada y rigurosa de la obra teatral de Tomás Morales *La cena de Betania* (2011) como un nuevo referente no sólo para investigadores, profesores, estudiosos de la obra del poeta, sino también para un amplio público, tanto en el ámbito de nuestra comunidad como a nivel nacional e internacional.

TEATRO PÉREZ GALDÓS

—♦—

GRAN VELADA SACRA
QUE TENDRÁ LUGAR LA NOCHE DEL 27 DE MARZO DE 1910.

—♦—

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1. ADAGIO de un oratorio, de Haydn, por la Orquesta dirigida por Agustín Hernández.
2. Estreno del Poema bíblico de Tomás Morales. Decorado de Nicolás Massieu. Desempeñado por la Sociedad de declamación "LOS DOCE".

"LA CENA EN CASA DE SIMÓN"

PERSONAJES

Jesús de Galilea.—María Magdalena.—La mujer Nazarita.—Simón el Fariseo.—El impedido de Samaria.—La vendedora de flores.—El Hierosolimitano.—La vendedora de naranjas.—El Centurión de Capernaum.—El mensajero.—El hijo del impedido

Los 4 hijos de Simón } Efraim, Asrael,
 } Noroab y Juan,
 } Pedro, Andrés, Jacobo,
Los doce Discípulos } Juan, Felipe, Simón Celador,
 } Mateo, Tomás, Judas,
 } Jacobo de Alfeo, Bartolomé y Judas Iscariote.

Hombres, mujeres y niños del pueblo.
Siervos de la casa de Simón.

SEGUNDA PARTE

1. REVERIE, de Schumann, por la Orquesta.
2. Discurso por Francisco González Díaz.
3. LARGO, de Händel, por la Orquesta.

A las 9 en punto.

PRECIOS

Plateas y Palcos principales con entradas	Plas.	18.
" " " " " núms. 1, 2, 3 y 4	"	12.
Proscenios plateas y principales con entradas	"	12.
Palcos segundos con entradas	"	10.
Butacas con entradas	"	3.
Anfiteatro	"	2.
Delantera de Paraiso con entrada	"	125.
Entrada á localidad	"	1.
Entrada general	"	075.

El timbre á cargo del Público.

Tip. Auzola

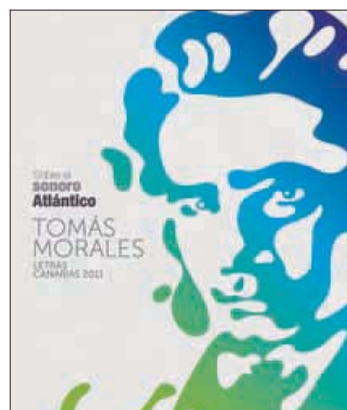
Programa de «La cena en casa de Simón». (Anverso y reverso).

Gran velada sacra que tendrá lugar la noche del 27 de marzo de 1910. Teatro Pérez Galdós. (Finalmente el estreno tendrá lugar el 4 de abril).

Archivo documental de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.

COEDICIONES Y COLABORACIONES

BECERRA BOLAÑOS, Antonio. *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales*; [coordinación, Antonio Becerra Bolaños]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2011 (Letras Canarias 2011).

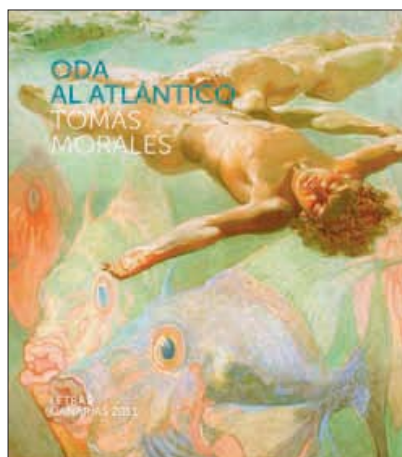
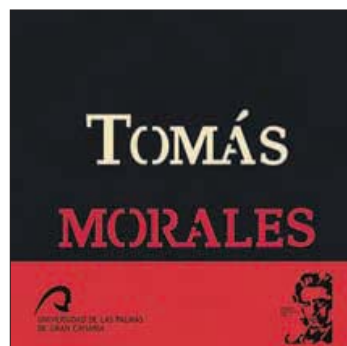


DOMÍNGUEZ GUERRA, Lidia E. *Alma de pirata: Cuaderno didáctico. Tomás Morales* [Recurso electrónico]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2011 (Letras Canarias 2011).



La voz de todos. Tomás Morales [Vídeo] [Recurso electrónico]; [dirección y guión, Antonio Becerra Bolaños; realización, Jorge R. Márquez; edición y postproducción, Chemi Ferreiro; una producción de IT7 y Bunker Studio para el Gobierno de Canarias, 2011]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2011.

MÁRQUEZ-MONTES, Carmen y PÁEZ MARTÍN, Jesus (coord.). *Tomás Morales.: versos y ecos entre dos siglos*; [prólogo, Yolanda Arencibia Santana]. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. ISBN: 978-84-92777-83-9.



MORALES, Tomás. *Las Rosas de Hércules*; edición de Oswaldo Guerra Sánchez. Madrid: Cátedra, 2011. ISBN: 978-84-376-2756-4.

MORALES, Tomás. *Oda al Atlántico*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2011. (Letras Canarias 2011).

-
- **TOMÁS MORALES.** *Las Rosas de Hércules.*

Edición de Oswaldo Guerra Sánchez.

Madrid: Cátedra, 2011 (Letras Hispánicas; 680).

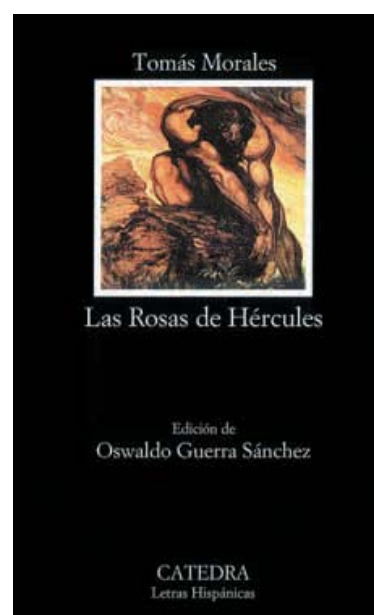
ISBN: 978-84-376-2756-4.

EN EL AÑO 2006, CON MOTIVO DEL XXX aniversario de la apertura de la Casa-Museo Tomás Morales en la localidad de Moya, el Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, en colaboración con dicha Casa-Museo, publicó la primera edición crítica de *Las Rosas de Hércules*, realizada por el profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Oswaldo Guerra Sánchez a partir de los *Libros de Autor* preparados originariamente por el propio Tomás Morales. Esta edición sirvió para corregir errores que hasta entonces se habían transmitido en ediciones anteriores y permitió fijar el texto de la obra con rigurosidad. Además del texto, el volumen contaba con una amplia introducción sobre la vida y la obra del autor, una bibliografía selecta y un amplio apartado de 125 páginas de notas y comentarios para lectores avezados. El volumen, dotado de unas características tipográficas y de diseño altamente estéticas, se coronaba con un índice de primeros versos para facilitar la tarea de los investigadores. Se trataba, por tanto, de una ambiciosa edición destinada a actualizar bibliográficamente la obra cumbre del poeta canario. Así, el objetivo básico con el que fue pensado aquel proyecto editorial, se ha visto cumplido con creces.

Cinco años después de ver la luz aquella edición, la enorme demanda de la obra del poeta en medios académicos y estudiantiles, especialmente de fuera de las Islas, hizo necesaria la preparación de una nueva publicación que, basada en aquella de 2006, cuyos derechos pertenecen al Cabildo de Gran Canaria, cubriera los siguientes objetivos: presentar el texto fijado en la edición de 2006 en un formato de bolsillo; ajustar el conjunto al concepto de “edición anotada”, apta para un público estudiantil (Secundario, Bachillerato y Universidad); distribución exhaustiva

Las Rosas de Hércules de Tomás Morales

Edición de
Oswaldo Guerra Sánchez



Cubierta de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales; edición de OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ.

fuera de las Islas Canarias, que hasta ahora habían sido mercado natural de la mayoría de las ediciones de la obra de Tomás Morales.

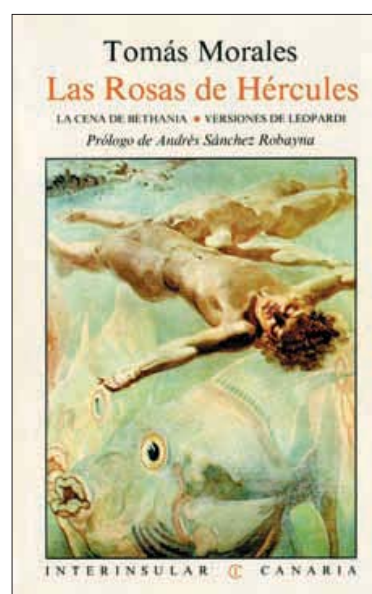
Por su amplia trayectoria en el campo editorial y su excelente labor de difusión de la cultura dentro y fuera de España, la editorial Cátedra, perteneciente al grupo Anaya, mediante los acuerdos pertinentes, ha incorporado la edición de este libro a su catálogo Letras Hispánicas, aprovechando la coyuntura que brinda la celebración del Día de las Letras Canarias 2011 dedicado a Tomás Morales.

Según Oswaldo Guerra, responsable de la edición de *Las Rosas de Hércules* en Cátedra, “Tomás Morales ocupa una posición privilegiada en el amplio y variado panorama de la literatura hispánica por dos razones fundamentales: primero, por la calidad y singularidad de su obra, breve pero densa, dotada de unas características estéticas que la hacen fácilmente identificable; y segundo, por haberle tocado escribir en una época y en un contexto verdaderamente clave para la historia de la literatura: el nacimiento de la modernidad. Dicho de otro modo: Tomás Morales supo aprovechar los avances artísticos de una época dorada para la cultura (entre finales del siglo XIX y principios del XX) y adaptarlos a una poderosa visión personal.

Su popularidad no dejó de crecer incluso desde antes de que, en 1908, publicara su primer libro, *Poemas de la gloria, del amor y del mar*. Composiciones suyas aparecieron en publicaciones señeras del momento, desde las madrileñas *Revista Crítica* o *Revista Latina* hasta la tinerfeña *Castalia*; desde la parisina *Mundial Magazine*, dirigida por Rubén Darío, hasta la mejicana *Revista de revistas*. De hecho, la crítica fue unánime al considerarlo como una de las grandes voces del momento, en especial por su visión del tema marino y por la perfección formal de sus poemas.”

Como referencia señalamos las ediciones más relevantes de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales que se han realizado hasta hoy en día (1919-2011) y que son las siguientes:

- *Las Rosas de Hércules*, Libro II. Imprenta Clásica Española: Madrid, 1919.
- *Las Rosas de Hércules*, Libro I: Imprenta Clásica Española: Madrid, 1922.
- Más de tres décadas después, en 1956, *Las Rosas de Hércules*, I y II. El Museo Canario: Las Palmas, 1956.
- Habrá que esperar hasta 1977, año en que aparecen dos ediciones idénticas de *Las Rosas de Hércules* que reproducen el texto de la de 1956; la editada por el Cabildo de Gran Canaria y la editada por Barral que representa el primer intento actual de divulgación desde medios editoriales peninsulares de la obra definitiva del poeta.
- En 1984 aparece la edición de *Las Rosas de Hércules* de Interinsular Canaria que incorpora la pieza teatral *La Cena de Bethania*.
- En 1990 *Las Rosas de Hércules* de la Biblioteca Básica Canaria editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- *Las Rosas de Hércules* de Mondadori (2000) con una lectura del catedrático de la Universidad de La Laguna, especialista en la obra de Tomás Morales, Andrés Sánchez Robayna.
- No debemos olvidar, además, la edición facsimilar que de *Las Rosas de Hércules* hizo el Gobierno de Canarias en 1985, lo que permitió a los lectores la consulta del texto original de cada libro.
- Y por último, la primera edición crítica de *Las Rosas de Hércules* llevada a cabo por Oswaldo Guerra Sánchez y editada por el Cabildo de Gran Canaria en 2006; y esta última edición de *Las Rosas de Hércules* editada por Cátedra en 2011, y que fue presentada en febrero de 2011 coincidiendo con el Día de Las Letras Canarias dedicado a Tomás Morales.



Cubierta de *Las Rosas de Hércules* de TOMÁS MORALES, Ed. Interinsular Canaria (1984).

Bibliografía de Oswaldo Guerra Sánchez

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ (Gran Canaria, 1962) es profesor de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, poeta y ensayista. Su tarea investigadora se centra en el estudio de la literatura desde dos ópticas diferentes: la enseñanza y la teoría literaria. En el terreno de la enseñanza es coautor de los volúmenes de Lengua y Literatura de la editorial Anaya para la Enseñanza Secundaria Obligatoria. Sus trabajos en torno a la obra literaria tienen como referente básico una línea de reflexión colindante con la hermenéutica, como lo atestiguan sus libros *La obra poética de Carlos Pinto Grote. Ensayo de interpretación* (1999), *Un modo de pertenecer al Mundo (Estudios sobre Tomás Morales)* (2000), *Senderos de Lectura. Memoria y Hermenéutica* (2002), la edición de *Comedia del recibimiento* de Bartolomé Cairasco de Figueroa (2005), la edición crítica de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales (2006), *La expresión canaria de Cairasco* (2007) y la edición conmemorativa del Centenario de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* de Tomás Morales (2008). Sus últimos libros en el ámbito de la creación poética llevan por título *De camino a la casa* (2000) y *Montaña de Tauro* (2004).

-
- **DOMÍNGUEZ GUERRA, Lidia E.** *Alma de pirata; Cuaderno didáctico. Tomás Morales.*

[Recurso electrónico].

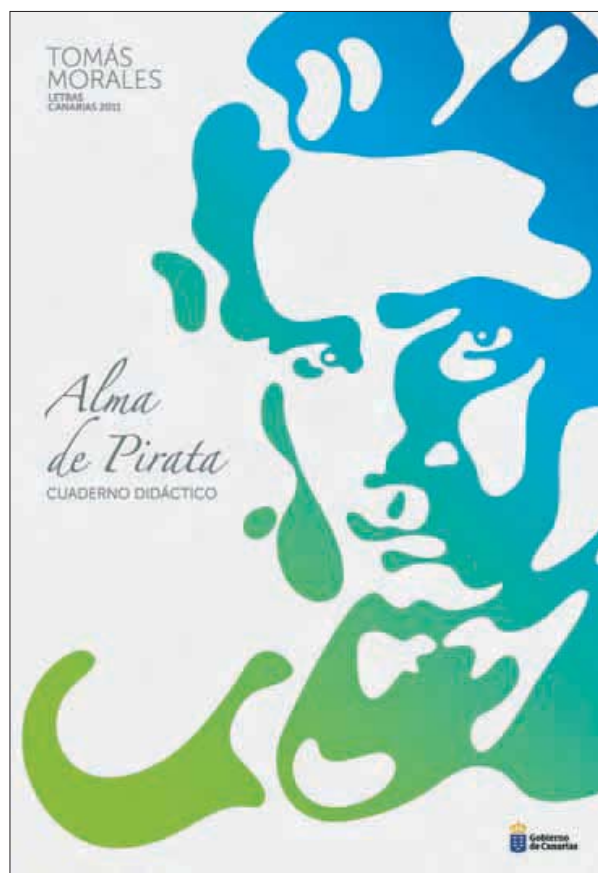
Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2011.

(Letras Canarias 2011).

*Alma de pirata:
Cuaderno didáctico.
Tomás Morales*

de Lidia Domínguez Guerra

LA RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE Educación y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales, Lidia Domínguez Guerra, con motivo del Día de las Letras Canarias 2011, dedicado al poeta Tomás Morales, ha realizado un cuaderno didáctico sobre el poeta que tiene como título *Alma de pirata*. Con este cuaderno se pretende dar al profesorado un instrumento de trabajo cuyo objetivo principal es que la obra de Tomás Morales sea para el alumnado una experiencia a través de la cual pueda adquirir conocimientos mediante la reflexión y desarrollar capacidades creativas y de percepción. Pretende ser una herramienta pedagógica que ayude al docente y al propio alumnado a descubrir al autor, su obra y su aportación al mundo de la literatura, y a ser capaz de producir sus propios textos. Teniendo en cuenta que aprendemos mejor cuando estamos implicados en todo el proceso de enseñanza-aprendizaje, se proponen varias actividades en las que el alumnado tenga que investigar, buscar y, a veces, rebuscar, para conseguir la información. Por supuesto, lo importante no es que el alumnado encuentre mucha información ni que emplee demasiado tiempo en encontrarla, sino saber dónde buscar y, para ello, al final del cuadernillo aparece bibliografía, lugares, páginas web y direcciones para consultar. Este cuaderno está dividido en dos bloques: *¡Tripulantes! ¡La llama del entusiasmo prenda vuestras almas bravías!* y *Y a vosotros, ¡osados!* El primero es una

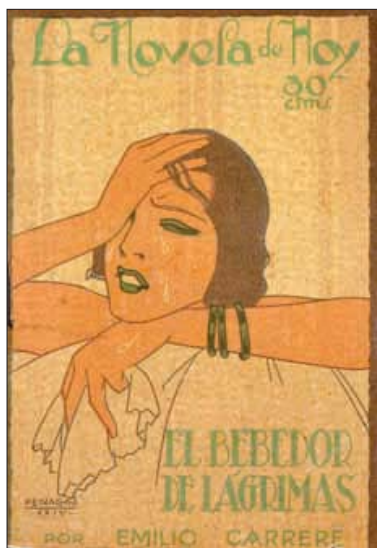


propuesta general donde el objetivo es conocer la vida y un poco de la obra de Tomás Morales utilizando las TIC y otros recursos; mientras que el segundo bloque es una propuesta más específica donde se sugiere analizar en profundidad una selección de poemas del autor. Las actividades están dirigidas al 2º ciclo de la ESO y Bachillerato, aunque es posible adaptarlas a otros niveles. La utilidad de las actividades propuestas queda, por tanto, totalmente a expensas del criterio del docente o de quienes deseen utilizarlas a fin de profundizar en la obra y en su autor. El objetivo de fondo es que el alumnado sienta o empiece a sentir esa “necesidad”, que le fascine leer, que sienta cómo, a través de estos textos, se sumerge en otro mundo y en otras vidas para aprender más de su mundo y de su vida; y que la obra de Tomás Morales forme parte y constituya su experiencia lectora posterior.

*Exposiciones temporales, talleres
didácticos y publicación electrónica*

*Exposición:
Mujeres en las
colecciones de la
Casa-Museo
Tomás Morales*

Casa-Museo Tomás Morales
del 18 de mayo
al 8 de junio de 2011



Rafael de Penagos:
El bebedor de lágrimas de
Emilio Carrere (1924).

...
*Soy mujer... Y en mi cuerpo ingozado
una flor estelar se cultiva
y florece en misterio sagrado,
como un rayo de sol perfumado
contenido en un ánfora viva...*

*¡Soy mujer!» Y sus manos radiosas
desciñeron su veste ambarina,
y ofreció a tus miradas ansiosas,
como un albo milagro de rosas,
su total perfección femenina.*

...

TOMÁS MORALES

EL DEPARTAMENTO DE ARCHIVO-BIBLIOTECA de la Casa-Museo Tomás Morales dentro del marco del Día Internacional del Museo realizó la exposición *Mujeres de las colecciones de la Casa-Museo Tomás Morales* del 18 de mayo al 8 de junio de 2011, una pequeña muestra bibliográfica en la que se expusieron una selección de ediciones especializadas con ilustraciones gráficas dedicadas a la mujer o a la figura femenina reflejada por importantes artistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

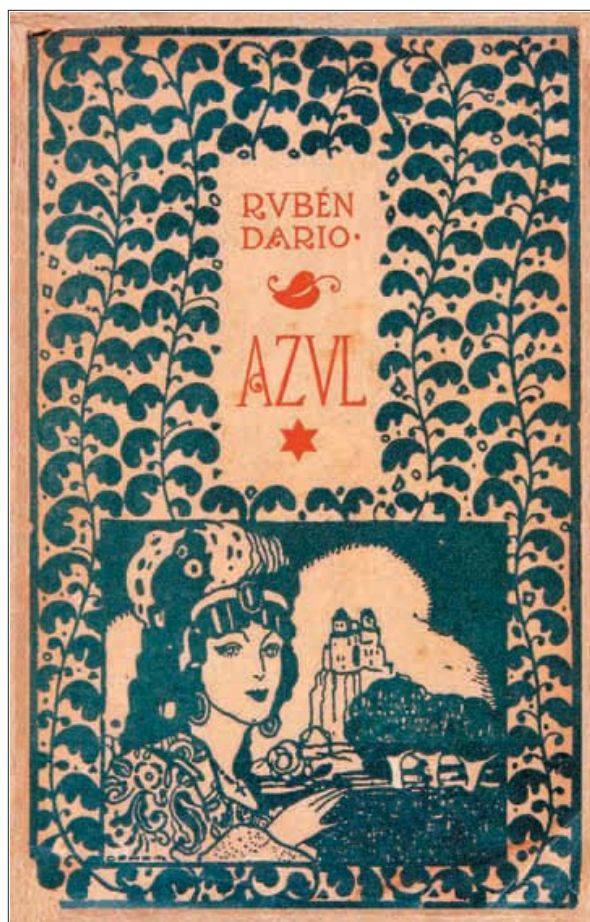
En un primer aparatado mostramos las mujeres de la revista *Mundial Magazine*, revista publicada en París entre 1911 y 1914 y dirigida por Rubén Darío. Entre los colaboradores de esta publicación encontramos, por un lado, a Tomás Morales que publica en 1911 "Britania Máxima" y en 1914 "Oda a las glorias de don Juan de Austria" y, por otro, al pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. Cada número de esta revista generalmente presenta una cubierta con el rostro de una mujer realizada por un artista reconocido del momento, entre los que destacan Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) y Xavier Gosé (1876-1915). Los interiores de la revista aparecen también ilustrados con fotografías y dibujos de distinto género, destacando los dibujos a pluma realizados por Néstor Martín Fernández de la Torre que cons-

tituyen la serie “Mujeres de España” aparecidos en el número 37 de 1914 y que *han fijado en rasgos magistrales la elegancia típica de la mujer española*.

En un segundo apartado mostramos las mujeres de Salvador Bartolozzi (Madrid, 1887 – Ciudad de México, 1950). Margarita Nelken en 1917 definía el mundo femenino de Bartolozzi como “los cuerpos brutalmente hermosos de su mitología, y las formas enrevesadas de sus espíritus, y los cuerpos finos de sus princesitas de cuento, y los cuerpos caídos de sus mujeres demasiado vividas, el gesto y las andanzas chulonas de sus apaches y de sus mozas de ojos pintados y caderas salientes: todo lo posee en su amplitud más amplia y más completa”.

En un tercer apartado mostramos las mujeres del ilustrador español Rafael de Penagos (Madrid, 1889-1954), el más célebre y mejor considerado de los dibujantes españoles, que trabajó en las principales revistas del momento como *Nuevo Mundo*, *La Esfera* o *Blanco y Negro*, y para publicaciones como *El Cuento Semanal* o *La Novela Corta*. Sus ilustraciones estaban protagonizadas por una nueva mujer, que pasaría a definirse como la “mujer Penagos”: mujer delgada, sin caderas, que fumaba, practicaba los deportes más sofisticados, mostraba gran afición por lo exótico, etc.

En el último apartado mostramos las mujeres de Enrique Ochoa (Cádiz, 1891 – Palma de Mallorca, 1978) llamado *el pintor de la música*. Ochoa presentó su primera exposición en Madrid en 1914, basada en retratos femeninos. Colaborador en numerosas revistas, sus ilustraciones fueron populares en *La Esfera*, ilustró las obras completas de Rubén Darío y es considerado el mejor ilustrador de Francisco Villaespesa. Reproducimos a continuación unas palabras de Juan Manuel Bonet: “La segunda mitad de los años diez, y los veinte enteros: la época dorada del



Enrique Ochoa: *Azul...* de Rubén Darío (1917).

Ochoa ilustrador de revistas. Quien haya manejado números de aquel tiempo de *La Esfera* o de *Blanco y Negro*, sabe de lo que estoy hablando. Majas —una de ellas, con claveles, sobre fondo de la catedral de Segovia, y otras, Majas de ahora, aunque ese ahora sea... un jardín galante a lo Watteau—, mujeres con mantilla y con mantón de Manila, bailarinas, decadentes huríes de grandes ojos, “pasantes” con pieles y plumas y pedrería, princesas orientales de trajes y sombreros recargados y sueños azules, delicadas y pálidas y evanescentes bellezas [...] Lo que está claro es que hay un tipo de mujer Ochoa, como hay un tipo de mujer Julio Romero de Torres, o un tipo de mujer Rafael Penagos, o un tipo de mujer Carlos Sáenz de Tejada.”

• *Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canarias.*

[Recurso electrónico].

Selección de textos e imágenes M^a del Rosario Henríquez Santana. Moya (Gran Canaria). Casa-Museo Tomás Morales, 2010. ISBN: 978-84-693-3380-8.

Me llevo de esta ciudad de Las Palmas y de la parte de toda la isla de Gran Canaria que me ha sido dable recorrer hartos recuerdos, recuerdos que confío en que florezcan en mi memoria. Y tal vez logre un día —¡Dios lo quiera!— dar forma duradera a alguno de ellos.

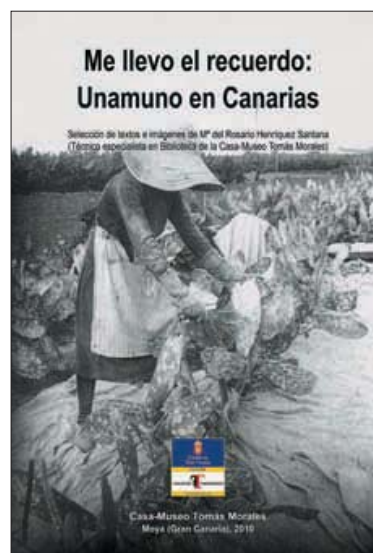
MIGUEL DE UNAMUNO (1910)

No olvidaré tan aína mi viaje a las Islas Afortunadas, ni aquella estancia en Gran Canaria, ni mi correría, caballero, por sus barrancas centrales en compañía del taciturno Manuel Macías Casanova...

El pretexto para aquel viaje inolvidable, grabado ya en la roca de mi espíritu, fueron unos Juegos Florales a que me llamaron de... mantenedor. Y yo, que no creo en eficacia alguna de semejante fiesta, sino que es, más bien, una profanación de la pura y libre poesía, y que he acudido a ella casi siempre con el deliberado propósito de alterar su índole y aprovecharla para otros fines, fui a los juegos florales de Las Palmas a decir lo que bien me pareciera y, sobre todo, a conocer aquello y los espíritus que allí, en aquel a-isla-miento alientan y ansían. Y no parece que me desempeñé tan mal de mi cometido. Mas, sobre todo, traje afectos y dejé afectos allí, lo que bien vale un viaje.

MIGUEL DE UNAMUNO (1915)

*Me llevo
el recuerdo:
Unamuno
en Canarias*



Cubierta de *Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canarias* (2010).

LA CASA-MUSEO TOMÁS MORALES perteneciente a la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria se sumó a la serie de actividades que programó el Cabildo de Gran Canaria para conmemorar el centenario de la visita de Unamuno a Canarias bajo el título “Unamuno en Canarias, 100 años de historia (1910-2010)” con la publicación electrónica *Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canarias* y el taller didáctico paralelo a la publicación *Canarias en Unamuno* que se impartió en la Casa-Museo Tomás Morales del 17 de mayo al 31 de diciembre de 2010.

Miguel de Unamuno estuvo en las Islas Canarias en dos ocasiones; la primera, en 1910, en calidad de mantenedor de unos Juegos Florales en Las Palmas de Gran Canaria donde resultó ganador con el primer premio Tomás Morales y con el segundo Alonso Quesada; la segunda, en 1924, como confinado político en la isla de Fuerteventura. Entre los diversos textos de Unamuno referidos a las Islas sobresalen los artículos “La Gran Canaria” y “La Laguna de Tenerife” de su libro *Por tierras de Portugal y España* publicado en 1911. En el artículo “La Gran Canaria” se recogen las impre-

El Teide desde Icod de los Vinos (Tenerife).
Fotógrafo: E. Fernando Baena; año de creación 1925-1930;
medidas: 14 x 9 cm.
Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC, Fotografía nº 01563.



siones de la excursión que realizó Miguel de Unamuno por el interior de Gran Canaria en la que visita Teror, Moya, Tejeda y Artenara; y en “La Laguna de Tenerife” la visita que realizó previamente a Tenerife. También sobresale el libro *De Fuerteventura a París: diario íntimo de un confinamiento y destierro vertido en sonetos* publicado en 1925. Extractos de estos libros que se conservan en el Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales, así como extractos de artículos publicados en diferentes publicaciones periódicas de la época, más las fotografías que los acompañan, pertenecientes al Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC/Cabildo de Gran Canaria, se han convertido en el hilo conductor de esta publicación. Un recorrido por Gran Canaria, Tenerife, Fuerteventura y París.

Reproducimos en este artículo una de las imágenes y uno de los textos aparecidos en dicha publicación.

“Allí cerca levantaba a las brumas del cielo la nevada cabeza el gigantesco Teide y en sus entrañas se agitaban los fuegos de las entrañas de la tierra. Y de ordinario nada señalaba estos fuegos volcánicos, como no fuese una columna de humo, siempre igual, siempre mansa, siempre rutinera, que iba a perderse en las brumas, en las brumas del ensueño.”

“La Laguna de Tenerife” por Miguel de Unamuno en *Por tierras de Portugal y España* de Miguel de Unamuno. Madrid: Renacimiento, 1911. p. 272.

Taller didáctico: Canarias en Unamuno

Casa-Museo Tomás Morales
de 17 de mayo
al 31 de diciembre de 2010

*¡Qué lejos del mundo en aquella quebrada de los Tilos,
entre los tilos y eucaliptos! Era como un aislamiento más
en el aislamiento de esta isla.*

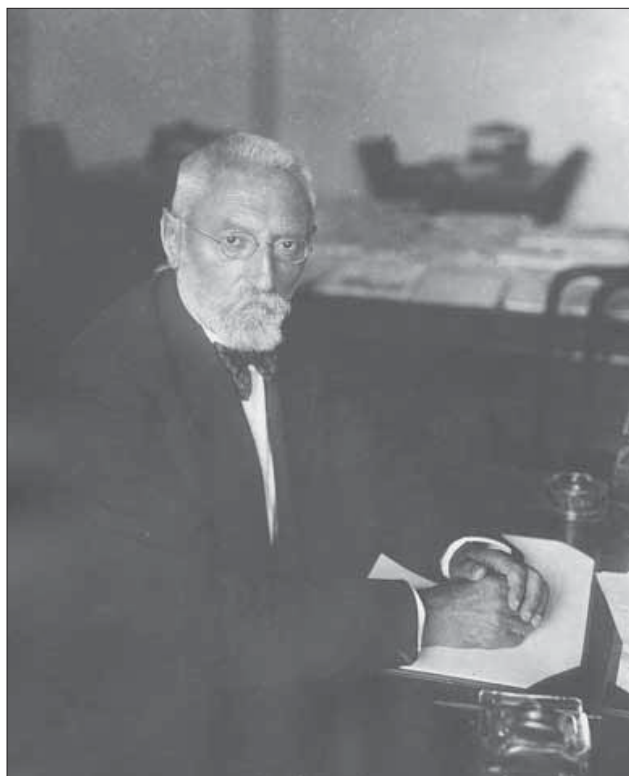
MIGUEL DE UNAMUNO (1911)

LA CASA-MUSEO TOMÁS MORALES perteneciente a la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria se suma al centenario de la visita de Unamuno a Canarias bajo el título “Unamuno en Canarias, 100 años de historia (1910-2010)”.

Para conmemorar dicho centenario y dentro de la programación del Cabildo de Gran Canaria, el Departamento

de Educación y Acción Cultural (DE-AC) de la Casa-Museo Tomás Morales desarrolló el taller didáctico *Canarias en Unamuno* desde el 17 de mayo al 31 de diciembre de 2010. Este taller sirvió de complemento y estuvo estructurado en torno a la publicación electrónica *Me llevo el recuerdo: Unamuno en Canaria* realizada por el Departamento de Archivo Biblioteca de esta Casa-Museo.

El taller estuvo dirigido a alumnos de Primaria, Secundaria y Bachillerato y su objetivo fue, por un lado, comentar la visión que de las islas nos ofrece Unamuno a la vez que constatar la aportación de nuestra cultura a la obra y el pensamiento del autor; por otro lado, se



[Miguel de Unamuno].
Fotógrafo: sin identificar;
año de creación 1910;
medidas: 17'5 x 23'5 cm.
Archivo de Fotografía
Histórica de la FEDAC,
Foto nº 07280.

trata de fomentar la lectura y el conocimiento del considerado “la figura más compleja de la generación del 98”.

La duración de la actividad fue de 60 minutos aproximadamente; 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 distribución del taller fue la siguiente:

Uno • Presentación de Unamuno y sus dos viajes a las islas destacando la importante relación entre el autor y el paisaje, la gente y la cultura canaria. (15 min.)

Dos • Reparto de los textos y fotografías. Lectura en voz alta de los textos, comentario guiado a través de una serie de preguntas concretas referentes a la visión que nos propone Unamuno de nuestras islas; relación del texto con la fotografía correspondiente. (30 min.)

Tres • Comentarios finales (15 min.)

Los Tilos, Moya (Gran Canaria).

Fotógrafo: sin identificar;
año de creación 1900-1905;
medidas: 14 x 9 cm.

Archivo de Fotografía
Histórica de la FEDAC,
Fotografía nº 03073.



*Taller didáctico
Navidad 2010:
Poesía
en Navidad,
Miguel Hernández*

Casa-Museo Tomás Morales
del 1 al 22 de diciembre
de 2010

...
*Por el cinco de enero
cada enero ponía
mi calzado cabrero
a la ventana fría.*

*Y encontraba los días
que derriban las puertas
mis abarcas vacías
mis abarcas desiertas.*

...

MIGUEL HERNÁNDEZ



*Dibujo de Miguel Hernández
(1939-40)
por Antonio Buero Vallejo.
Cárcel Conde de Toreno
(Madrid).*

EL 2 DE ENERO DE 1937 MIGUEL HERNÁNDEZ (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942) publica en la revista *Ayuda* el poema “Las abarcas desiertas” donde partiendo de un acontecimiento aparentemente gozoso (la llegada de los Reyes Magos) recuerda, con ternura y rabia, su niñez como pastor cabrero.

Este es el punto de partida para la edición anual del taller “Poesía en Navidad”, que realiza el Departamento de Educación y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales, a través del cual recordaremos al poeta oriolano en este “Año hernandiano” en que se ha celebrado el centenario de su nacimiento.

El objetivo principal del taller es fomentar el gusto por la poesía, sentirla como una invitación al diálogo, al deleite y al enriquecimiento personal y propiciar el

conocimiento del autor que trabajamos en esta edición: Miguel Hernández. Además, a través del texto escogido “Las abarcas desiertas” pretendemos que los asistentes reflexionaran y comprendieran que aunque en nuestra sociedad la llegada de los Reyes Magos es un acontecimiento que se espera con ilusión, a veces se transforma en desilusión, rabia y desesperanza ante el zapato vacío de cada seis de enero.

El taller, de aproximadamente 60 minutos de duración, se realizó en la Casa-Museo Tomás Morales de 9'00 a 14'00 h. del 1 al 22 de diciembre de 2010 y estuvo dirigido a alumnos desde 5º de primaria hasta 2º de Bachillerato por lo que, obviamente, el tratamiento del taller y las actividades diseñadas para trabajar el texto se adaptaron a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.

La distribución del taller fue la siguiente:

Uno • Presentación, a través de un power point, del taller, el autor y el motivo de su elección. (10 min.)

Dos • Lectura y análisis de “Las abarcas desiertas”. (20 min.)

Tres • Completa la estrofa. Se le entregan al alumno dos estrofas del poema trabajado en la que faltan dos versos en cada una, el alumno tendrá que completarlas teniendo en cuenta su experiencia personal y, por supuesto, la rima. (20 min.).

Cuatro • Puesta en común y comentario de los cuartetos realizados. (10 min.)



Grupo de alumnos asistentes a un taller de navidad.

Casa-Museo Tomás Morales.

*Taller didáctico
Navidad 2011:
Poesía
en Navidad,
Luis Doreste Silva*

Casa-Museo Tomás Morales
del 28 de noviembre
al 21 de diciembre de 2011

...

*Tristes lágrimas vertiendo,
llevando su adverso sino,
cargado con sus pesares,
camina el pobre mendigo.*

*Todos pasan sin mirarle,
le cruzan en su camino,
nadie le ve tiritante
ni a las fatigas rendido*

...

*De la calle sube en tanto
el clamoreo continuo
de mil coplas invocando
el nacimiento del Niño.*

...

LUIS DORESTE SILVA

POCOS TEMAS HAN ALCANZADO TANTA RESONANCIA en la poesía de todos los tiempos como el de la Navidad. Perenne fuente de inspiración de los más diversos poetas, casi ninguno deja de aportar su particular visión de la fiesta navideña, ya sea desde el punto de vista divino como desde el más humano.

El autor seleccionado por el Departamento de Educación y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales para esta nueva edición del taller “Poesía en Navidad”, Luis Doreste Silva (Las Palmas de Gran Canaria, 1882-1971), fue poeta, médico y diplomático y, como amigo personal de Tomás Morales y predecesor del Modernismo, tuvo relación e influencia en la vida y obra del poeta moyense así como en otros escritores canarios. En el poema que trabajamos, “Nochebuena”, el poeta aporta su visión del tema desde el punto de vista humano, no canta la Navidad de villancicos, alegrías y regalos, sino que fija su mirada en la realidad de la vida y en la realidad de esta fiesta, feliz para unos y adversa para otros.

El objetivo principal del taller es fomentar el gusto por la lectura y por la poesía, sentir las como una invitación al diálogo, al deleite y al enriquecimiento personal y propiciar el conocimiento de Luis Doreste Silva. Además, a través del texto escogido “Nochebuena” (*Primeras estrofas*, 1901) pretendimos que los asistentes reflexionaran y comprendieran la realidad circundante de la Navidad.

El taller, de aproximadamente 60 minutos de duración, se realizó en la Casa-Museo Tomás Morales de 9’00 a 14’00 h. del 28 de noviembre al 21 de diciembre de 2011 y estuvo dirigido a alumnos desde 4º de Primaria hasta 2º de Bachillerato por lo que, obviamente, el tratamiento del taller y las actividades diseñadas para trabajar el texto se adaptaron a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.

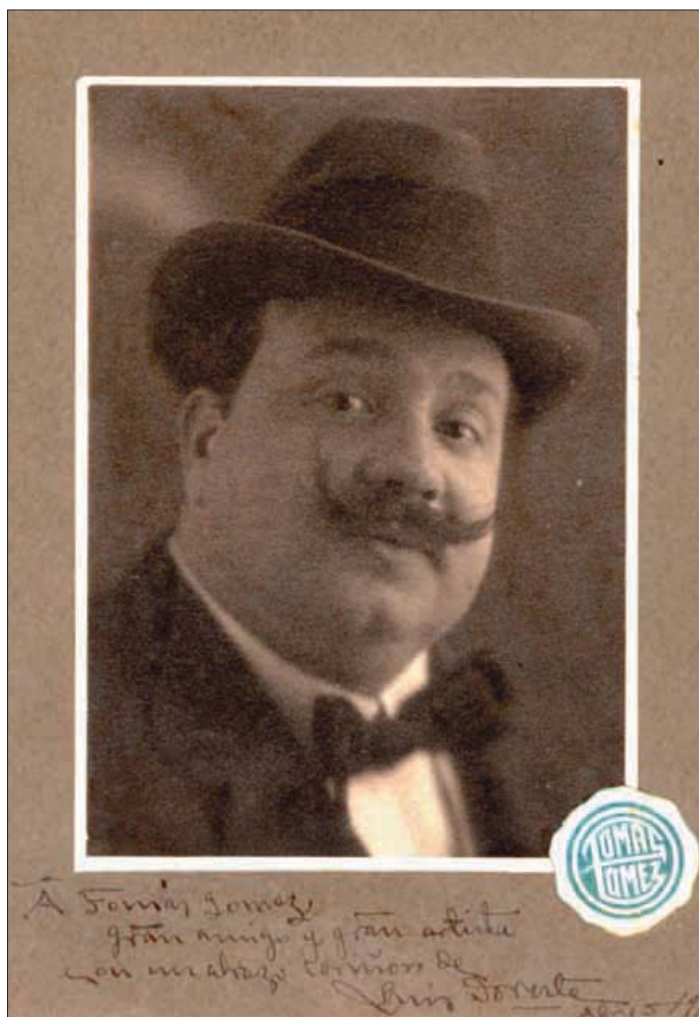
La distribución del taller fue la siguiente:

Uno • Presentación, a través de un power point, del taller, el autor y el motivo de su elección. (10 min.)

Dos • Compleción, lectura y análisis de “Nochebuena” (*Primeras estrofas*, 1901). (20 min.)

Tres • Transformación del contenido de una estrofa del poema sin perder de vista la rima y la métrica. (20 min.)

Cuatro • Puesta en común y comentarios finales. (10 min.)



Luis Doreste Silva (1916)
por Tomás Gómez Bosch.
Colección particular.
Las Palmas de Gran
Canaria.



Adquisiciones

Le concert por Mariano Andreu

por JONATHAN ALLEN

- *Le concert* (1934).

Mariano Andreu.

Litografía (12/50).

56,5 x 76 cm

Firmada y fechada en ángulo inferior izquierdo.

“Mariano Andreu. 34”.

MARIANO ANDREU ESTANY fue un polifacético creador cuyos orígenes estéticos se remontan al pos-simbolismo y al modernismo hispano. Tras recibir una enseñanza inicial en la Escuela de Francesc Galí, Andreu amigó con Néstor y entró en contacto con los artistas que conformaron el círculo de “Los decadentes”, efímero grupúsculo (Laura Albéniz, Ismael Smith i Mari, Néstor). La impronta nestoriana llega al punto de que Andreu remeda y explora la estética de *El poema del Atlántico* en versiones propias, dando lugar a una serie de litografías. El exacerbamiento de las líneas nestorianas lo sitúan entonces en las postrimerías del simbolismo, pero a partir de 1920 su imagen evoluciona hacia el *déco*.

Esta litografía numerada (en una tirada de 50) muestra una de las composiciones recurrentes que jalonarán



los distintos periodos del creador. El concierto de cámara en salón, con tres o cuatro intérpretes, surge a principios de los años 20 en los dibujos que acusan ya la traslación al *noucentisme* (*Les musiciens*, 1923) y es quizás su *leitmotiv* principal: la música y su interpretación. A finales de la década de 1930, los conciertos a puerta cerrada salen al exterior y se transforman en escenas fantásticas en las que arlequines y otros personajes sostienen cellos y contrabajos. En 1940 su óleo *Composición surreal* (34,9 x 48,3 cm), despoja a los músicos de sus ropas para ofrecernos un exultante concierto neo-pagano (con caniche incluido), aludiendo quizás al nuevo desnudo en la pintura catalana de posguerra (Sunyer).

Andreu prefigura en estas obras la deriva final de su destino artístico, que es la escenografía, en función de la cual posee actualmente un espacio expositivo estable (Museo de Arte Escénico, Parque Güell, Barcelona). Realizó notables escenografías (para el *Odysseus* de Jacques Offenbach en Munich, para el ballet de Montecarlo, con Ernesto Halffter en su *Sonatina*), alcanzando en el arte escénico el estatus y reconocimiento que se le negó a su obra pictórica y litográfica.

Este “concert” de 1934 (un año después de su individual en la Sala Parés), articula la imagen en un recorrido dinámico-circular, alterando los planos interiores de tal modo que el piano se eleva hacia un extremo. La línea nerviosa del dibujo se atenúa para ceder protagonismo a una volumetría más plena y rítmica. La música vibra alegóricamente en la ritmicidad visual que une cuerpos a instrumentos (el sinuoso cello, la tapa ondulante del piano, la mesa curva, las partituras enrolladas). El artista opta por representar la interpretación en un momento de descanso, mientras la violonchelista acaricia al simpático caniche melómano, y la pianista habla con el violinista y otra señorita al lado de éste, representando así la música en la inminencia del sonido.

*Tomás Morales
en su lecho
mortuario por
Manuel Reyes Brito*

por JONATHAN ALLEN

-
- *Tomás Morales en su lecho mortuario (1921).*

Manuel Reyes Brito.

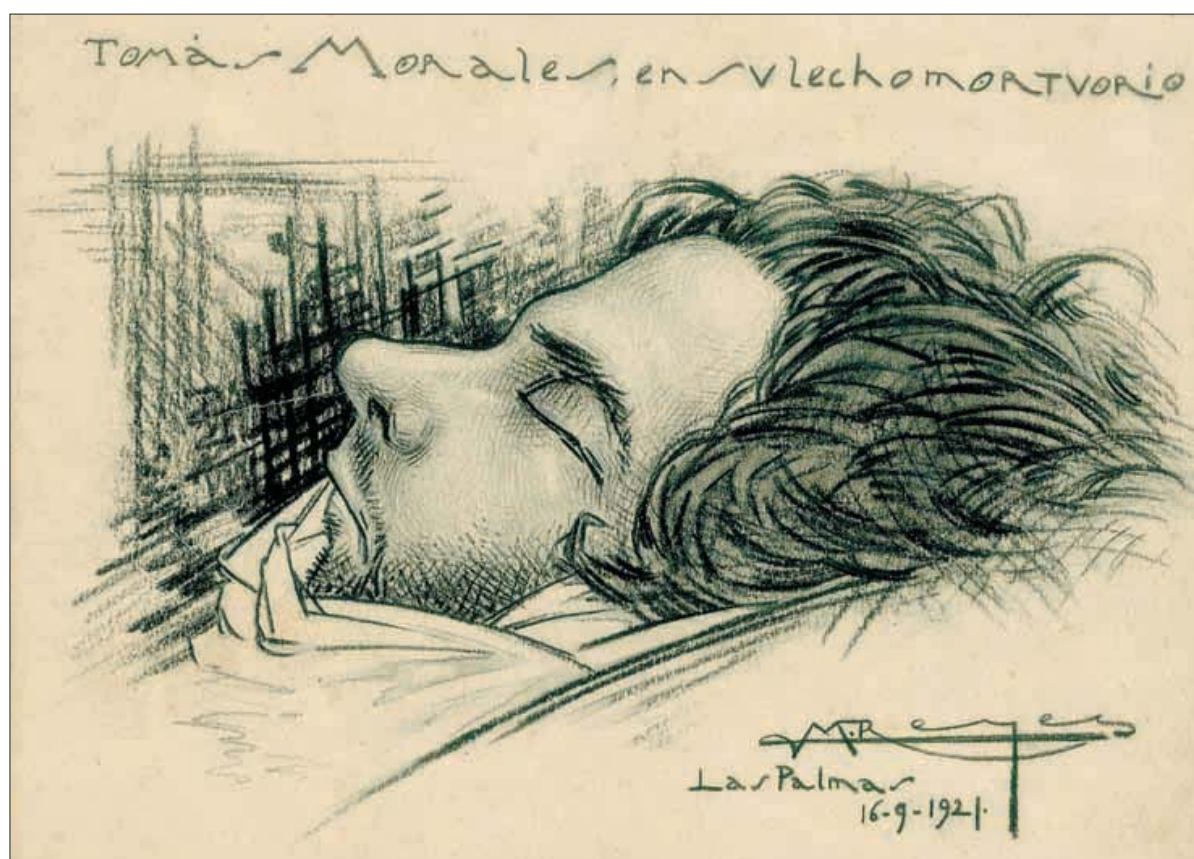
Lápiz sobre papel.

18 x 25,5 cm.

Firmado en ángulo inferior derecho "M. Reyes.

Las Palmas. 16-9-1921".

DE PERFIL, ARROPADO POR LAS SÁBANAS, y con la cabeza alzada sobre la almohada, Manuel Reyes retrata la muerte de su amigo el poeta Tomás Morales. La línea precisa y clara del brillante y malogrado ilustrador (moriría en 1928, a la temprana edad de treinta y seis años), recorta con profunda y melancólica ternura las contundentes facciones de Morales y capta el triste pulso de la muerte sobre sus labios. En el sombreado detrás del rostro revela una rabiosa gestualidad, quizás la ira contenida ante esta muerte tan prematura.



Aparte de un documento personal de intensa emoción, este dibujo de medio formato es la primera imagen póstuma de Morales, su primera consagración icónica en el siglo veintiuno y para la cultura canaria, que aún continúa vigente (*Retrato de Tomás Morales joven*, Manuel Ruiz, 2004, en la Casa-Museo). Otra función extraordinaria de este dibujo es confirmar y completar la crónica real del poeta muerto. La fotografía donada por ña. Sofía Gómez Arroyo que tomó su padre, Tomás Gómez Bosch, ese mismo día, depositado ya el cuerpo en al ataúd y cubierto de rosas, muestra una idéntica expresión facial (ver *Moralia*, nº. 4, p. 34); el dibujo de Reyes es el primer testimonio directo artístico de su muerte.

El dibujo se suma a otro original de Manuel Reyes que posee la Casa-Museo Tomás Morales, la caricatura de Victorio Macho, siendo por tanto la segunda obra de este aún poco difundido autor (para el trabajo más extenso y documentado sobre Reyes Brito ver el ensayo de Franck González “Manolo Reyes. El trazo perdido de un dibujante”, *Moralia*, nº. 1, pp. 60-68). Debemos finalmente citar cómo esta pieza tan maravillosa de la memoria del poeta llega a la colección del museo. Procede de Cuba y perteneció originalmente a Ceferina Morales Castellano, prima hermana del poeta, que emigró a la isla junto a su marido Juan Santana Padilla, donde ambos vivieron hasta su muerte (correspondencia de la Casa-Museo Tomás Morales con Agueda Suárez Ramos).

Imágenes musicales

...

*y del piano en éxtasis surge una melodía
tan severa, tan pura, de un sollozar tan plácido
cual si una mano en sueños, desmayada de olvido,
dejara una tristeza vagar por el teclado...*

TOMÁS MORALES

Literatura, música e ilustración confluyen en la colección de partituras que se conservan en el Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales. Partituras con unas cubiertas cuidadosamente tratadas en su vertiente estética. Una colección que abarca creaciones artísticas de finales del siglo XIX hasta mediados del XX que responden a unos gustos y unas pautas de conducta de un determinado período que nos dan a conocer la evolución del diseño gráfico en esta época a través de las huellas que se reflejan en los dibujos de sus cubiertas. Dentro de las colecciones relacionadas con la iconografía musical que se conservan en el Archivo-Biblioteca de la casa-museo en la actualidad podemos diferenciar este conjunto de partituras, que se muestra al final de este escrito, y que se complementa con el ya existente en la Biblioteca (véase “Música impresa de José Hernández Sánchez” en *Moralia*, nº 8 (2009), pp. 127-128); los exlibris de temas musicales como el caso de los realizados por el barcelonés Ismael Smith para el compositor catalán Enrique Granados y para la bailarina Tortola Valencia donde la iconografía musical está presente de forma bastante destacada; así como la iconografía musical de algunas de las cubiertas de las ediciones especializadas de la casa-museo destacando la cubierta de *Pastorelas* de Concha Espina de 1901, las cubiertas realizadas por Alexandre de Riquer para *Antología Americana* (1897) y para *Cantares* (1900); y sobre todo la iconografía musical que aparece en las publicaciones periódicas de mediados del siglo XIX y principios del XX que ilustran también algunos anuncios de prensa destinados a la publicidad musical donde se publicitaban todo tipo de anuncios: comercio de pianos,

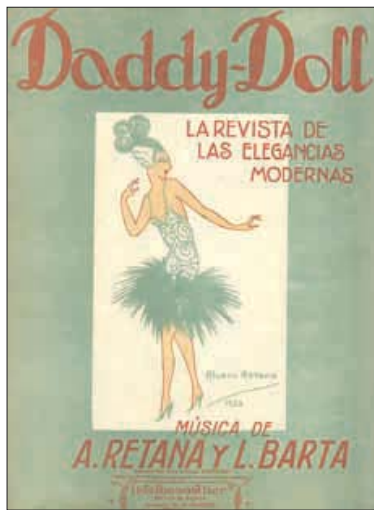
venta de textos musicales y partituras, publicidad sobre establecimientos litográficos que imprimían música o de reparación de instrumentos musicales... Del fondo artístico de la casa-museo también podemos destacar la pintura de Mariano Andreu *Le Concert* (1934) de reciente adquisición, la pintura de José Hurtado de Mendoza *Banda de jazz negra* (1918), depósito de la Casa de Colón, y la reproducción de la Estela funeraria del sepulcro del poeta Tomás Morales, escultura en piedra del escultor palentino Victorio Macho (1887-1926) también conocida como el *Implorante* o el *Pleurante* ubicada en el Jardín-Huerta de la casa-museo. Macho talla en piedra blanca una figura, que según las palabras de sus *Memorias* “nos produce una misteriosa emoción porque es como un blanco fantasma encapuchado y sin rostro y que parece que va descendiendo, de cuatro escalones también tallados en piedra blanca, hacia la muerte llevando en sus manos huesudas la lira de la poesía ya petrificada, muda y sin son.”

Esta colección sobre iconografía musical que se conserva en la Casa-Museo Tomás Morales nos muestra un recorrido a través de la creación artística y musical que podría conducir a una futura exposición sobre esta materia.

- ***Kiss-me [Música impresa]: revista de grandiosos éxitos;*** letra de Amichatis y Sugrañes; música de Clará. Madrid; Barcelona: Ildefonso Alier, [ca. 1926]. 1 partitura (3 p.); 34 cm. Cub. il. firmada Pol.
- ***¡Fatal Shimmy...! [Música impresa];*** letra de Gerardo G. Alcázar; música de J. Demón. 4ª ed. Madrid: Alfonso Alier, [ca. 1928]. 1 partitura (4 p.); 34 cm. Cub. il. firmada Pol.
- ***Pecadora [Música impresa]: tango-canción;*** letra de G. Hoyos Ruiz; música de Alfonso Esparza Oteo. México: A. Wagner y Levien Sucs., cop. 1927. 1 partitura (5 p.); 34 cm. Cub. il. firmada Audiffred.



- **Paysandú [Música impresa]: Pericón;** P. Fabr . Madrid: Ildefonso Alier, [ca. 1920]. 1 partitura (3 p.); 34 cm. Cub. il.
- **Mimitos [Música impresa]: melodía (fox-trot);** J. F. Pacheco. Bilbao; Barcelona [etc.]: Unión Musical Española, cop. 1920. 1 partitura (5 p.); 34 cm. Cubierta ilustrada por Arturo Ballester.



- **Daddy-Doll [Música impresa]: la revista de las elegancias modernas;** música de A. Retana y L. Barta. Fox de “Las perlas de Oriente”. Madrid: Ildefonso Alier, [1928]. 1 partitura (2 p.); 34 cm. Cub. il. por Alvaro Retana.

- **Dolly [Música impresa]: fox trot;** José Gordo. Madrid; Bilbao [etc.]: Unión Musical Española, cop. 1916. 1 partitura (3 p.); 34 cm. Cub. il. firmada Pal/C. En cub.: A mi buen amigo el profesor “Amateur” D. Ricardo Carreras Montolla.

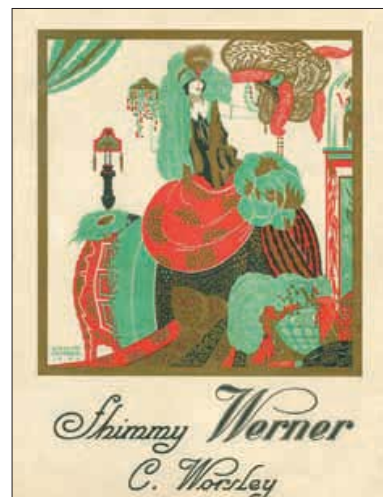


- ** Pue ser? [Música impresa]: schottisch para piano;** José Gordo. Madrid; Bilbao (etc.): Unión Musical Española, 1917. 1 partitura (5 p.); 34 cm. Cub. il.

- **Savaje [Música impresa]: Fox-trot;** J. Gordo. Madrid: Ildefonso Alier, [ca. 1915]. 1 partitura (6 p.); 34 cm. Título de cubierta: Savage. Cub. il. firmada “A”.

- **La monter a [Música impresa]: zarzuela en dos actos;** letra de J. Ramos Martín; música de J. Guerrero. Bilbao; Madrid: Unión Musical Española, cop. 1922. 1 partitura (8 p.); 34 cm. Cub. il.

- **Los Gavilanes [Música impresa]: Zarzuela en tres actos;** Letra de J. Ramos Martín; música de J. Guerrero. Madrid; Bilbao [etc]: Unión Musical Española, cop. 1923. 1 partitura (8 p.); 34 cm. Cub. il.
- **La revista sonora 100 x 100 [Música impresa]: álbum semanal de música.** nº 5. Barcelona: [Gráficas Bobes], [1931]. 2 partituras (6 p.); 34 cm. Contiene: *La canción del alba*: fox-trot; música de M. Ager; letra de Javier de Lacy; y *El tabernero*: tango canción; letra de Raul C. Olivieri; música de Miguel Cafre. Cub. il. firmada "Tomás".
- **El antojo [Música impresa]: travesía comico lírica en dos actos. Danza la Chacarita;** música del Mtro Palbo Luna; letra de A. Paso y T. Borrás. Madrid: Ildefonso Alier, [ca. 1929]. 1 partitura (4 p.); 34 cm. Cub. il.
- **Mujer española [Música impresa]: canción paso-doble;** letra de Moro; música de J. Martín Vidal. Madrid [etc.]: Editora Musical Ibero Americana, cop. 1932. 1 partitura (4 p.); 34 cm. Cubierta ilustrada por [Vicente] Moro.
- **Fox-Trot de los regulares [Música impresa];** música de José M. Peralto. Madrid: Antonio Matamala, [1923?]. 1 partitura (4 p.); 34 cm.
- **Shimmy Werner [Música impresa];** C. Worsley. [Barcelona]: [S.A.I.G. Seix & Barral Herms], [1922]. 1 partitura (2 p.); 34 cm. Cub. il. por Emilio Ferrer. Obsequio que la Casa Werner dedica a sus clientes.



*La colección
literaria*
**Los
Contemporáneos
(1909-1926)**

LA COLECCIÓN LITERARIA *LOS CONTEMPORÁNEOS* fue una publicación periódica surgida a principios de siglo XX en España. El uno de enero de 1909 ve la luz el nº. 1 de *Los Contemporáneos* con la publicación de *El "lobo"* de Joaquín Dicenta. Su andadura finalizará el 1 de abril de 1926 con la publicación del número 897 de Ramón del Valle-Inclán *El marqués de Bradomín*. La colección pasó por varios formatos y etapas y a partir del número 230 pasó a llamarse *Los Contemporáneos y los Maestros*, denominación que abandona en 1915 para pasar a llamarse de nuevo *Los Contemporáneos*, cabecera que mantendrá hasta el final de la colección. Fue la revista literaria más larga editada en España, llegando a publicar 897 números donde publicaron autores ya conocidos o donde se incorporaron a la literatura un gran número de

nuevos autores. Literatura e ilustración gráfica se complementan colaborando con ilustraciones de cubiertas o ilustraciones interiores, integradas en el texto, una gran nómina de ilustradores, dibujantes y caricaturistas de la época. La Casa-Museo Tomás Morales ha adquirido 137 números de esta colección que complementan otros números que ya se conservan en la biblioteca, así como otras colecciones literarias de este tipo como *El Cuento Semanal*, *El Libro Popular*, *Novela de Bolsillo*, *La Novela Semanal* o *La Novela de Hoy*.



Destacamos cuatro números con las cubiertas ilustradas por Rafael Romero Calvet.

- ***Mi media naranja***; Felipe Trigo; [ilustraciones de Fernández-Mota]. Madrid: Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo, 1910. [20] p. : il.; 28 cm. (Los Contemporáneos; 61). Cub. il. Romero Calvet.
- ***El enemigo malo***; [novela por “Porcicuela; ilustraciones de Romero Calvet]. Madrid: Imprenta Científica y Artística de Alrededor de Mundo, 1910. [20] p. : il.; 28 cm. (Los Contemporáneos; 91). Datos tomados de la cubierta. Cub. il. Romero Calvet.
- ***El sueño de una noches de verano***; Rafael Leyda; [ilustraciones de Romero Calvet]. Madrid: Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo, 1911 [20] p. : il. ; 28 cm. (Los Contemporáneos; 152). Cub. il. Romero Calvet.
- ***La pasión villana***; Emilio Gutiérrez Gamero; [ilustraciones de Romero Calvet]. Madrid: Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo, 1912. [20] p. : il.; 28 cm. (Los Contemporáneos; 179). Cub. il. Romero Calvet.



Donaciones

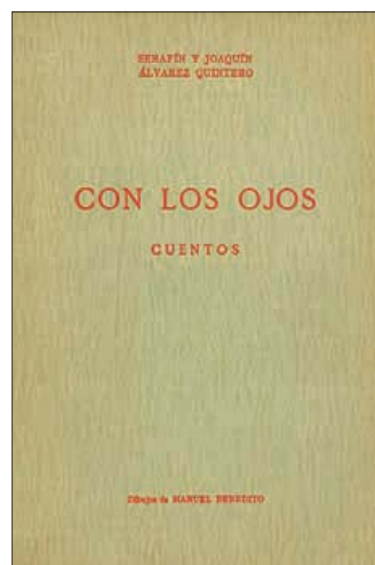
Donación Biblioteca Montesdeoca García-Sáenz

EL PASADO MES DE JULIO DE 2010, Daniel Montesdeoca García-Sáenz dona a la Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales y, por extensión, al Cabildo de Gran Canaria, una colección de libros pertenecientes a su familia. Los años extremos que comprende esta colección de libros se sitúan entre 1829-1993. La mayoría de los volúmenes representados en esta colección están editados en inglés, aunque también se encuentran muchos en castellano y alguno que otro en francés y portugués.

Reproducimos a continuación las palabras de Daniel Montesdeoca a cerca de esta donación: “sé que me las vais a cuidar con todo el celo del mundo. Parte de la historia de mi familia se encuentra entre estas páginas. Algunas ediciones han permanecido con nosotros durante más de cien años y resulta duro desprenderse de ellas. Sin embargo, tan fútil es una vida como larga la historia de cada renglón.”

De la Biblioteca Montesdeoca García-Sáenz destacamos las ediciones de Benito Pérez Galdós *Halma* (1895) y *El caballero encantado* (1909); la edición de Lewis Carrol de *Alice's adventures in wonderland* (1898); la edición de John Ruskin *Sesame and Lilies* (1911); la edición ilustrada por Manuel Benedito *Con los ojos* (1938) de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, así como los dos volúmenes de *La hija del rey de Egipto* (1881) ilustrados por Arturo Mélida y Apelles Mestres; por otro lado también destacamos el número 6 de la *Gazette du Bon Ton* publicación mensual francesa editada entre 1912-1915 y 1920-1925 y fundada por Lucien Vogel. Bajo el título se incluyó el subtítulo *Art, Modes et Chronique* en un principio, y luego, *Art, Modes et Frivolité*, destacando así los campos de interés de la *Gazette*. El último número de la *Gazette du Bon Ton* se publicó en 1925. En total se editaron 12 volúmenes y 69 números donde colaboraron con sus ilustraciones artistas de la talla de André-Edouard Marty, Xavier Gosé, Eduardo García de Benito...Y por último destacamos las ediciones de Schiller *Dramas* (1881) y los dos volúmenes mencionados anteriormente *La hija del rey de Egipto* por sus hermosas encuadernaciones con grabados firmados por Francisco Jorba.

DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1966. Se doctoró en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es Magister en museografía y montaje de exposiciones por la Universidad Complutense. Experto en Art Nouveau on the Continent, Arts and Crafts Movement y Modern Sculpture por la Universidad de St. Andrews (Escocia). Director del Museo Néstor desde 2004. Comisario de exposiciones y experto en Artes Decorativas y Arte Oriental. Así mismo, ha impartido numerosas conferencias sobre la Edad de Plata de la Cultura Española, el cine mudo, las artes aplicadas entre el modernismo y el art déco, la historia de la jardinería, etc. Ha colaborado en la edición del Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia con tres reseñas. Socio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria. Premio a la excelencia turística del Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria. Además, es un gran coleccionista. También ha colaborado en varios números de la revista *Moralia* con los siguientes artículos: “Eclósión del coleccionismo modernista en España” (*Moralia*, nº 3); “Tesoros de las colecciones privadas de Las Palmas de Gran Canaria (1887-1938)” (*Moralia*, nº 4); y “Armand Godoy, más allá de la poesía” (*Moralia*, nº 6).



Mostramos a continuación la relación de libros donados a la Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales:

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín. *Con los ojos: cuentos*; dibujos de Manuel Benedito. Madrid: [Los Galeotes], 1938. Contiene: *Una película del “Quijote”*; *Renuncia melancólica*; *El padre don Juan*.

AUTOBIOGRAPHY of Edward Gibbon; as originally edited by Lord Sheffield; with an introduction by J. B. Bury. London: Oxford University Press, [1921]. (The World’s Classics; 149).



CALABRO, Mateo. *Tratado de fortificación o arquitectura militar dado por el capitán de infantería Don Mateo Calabro ingeniero en segunda de los reales ejércitos de su Majestad y director general de esta Real Academia de Matemáticas en Barcelona. Abril 1º de 1733*; estudio introductorio, notas y glosario, Fernando R. de la Flor; transcripción, María Isabel Toro Pascua. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991. (Acta Salmanticensia. Estudio General; 4).

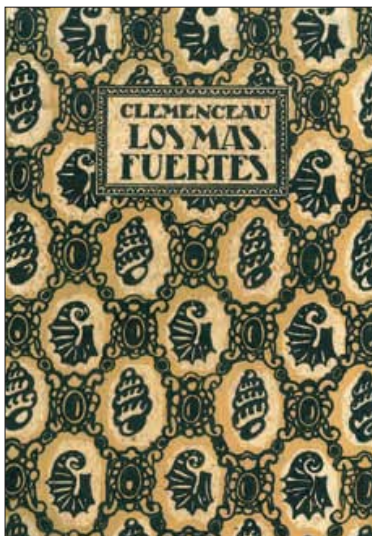
CARLYLE, Thomas. *History of the French Revolution*. London: Ward Lock & Co Limited, 1911.



CARROL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*; with forty-two illustrations by John Tenniel. London: Macmillan and Co., 1898. (People's Edition). Cub. il.

CHATEAUBRIAND, François-René. *Las aventuras del último Abencerrage*; por El Vizconde de Châteaubriand. 2 ed. Valencia: Librería de Cabrerizo, 1829.

CHÉJOV, Antón. *Los campesinos: novelas cortas*; la traducción del ruso ha sido hecha por N. Tasin. Madrid: Espasa-Calpe, 1946. (Colección Universal; 301-302).



CHIRIKOV, Evgueni. *El payaso rojo*; traducción del original ruso por Félix Díez Mateo. Madrid: Espasa-Calpe, 1933. (Colección Universal; 1315-1317).

CLEMENCEAU, George. *Los más fuertes*; traducción de R. Canisinos Assens. Madrid: Saturnino Calleja, 1920. Cub. il.

COWPER, William. *The complete poetical works of William Cowper*; including the copyright poems, with a life of the author, from the edition of Robert Southey. London: Henry G. Bohn, 1854. Con un grabado de E. Goodall.

DOSTOIEWSKI, Fiódor. *Las pobres gentes*; traducción de Alfonso Nadal. Madrid: La Nave, [1933]. (Obras Completas de Fedor Dostoiewski; 37).

DRYDEN, John. *All for love*; edited by William Strunk. Boston, U.S.A.; London: D. C. Heath and Company, 1911. XLV, (The Belles Letters Series. Section III, The English Drama).

EBERS, Georg. *La hija del rey de Egipto*; traducción de la sexta edición alemana por Gaspar Sentiñón; ilustrada con acuarelas por Arturo Mérida y con dibujos á la pluma por Apeles Mestres. Barcelona: Tipo-Lit. de C. Verdaguier, 1881. 2 v. (Biblioteca Arte y Letras). End. ed. firmada por Jorba.

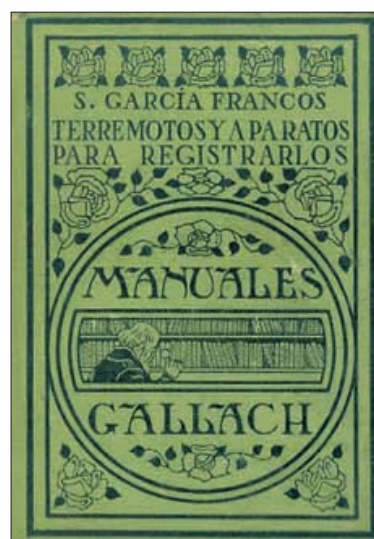
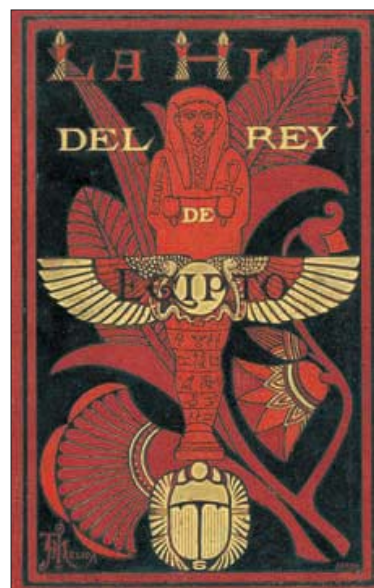
FIELDING, Henry. *The journal of a voyage to Lisbon*; edited with introduction and notes by Austin Dobson. London: Oxford University Press, [1907]. (The World's Classic; 152).

FITZMAURICE-KELLY, James. *The Oxford book of Spanish verse XIIIth century-XXth century*; 2nd ed. by J.B. Trend. Oxford: Clarendon Press, 1949.

FLÓREZ DE SETIÉN, Enrique. *Memorias de las Reinas Católicas de España*. Madrid: M. Aguilar, 1945. Vol. II.

GARCÍA FRANCOS, Salvador. *Terremotos y aparatos para registrarlos: (vulgarización de sismología)*. [Madrid]: Calpe, 1924. Cub. il.

GARCÍA-SAÑUDO Y GIRALDO, Manuel. *Romance de pobres almas...: (impresiones y esbozos)*. Madrid: Patronato Social de Buenas Lecturas, 1916. (Biblioteca de Cultura Popular; XXI).





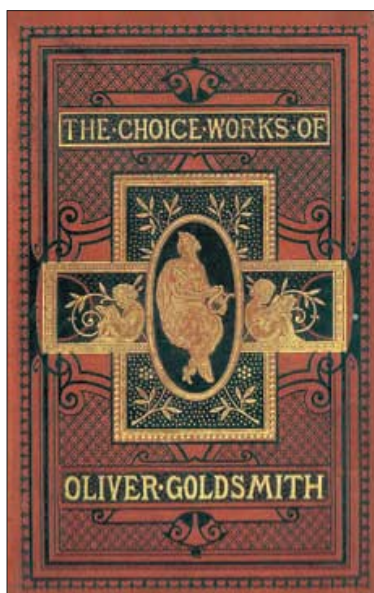
GAZETTE DU BON TON: *art, modes et chronique*, [rédacteur, Marcel Astruc; directeur Jean Labusquiere; fondateur, Lucien Vogel]. Paris: Studium, 1924. – XXI-XXIII. Descripción basada en: nº 6 (1924). Revista francesa de publicación mensual 1912-1915 y 1920-1925 (Nov. 1915) – (Sep. 1925).

GOLDSMITH, Oliver. *Goldsmith choice works, comprising his Vicar of Wakefield, Poems and Plays*. London; Edinburgh: William P. Nimmo, 1878. Cub. il.



HARRY, Blind. *The life and heroic achievements of Sir William Wallace, the Scottish patriot; and the life of Robert Bruce, King of Scotland from the original edition in verse*. Edinburgh: William P. Nimmo, 1859.

HISTORIA DE LOS REYES MAGOS: *Manuscrito 2037 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca / Anónimo; edición y estudio preliminar de M^a Teresa Herrera*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. (Actas Salmanticensia. Estudio General; 8). Obra gráfica de Michele Mariette.



HOMERO. *The Odyssey*; with and English translation by A. T. Murray. London; Cambridge: William Heinemann: Harvard University Press, 1953. 2 vol. (The Loeb Classical Library).

IRVING, Washington. *The sketch book*. London: W. Clowes and Sons, 1870.

JAMES, M. R. [Montague Rhodes]. *Abbeys; with an additional chapter on Monastic life and buildings by A. Hamilton Thompson; with one hundred illustrations by photographic reproduction, fifty-six drawings, thirteen plans, seven color plates and maps*. London: The Great Western Railway, 1926.

KINGLAKE, William. *Eothen*. London: J. M. Dent & Sons, [1918]. (Everyman's Library; 337). Cub. il.

LAMB, Charles. *The essays of Elia*. London: Grant Richards, 1903. (The World's Classics).

LUCAS, E.V. *William Cowper's letters: a selection*; edited by E. V. Lucas. London: Oxford University Press, [1918].

LUIS GOMARA, Vidal. *Los dominicos en el arte*. [Madrid]: [Editorial Voluntad], [1927]. (Cuaderno; 8).

—*Los Dominicos en el Arte*. [Madrid]: [Editorial Voluntad], [1927?]. (Cuaderno; 9).

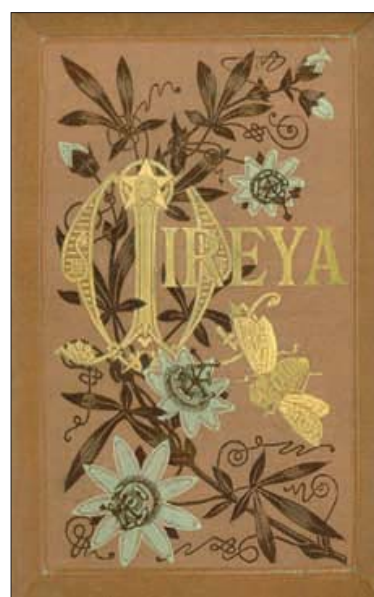
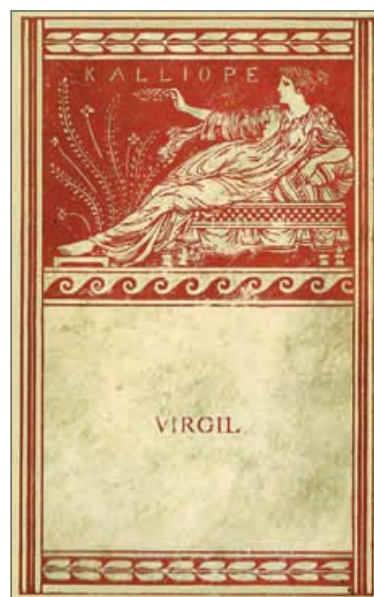
MARÓN PUBLIO, Virgilio. *Bucolica; Georgica; Aeneis*, edited by T. E. Page. London: Macmillan and Co., 1895. (The Parnassus Library of Greek and Latin Terts). Cub. il.

MENDES SIMÕES DE CASTRO, Augusto. *Guia do viajante no Busaco: com gravuras*. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1883.

MICHELET, Jules. *Louis XI et Charles le Téméraire*; edited by Arthur R. Ropes. Cambridge: Cambridge University Press, 1898.

MILLER, Hugh. *Scenes and legends of the north of Scotland: or, the traditional history of Cromarth*. 6ª ed. Edinburgh: William P. Nimmo and Co., [1834]. Con ded. autógr.

MISTRAL, Frédéric. *Mireya: poema provenzal*; puesto en prosa española por Celestino Barallat y Falguera; ilustrado por Enrique Serra; fotograbados de Guopil y al zinc por Verdaguer. Barcelona: [Domenech], 1882. XIV, (Biblioteca Arte y Letras). Cub. il.



MOLIÈRE. *Le malade imaginaire: comédie*, avec un notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs par René de Messières. Paris: Librairie Larousse, [1933]. (Classiques Larousse).

MOLLETT, John W. *Sir David Wilkie*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1881. (Illustrated biographies of the great artists). Cub. il.

MORE, Thomas. *Utopia with the dialogue of comfort*. London: J. M. Dent & Sons, [1931]. (Everyman's Library; 461). Cub. il.

MORELL, Francisco de P. *Propaganda católica*. T. I Zaragoza: Tipografía de Andrés de Uriarte, [s.a.]. (Hojitas populares; T. II) T.II: 151-300.

MORRIS, Isaac Hammond. *Geometrical drawing for art students*. 12^a ed. London: Longmans, Green, and Co., 1910.

MURRAY, Gilbert... [et al.]. *The legacy of Greece*, edited by R. W. Livingstone. Oxford: Clarendon Press, 1921.

PENRHYN STANEY, Arthur. *Historical memorials of Canterbury: The landing of Augustine, The murder of Becket, Edward The Black Prince, Becket's Shrine*. London: John Murray, 1912.

PEPYS, Samuel. *Diary of Samuel Pepys, F.R.S. secretary to the admiralty in the reigns of Charles II & James II; the diary deciphered by the rev. J. Smith A. M. from the original shorthand M. S. in the Pepysian library; with notes by Richard Lord Braybrooke*. London & Toronto; New York: J. M. Dent & Sons Ltd.: E. P. Dutton, 1930. (Everyman's Library. Biography; 53).

PÉREZ-SEOANE ESCARIO, Joaquín. *La viudita de Piedralta: novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927. Cub. il por A. Llorente.

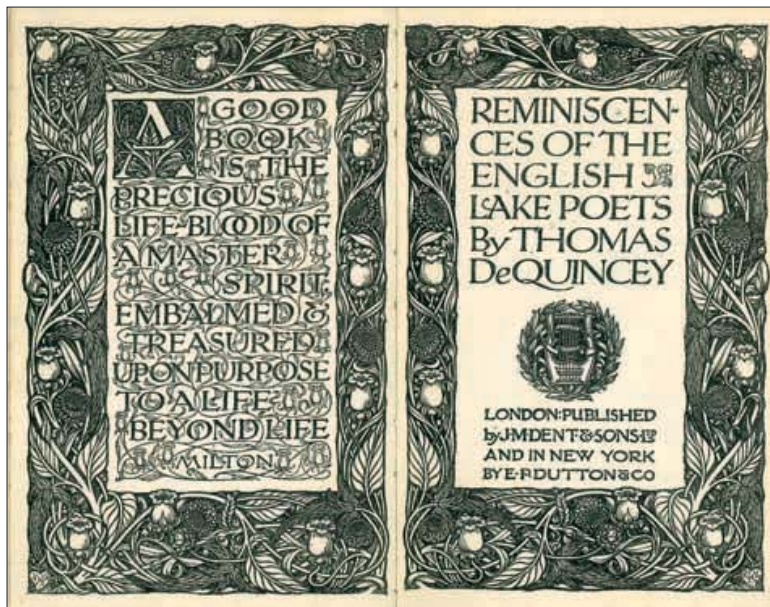
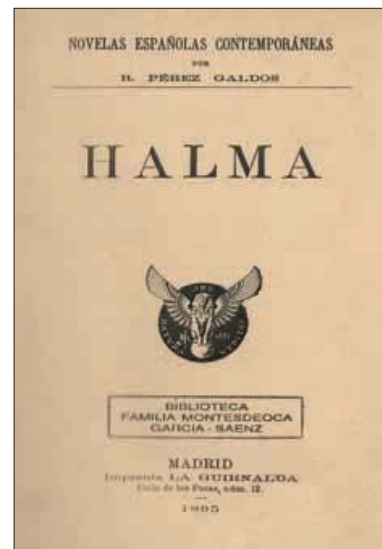
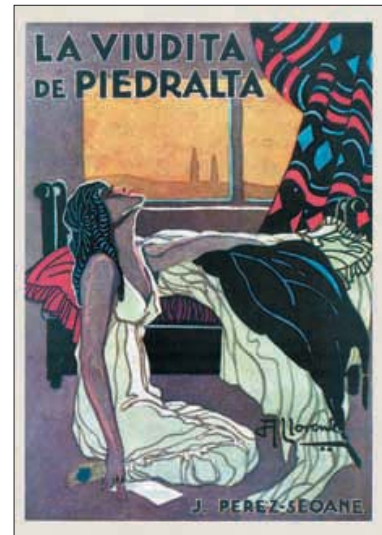
PÉREZ GALDÓS, Benito. *Halma*. Madrid: Imprenta La Guirnalda, 1895. (Novelas Españolas Contemporáneas).

—*El caballero encantado: (cuento real...inverosímil)*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía, 1909.

PLATÓN. *The Republic of Plato in ten books*; translated from the greek by H. Spens; [with an introduction by Richard Garnett]. London & Toronto; New York: J. M. Dent & Sons: E. P. Dutton, 1927. (Everyman's Library. Classical; 64). Portada il.

PLUTARCO. *Plutarch's life*; translated from the original Greek; with notes, critical and historical; and a lives of Plutarch by John Langhorne and William Langhorne. London: George Routledge and Sons, [182-?].

QUINCEY, Thomas de. *Reminiscences of the English Lake Poets*. London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1911. XI. (Everyman's Library). Portada il.



REAL ACADEMIA DE HISTORIA DE ESPAÑA. *Los restos de Colón: informe de la Real Academia de la Historia al Gobierno de S. M. sobre el supuesto hallazgo de los verdaderos restos de Cristóbal Colón en la Iglesia Catedral de Santo Domingo*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1879.

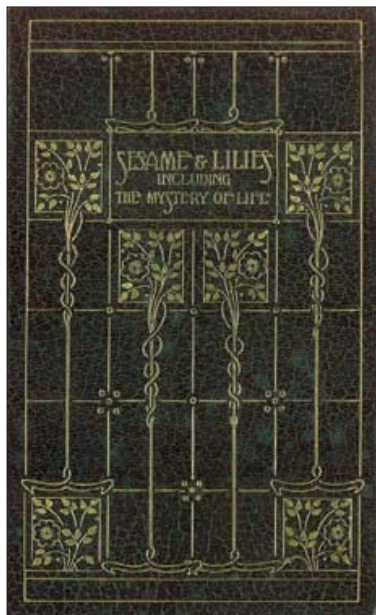


RIBADENEYRA, Pedro de. *Vida de San Ignacio de Loyola, Fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Barcelona: Librería de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1863.

RICO CEJUDO, José. *Las rosas de la amargura: novela*; portada de Gonzalo Bilbao; prólogo de Montoto. Sevilla: Casa Velázquez, 1925. (La Novela de Día; 71).

RUSKIN, John. *Sesame and Lilies*. London: George Allen & Sons, 1911.

SCHILLER, Friedrich von. *Dramas*; traducción de José Yxart; ilustraciones de A. Liezen Mayer y A. de Werner. Barcelona: Tipo-Lit. de C. Verdaguer, 1881. (Biblioteca Arte y Letras) Enc. ed. firmada: Jorba. Contiene: *Guillermo Tell*; *María Estuardo*; *La doncella de Orleáns*.



SHAKESPEARE, William. *The works of Shakespeare revised from the best authorities: with a memoir, and essay on his genius*; by Barry Cornwall; annotation and introductory remarks on the plays by many distinguished writers; illustrated with engravings on wood, from designs by Kenny Meadows. London: William S. Orr and Co., Paternoster Row, 1846. 2 vol.: Vol I: *Memoir and Essay, Prefactory Material, and comedies*. Vol. II: *Tragedies*.

STEVENSON, Robert Louis. *The Master of Ballantrae: a winter's tale*. London: Cassell and Company, [1889]. Solapas con il. modernistas.

—*An inland voyage*, with a frontispiece by Walter Crane. London : Chatto & Windus, 1907.

TERENCIO AFRICANO, Publius. *The Phormio of Terence*; edited by W. Cecil Laming. Glasgow: Blackie & Son, 1902. XXVII. Texto en latín con prefacio en inglés.

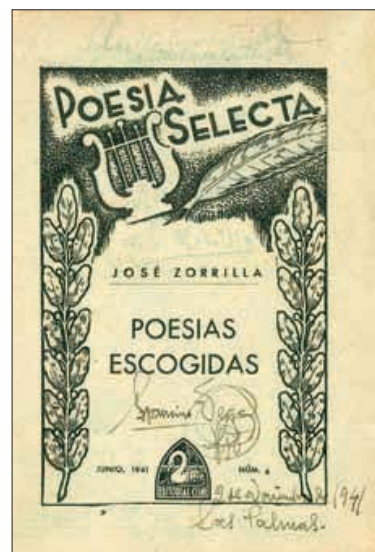
THACKERAY, William Makepeace. *Henry Esmond*; illustrated by Arthur A. Dixon. London; Glasgow: Collin 'Clear-Type Press, [1906].

VALENTIN, François. *Compendio de la historia de las Cruzadas*; escrito en francés por F. Valentin; traducido de la décima edición francesa por J. R.; [grabados de Ángel Fatjó]. Barcelona: Librería de J. Subirana, 1862. (Biblioteca Escogida de la Juventud; 5).

VILLAR, Emilio H. del. *Geografía general*. Barcelona: José Gallach, [1904]. (Manueles Gallach; LXXIX). Cub. il.

WILDE, Oscar. *El abanico de lady Windermere: comedia sobre una mujer buena en cuatro actos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946. (Colección Universal; 287-288).

ZORRILLA, José. *Poesías escogidas*. Barcelona: Editorial Cisne, 1941. (Poesía selecta; 6). Cub. il.





Apéndice

Día de las Letras Canarias 2011.

**Presentación sitio web
“Tomás Morales:
Memoria documental”**



EL GOBIERNO DE CANARIAS dedicó a Tomás Morales la edición del Día de las Letras Canarias 2011. El Consejo de Gobierno aprobó la propuesta de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes de dedicar el Día de las Letras Canarias del año 2011 a Tomás Morales (Gran Canaria 1884-1921). Esta elección supuso un especial reconocimiento al prestigio de este intelectual como escritor.

La elección de este día, 21 de febrero, como fecha conmemorativa obedece a que ese mismo día del año 1813 tuvo lugar en Las Palmas de Gran Canaria el fallecimiento de José de Viera y Clavijo, polifacético autor canario que constituye un claro exponente de nuestra literatura y que entronca con varias áreas de conocimiento. Con la institucionalización del Día de las Letras Canarias, el Gobierno pretende reconocer la labor llevada a cabo históricamente por los autores canarios dedicados a cualquier faceta de la cultura, en el convencimiento del importante valor que tiene para la comunidad el conocimiento de sus literatos, investigadores, críticos, editores y, en general, de todas aquellas personas que de una u otra manera forman parte del sector del libro y que ayudan al desarrollo cultural de las Islas. Por eso, cada año está dedicado a uno o a varios autores que transmitan los valores que la comunidad canaria quiere que prevalezcan.

Como referencia señalamos las ediciones del Día de las Letras Canarias que se han realizado hasta hoy en día (2011-2006):

- 2011, Tomás Morales (1884-1921).
- 2010, María Rosa Alonso (1909-2011).
- 2009, Mercedes Pinto (1883-1976).
- 2008, Benito Pérez Galdós (1843-1920).
- 2007, Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) y Antonio de Viana (1578-1650).
- 2006, José de Viera y Clavijo (1731-1813).

Dentro de los actos programados para esta edición del Día de las Letras Canarias 2011 destacamos la presentación del sitio web “Tomás Morales: Memoria documental”, una

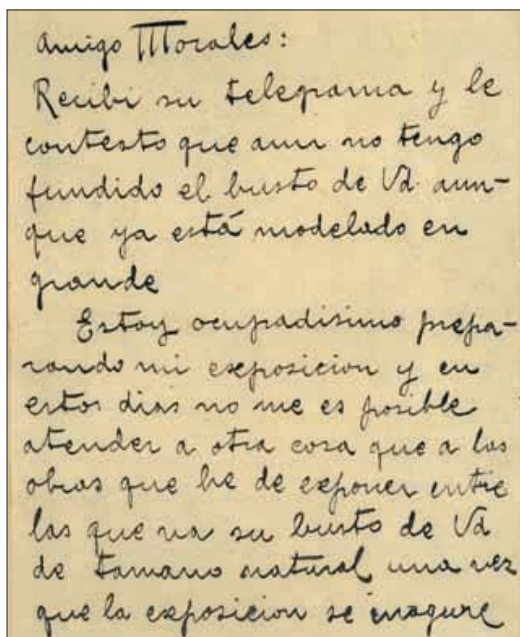
iniciativa enmarcada dentro del Archivo Digital del proyecto Gran Canaria Digital, que tuvo lugar en el Parque de San Telmo (Las Palmas de Gran Canaria) y en el Parque García Sanabria (Santa Cruz de Tenerife) el 5 y el 28 de mayo respectivamente con motivo de la XIII Feria del Libro organizada por el Gobierno de Canarias.

La Casa-Museo Tomás Morales se ha sumado al proyecto Gran Canaria Digital con “Tomás Morales: Memoria documental” una iniciativa enmarcada dentro del Archivo Digital que desde el proyecto Gran Canaria Digital se está desarrollando para ofrecer a la sociedad una parte del epistolario de Tomás Morales; los *Libros de autor* o ejemplares únicos de *Las Rosas de Hércules*; el manuscrito de la obra teatral *La Cena de Betania* de Tomás Morales; una muestra de las ediciones especializadas de la Biblioteca de la Casa-Museo; una colección de cuarenta y tres exlibris catalanes de período modernista; la colección “Memoria Viva” y la revista *Moralia*, lo que supone un primer paso por parte de la Casa-Museo Tomás Morales en esta primera fase de trabajo para la creación de un Archivo Digital de Gran Canaria.

La Casa-Museo Tomás Morales, inaugurada en 1976, es un centro de estudios modernistas y, por encima de todo, el universo de un poeta, el poeta Tomás Morales (1884-1921), uno de los máximos exponentes del Modernismo Hispánico; con el paso de los años se ha ido convirtiendo también en la *Casa de la Poesía Insular*.

En ella están depositados no sólo los recuerdos de infancia del poeta, sino también su legado documental y bibliográfico, así como nuevas aportaciones que han ido engrosando a lo largo del tiempo sus fondos documentales, bibliográficos y artísticos. La mayoría de ellos relacionados con el poeta y el resto se ofrece como marco histórico, literario, artístico y sociológico de la época a la que éste perteneció.

El núcleo fundamental de la Casa-Museo se basa en el legado del poeta que se compone de papeles personales, manuscritos, documentos originales, pruebas corregidas, *libros de autor* o maquetas artesanales, libros dedicados, foto-



Amigo T. Morales:
Recibi su telegrama y le
contesto que aun no tengo
fundido el busto de Vd. aun-
que ya está modelado en
grande
Estoy ocupadísimo prepa-
rando mi exposicion y en
estos dias no me es posible
atender a otra cosa que a las
obras que he de exponer entre
las que va su busto de Vd.
de tamaño natural, una vez
que la exposicion se inaugure

Carta de Victorio Macho
a Tomás Morales,

21 de diciembre de 1920.

grafías, epistolario —enmarcado en “Cartas para la literatura. Epistolarios de escritores canarios” un portal que aglutina y relaciona a los escritores canarios Fernando González (1901-1972), Tomás Morales (1884-1921), Alonso Quesada (1886-1925) y Benito Pérez Galdós (1843-1920)— y hemeroteca.

Otros de los núcleos fundamentales de la casa-museo es el dedicado a las artes gráficas que fueron una de las manifestaciones más importantes del Modernismo, una corriente especialmente propicia para la ilustración. Por un lado, del fondo bibliográfico destacamos la singular colección de ediciones especializadas, donde el texto y

la imagen son los grandes protagonistas; y por otro lado, la colección de exlibris modernistas.

Como centro de estudios Modernistas, alentamos la investigación mediante la recepción de propuestas y la creación de becas, destinadas a potenciar y estimular el estudio, la investigación y la divulgación sobre Tomás Morales y el Modernismo en todas sus vertientes, así como, la crítica literaria, y publicaciones especializadas: la Beca de Investigación Tomás Morales; el Premio Internacional de Poesía Tomás Morales; la Revista de Estudios Modernistas *Moralia*; la Colección Tomás Morales; la Colección “Memoria Viva” en CD audio.

El sitio web “Tomás Morales: Memoria documental” se pueden consultar en la siguiente dirección: www.tomasmorales.org

ENSAYOS TEMÁTICOS – ESTUDIOS MODERNISTAS

- *Obra artística. Estudio y análisis (Retrato de Tomás Morales por Eladio Moreno Durán; Retrato del poeta Rubén Darío por Eladio Moreno Durán; Retrato de Dña. Ana Teresa Suárez por José Moya del Pino; La Poesía por Julio Antonio, Risco por Tomás Gómez Bosch; Retrato de Tomás Morales por Juan Carlo; Retrato de Tomás Morales por José Hurtado de Mendoza; Caricatura de Victorio Macho por Manuel Reyes Brito; Retrato de Dña. Dalia Iñiguez por Alfredo de Torres Edwards en Moralia, n.º. 1 (2000-2001).*
JONATHAN ALLEN.
- *Manolo Reyes. El trazo perdido de un dibujante en Moralia, n.º. 1 (2000-2001).*
FRANK GONZÁLEZ.
- *Eladio Moreno Durán en Moralia, n.º. 1 (2000-2001).*
GERMÁN JIMÉNEZ MARTEL.
- *Salvador Rueda en Canarias en Moralia, n.º. 2 (2002).*
GERMÁN JIMÉNEZ MARTEL.
- *Ecos de la Belle Époque en Canarias en Moralia, n.º. 2 (2002).*
JONATHAN ALLEN.
- *Salvador Rueda y su actividad renovadora en Moralia, n.º. 3 (2003).*
ARMANDO LÓPEZ CASTRO.
- *Vargas Vila y la exaltación biográfica de Rubén Darío en Moralia, n.º. 3 (2003).*
JONATHAN ALLEN.
- *Eclósión del coleccionismo modernista en Canarias en Moralia, n.º. 3 (2003).*
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ.
- *William Morris y la arquitectura del libro ideal en Moralia, n.º. 4 (2004).*
JONATHAN ALLEN.
- *Tomás Morales, lector en Moralia, n.º. 4 (2004).*
BELEN GONZÁLEZ MORALES.
- *Algunas observaciones Textológicas sobre “Criselefantina”, Poema de Tomas Morales en Moralia, n.º. 4 (2004).*
EUGENIO PADORNO NAVARRO
- *El peculiar modernismo de Amado Nervo: una revisión en Moralia, n.º. 4 (2004).*
JESÚS PÁEZ MARTÍN
- *Rubén Darío: peregrino de vanguardia. Modernidad y multiculturalismo en Peregrinaciones en Moralia, n.º. 5 (2005).*
JONATHAN ALLEN.
- *«Deidamia es dulce nombre de la hermosura»: la materia mítico simbólica como «Religión del arte» en la poesía modernista en Moralia, n.º. 5 (2005).*
FRANCISCO ESCOBAR BORREGO.
- *El modernismo de T. S. Eliot: la visión telescópica en Moralia, n.º. 5 (2005).*
JOSÉ RODRÍGUEZ HERRERA.

Índice selectivo de Moralia.

n.º. 1 (2000-2001)

al n.º. 10 (2010-2011)

- *A propósito de un cuaderno de notas de Tomás Morales (I)* en *Moralia*, n.º. 5 (2005).
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ.
- *Armand Godoy, más allá de la poesía* en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ.
- *Sobre la lectura de Cantos de vida y esperanza y otras cosas* en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN.
- *Estilística de la sintaxis en la poesía de Tomás Morales* en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
JOSÉ JUAN SUÁREZ CABELLO.
- *La muerte del poeta Tomás Morales como elemento de inspiración literaria* en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
GERMÁN JIMÉNEZ MARTEL.
- *Tomás Morales en Mundial Magazine* en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ.
- *Ramón Manchón o el rescate de un artista polivalente* en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
JONATHAN ALLEN.
- *De discípulo a maestro: Saulo Torón y Antonio Machado* en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
JESÚS PÁEZ MARTÍN.
- *Domingo Rivero ante la posmodernidad* en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ PERERA.
- *Siempre*: borrador autógrafo de Alonso Quesada en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
YOLANDA ARENCIBIA.
- *Valle-Inclán retratado por José Moya del Pino: la melancolía moderna* en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
JESÚS RUBIO JIMÉNEZ.
- *Julio Ruelas: novio de la muerte* en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
JONATHAN ALLEN.
- *Recualificación urbana y arquitectura: un proyecto de Mercado para Gáldar de Eduardo Laforet (1930)* en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA.
- *Josep Triadó i Mayol, un ilustrador de libros de la época modernista* en *Moralia*, n.º. 9 (2009).
AITOR QUINEY URBIETA.
- *Pérez Galdós y Leal da Câmara. Un Artista modernista portugués retrata y entrevista a don Benito en 1916* en *Moralia*, n.º. 9 (2009).
JUAN MANUEL GONZÁLEZ MARTEL.

- *Contemporaneidad y cosmopolitismo en Canarias (1890-1920)* en *Moralía*, n.º. 9 (2009).
JONATHAN ALLEN.
- *Rojo sobre blanco: la sintaxis de un mito en Criselefantina de Tomás Morales* en *Moralía*, n.º. 9 (2009).
SERGIO ARTERO HERNÁNDEZ.
- *Exquisitos, Refinados y Decadentes: ilustradores en la órbita de Beardsley y Néstor. De Barcelona a Madrid* en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).
AITOR QUINEY URBIETA.
- *Catulo y Saulo Torón* en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).
ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ.
- *La torre de los siete jorobados: Parodia, humor y géneros simultáneos en la prosa de Emilio Carrere* en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).
JONATHAN ALLEN.
- *Tomás Morales y Saulo Torón en Cosmópolis (1920)* en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).
JUAN MANUEL GONZÁLEZ MARTEL.

ESPACIO CRÍTICO

- *Tesoros de las colecciones privadas de Las Palmas de Gran Canaria (1887-1938)* en *Moralía*, n.º. 4 (2004).
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ.
- *La amistad de Carmen de Burgos, Colombine, con poetas e intelectuales canarios* en *Moralía*, n.º. 5 (2005).
CONCEPCIÓN NÚÑEZ REY.
- *Tomás Morales desde el centro de su poesía: una nueva visión de Las Rosas de Hércules* en *Moralía*, n.º. 6 (2006).
FRANCISCO J. QUEVEDO GARCÍA.
- *El Tomás Morales, un premio con historia* en *Moralía*, n.º. 7 (2007).
LUIS LEÓN BARRETO.
- *Tomás Gómez Bosch: un siglo de identidad local* en *Moralía*, n.º. 8 (2008).
JONATHAN ALLEN.
- *El imaginero José de Armas Medina* en *Moralía*, n.º. 9 (2009).
JONATHAN ALLEN.
- *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno* de Bruno Pérez Alemán en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).
- *Cuchillo de Arena: Metalírica y metanovela en Juan Cruz Ruiz* en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).
JONATHAN ALLEN.
- Homenaje a Manuel González Sosa (1921-2011) con la reproducción del poema “Manuel González Sosa” y del artículo *Capitán de la nave de la poesía Canaria* por Manuel Padorno (1998) en *Moralía*, n.º. 10 (2010-2011).

- Exposición *El Efecto Iceberg. Dibujo e Ilustración españoles entre dos fines de siglo* en *Moralia*, n.º. 10 (2010-2011).

ESPACIO DE CREACIÓN

- “El olor a la lavanda” en *Moralia*, n.º. 4 (2004).
MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ.
- “La espiral” en *Moralia*, n.º. 5 (2005).
SABAS MARTÍN.
- “Salinetas” y “Playas de isla” en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
LUIS NATERA MAYOR.
- “Minos entre la multitud”, “Relaciones y epitafio de Gastón Baquero”, “Autoestopista hacia Nod” y “El violinista del Titanic” en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
PEDRO FLORES.
- *Bitácora de Nueva Inglaterra (1998-2009)* en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
SERGIO DOMÍNGUEZ JAÉN.
- *Región difusa (2004-)* en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
JAVIER CABRERA.
- *Las semillas del Drago* en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
PEPE DÁMASO.
- [“Te quise tanto”]; [“Quédate en el portarretrato”]; [“Después de muchos siglos”]; [“Camino por la calle de la envidia”]; [“¿De qué bolero estás hecho, vida mía?”] en *Moralia*, n.º. 9 (2009).
BERBEL.
- “Retrato” y “Muchacho entregado” en *Moralia*, n.º. 10 (2010-2011).
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ.

NUEVA POESÍA

- *En la presentación de Era pompeia, de Federico J. Silva* en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
MAXIMIANO TRAPERO.
- *Las mil y una*, de Berbel en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
ALICIA LLARENA.
- *Perversidad y sumisión en Trazos desnudos de Luis Antonio González Pérez* en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
FERMÍN DOMÍNGUEZ.
- *La espiral*, de Sabas Martín en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
JUAN JOSÉ DELGADO.
- *Inventario de lo innumerable y lo invisible* en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
SABAS MARTÍN.

- *Ilustración, alegoría e historia. Un premoderno grancanario en Moralia*, n.º. 8 (2008).
JONATHAN ALLEN.
- *Premio de Investigación Viera y Clavijo Letras, (2006) en Moralia*, n.º. 9 (2009).
- *Saulo Torón, el Orillado en Moralia*, n.º. 9 (2009).
ANTONIO BECERRA BOLAÑOS.
- *Sillas, de José María Millares Sall en Moralia*, n.º. 10 (2010-2011).
- *Islas de Sutura, de Manuel Moya en Moralia*, n.º. 10 (2010-2011).
- *Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista (Espacio, cuerpo y poética), de Bruno Pérez en Moralia*, n.º. 10 (2010-2011).

ADQUISICIONES

- *La Poesía de Julio Antonio en Moralia*, n.º. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Paisaje marino de Tomás Gómez Bosch en Moralia*, n.º. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Retrato de Alonso Quesada por Juan Carlo en Moralia*, n.º. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Retrato del poeta Saulo Torón por Alejandro Reino en Moralia*, n.º. 2 (2002).
JONATHAN ALLEN.
- *Dieciocho antologías donde figura representada la obra de Tomás Morales en Moralia*, n.º. 2 (2002).
- *Danzarina por Josef Lorenzl en Moralia*, n.º. 3 (2003).
JONATHAN ALLEN.
- *Nueve antologías donde figura representada la obra de Tomás Morales en Moralia*, n.º. 3 (2003).
- *Maternidad por Uriano en Moralia*, n.º. 4 (2004).
JONATHAN ALLEN.
- *Retrato del rapsoda Antonio Martín Ramos por Cirilo Suárez en Moralia*, n.º. 4 (2004).
JONATHAN ALLEN.
- *Retrato de Tomás Morales, joven por Manuel Ruiz en Moralia*, n.º. 4 (2004).
JONATHAN ALLEN.
- *Eduardo Gregorio: Retrato de Alonso Quesada en Moralia*, n.º. 5 (2005).
LÁZARO SANTANA.
- *La biblioteca de Tomás Gómez Bosch (1883-1980) en Moralia*, n.º. 5 (2005).

- *Retrato de Félix Delgado* por Cirilo Suárez en *Moralia*, nº. 6 (2006).
JONATHAN ALLEN.
- *Cabeza de Venus* de Julio Antonio en *Moralia*, nº. 7 (2007).
JONATHAN ALLEN.
- *Pel & Ploma* y *Quatre Gats* en *Moralia*, nº. 7 (2007).
- *Millares retratista [Retratos de Federico García Lorca, Alonso Quesada y Guy de Maupassant]* en *Moralia*, nº. 8 (2008).
LÁZARO SANTANA
- *Música impresa de José Hernández Sánchez* en *Moralia*, nº. 8 (2008).
- *Florilegio: revista literaria* en *Moralia*, nº. 9 (2009).
- *Fotografía de Alonso Quesada* por Tomás Gómez Bosch, 1917 en *Moralia*, nº. 9 (2009).
- *Le concert* por Mariano Andreu en *Moralia*, nº. 10 (2010-2011).
JONATHAN ALLEN.
- *Tomás Morales en su lecho mortuario* por Manolo Reyes en *Moralia*, nº. 10 (2010-2011).
JONATHAN ALLEN.
- *La colección literaria Los contemporáneos* en *Moralia*, nº 10 (2010-2011).

DONACIONES

- *Retrato de Dña. Dalia Iñiguez* por *Alfredo de Torres Edwards* en *Moralia*, nº. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Retrato de Dña. Ana Teresa Suárez* por Moya de Pino en *Moralia*, nº. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Fotografía del Busto al Poeta Tomás Morales* en el Parque de San Telmo, ca. 1923 en *Moralia*, nº. 2 (2002).
- *Fotografía de Josefina de la Torre*, 1935 en *Moralia*, nº. 2 (2002).
- *Fotografía del estreno de La cena en Casa de Simón* en *Moralia*, nº. 2 (2002).
- *Revista radiofónica “La Cometa”* en *Moralia*, nº. 5 (2005).
- *Retrato de Alonso Quesada* por Antonio Padrón en *Moralia*, nº. 8 (2008).
JONATHAN ALLEN.
- *Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los talleres gráficos Oliva*, 1915 en *Moralia*, nº. 9 (2009).
AITOR QUINEY UBIERTA.
- *Donación Biblioteca Montesdeoca García-Sáenz* en *Moralia*, nº. 10 (2010-2011).

DEPÓSITOS

- *Retrato de Tomás Morales* por Juan Carlo en *Moralia*, n.º. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Retrato de Tomás Morales* por José Hurtado de Mendoza en *Moralia*, n.º. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- *Caricatura de Victorio Macho* por Manuel Reyes Brito en *Moralia*, n.º. 1 (2000-2001).
JONATHAN ALLEN.
- Conjunto documental fondo Torón Macario en *Moralia*, n.º. 2 (2002).
- *Noticia de un poema desconocido de Tomás Morales* [“Orfeo”] en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ.

DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES

- Última entrevista concedida por Tomás Morales en *La Provincia* en *Moralia*, n.º. 4 (2004).
- *Catálogo e invitación de la exposición individual de Néstor Martín Fernández de la Torre en Lissárraga & Sobrinos, Madrid, 1914* [adquisición] en *Moralia*, n.º. 6 (2006).
- *Dos autógrafos de Domingo Rivero* [“A mi viejo barbero” y “Túnel sombrío”], [donación] en *Moralia*, n.º. 8 (2008).
EUGENIO PADORNO NAVARRO.
- Fotografía de Dalia Iñiguez y Juan Ramón Jiménez en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
- *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908) de Tomás Morales en *Moralia*, n.º. 7 (2007).
- *Donativo de cuarenta y tres exlibris catalanes del periodo modernista* en *Moralia*, n.º. 9 (2009).
AITOR QUINEY URBIETA.
- A propósito de un “Exlibris” de Juan Gris dibujado para el poeta Tomás Morales en *Renacimiento Latino*, 1905 (Una viñeta al gusto de la época) en *Moralia*, n.º. 10 (2010-2011).
AITOR QUINEY URBIETA.



CASA-MUSEO TOMÁS MORALES

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

INFORMACIÓN

Teléfonos: 928 620 217 - 928 612 401

Fax: 928 611 217

Correo electrónico: info@tomasmorales.com

Página web: www.tomasmorales.com

HORARIOS

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

Entrada gratuita

DEPENDENCIA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

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

*Y fiad la esperanza
al arte del piloto,
que cual un dios en la alta plataforma del puente,
dirige con voz cruda
la sabia maniobra; y al timonel prudente
que, con mano membruda,
imprime al gobernalle seguros derroteros...*



TOMÁS MORALES

“Oda al Atlántico”, Canto XVIII en
Las Rosas de Hércules, Libro II (1919)

