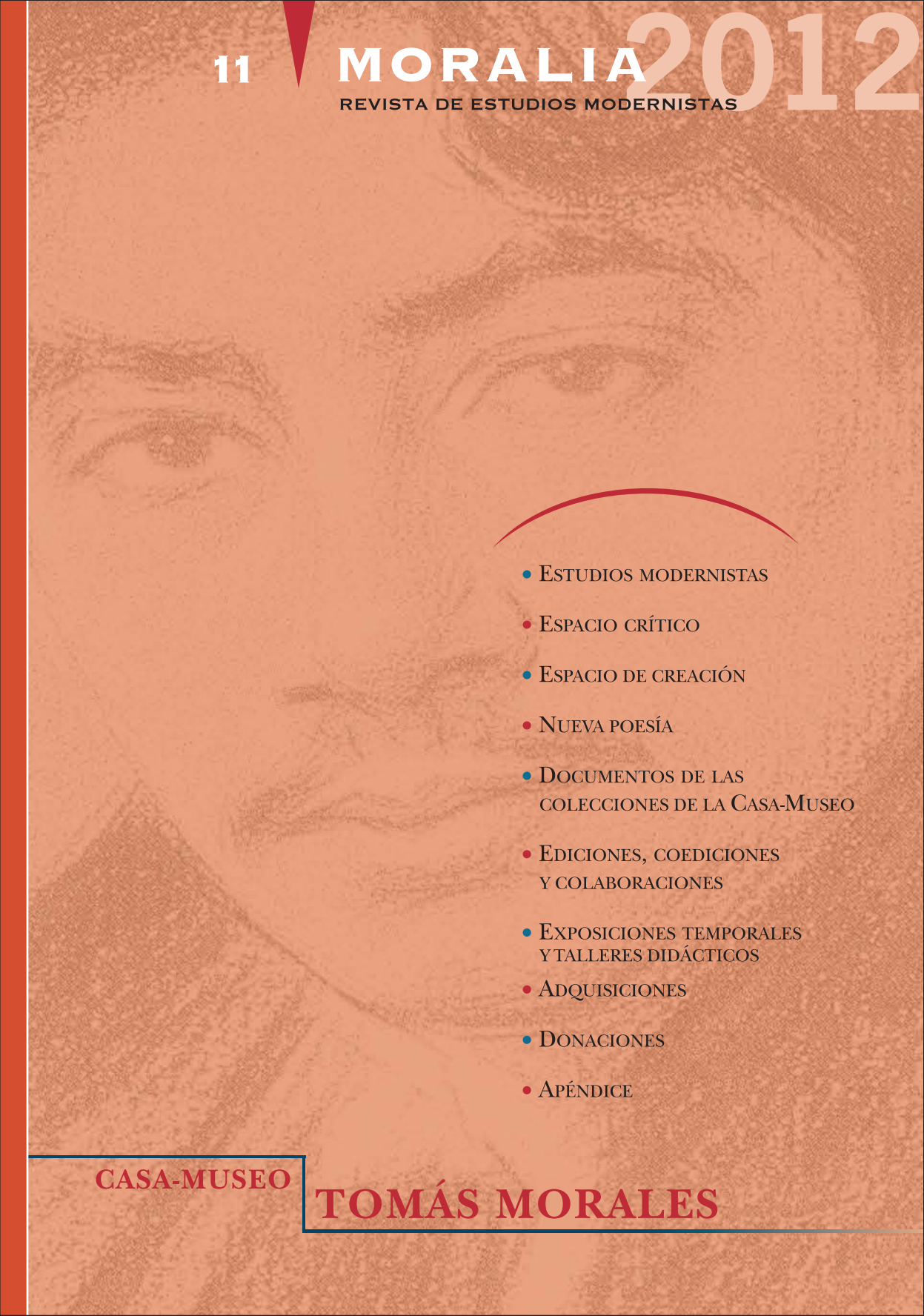



- 
- 
- ESTUDIOS MODERNISTAS
 - ESPACIO CRÍTICO
 - ESPACIO DE CREACIÓN
 - NUEVA POESÍA
 - DOCUMENTOS DE LAS
COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO
 - EDICIONES, COEDICIONES
Y COLABORACIONES
 - EXPOSICIONES TEMPORALES
Y TALLERES DIDÁCTICOS
 - ADQUISICIONES
 - DONACIONES
 - APÉNDICE

CASA-MUSEO

TOMÁS MORALES



MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

2012

TOMÁS MORALES

CASA-MUSEO

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

CABILDO DE GRAN CANARIA

JOSÉ MIGUEL BRAVO DE LAGUNA BERMÚDEZ
Presidente

M^a AUXILIADORA PÉREZ DÍAZ
Consejera de Presidencia, Cultura y Nuevas Tecnologías

LARRY ÁLVAREZ
Coordinador General de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos.
Consejería de Presidencia, Cultura y Nuevas Tecnologías

FERNANDO PÉREZ
Director General de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos.
Consejería de Presidencia, Cultura y Nuevas Tecnologías

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

TEO MESA
AITOR QUINEY
JONATHAN ALLEN
JESÚS PALACIOS
ELSA VEGA JIMÉNEZ
Estudios modernistas

PEDRO FLORES
Espacio crítico

SILVIA RODRÍGUEZ
Espacio de creación

JONATHAN ALLEN
Documentos de las colecciones

FRANCK GONZÁLEZ
Adquisiciones

ALBERTO DÍAZ FALCÓN
Fotografía

MONTSE RUIZ
Diseño gráfico y cuidado editorial

PORTER EDICIONES

© Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria

© Los autores para sus textos

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

AGRADECIMIENTOS

- Amparo González, viuda de Morales
- Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC (Cabildo de Gran Canaria)
- *Canarias7*
- Carlos Santana Jubells
- Casa-Museo Unamuno (Salamanca)
- Colette Rabaté
- Departamento de Comunicación de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos del Cabildo de Gran Canaria
- Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria
- Jean-Claude Rabaté
- José Francisco Díaz Alonso
- Juan Pérez Navarro
- *La Provincia – Diario de Las Palmas*
- Lázaro Santana
- M^a Isabel Torón Macario
- Sofía Gómez Arroyo

ESTUDIOS MODERNISTAS

El arte de Eladio Moreno ofrendado a Tomás Morales 12

TEO MESA

Juan Gris, un exlibris desconocido para Francisco Villaespesa 43

AITOR QUINEY

Resurrección de Francisco Villaespesa: un psicodrama sensorial 63

JONATHAN ALLEN

El malévolo Clemente Palma (Modernismo, decadencia y luciferismo) 70

“El hijo pródigo” por Clemente Palma 88

JESÚS PALACIOS

José Martí, Rubén Darío y Tomás Morales: tres miradas al Modernismo 92

ELSA VEGA JIMÉNEZ

ESPACIO CRÍTICO

Sobre Las casas de la vida 114

PEDRO FLORES

Francisco Villaespesa. Retrato de un poeta inquieto 118

Cartas del destierro de Miguel de Unamuno 121

COLETTE Y JEAN-CLAUDE RABATÉ

Exposición *Jane Millares, diario de una pintora* 123

ESPACIO DE CREACIÓN

Bibliografía y poesías de Silvia Rodríguez González ... 128

“Noche 1” 128

“Tierra firme” 129

“Roque del Oeste” 129

“Fumeque” 130

“La marea” 130

NUEVA POESÍA

- El sillón de los poetas* 132
JUAN CRUZ RUIZ

DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO

- El canto errante* de Rubén Darío, ejemplar de
Tomás Morales 138
JONATHAN ALLEN

EDICIONES, COEDICIONES Y COLABORACIONES

Ediciones del Cabildo de Gran Canaria (2012):

- La revista *Moralia* se suma al catálogo de *Open Journal Systems* 144
- *Antología cercada: Sesenta y cinco años después.* 146
- *Crónicas de la ciudad y de la noche; Smoking-Room; Las inquietudes del Hall* de Alonso Quesada 151

Coediciones y colaboraciones:

- Segunda época de *Poliédrica Palabra: disfrutar y colaborar* 158

EXPOSICIONES TEMPORALES Y TALLERES DIDÁCTICOS

- Exposición *Los diez años de Moralia: revista de estudios modernistas 2002-2012* 162
- Exposición *Mira cómo la Navidad va de poeta en poeta* 164
- Taller didáctico *Poesía en Navidad: Mira cómo la Navidad va de poeta en poeta* 169

ADQUISICIONES

- Líneas* 172
FRANCK GONZÁLEZ
- Biblioteca Lázaro Santana 193

DONACIONES

- Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* 204
- Busto-Retrato de D. Benito Pérez Galdós
por Victorio Macho 209

APÉNDICE

- I Congreso Ibérico de Casas-Museo.
XIX Encuentro de ACAMFE 212
- Impresiones apresuradas de un reencuentro* 215
GONZALO REY LAMA
- Inauguración del Museo Poeta Domingo Rivero ... 218



Estudios modernistas

A MODO DE PREFACIO

UN ARTISTA, TAN VALIOSO COMO LO HA SIDO Eladio Moreno Durán, es una lástima que haya sido muy escasamente investigado en todo el compendio de sus obras de arte y en su biografía, con la profundidad y seriedad de catalogación y análisis, que de su producción pictórica se requiere, en este virtuoso, con tal eminencia plástica. Ni siquiera en la enumeración de artistas de Canarias —que muchos estudios históricos plásticos, se han publicado de su etapa vivida y clasificación de artistas—, como creador afincado en la isla de Gran Canaria durante tantos años, siendo un artista más del Archipiélago; que en ejemplo, también se ha incorporado a tantos artistas foráneos. Tan solo brota su figura artística, cuando se estudia al poeta Tomás Morales, y con él se relaciona, únicamente de forma colateral.

Residente en Las Palmas de Gran Canaria, desde 1917, hasta su fallecimiento en 1949. Eladio Moreno se afincó definitivamente en Las Palmas, tras haber ganado un concurso oposición en Madrid, en aquel mismo año indicado, para la impartición de clases oficiales de Dibujo y Caligrafía de las Escuelas de Comercio y en la de Dibujo Lineal y Artístico de las Escuelas Normal de Magisterio de Las Palmas de Gran Canaria.

No ha habido preocupados historiadores e investigadores del arte plástico confeccionado en las islas, que hayan estudiado, encuadrado e incluido al artista, en su época vivida y estilo personal de sus obras (en Gran Canaria, Madrid y Estepa —Sevilla—). Ni tampoco, como pintor isleño, por su largo periodo vivido en la isla, habiendo realizado buena parte de su obra en la misma. Salvo el licenciado en Geo-

grafía e Historia, Germán Jiménez Martel, que se ha ocupado de su obra artística y biografía. Este egregio artista del dibujo y de la pintura, es considerado de una categoría excepcional, por los entendidos en el arte de la plástica, por su talento, oficio y técnicas usadas, aunque dentro de una concepción tendente a lo académico (propia aún en aquellos tiempos en toda España, como estética predominante y gustos al uso, hasta su muerte). Desde su primigenio pasado artístico, en Estepa, donde realizó sus primeras obras; en la capital madrileña, donde ejecutó un buen número de obras plásticas; y la tercera etapa, a partir de su llegada al nuevo destino en la isla, en la fecha señalada, que lo haría en la capital laspalmense.

En este breve trabajo, solo nos referiremos a las obras dedicadas al poeta Tomás Morales Castellano. A modo de introducción, haremos un análisis de los retratos dedicados por Eladio Moreno al vate, los cuales fueron concebidos en dibujos a carboncillo, lápiz sanguina, y a tinta china, como homenaje de simpatía a la figura del poeta modernista y consagrados a la entrañable amistad y afecto que se profesaron en vida los dos creadores: el artista plástico y el artista literario. Solo analizaremos, por tanto, y este es el propósito de este estudio, los pormenores de cada una de las obras dedicadas a plasmar al íntimo amigo poeta.

SINOPSIS BIOGRÁFICA DE ELADIO MORENO

Eladio Moreno Durán tuvo su natalidad en Estepa (Sevilla) el 6 de junio de 1887. Su padre poseía ciertas posesiones y rentas agrícolas, lo que posibilitó que tuviera una vida, de infancia y juventud, holgada económicamente. Esta solvencia de capital fue uno de los motivos para que pudiera trasladarse a Madrid, para consumir sus estudios artísticos oficiales en Bellas Artes. Después de pasar su infancia en el pueblo de nacimiento aludido, se prepara en su juventud, los estudios de Dibujo y Análisis de las Formas (encaje y claroscuro de las imágenes de escayola), para hacer su ingreso en la Escuela de Bellas Artes. Su innato talento y habilidad manual le predispone para la creación plástica, que

demandaron del estepañero, su formación reglada en las artes plásticas, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En la capital de la villa y corte, comienza su etapa más importante y trascendente de su existencia, abocada al arte y todo lo relacionado con la estética. Tanto a nivel artístico, en continuada formación de conocimientos, técnicas y oficio pictórico, como en la realización de obras de tipo formal y de encomio, en los planteamientos temáticos artísticos y técnicos; y además, porque su relación con el mundo artístico-cultural va progresando, por su relación social.

Un ejemplo de su trato social será su participación amigable y de contertulio, en el *Café Universal*, junto a la Puerta del Sol, en el Nuevo Madrid de entonces, de hace más de un siglo. Era el mismo lugar de tertulias de la colonia canaria en la capital del reino, desde hacía medio siglo, cuando también a él acudían: Fernando León y Castillo, Benito Pérez Galdós, Valeriano Fernández Ferraz, Luis F. Benítez de Lugo, Benigno Carballo, Heraclio González, Miguel Bethencourt, Lorenzo Cabrera, etc., allá, antes y después, del año 1862 (fecha en que llega el ilustre novelista y dramaturgo y quien le dio mayor fama para los historiadores). De este peculiar cenáculo, tenemos referencias gráficas, gracias al talento y destreza dibujística de Pérez Galdós, quien en los ratos de las charlas, no participaba oralmente con sus opiniones, solo dibujaba a los contertulios y amigos canarios, que entre bromas, retratos y algunas caricaturas, quedaron plasmadas las caras y aventuras vivenciales de sus coetáneos y paisanos. Lo dicho quedó plasmado en los álbumes *Las Canarias* y *Atlas Zoológico*.

Queda la duda si la introducción del joven Eladio Moreno fue casual o premeditada en aquel café-tertulia, en la búsqueda de charla y amigos, común en la idiosincrasia y costumbre de los varones, en la época. Eladio albergaba una amena conversación y la gracia andaluza, además de la bondad que atesoraba, con la que se granjeaba la amistad y cariño de todos. Su llegada a aquella capital, tendría lugar iniciándose el siglo XX. En la tertulia conoció a los

estudiantes canarios, asiduos asistentes: Leopoldo Matos, Luis Maffiote, Juan de Quesada, Luis León y Castillo, Rafael Mesa y López —escritor y último secretario de D. Benito, a quien asistió samaritanamente, en su lecho de muerte; con quien tuvo buena amistad, y del cual contaba atrayentes anécdotas de su vida—. A través de los años se incorporaban los siguientes estudiantes canarios: Tomás Morales Castellano, Bernardino Valle, Simón Benítez, Pedro de León, los hermanos Antonio y Sebastián de la Nuez y los hermanos Gómez Bosch, Juan Carló, etc. Y sobremanera Luis Doreste Silva, amado amigo de Tomás, desde la juventud estudiantil en el colegio San Agustín, en la isla natal, que había rescatado a su dilecto camarada y poeta, quien estudiaba medicina en la Facultad de Cádiz, hasta 1904, que con las triquiñuelas de pícaros estudiantes, sedujeron a la madre de Tomás, para que le dejase continuar los estudios de medicina en la Facultad madrileña, que continuaría en 1905. Afortunado acierto en el cambio, para la vida y obra del poeta de Moya, en la nueva metrópoli capitalina. Por lo que también tuviera entrañable amistad con el pintor Eladio.

Conocía ya el pintor la ciudad de Las Palmas, aunque gráficamente y de viva voz, por las afanadas explicaciones dibujadas sobre papel, en sus encuentros en la tertulia del *Universal*, que tanto Tomás Morales, como Bernardino Valle (que fue Alcalde de la misma en la década de los veinte), daban al estepeño, desconocedor de la misma. Comentaba el pintor que uno y otro realizaban, grosso modo, un croquis de la ciudad, que con sus torpes maneras para el dibujo (si bien, Tomás Morales mostró sus destrezas gráficas, para ilustrar varios de sus trabajos literarios e imprimir en libros), motivo que sería hilarante, para tan talentoso personaje y diestro en el dibujo, como lo era Moreno, indicándole, en mutua competencia de cicerones, los lugares más importantes y pintorescos de la histórica y amada urbe atlántica: desde Vegueta a Triana y Santa Catalina, con su puerto. Con los ánimos y argumentos aprendidos de los guías improvisados, amantes de su ciudad, vino a Canarias,

mucho antes de ubicarse definitivamente en el año 1917. En 1909, embarcó hacia Canarias. Escaló el barco, en el que navegaba, en el puerto de Santa Cruz de Tenerife. A la vuelta hacia la Península, embarcó en el “León XII”, que hacía escala en el puerto de La Luz de Las Palmas, “(...) donde desembarqué lleno de alegría por conocer la ciudad de que tanto había oído hablar y saludar a mis buenos amigos del “Café Universal”.¹ Desde el mismo puerto grancanario, regresó a Madrid, vía Cádiz.

Eladio Moreno Durán, el segundo por la izquierda, junto a Tomás Morales, a su derecha, Alonso Quesada, Saulo Torón... retratados por Tomás Gómez Bosch en el Huerto de la Flores, Agaete, ca. 1915-1920. Archivo fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.



Era Moreno Durán un feraz estudioso del arte y sus tendencias. Para ello, viajó en varias ocasiones a París, con el espíritu intrépido y la avidez del mozo, al objeto de descubrir nuevas ciudades, sus gentes, culturas distintas a las españolas y para contemplar las obras de sus pintores admirados. Además de obtener novedosa información artística en las últimas tendencias. En uno de los viajes tuvo la compañía de su entrañable amigo, Rafael Mesa y López (que, aunque no existe confirmación, coincidirían o viajarían a París conjuntamente con el pintor Juan Carló —primer profesor y cofundador de la Escuela Luján Pérez—).

¹ DECARLO, O.: “Hablando con Eladio Moreno”. *Falange*, 9 julio, 1947, p. 4.

En la búsqueda de solidez laboral y de futuro, uno de sus amigos y contertulio del *Universal*, el canario Rafael Belza, que desempeñaba el cargo de Interventor en el Ministerio de Hacienda, le informó de la existencia de una convocatoria abierta de oposiciones, para cubrir las plazas de profesor de Dibujo y Caligrafía de las Escuelas de Comercio y en la Dibujo Lineal y Artístico de las Escuelas Normal de Magisterio. Obtuvo la cátedra de funcionario estatal, en el año indicado, de 1917. En las varias plazas, de toda La Península, que podía elegir por derecho de número de escalafón, también estaba la de Las Palmas de Gran Canaria. No lo dudó: firmó la vacante existente en la ciudad grancanaria.²

Desde la ocupación de profesor, a la edad de treinta años, desempeñó la docencia, hasta cumplidos los setenta, que fuera jubilado por imperativos legales. Se instaló en la ciudad laspalmense, a la que se sumó como un nativo más; a la que amó, y a la que por ella se preocupó, trabajando y mejorándola en su estética y urbanismo, como un agradecido hijo más, de su nueva tierra de adopción, aportando sus conocimientos y su loable entrega al trabajo docente. “Porque el artista estaba bien armado para ser maestro. La victoria hacia el ensueño canario se la dio su saber, su cultura, su sensibilidad. Así ganó su profesoral empresa y lo ganamos.”³ Párrafo del texto, en el que escribe, a los dos días del fallecimiento del artista y erudito Eladio Moreno, su entrañable amigo de juventud en Madrid y de madurez en Las Palmas de Gran Canaria. Luis Doreste Silva, le dedica un sentido escrito en tan luctuoso momento, en las páginas de *Falange*, en la Sección *Plumas de las islas*.

Antes de venir, y afincarse definitivamente en esta isla de Gran Canaria, en el año 1909, hizo un intento de aventura, haciendo una incursión, en la ciudad porteña de Buenos Aires, con el objeto de probar fortuna en una nueva vida y captar el ambiente artístico bonaerense. No le satisfizo aquel frustrado intento en la ciudad suramericana, por lo que renunció a instalarse en ella y volvió a España.

2 s. a. “El pintor D. Eladio Moreno”. *Diario de Las Palmas*, 16 octubre, 1917, p. 2.

3 DORESTE SILVA, Luis: “Eladio Moreno ha muerto”. *Falange*, 13 diciembre, 1949, p. 2.

La amistad y aventuras con su colega Juan Carló, en Madrid, continuó en la ciudad de adopción. Al siguiente año de haber llegado a la isla, se inaugura la Escuela Luján Pérez, de la que eran profesores y fundadores: Juan Carló y Nicolás Massieu, con los que tuvo una excelente amistad, y con su mentor Domingo Doreste; con el arquitecto del Cabildo Insular, Enrique García Cañas, del que decía que era un artista malogrado, un genio del dibujo a la pluma. “La *Escuela Luján Pérez* tiene muy gratos recuerdos para mí. Recién llegado a ésta, allá por el año 17, la frecuenté asiduamente y pude admirar la entusiasta labor de su Director don Domingo Doreste (...)”.⁴

En esta ciudad enraizó y fundó familia. Se matrimonió con Bernarda Cabrera Suárez el tres de febrero de 1921, con la que tuvo dos hijas, llamadas Adela y Ángela. La bondad de sus amigos, (especialmente a instancias de su dilecto camarada Tomás Morales, para que viniese a nuestra ciudad), su familia y su labor docente; además, de estar prendado del clima primaveral y vehemente de las islas, le hicieron renunciar a los posibles honores y glorias del arte, que pudiera haber tenido en Madrid; o en su Sevilla natal; y, de haberse situado en la Península, en una de las plazas vacantes de su ganada oposición en la enseñanza. Con esa decisión tenía una aproximación a París, en asiduos escarceos, que tanto le gustaban, para empaparse del arte de vanguardia y de las últimas tendencias de aquel pasado, en el que vio nacer los distintos movimientos de principios del siglo XX. En la entrevista que le realiza el periodista, con seudónimo Decarlo, le comenta: “Esta bendita tierra que se ha convertido en la mía por afecto y adopción.”⁵

Al margen de la enseñanza oficial mencionada, dedicó buena parte de su vida a la docencia privada, impartiendo dibujo y pintura al óleo. Uno de sus brillantes discípulos fue el pintor y restaurador teldense, José Arencibia Gil, a quien preparó para su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde se matriculó en 1931, e hizo el ingreso y el primer año de carrera, en el mismo curso académico. Tuvo Arencibia, como coetáneos a M. Benedi-

4 s. a. “Tres preguntas de arte y artistas”. *Falange*, 11 enero, 1946, p. 3.

5 DECARLO: “Hablando con Eladio Moreno”. *Falange*, 9 julio, 1947, p. 4.

to, E. Chicharro y a Daniel Vázquez Díaz, admirado por Arencibia e influenciándole este último en su estilística.

La llegada de su jubilación laboral, por la edad reglamentada, fue un hecho para reconocer los nobles méritos de entrega a su trabajo, cultivados a lo largo de su dilatada docencia, de cuatro décadas. Esa relación laboral y humana tuvo como resultados que los alumnos de la primera promoción de ambas Escuelas (Magisterio y Comercio), rindieran un homenaje al ilustre personaje, mostrándole sus afectos a la persona y a la entrega solícita en su trabajo, para con los discentes. Le propusieron que se culminase dicha simpatía afectiva, con una muestra antológica de las obras de este maestro del arte homenajeado, a lo que accedió gustosa y emocionadamente el pintor, a sus setenta años.⁶

No acababa aquí su dedicación al trabajo, con la jubilación oficial y obligatoria. Era Eladio Moreno un pertinaz trabajador, un amante de la labor creativa, de su arte y del docente. Para ello, se propuso seguir en la vida laboral, de forma paralela y privada, a la pasada obligatoria. Impartiría clases de dibujo artístico, lineal, proyecciones de topografía, caligrafía, ortografía, ejercicios sobre correspondencia mercantil. Y de clases particulares en su domicilio de pintura al óleo. Su lema era: “La vida es difícil y hay que trabajar mucho para poder afrontarla.”⁷ Falleció, en su domicilio de Las Palmas de Gran Canaria, el 10 de diciembre de 1949, con la edad de 72 años.

Tentado por la política, en su afán de servir a la ciudad grancanaria, desde un plano de la acción municipal, se adhirió a uno de los grupos políticos, debido a las buenas relaciones que tenía con los componentes del mismo y animado por aquéllos. Para ello entró en las listas del Partido Unión Patriótica (fundado por Primo de Rivera), saliendo elegido concejal y ocupando varias concejalías, siendo las más destacadas: Ornato y Construcción Urbana; Arbolado y Jardines, etc. Entre otros cargos ediles, tuvo la Comisión de Ornato, Construcciones y Reformas Sociales. Compartidas algunas concejalías con el prestigioso pintor, Nicolás Massieu y Matos, ambos fueron elegidos concejales del

6 s. a. “Homenaje a don Eladio Moreno”. *Falange*, 25 junio, 1947, p. 2.

7 DECARLO: “Hablando con Eladio Moreno”. *Falange*, 9 julio, 1947, p. 4.

Ayuntamiento capitalino, que además de buenos amigos, también colaboró con el artista grancanario en algunos proyectos municipales. Dos fueron las legislaturas en las que ocupó cargos, en los periodos de los primeros ediles: Federico León García, desde 1923 a 1925; y Salvador Manrique de Lara y Massieu, desde 1925 a 1929. Sea quizás, su labor más trascendente como edil, la creación y remodelación del solar, donado a la urbe por Cristóbal del Castillo y Manrique de Lara. Después del desmonte de la portada y muro septentrional, que cercaba la ciudad para la seguridad y protección de asaltos de los bandoleros foráneos, y donde se ubicaba la puerta norteña. Dicho solar fue reconvertido en el Parque de Cervantes, a solicitud del alcalde capitalino, habiendo sido el más importante de la ciudad, llamado así en principio, y posteriormente de San Telmo, por su proximidad a la Ermita católica. Trazó, en urbanismo: los parterres, división de sectores y vías de accesos en la distribución del nuevo parque. Usó arboledas autóctonas, como los tarajales, resistentes a los vientos, brisas y sales marinas, que azotaban el lugar; diversas clases de plantas y árboles, e inundó de flora exótica los parterres. Le cupo el honor de buscar el mejor lugar del parque para ubicar el busto de su llorado amigo y poeta Morales (busto, que también él, fue de los cuatro amigos que auspiciaron la idea escultural, en distinción del hijo del Parnaso). En uno de sus rincones del parque ubicó, como primer lugar de emplaza-

Parque Cervantes
 [Parque San Telmo],
 Las Palmas, 1927.
 Fotógrafo: Kart Herrmann.
 Año de creación: 1927.
 Medidas: 14 x 9 cm.
 Fondo de Fotografía
 Histórica de la FEDAC.
 Cabildo de Gran Canaria.

miento, la estatua de Tomás Morales. Lugar que tuvo su primera instalación urbana en 1925, para ser ubicado, en años posteriores, en el lugar que hoy ocupa definitivamente, en la misma vía urbana que lleva su ilustre nombre. Encomiable labor de jardinería y trazado urbano, en el cual



puso el edil Eladio Moreno todo su empeño, estética, conocimientos artísticos y cariño a la capital.

AFECTIVA AMISTAD CON TOMÁS MORALES

La amistad entre los dos artistas surgió de inmediato. Se admiraron en sus respectivas profesiones artísticas y se profesaron mutuos respetos y todos los cariños de amistad y fidelidad, hasta el finado de Tomás Morales, el 15 de agosto de 1921. Ello acaeció, cuando los dos artistas se encontraron en Madrid, ambos recién llegados a la metrópoli, para educarse en sus respectivas carreras y acabarlas. El vestigio gráfico que documenta ese inicio amistoso sería el retrato que Eladio Moreno dejara perenne sobre el papel en el año 1905. Había muchas complicidades comunes entre los dos jóvenes creadores. Tanto el arte literario del vate Morales, como el pictórico, a Moreno; además, de la exquisita sensibilidad que albergan los artistas y creadores, que en ellos anidaba. Motivo, más que sobrado, para que la amistad fuera de mayor calado. Ambos buceaban en los sublimes abisales del arte, por lo que la empatía surgió de inmediato, y como era lo previsto.

Esta dilecta amistad se fragua paulatinamente en Madrid, en la tertulia del *Café Universal*. Desconocemos, por qué carambolas de la vida, este estepeno, al llegar a la capital matritense, se inmiscuye con los contertulios —buena parte de canarios, y los menos, peninsulares—, que acudían a aquel café, los cuales seguían esta costumbre muy castiza. Acaso fuera llevado por algunos de los canarios, participantes en la misma, o fuera origen de la simple casualidad. En un artículo de prensa, comenta, al respecto de la amistad: “(...) En Madrid vivió la placentera camaradería en la pajarera de estudiantes canarios, estrechamente unido al poeta Tomas Morales, por vínculos que solo la muerte pudo romper.”⁸ Esta amistad fue origen de dos razones: primero, por la empatía personal que hubo entre los dos personajes; y otra, debido a las concomitancias estéticas y de especial sensibilidad, que en los dos artistas albergaba en sus senos psíquicos.

8 JORDÉ: “Eladio Moreno Durán”. *La Provincia*, 21 diciembre, 1949, p. 3.

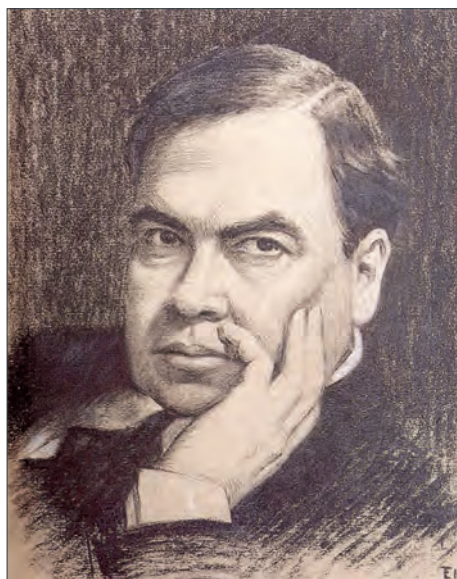
Morales llega a Madrid en 1905, para el comienzo del nuevo curso en medicina. El futuro galeno estaba entrañablemente acompañado de sus tres aliados: Manuel González Cabrera (a quien hace un retrato, en matices monocromos de negros, Eladio Moreno), Luis Doreste Silva y Simón Benítez Padilla, partícipes de las intelectualidades comunes, y de las licenciosas jaranas juveniles en el Madrid de entonces, quienes también compartían la misma casa de huéspedes en la capital. A este grupo se uniría el adepto a la común amistad de todos ellos, Eladio Moreno, desde el año señalado, en las tertulias del *Universal* y en las andanzas culturales.

Tomás Morales se trasladó a Madrid en ese año, para presentar en el Ateneo su obra poética *Las Rosas de Hércules*, el 19 de febrero de 1920. La íntima amistad entre ambos artistas, el plástico y el poeta, hizo que aquél le acompañara a la villa y corte. El aprecio era tan cordial, que estando ya ambos desarrollando sus profesiones en la isla de Gran Canaria, con motivo de la presentación en Madrid de su obra *Las Rosas de Hércules (Libro II)*, en el Ateneo quiso Tomás, que Eladio fuera testigo de esta puesta en escena, gozando y viviendo el gran éxito que tuvo la presentación entre el público y los afamados poetas allí presentes, como Antonio Machado, quien afablemente elogió al poeta canario. También estaría su leal amigo en la cena, que se llevó a efecto después del evento declamatorio en el Ateneo. Como asimismo, lo estaría, en los homenajes que se celebraron en la ciudad, Telde y Agaete, para enaltecer los laureles que lograra el talentoso hijo del Parnaso, con su logro poemario, en un lugar tan consagrado para la poesía, como lo era el Ateneo madrileño. En la presentación poética conocieron al escultor palentino, residente en Madrid, Victorio Macho. Al artista del volumen le sugestionó la imagen anatómica de Morales, que de inmediato, le ofreció la confección y modelado de una estatua-busto de su figura. Agradecidamente la aceptó Morales.

El definitivo asentamiento de Eladio Moreno en la isla grancanaria, su amor por esta tierra de adopción, forman-

do familia y descendencia; el aprecio de tantos de sus amigos; su vinculación a los problemas de la creciente ciudad, en todos sus aspectos, que hizo propios. Mucho tuvo que ver para esa consciente decisión y futuro en su vida, su dilecto amigo Tomás Morales Castellano, al que tuvo devoción y afecto.

La amistad era tan altruista y entregada, entre los dos autores de la creación artística, que incluso se permitían hacerse encargos en el arte de cada uno de ellos. Tomás, agraciado por la vehemencia de Eladio, le encargó que le hiciera un retrato de su admirado poeta y maestro del modernismo, Rubén Darío. Nada más complaciente para el pintor, porque era precisamente su género predilecto: el retrato. La imagen representada del poeta nicaragüense, aunque siendo copia, es de una maestría soberbia. Muy bien encajado en las formas anatómicas y proporciones; excelente captación de la animada expresión de su rostro. La mano izquierda, que se apoya en su cara, está perfectamente dibujada en su movimiento y escorzo. Y el claroscuro, singularmente en el rostro y mano, saturados de luz; el fondo y chaqueta, con un fuerte tono negruzco, que da volumen a la falsa imagen sobre el plano del papel, está concebido con los acertados difuminados del trazo directo del carboncillo, con que ha sido realizado.



La firma, situada en la parte inferior derecha, solo tiene la inicial de su nombre y su primer apellido: *E. Moreno*.

CARTA DE ELADIO MORENO A TOMÁS MORALES

Con motivo de la realización del busto a Tomás Morales, ofrecido generosamente por el escultor Victorio Macho, como se ha aludido. Y que también, por ese tiempo, comenzaba la obra monumental, para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, del novelista Pérez Galdós, a propuesta esta última, de *Fomento y Turismo de Gran Canaria*, a

Retrato de Rubén Darío,
ca. 1916.

E. Moreno.

Carboncillo sobre papel,
35 x 21 cm.

Fondo artístico de la
Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria.

raíz de la muerte del egregio literato, el día 4 de enero de 1920. Figuraba en la Junta Directiva, el propio poeta Morales, que precisamente formuló al escultor Macho, como más apropiado para la ejecución monumental del proyecto. Por haber conocido la trayectoria escultórica de sus obras y al propio escultor. Encargo que se hiciera efecto en la Junta de dicho ente, el día 7 de enero, del mismo año.

El ofrecido busto al poeta modernista, por el dadivoso escultor y amigo de ambos creadores, fue realizado en un principio en tamaño natural, o sea, de dimensiones anatómicas normales de la persona. El escultor habría pensado, que el mismo se instalaría en el espacio interior de un inmueble; pero, al conocer el artista palentino, que el busto iría ubicado en un parque, lo realizó de nuevo, con proporciones mayores a los tamaños naturales de la anatomía humana. Esto es debido, a que en espacios abiertos, la obra se desluce y pierde visibilidad desde cierta distancia, por lo que el escultor decidió, en buena lid, profesionalidad y honradez con su arte, confeccionarla en mayor proporción.

Con ocasión de un viaje a Galicia durante el cual pasaba por Madrid, el pintor debía tener un encuentro con Victorio Macho, para tratar algunos asuntos sobre el susodicho busto. Macho había llegado también, el día anterior, de viaje de Palencia y León. Desde Madrid, le escribe Eladio Moreno a Tomás, una rápida misiva. En la misma le advierte, lo anteriormente señalado, de aumentar la proporción del busto. Lo que redundará en la cuantía del presupuesto: en los jornales del sacador de puntos y del bronce que se fundirá, en mayores kilos. Además de la corrección del cabello del retratado, dándole un aire suelto, “melena de leoncillo”, cita textualmente. Se congratula, también, y así se lo comunica, de lo admirable que quedó su busto modelado, ya fundido en bronce y en tamaño natural, de igual dimensión a la anatomía del poeta.

Le comunica además (por la gran preocupación que tenía Morales), que había hecho unas pesquisas en los sótanos de la editorial *Casa Fluiters*, con el objeto de encontrar los fotograbados de la impresión del libro. Feliz fue el



Busto del poeta Tomás Morales situado en el Parque Cervantes [Parque San Telmo], Las Palmas, ca. 1925. Archivo fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.

hallazgo habido, porque podían haberse tirado a la basura, por despiste de los empleados. Y le señala, que ya han sido remitidos por paquete postal.

Dice la misiva, en la apresurada escritura de Moreno, en su contenido:

9 Casa Museo Tomás Morales. Moya.

Madrid 29 junio [1920 o 1921]

Querido Tomás: te escribo telegráficamente.

Llegué fastidiado viaje penoso. Madrid imposible. 40° á la sombra.

Ayer llegó Macho de Palencia y León y hoy marchó yo á Galicia.

Entrevista con él cariñosísima. Temiendo (y con razón) que el busto resultara pequeño para ponerlo en una plaza ha decidido ampliarlo y ejecutarlo en forma más grande y monumental. Corregirá lo del pelo poniéndole melena de leoncillo. Aumentará el coste del busto solamente los jornales del sacador de puntos y la mayor cantidad de bronce que llevará. Me dijo Macho que hará lo posible que para mi regreso á Madrid á 1^{ros} de septiembre esté todo terminado para poderlo embalar.

Admirable la reproducción en bronce del busto para ti.

Admirabilísimo el proyecto monumental Galdós. La fotografía nos da una idea.

Le encargo que enseguida haga croquis pedestal te lo remita. Pero tiene que esperar á que el busto esté ampliado para hacerlo en armonía con él.

Después de muchas pesquisas —que solo yo y por tratarse de ti soy capaz de hacer— pude encontrar tirado en los sótanos de la Casa Fluiters los fotograbados que ya te han remitido por paquete postal. Pregunta á R. Martín.

Al embalar los libros lo dejaron olvidados y fue un milagro que no los tirasen envueltos con la basura.

Mosquera no recibió libro. Dice Macho debes dedicarle uno.

Vi á González y me dice se ocupará de la liquidación con Pueyo.

Desde Galicia te escribiré y te daré más señas para que me contestes.

Recuerdos cariñosos a Leonor, tu suegro besos á los chicos y para ti un fuerte abrazo.

ELADIO

Recuerdo á los amigos

Ocupo la habitación nº 37 del Hotel Barcelona ¡Es casualidad! 9

EL ARTISTA: SU OBRA Y ESTILO

El arte de Moreno estuvo preñado de la encomiable formación que para la plástica se requiere. Se caracteriza, por haber dejado huella artística con su estilo y personalidad, como origen de su talento innato. Es un artista que ha fecundado en su oficio, por el tiempo y la constancia denodada en el trabajo. Con el esfuerzo exigido, consagró su existencia a este menester con la autocomplacencia, como estímulo de sus profundos adentros. Artista de muy buen gusto en su peculiar estética, de formación académica y erudición cultural. Era persona viajada y leída, preocupada por una fértil y sólida formación, para conseguir el eficaz desarrollo de su profesión artística. Era consciente — como opinaba también Tomás Morales, en sus textos artísticos—, de que los artistas de la modernidad requerían de un saber continuado y al día. Ya no solo les bastaba con tener los dones y manejos de una técnica y buen oficio, para consagrarse artista de cualquiera de las modalidades del arte en general. El buen gusto requería también de una vasta cultura, imprescindible ésta, para complementar la creación artística.

Conocedor del París de la revolución artística, en las llamadas vanguardias históricas, que en su seno se produjeron, en los finales del XIX y principios seculares del XX. El arte y sus conceptos habían cambiado absolutamente: era emocional e intelectualizado, más que amanerado en la servil copia. Las vanguardias renovadoras del arte habían hecho su aparición, y el trasfondo de estas nuevas tendencias, fueron la expresión más íntima y absoluta libertad del artista. El arte había superado la sutil y fría copia y el gusto a la realidad palpable, como tal copia de la misma. Ahora el arte era interiorizado, bajo la expresión anímica generada por las sensaciones de los artistas. Era conocedor Eladio Moreno, de que existían nuevas preferencias plásticas en la modernidad ruptural con el pasado académico, de las que ya el artista las revivió en la Ciudad Luz. Se habían impuesto los nuevos movimientos: Impresionismo, Fauvismo, Cubismo, Expresionismo, Abstracción, etc. nacidos en los

albores del nuevo siglo. No obstante, todos estos renovadores movimientos, tardarían décadas en introducirse en España. Solo los artistas españoles radicados en París la asimilaron como propias, y a ellas se sumaron. Moreno Durán, comienza a madurar su arte en los primeros años del siglo XX, en el que aún él, se formaba y renacía para su expresión plástica personal, y que viviendo en suelo hispano, no se aceptarían tan prontamente nuevas tendencias, por el gran retraso (así como de otras sapiencias), y frontal rechazo, por la plástica innovadora, imperante en esos momentos en la Europa moderna. Quizás (suponemos, al no existir opinión conocida de su persona), por dos razones: la una, por no tener el convencimiento total en sus fueros internos con las renovadas tendencias, para adscribirse a sus directrices estéticas y con ellas expresarse; y la otra, porque los nuevos movimientos no habían sido asimilados en la tradicional España de entonces, con gran predominio academicista, ni en los artistas en general, quienes no las habían asumido estilísticamente.

Moreno Durán, con la vigorosa personalidad de su arte, tuvo su punto de inflexión en la continuidad de un arte figurativo, realista, de la imagen vista y representada, dada por el entorno o la misma naturaleza. Empero, su arte no estaba supeditado a un edulcorado mimetismo y de fidelidad a la realidad existente, tal cual vista. El tempo de su pintura y dibujo, giraron en torno a una absoluta variación académica. Su arte se generó en una pintura metafórica, origen de su sensibilidad personal, por la viva expresión de sus númenes. Aunque ésta lo fuera de carácter figurativo, concatenada aún con su tiempo vivido. Las imágenes de su arte eran representadas por la derivación de su estilo moderno, suelto, sagaz, animista (sobremanera en los retratos) y totalmente conceptualizado, desde los adentros perceptivos en su inmanente entendimiento artístico. Las imágenes, o las figuras de la realidad externa, que pinta o dibuja, pierden su esencia de realismo puro y de mimetismo total, bajo sus singulares sensaciones, para quedar metamorfoseadas en alegorías de la realidad interpretada. El arte de Moreno no

es una copia servil de la realidad, es, por virtud de su talento y sus manos, en el dilatado oficio, obra de arte, en el peculiar paroxismo. De “cosa mentale” y de las propias sensaciones vividas, se entresacan de la lectura de sus obras, generadas por el vigor estilista del pintor. Pueda decirse, que sí siguió los principios conceptuales, propios o paralelos a los Impresionistas franceses, que desde la realidad vista, la trasformaron en otra realidad: la de las emociones intrínsecas de su particular sensibilidad y del libertinaje expresivo de sus dibujos.

“Fue verdadero artista, por su sensibilidad, su buen gusto y su cultura. De autores, escuelas y tendencias pictóricas, formulaba agudas críticas. Pintó admirables retratos y era un excelente dibujante y restaurador de cuadros antiguos”.¹⁰

Analizado el contexto social y cultural de la época vivida por Eladio Moreno, y sometidos éstos, bajo la égida de una sociedad absolutamente tradicional y por una estética marcada por un arte académico, bajo los parámetros culturales de antaño. Ese conservadurismo estético, anquilosado en su época, no le dejaría instalarse en las conocidas vanguardias artísticas, que ya renacían en toda Europa. La España de entonces, estaba subyugada a los patrones estéticos del pasado por la clase dominante, tanto en las academias, como en los órganos políticos de la cultura, las cuales hacían imposible cualquier permuta en las evoluciones artísticas hacia la modernidad. No obstante, eran los consumidores del arte e imponían sus criterios de gusto. En el despuntar del siglo XX, se produce un leve atrevimiento estético en los artistas españoles. Solo hubo algunos intentos en intrépidos artistas, que fueron renovando sus estilos de forma paulatina, pero sin realizar una ruptura radical en su arte. Ese sería uno de los postulados al que se adscribió Moreno Durán. Hay leves intentos de vanguardia o adaptarse a ellas de forma laxa, pero sin alterados efectos radicales en sus estilos. Por lo que el pintor Eladio Moreno, aunque hubiese querido una total renovación de su arte, estaba sometido a los criterios estéticos externos impositivos. Cual-

10 JORDÉ: “Eladio Moreno Durán”. *La Provincia*, 21 diciembre, 1949, p. 3.

quier atrevimiento de modernidad artística, era rechazado y considerado como una respuesta provocadora, contra el poder dictatorial establecido, que también tuvo su control en la cultura artística. Años más tarde (aunque a Moreno, le cogería mayor), también se impondría, después del golpe militar de 1936, la vuelta a la estética conservadora y anodina, mediante la copia servil del modelo, bajo los cánones de un amaneramiento y regreso al arte académico.

El inquieto artista, no solo trabajó en exclusiva en su arte personal, ayudó al alimón a otros artistas, con su experiencia y su labor física. Así lo demuestran las siguientes colaboraciones:

Tuvo participación con su colega y buen amigo, Juan Carló, con el que colaboró en el retrato al óleo, del ministro de Fomento, el catalán Francisco de Asís Cambó (ejecutivo en varios gobiernos de Antonio Maura). Éste fue encargado por el Gabinete Literario, en gratitud del ente grancañario, por haber firmado la ampliación del Puerto de La Luz, en junio de 1918.

Durante la realización de la estatua que le confeccionó Victorio Macho, al poeta Tomás Morales, tuvo también colaboración en la misma, durante la estancia en Madrid, en el año 1919. En la realización plástica de dicho busto a Tomás Morales, sirvió de ayudantía el mismo pintor Eladio Moreno, según afirma él —lógicamente, en los menesteres laborales de taller—, situado éste en Las Vistillas, en Madrid. No especifica Moreno, el año de esa ayuda técnica, durante el proceso ejecutivo.

En 1905 (afirma el pintor en una entrevista), recibe el encargo de la confección de un retrato al óleo, de Carlos III (copia del realizado por el pintor Anton R. Mengs, en 1761), para los salones de la Real Sociedad de Amigos del País. Éste fue solicitado por el director de la entidad, don Fernando del Castillo y Manrique de Lara, conde consorte de La Vega Grande de Guadalupe, que fuera director durante los años 1908-1911. La primera datación que se tiene sobre la adquisición de arte, es de la sesión de 24 de julio de 1910.¹¹

11 MIRANDA CALDERÍN, S.: *Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas en el siglo XX (1901 – 1960)*. Ed. 2009, p. 165.

ANÁLISIS DE LOS RETRATOS A TOMÁS MORALES.

Una característica de la obra de Moreno Durán sería su primordial inclinación por el retrato. Especialidad o género, nada fácil de concebir. Para ello, se requiere de magistrales dotes en el dominio del dibujo, talento y una especial psicología, para captar los rasgos esenciales de la personalidad del retratado. Además, del temple y una pormenorizada captación de los elementos anatómicos y de los componentes simbólicos, más reseñables del personaje representado, para crear un corpus retratístico, que define y singularice al dibujado o pintado. Portador de estas dotes conceptuales lo era Moreno Durán, de una captación específica en la sensibilidad del artista y de las técnicas precisas, para la representación de esta particular confección de las imágenes. Eladio fue un contumaz practicante, por conveniencia empatía artística en este género. Esta devoción le llevó a realizar varios retratos a sus amigos íntimos; y por encargos privados, de ciertas personas.

TOMÁS MORALES, CON SOMBRERO

El primer retrato que pintara, de los varios dibujos que le realizara, a su recién conocido y futuro dilecto amigo Tomás Morales Castellano. Con veinte años cumplidos, en el comienzo del siglo XX, en 1905, es retratado por Eladio Moreno, cuando éste contaba con los dieciocho, de edad. El posante, da la impresión, que ha sido captado en un momento de llegar de la calle: cubriéndole una gabardina, con el cuello alzado; sombrero tradicional de ala ancha (con ciertos rasgos del sombrero típico canario), inclinado y enfundado sobre su cabeza. De ella sobresale la melnuda y abundante cabellera, de tipo “leoncillo” —como gustaba describirla al poeta—. Sebastián de la Nuez, que excelentemente lo biografió en vida y analizó eruditamente su obra poética, comenta de este retrato: “Es la verdadera estampa del estudiante bohemio: sombrero de anchas alas que deja escapar el cabello abundante y rebelde, bigote ralo, barba de una semana, bufanda anudada al cuello enterrado bajo las solapas del gabán (...)”.¹²

12 NUEZ. Sebastian de la.: *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra.* Volumen I. Sta. Cruz de Tenerife, 1956, p. 105.

Esta representación gráfica de la imagen del poeta, aún en ciernes (que estaba por extrovertir prontamente, todo su caudal lírico), está plasmada por el procedimiento del carboncillo y sobre papel —según verificación visual—, tiene unas medidas de 27,5 x 30,5 cm. El tratado experimentado con el carboncillo en toda la obra dibujada, es de un estilo de cierta disciplina académica. El artista, poseedor de un excelente dibujo, y en la captación anímica del joven ávido de futura vida, entre la lozanía y la épica intelectualidad. Está representado, posando con el cuerpo en compostura lateral, casi de perfil, en el denominado artísticamente tres-cuatros, y ligeramente girado hacia la izquierda. Igualmente la cabeza, que inclinada hacia abajo, está también de perfil, en su movimiento corpóreo, mirando al retratista; y su contorno lateral izquierdo, en una dinámica *posse*, nada convencional.

Con incipiente bigote, del joven principiante en barba facial, que se destaca, y así lo dibuja Moreno, a ambos lados y sobre las comisuras de la boca. Sobre el rostro, ha querido intuitivamente el artista, que incidiera una abundante luz, destacando el mismo como motivo primordial, que define el parecido, del aún, con cara de adolescente en el naciente poeta, en esa edad biológica, y que da singular carácter a la figura representada. Del rostro destaca sobremanera, la perspicaz mirada, fija, sugerente y prometedora de un presente y devenir de intelectualidad poética, como lo traslucen sus sobresalientes órbitas. Este semblante está dócilmente matizado en sus claroscuros, que dan volumen a la figura, por la intensa luz que ilumina el mismo, siendo resuelto por laxos tonos en el tratado de las sombras.

El resto del dibujo: figura y fondo, quedan manchados en negros y grises. Una luz tenue se configura en el lado izquierdo del soporte, en el fondo, y en parte de la misma



Retrato de Tomás Morales, Madrid, 1905.

E. Moreno Durán.

Carboncillo sobre papel, 27,5 x 30,5 cm.

Fondo artístico de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.

figura; por el contrario, el lado derecho de la imagen queda bastante oscuro, contrarrestando el lado opuesto.

El estilo dado se corresponde con un desarrollo personal en el planteamiento de este dibujo, aplicando una técnica suelta y gestual, de rasgo muy activo y exacerbado en su expresión. Esta representación está supeditada por un trazado con dominantes académicos, pero se atiene a los momentos del estilo de un dibujo propio, y paralelo aún en esos años de finales y principios seculares. Por ello, el artista se siente coetáneo a su tiempo artístico y fiel al momento vivido, mediante una representación académica. El sugerente instante, de la captación de un movimiento del personaje retratado, es una derivación del precedente estilo Impresionista —germen del arte moderno del siglo XX—, aplicando a las imágenes el movimiento fugaz del tiempo y de los personajes animados.

Firma, el joven dibujante; precoz en la madurez en el arte, en la parte superior derecha, con solo la inicial de su nombre y sus dos apellidos completos: en mayúsculas y subrayados, *E. MORENO DURÁN*. Debajo de la firma, también en mayúsculas, escribe la ciudad y el año de ejecución de la obra, *MADRID, 1905*.



Retrato de Tomás Morales,
Madrid, 1905.
E. Moreno.
Paradero desconocido.
Reproducción del archivo
fotográfico de la
Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria.

TOMÁS MORALES, CON CHALINA

Un magnífico retrato es también este segundo que le realiza, asimismo, en la capital de la villa y corte. La figura ha sido articulada en su encaje, en cuanto al busto: cabeza y parte del tórax, en el lado izquierdo del soporte. El motivo es de raíz absolutamente estética, por lo que el espacio queda dividido en dos dimensiones distintas y dinámicas sobre el soporte.

Con el procedimiento y técnica de su propio formulario estilístico, en el tratamiento del carboncillo, aunque éste solo difuminado en el rostro, con un suave matiz gris homogéneo, aplicándole pequeños brillos lineales, que son entresacados con una sanguina de color blanco. El resto de los valores tonales son aplicados en tonos duros en su negrura, empleándolos directamente con la misma técnica,

sobre el soporte de papel. Sin emplear tonos de distintos valores que ofrezcan volumen al rostro, por lo que queda terso. La luz incidente, la concentra el artista en el lado izquierdo de la figura, vista ésta desde una pose de tres cuartos. Por lo que, el lado derecho —en el retrato— de la cara y la barbilla, están total y fuertemente iluminados, mientras que el poco cachete que asoma, por el lado derecho del rostro, está matizado en absoluto oscuro, con el objeto de dar al volumen contraste de tonos. Ojos azabaches, en grandes órbitas oculares, fijan su mirada hacia donde se encuentra el dibujante. Mirada fija, lateral, que denotan al avispado pensador, transmiten el carácter del personaje y sus inquietudes. Bigote pequeño y precoz aún, pero que en esta ocasión, cubre todo el espacio donde se ubica anatómicamente. El abundante cabello, con un gran mechón, que se prolonga hasta las cejas. En la visión de la fotografía (no se ha localizado el paradero del original), se capta todo el cuero cabelludo de un fuerte matiz negro ámbar, cuasi homogéneo en sus gamas, apenas sin valores tonales por la fuerte incidencia lumínica. Sí, en cambio, le ofrece al pelo un dibujado de suelta apariencia, despeinado e informal, como se corresponde con un joven veinteañero: estudiante y poeta.

Acicalado con chaqueta, camisa y corbata, como se correspondía a los tiempos de familia acomodada, y con cierto empaque social de las estirpes medias. La camisa queda sin ser manipulada por el artista, en los tonos. Solo con el blanco del papel, para dar la impresión del impulso albo de la prenda. También deja sin tocar en matices, el papel de su contorno derecho. La chaqueta totalmente negra, con unos pequeños trazos de tonos claros, que dibujan la forma de la solapa, que termina en un desdibujado de la forma textil, a base de manchas amorfas. El fondo, de la imagen retratada, es manufacturado por unas manchas en variadas gamas en heterogéneos tonos, entre grises y negros, en ambos lados de la cabeza. El resto del espacio del soporte donde no existe dibujo, queda en blanco absoluto, sin matizar con el carbón.

A la derecha del dibujo, y a la altura de la chaqueta, firma el artista con una caligrafía, minúscula y suelta, más atrevida y precisa. Parece que denota la misma, haber perdido el temor al arte del retrato, al propio dibujo del natural y a las destrezas del oficio. La firma está subrayada, con inclinado y gestual trazo. *E. Moreno*. Seguidamente, y debajo, el año de ejecución: *1905*.

Y más abajo la ciudad donde se ejecutó la efigie: *Madrid*.

Este retrato, aunque se posee esta copia en la Casa Museo Tomás Morales, está en paradero desconocido.

CARICATURA

Otra de las obras dedicadas a Morales Castellano, es la plasmada, a modo de caricatura, sin que llegue a ser un retrato en sí, ni propiamente en el género aludido, que muy poco tiene de exageración en los rasgos anatómicos, ni de la posible hilaridad que a veces acompaña al personaje. También hay que hacer mención, de que si la obra no tuviera la dedicatoria por el autor mencionando, que es la imagen de Tomás Morales, bien se podría afirmar, que es la figura equis de otra persona. Sabido es que Eladio hizo experimentaciones en este apartado dibujístico de la parodia, entre la exageración y la ironía del personaje, como asimismo de la simplicidad analítica de los rasgos anatómicos llevados al extremo. A la que de igual forma, fue aficionado gráficamente.

La figura retratada, aunque trasmutada, posee ciertos rasgos fisonómicos de Tomás Morales. Es la representación de un cuerpo cortado a la altura de los muslos, perdiéndose en el borde inferior del papel. Muy bien trajeado, con elegante porte caballeresco, acicalado en su cuello de la camisa con una gran chalina, como símbolo de la intelectualidad del plasmado, con enorme lazo. Su mano izquierda se introduce en el bolsillo del pantalón del mismo lado; la otra mano, la derecha, sostiene la cachimba que fuma, y de la que emanan ondeantes vendejas de humaredas, que destaca con el artificio de plasmarlas con sutiles blancos. La

boquilla de la pieza, está introducida en la boca del distinguido fumador de pipa. Está captada la imagen del posante, en actitud andante o de especial *posse*, —o posiblemente, imaginada por el dibujante—, encajado en semi perfil o visión de tres-cuartos, en todo el dinámico cuerpo. La cabeza, con igual compostura y movimiento: amplia nariz; ancha boca, que esboza una leve sonrisa, por su atenuado movimiento labial.

Denota una expresión en el rostro de cierta mordacidad y de confabulación, lo que parece estar acorde con la humorística sátira gráfica de su camarada, Eladio. Va enfundado con un sombrero clásico y señorial, en posición inclinada, pero que en su dibujo, quedó en corta proporción con el ancho de la propia cabeza. Bastante grisáceo y con zonas de tonalidades negruzcas en todo el dibujo de la figura, exceptuando el destacado blanco resol del elegante cuello de la camisa, el cual le llega hasta el mentón de su cara. El fondo está valorado con un matiz suave agrisado y homogéneo. Rompe esta monotonía, unos largos rayones en la base del soporte, lo que le da cierto dinamismo. Firmado en la parte superior derecha, subrayando el rubricado, con solo la inicial del nombre y los dos apellidos, en minúsculas. *E. Moreno Durán*. Y debajo escribe, de forma ilegible un vocablo.

Esta imagen tiene cierta connotación, con una de las etapas y tipología de obras, que asimismo confeccionó (en especial para el cartelismo), en varias imágenes, el maestro del movimiento Impresionista, Toulouse Lautrec. La influencia o admiración, por este estilo y por el artista, es producto de los continuados viajes que el pintor hiciera a París, a conocer el arte de vanguardia que se fraguaba en etapas pasadas.



Retrato-caricatura de Tomás Morales.
E. Moreno Durán.
Paradero desconocido.
Reproducción del archivo fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.

En el año 1908, realiza dos retratos del joven Tomás, prácticamente repetidos los dos, con la misma *posse* e idénticos en su confección, con carboncillos y crayones sanguinas, excepto en los cromos. Una primera imagen en bicolor, teniendo de base el verde y el negro, como matices gráficos únicos, de la figura. Una segunda plasmación en tricolor, siendo la cromía sepia, la base dominante; más otro, de color marrón oscuro, y un rojizo burdeos, para colorear el frondoso cabello del poeta. En ambos, la imagen representada es la de Tomás Morales con 24 años de edad, viviendo el ambiente de los Madriles de su tiempo, del estudiante, del genio fabulado de la poesía y de la bohemia nocturna, que la fogosa y licenciosa juventud le demandaba. Pero, no infecunda ésta, para sus estudios medicinales y su plectro poético. Paralelamente, durante esos años, creó y publicó su primer volumen poemario en Madrid, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*.

TOMÁS MORALES, POSANTE. (I)

En el primero de los retratos, la imagen representada de Tomás Morales, el poeta, a petición —a ciencia cierta—, del esteta del dibujo y la pintura Eladio Moreno, quien presenta una *posse* muy original y muy poco habitual, distinta a las clásicas. Centrada la figura en el papel, de unas medidas de 31 x 26 cm, en ella el dibujante se sitúa a su lado derecho del plasmado. El posante gira la cabeza hacia el retratista, y clava su conspicua mirada en él. Sentado, con el codo del brazo apoyado sobre una mesa o en el apoyabrazos del sillón, donde descansa el cuerpo. La mano, del escribiente de versos, es dibujada en perfecto encaje y en el difícil escorzo generado por la postura, apoyando la misma, con el puño cerrado, sobre su mentón y cara. Solo se captan las falanges, quedando el resto de los dedos ocultos.

La cabeza está cuasi de perfil en su giro y captación por el artista, únicamente se dibuja una parte del pómulo del contorno zurdo. La boca, de igual plasmación en su silueta, es dibujada en sus perfiles recortados, de los gruesos y

sensuales labios. La nariz angulada, en su estructura anatómica, únicamente se representa la aleta derecha. Los ojos, con ambos iris totalmente girados hasta las comisuras de sus ojos, en la forzada y oblicua mirada, se ocultan parcialmente en su círculo, con el blanco ocular bastante acentuado en la exagerada posición. Esta visión angulada de sus ojos, revelan la inherente expresión del hijo del Parnaso, quien se abstrae en su vigilia interna, en la búsqueda de su magín, de temas y términos, que puedan satisfacer la energía vital inmanente en este peculiar iconoclasta de la prosa; pero sí, devoto practicante del verso rimado. Mira, sin ver, durante el giro de la vista en la original postura retratada, a su dilecto amigo de la plástica, quien petrifica su rostro sobre el papel, con la sanguina como instrumento, para dejar constancia de su telúrico y corto existir que tuvo el exuberante poeta modernista. El copioso y largo pelo que cubre su



Retrato de Tomás Morales,
Madrid, 1908.
Eladio Moreno Durán.
Lápiz sanguina sobre
papel, 31 x 26 cm.
Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

cabeza y llega hasta sus cejas, más que cabellos, parece una aureola, que hace de égida en el tálamo de su numen, cuando actúa el paroxismo literario del joven lírico.

La oreja, perfectamente encajada y dibujada en sus irregulares formas y en su escorzo, además de su volumen. La vestimenta que lo cubre: chaqueta y camisa. Ha desistido el retratista, en su personal estilo, representarla con las referencias reales de las piezas en sus formas y cortes, fundiéndose éstas prácticamente con el fondo. Lo que la da una expresión dibujística de soltura, informal y nada académica; además, de denotar el dominio del esbozo gráfico. La bocamanga de la camisa y el corto espacio de cuello visto, son los únicos blancos que existen, conseguidos por el artificio del crayón de sanguina, de ese color níveo.

El claroscuro de toda la manga manifiesta (al margen de su talento), la magistral técnica que poseía el artista Moreno Durán, dando los valores finales precisos, y destacando las partes fundamentales de la figura de Morales. Juega con todos los tonos del claroscuro, desde los más negros, medios y suaves, y los fulgurantes brillos, que difumina con el docto conocimiento del oficio, para obtener el volumen de la imagen sobre el plano del papel.

El fondo, complemento de la figura, se funde con la efigie en varias partes. No así en la cabeza y en la mano del rapsoda, quedando mayormente destacada del resto, como elemento primordial. Los valores tonales son diversos en el fondo, ejecutados con tramas de rayados en verticales y horizontales.

A la derecha superior del soporte, manuscrite la firma el artista plástico, con solo la inicial de su nombre, y sus dos apellidos. Lo hace en minúsculas y todo subrayado: *E. Moreno Durán*. Bajo la firma, la ciudad, donde ha sido realizado, también subrayado y en minúsculas: *Madrid*. Y debajo, el año *1908*.

TOMÁS MORALES, POSANTE. (2)

La segunda obra, es una copia de la anterior, pero con ligeras variantes en su dibujo, encaje, composición y colores,

sobremanera en éstos últimos, que nada tienen de concomitancia con las anteriores cromías.

La imagen, vista asimismo, en tres-cuartos, o casi de perfil, es encajada en el lado izquierdo del soporte, quedando el lado derecho, en un tercio del papel en total vacío gráfico. Corta la figura por el antebrazo o manga de la chaqueta, la cual apenas se dibuja. El modelo dibujado está sentado con el codo sobre el apoyabrazo de un sillón o sobre una mesa. La mano derecha está cerrada, descansando sobre el mentón y el rostro, por lo que sólo se perciben las falanges de los dedos, y la misma, en su reverso, en un logrado dibujo en el difícil escorzo, que presenta en su movimiento. El resto del antebrazo, cubierto por la manga y puño de la camisa, apenas son encajados.

Como ha sido pauta en los retratos precedentes, Moreno Durán emplea la misma técnica lumínica, a la que otorga mayor fuerza de luz en la cara del retratado, con el objeto de centrar la atención visual, ofrecer el más exhaustivo dibujo y los más destacados tonos, en el difuminado del clarooscuro y la obtención de los volúmenes, mediante la luz y la sombra. Destaca, con este artificio técnico, las partes anatómicas más importantes del dibujado poeta.

La faz, de la joven piel del lírico plasmado, está conseguida en su tersura y bien representada gráficamente. El clarooscuro es de laxa aplicación en los tonos; más oscuro en el lado izquierdo, para ofrecer cierto contraste a la cara, en este falso volumen en la bidimensión del soporte. Los ojos poseen una gran expresión y son el síntoma de su emotivo estado anímico, captado por el dibujante. Estos ojos, que parecen encontrar con la mirada a su amigo Ela-

Retrato de Tomás Morales,
1908.

Eladio Moreno.

Con dedicatoria a

A. Romero [Alonso Quesada].

Lápiz sanguina sobre
papel, 34 x 27,8 cm.

Fondo artístico de la
Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria.



dio, quedan ciegos al exterior, mirando apolíneamente a sus adentros, sin ver el exterior ni nada, en su escrutadora mirada interiorizada. Los iris, esforzados en mirar hacia el punto más extremo del entorno, se topan con las comisuras en el intento. Las órbitas oculares, sobresalen por su blanco, y en mayor dimensión de lo habitual. La boca, con sus gruesos labios, se recorta en el perfil de la captación que se dibuja.

El largo cabello, que cubre su cráneo, saturados de pelos, le llega hasta las cejas. Suelto, desarreglado, con el donaire de juvenil despreocupación, al margen de un peinado riguroso y clásico de la época, le definen como un hombre escéptico aún para su imagen externa. Su inquietud estribó, en ese año de 1908, en los estudios para la curación de la salud enfermada; la versificación emocional de su poesía y la bohemia en la jarana noctámbula de los Madriles, en la feliz compañía de sus entrañables amigos. Cabellos que fueron resueltos, sin el brillo apreciable en la ejecución de los pelos, anómalo e inusual detalle en su estilo y costumbre técnica, careciendo de contrastes en la totalidad de los capilares, solo matizado con grises y negros, sin destacar apenas el volumen dado por la luz y sombra. Pero aporta, como gran novedad y variación cromática, un rojizo sobre el color sepia de base. El dibujo, cargado de momentáneas emociones y libertades en la hechura del pelo, gestualiza el trazado del mismo en la ejecutoria, con las moldeables ondulaciones naturales del cabello.

La nariz angulada, en su forma anatómica, es tratada con matices suaves, sin aparentar durezas en sus resaltes volumétricos. Sobre su lado derecho, destacan cuatro brillos, que son directamente conseguidos con el blanco, en el tratamiento directo de la sanguina. Otro brillo, añadido en el pómulo, de un solo punto; y cuatro que se aplican en la oreja.

La chaqueta es apenas dibujada, solo unos trazos irregulares y emborronados, en distintos sentidos y en varias tonalidades, ofrecen un extraño volumen a la prenda, que se funde entre los valores del fondo.

El fondo, que complementa y destaca a la imagen, está oscurecido por el lado siniestro; y en el lado diestro, es matizado en un tono claro y homogéneo, en modulación muy grisácea, por el lado vacío existente, aunque está cubierto de líneas verticales y entrecruzadas, que le restan monotonía a la estética de la base. Todo obtenido por los colores del crayón de la sanguina de color marrón, y de base, el sepia.

A la derecha, y en el ángulo superior, se escribe con letras mayúsculas, y caracteres de tipo irregular y de moda de rotulación en la época, en la que cada letra tiene distinto tamaño: *T. Morales*. Debajo del nombre del poeta, manuscrite, en la misma tipología literal, la numeración del año, en romano: *MCMVIII*.

Este retrato, posiblemente haya sido repetido por Moreno Durán, para dedicarlo al querido amigo de ambos, y de los poetas modernistas de la isla, el intelectual Alonso Quesada, por petición de éste. En el lado inferior derecho, en minúsculas, y de forma irregular le dedica al escritor, Alonso Quesada esta obra, escribiendo: *A R. Romero*. Y debajo, su firma artística, subrayada, en minúsculas: *E. Moreno*.

RETRATO AL ÓLEO DE TOMÁS MORALES. MADRID, 1905

Existe un retrato al óleo, de sumo interés, para la obra de los ilustres artistas realizado por Eladio Moreno, y del personaje retratado, Tomás Morales, también en el año 1905, a poco tiempo de haberse conocido en Madrid, el cual obtuvo un premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Se realizaron las oportunas indagaciones, con el objeto de saber de su paradero, para que esté debidamente catalogada y analizada artísticamente. Todas las pesquisas hechas en la capital matritense, han sido infructuosas. Por ello, no podemos describir los pormenores técnicos de la obra al óleo, para que figure en el compendio artístico de este célebre pintor y teórico artístico. Y que la Casa Museo Tomás Morales, de Moya, se acopie con esta obra al óleo en lienzo, con su posible adquisición; o al menos, que figure con una reproducción del retrato, dedicado al poeta

modernista por su afectuoso camarada Moreno, y en su compendio artístico.

Aparte de su aseveración, en una de las entrevistas señaladas anteriormente, por parte del propio artista, poseemos un documento acreditativo, que por él sería solicitado: “en virtud de oposición”, según consta en el documento. Por lo que el mismo, constituyó una aportación de méritos adquiridos, favorables a su currículum, que le sería de gran valía en la puntuación del Concurso Oposición, en la que se presentó y ganó (ya señalada), en 1917. Fechado el 14 de abril de 1917, dice lo siguiente el documento de Honores y Condecoraciones, acerca del Premio otorgado con el susodicho retrato:

Alumno Diplomado de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Premiado con Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 por el retrato al óleo del Poeta Tomás Morales.

*“Cuanto mejor conozcamos al primer Juan Gris,
mejor seremos capaces de entender
sobre qué bases se asienta una [su] obra de madurez”.*

JUAN MANUEL BONET, “Juan Gris antes de Juan Gris”

PREFACIO

LAS BLANCAS MANOS ANÓNIMAS que tocan a *Nocturno*, por fin tienen dueña. Juan Gris quiso acabar de darle cuerpo a esas dos almas que suaves, deslizan sus dedos sobre las teclas del piano. Una extraña melodía se enfría tras los ventanales y se extingue en los oídos del cielo, recortado por las nubes que ocultan el resplandor lunar. Es una noche azul. Las flores de los jarrones *art nouveau* nos dejarán siempre con esa sonata, con esa melodía, esa música: la sensación fría del amor. La mujer del piano, erguida y concentrada. Francisco Villaespesa, el poeta de cuyo nombre es titular esta marca, descubrió el placer del dibujo haciendo que Juan Gris evocara en su presencia, el dulce encuentro de ese acto íntimo en la consagración de este exlibris. Dulce momento para mí también, como investigador, este encuentro fortuito, entre un millar de exlibris. El azar siempre impone sus reglas, pero hay que estar abierto a él, para no dejarlo escapar.

Poder dar a conocer una obra inédita de Juan Gris y con las características de este exlibris, es un hallazgo importante para el conocimiento de la trayectoria de nuestro pintor y de sus primeros pasos en la ilustración de revistas, libros y exlibris. Es de señalar también, la importancia que tiene el hecho de ser un exlibris auténtico, es decir, una estampa



Juan Gris.

Villaespesa Ex-libris

(ca. 1905).

Col. Marià Castells.

Arxiu Històric Fidel Fita.

Arenys de Mar.

{Reproducción a tamaño original}.

de pequeñas dimensiones, impresa, donde figura un dibujo alusivo al propietario, de carácter simbólico o alegórico, y que se suele enganchar en las guardas de los libros para marcar su propiedad. Y que muchas veces se utiliza para el intercambio.

Este hecho, de suma importancia, nos dará un motivo más de reflexión sobre el uso y forma de los exlibris posteriores que hizo Juan Gris para, por ejemplo, el poeta Dorio de Gádex, y también para establecer los errores en los que siempre, los que se han ocupado sobre este tema, se han empeñado en perpetuar. Del análisis del exlibris y de su simbología, nos ocuparemos en las siguientes líneas.

1 BONET, Juan Manuel: "Juan Gris antes de Juan Gris", *ABC Cultural*, Madrid, 10 de julio de 1999, p. 32-33.

2 GONZÁLEZ, Ana: "Juan Gris, inédito", *ABC Cultural*, Madrid, 10 de julio de 1999, p. 29-31.

LOS COMIENZOS DE JUAN GRIS COMO DIBUJANTE, 1904-1906

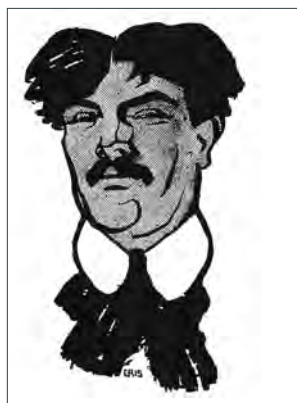
A partir de los descubrimientos por parte de Juan Manuel Bonet, de los dibujos de Juan Gris para la revista *Papel Estraza* (1904) y *Renacimiento Latino* (1905)¹, de los hallazgos de Ana González² y de la ordenación sistemática



Mujer al piano de la revista
*Deutsche Kunst und
Dekoration*, Vol. 7,
Octubre 1900 - Marzo 1901.

de sus primeros dibujos por parte de Raymond Bachollet,³ parece que por fin hay consenso entre los historiadores en el conocimiento de la primera obra —que fue gráfica—, de Juan Gris.

José Victoriano González nace en Madrid en 1887, en el seno de una familia algo desestructurada y económicamente no muy resuelta. En 1902 entra en la Escuela de Artes y Oficios, y aunque las informaciones que existen al respecto son muy vagas, parece ser que su formación fue la del dibujo y sobre los oficios del libro más que una formación pictórica. Como para muchos artistas de su época, las revistas ilustradas fueron las primeras plataformas donde darse a conocer y José Victoriano lo hizo en 1904, para la revista literaria *Papel de Estraza* donde usó, por primera vez, el nombre artístico de Juan Gris, a los 17 años. Estos dibujos, hechos para ilustrar textos de Camilo Bargiela, Ramón Godoy, Enrique Ayuso y Ramón Asensio, inauguran su primera etapa que podríamos denominar *poético literaria*, ya que a continuación, en 1905, entre abril y mayo, publica una treintena de ilustraciones para la revista *Renacimiento Latino*, dirigida por Francisco Villaespesa, el propietario del exlibris que nos ocupa, y por Abel Botelho. Para el número 10 de esta misma revista *Moralia*, publiqué un breve artículo sobre una de las viñetas que Juan Gris hizo en esta revista, para un poema de Tomás Morales, y



Juan Gris. Autorretrato.
Publicado en el Calendario
de la revista *Papitu* de 1911.
Barcelona.

³ BACHOLLET, Raymond: *Juan Gris, dibujante de prensa de Madrid a Montmartre, catálogo razonado, 1904-1912*, Madrid, 2003, Ediciones El Viso. Y: Bachollet, Raymond, *Juan Gris, ilustrador 1904-1912. Col·lecció Emilio Ferré*, Fundació Caixa Girona, Centre Cultural Caixa de Girona, Girona, 2009. [Catálogo de exposición].

donde explico las características del resto de los dibujos, por lo que me remito a él.⁴

El hecho de publicar sus primeras obras en dos revistas literarias, sobre todo en ésta última, que pretendía ser la promotora de la poesía modernista del momento, es muy significativo. Muchos de los escritores a los que Juan Gris ilustró, eran amigos suyos, y de la más expresiva bohemia como Alejandro Sawa, los Machado o el propio Villaespesa, y por tanto, el círculo en el que se mueve, será el propicio para continuar con su obra, ilustrando a la más granada representación del modernismo, como hizo más tarde, en 1906, al dibujar la cubierta y las más de setenta viñetas del libro *Alma América. Poemas indo-españoles*, de José Santos Chocano, editado por la Librería General de Victoriano Suárez. O al dibujar la marca editorial para Pueyo, o ilustrar las cubiertas de los libros de Francisco Villaespesa, *Las canciones del camino* (1906), *Alma. Museo. Los cantares* (1907) de Manuel Machado, con un exlibris del autor en la contraportada, *Almas de fuego* (1908), de Felipe Sassone, con otro exlibris del autor, todas ellas, publicaciones salidas de la editorial Pueyo.

Cuando salieron publicados estos tres libros, Juan Gris ya se había mal instalado en París, donde seguiría transitando la vida bohemia y publicando durante años en revistas ilustradas, hasta que finalmente, dedicado a la pintura en 1913, decide “abandonar un trabajo que detestaba”. En total, más de 650 dibujos y viñetas tipográficas para 22 publicaciones periódicas, 9 españolas y 13 francesas. Un número nada despreciable.

A propósito de los comienzos de Gris y los exlibris, Ramón Gómez de la Serna nos dejó escrito:

En esa primera obra de su bohemia, cuando se quiere lanzar definitivamente a la pintura, no le sonrío lo más mínimo el porvenir; pues sólo logra colocar algunos ex libris —inolvidables— para los primeros libros de Machado y otros poetas que por entonces comienzan a tener editor.

4 QUINEY URBIETA, Aitor: “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)”, *Moralía*, n.º 10, *Revista de Estudios Modernistas*, Moya (Gran Canaria), Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria, 2012, p. 128-133.

En el afán de dar seguridad a sus hijos, los padres les habían encaminado hacia la ingeniería, pero eso provoca en ellos mayor rebeldía en cuanto hay un contratiempo, o las sirenas del ideal les llaman, y Juan Gris deja la Academia en que se preparaba y como el servicio militar le reclama —África está volcánica—, se va a París definitivamente. [...] Ya no va a seguir haciendo ex-libris para el rey de los pobres poetas, para el covachuelista y magnánimo editor Pueyo, por veinticinco pesetas.⁵

La bohemia irredenta de Madrid, que quiso traer el decadentismo parisino, la que reflejó Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*, tomando como personajes a poetas de cafés, como Dorio de Gádex o Alejandro Sawa, o los Cornuty, los Urbano, los Carrere, Bargiela, Villaespesa... y Juan Gris. El joven Gris al que sólo le dejaron firmar algunos de esos dibujos, o que tal vez no quiso firmar, porque ya no sólo estaba en juego la supervivencia más elemental, sino la profesional. El joven dibujante que quería ser pintor a toda costa, rodeado de sus jóvenes amigos, poetas muertos de hambre, tenía aspecto deshilachado y los zapatos más grandes que sus pies. Por esa época, Juan Gris “vivía en un amplio y viejo estudio en la calle Martín de los Heros, estudio compartido con su amigo Echea, el dibujante ilustrador, donde a menudo nos reunía para enseñarnos sus proyectos de carteles de convocados concursos publicitarios. Era un ferviente admirador del arte alemán”, dejó escrito su amigo, el pintor Daniel Vázquez (Huelva, 1882 - Madrid, 1969)⁶, que junto con Enrique Echevarría (1884-1956), que firmaba sus dibujos como Echea, el checo Georges Kars (Kralupy, Praga, 1882 - Ginebra, 1945) y el alemán Willi Geiger (Landshut, 1878 - Munich, 1971), sus amigos pintores, Gris pasaba los incipientes días de sus primeras publicaciones. Poetas y pintores. Gracias a Geiger, conoció las revistas alemanas *Jugend* y *Simplicissimus* y los primeros exlibris de este artista alemán, que datan de 1902-1903, y que tanto le influyeron. Bajo estas estrellas azules nació el primer Gris.



Juan Gris. *L'Assiette au*

Beurre, núm. 426,

29.5.1909.

Dedicado a Echea.

El personaje de la izquierda es un autorretrato.

⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*, Madrid: Aguilar, 1990, p. 625-626.

⁶ VÁZQUEZ, Daniel: “Juan Gris y nuestra vieja amistad”, *ABC*, 27 de septiembre de 1966, p. 27.



Autor desconocido.
Retrato de Francisco
Villaespesa

EL EXLIBRIS DE JUAN GRIS PARA VILLAESPESA.

El dibujo de Juan Gris para este exlibris, dibujo que más abajo analizaré con detalle, puede datarse aproximadamente en 1905 (este dato también será analizado) y por tanto es contemporáneo de las viñetas que hizo para *Rena-cimiento Latino* y, sobre todo, de la viñeta que hizo para firmar los sonetos *Nocturno* y *Los sonetos a la hermana*, del propio Villaespesa, y que se relaciona directamente con el exlibris, cuyas medidas son de 90 x 107 mm. El dibujo representa el momento en que una joven de aspecto *déco*, interpreta al piano una melodía, un momento íntimo e inspirador, donde las manos blancas atraen la atención junto al fondo que aparece tras los ventanales, en una noche, podríamos decir, azul, como paradigma del color simbolista por excelencia, de cuyos tonos, el poeta Villaespesa hizo uso en numerosos poemas. El nombre del propietario de la marca a la derecha, como le gustaba a Gris dividir los nombres, por sílabas: “VI-/ LLA-/ ES-/ PE-/ SA/.” Debajo, “EX-LIBRIS”. A la izquierda, una de las primera firmas de “JUAN/ GRIS”.



J. Robert.
Moneda que no corre,
reproducción.
L'Esquella de la Torratxa,
Almanach de 1906, p. 122.

El estilo del dibujo ya preconiza las formas geométricas futuras del pintor cubista —así lo podemos ver—, pero también son las formas que algunos artistas de su época dieron a sus ilustraciones, tanto en revistas extranjeras como españolas y catalanas, que Gris conoció. Hablo, por ejemplo, de la revista *L'Esquella de la Torratxa*, donde el propio Gris años más tardes colaboraría. Y dentro de ella, me refiero a algunos dibujos de “Yda”, pseudónimo de Pere Ynglada Sallent (Santiago de Cuba, 1881 - Barcelona, 1958), que vivió muchos años en París. Pero sobre todo, me refiero a los de Josep Robert Picariu (Barcelona, 1870 - 1940), que ilustró muchas revistas barcelonesas de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX y que Gris seguiría. El estilo de Robert, dentro de la caricatura, es de un grafismo muy simple y lineal y sus personajes femeninos, aunque representan mujeres de Barcelona, son muy parisinos, como la figura de Gris para el exlibris. Otro a los que tuvo cerca, geográfica aunque no tanto estilísticamente, fue a Eulogio



Juan Gris.
La conquista del pan, 1ª.
Blanco y Negro, núm. 803,
22.9.1906. Original.
Col. ABC.

Varela (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1868 - Madrid, 1955), que presumiblemente pudo ser amigo personal de Gris, y asiduo colaborador de *Blanco y Negro*, revista para la que ilustró muchas portadas con su estilo cercano al simbolismo y modernismo, además de ser un referente exlibrista. En 1906, Gris comenzaría a publicar también en *Blanco y Negro*.

De las revistas extranjeras que Gris conocía perfectamente, recibió ciertas influencias de Bruno Paul (Sajonia, 1874-1968), como indica su amigo Daniel Vazquez,⁷ que ilustró para *Jugend* y *Simplicissimus* entre otras, y de Olaf Gulbransson (Oslo, 1873 - Tegernsee, Alemania, 1958), que ilustró numerosas revistas noruegas antes de trasladarse en 1902 a Múnich e ilustrar para *Simplicissimus*. Estas revistas alemanas, ya lo hemos dicho, se las dio a conocer Willi Geiger en 1903, pintor alemán que por entonces vivía en Madrid, y que por esa época comenzó a diseñar exlibris.

LA MUJER DE LAS MANOS DUCALES

Pero, ¿quién es esa joven avanzada, *déco*, que toca el piano en el exlibris del poeta y bajo el pelaje de su “Nocturno”, en la revista *Renacimiento Latino*? ¿Son las mismas manos, las de la viñeta y las del exlibris o pertenecen a dos mujeres distintas?



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

⁷ VÁZQUEZ, Daniel: “Juan Gris o la creciente vocación”, *ABC*, 5 de mayo de 1957, p. 6.

Díaz Alonso propone para la viñeta de la revista, que esas manos pertenecen a la que fuera su mujer, Elisa González Columbie, fallecida en junio de 1903, a quien conoció en un encuentro casual con el poeta Manuel Machado, “que iba acompañado por dos muchachas, se saludan con un abrazo cordial, y los presenta: “...mi novia...su hermana, Elisa”. [...]... quien en esta primera conversación le habla de su piano, de Chopin, de las melancolías románticas. Es posible que ese recuerdo de Elisa sea el que motive u origine la siguiente “viñeta” o ilustración dibujada por Juan Gris”⁸, para la firma del poeta en *Renacimiento Latino*. Esta sugerencia de Díaz Alonso parte de la “descripción que Emilio Carrere hace de Elisa: “la de las enfermas manos ducales, la de las olorosas manos pálidas”. Esas manos tocan un piano que está junto a una ventana, que da al jardín. Un jardín que bien podría ser el de la casa de Villaespesa en la calle Divino Pastor.”⁹ La propuesta de Díaz Alonso no está lejos de la verdad, sobre todo, si tenemos en cuenta el poema entero de Villaespesa titulado “La sombra de las manos”, donde el poeta le suplica a la dueña de esas *enfermas manos ducales*, que “vuelva a suspirar amores / en las teclas olvidadas” y, más tarde, en otra estrofa, le dice: “¡Abierto te espera el clave, / y sus teclas empolvadas / aun de tus pálidos dedos / las blancas señales guardan!”. Este poema se publicó por primera vez en 1901, cuando Elisa estaba tocada de muerte, a causa de una tuberculosis contraída en 1900, y sobrevenida, como dijimos, en 1903.¹⁰ Pero leamos el poema entero:

⁸ DÍAZ ALONSO, José Francisco: *Francisco Villaespesa. Retrato de un poeta inquieto*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, p. 20-21.

⁹ Díaz Alonso se refiere al artículo de Emilio Carrere, “Vida y muerte de poeta”, publicado en *ABC*, Madrid: 11-4-1936, p. 3.

¹⁰ El poema de Francisco Villaespesa, “La sombra de las manos”, fue publicado por primera vez en la revista *Electra*, Madrid, 16 de marzo de 1901, Año I, Núm. 1, p. 8.

¡Oh enfermas manos ducales,
olorosas manos blancas!...

¡Qué pena me da miraros,
inmóviles y enlazadas,
entre los mustios jazmines
que cubren la negra caja!

¡Mano de marfil antiguo,
mano de ensueño y nostalgia,

hecha con rayos de luna
y palideces de nácar!

¡Vuelve a suspirar amores
en las teclas olvidadas!
¡Oh piadosa mano mística!
Fuiste bálsamo en la llaga
de los leprosos, peinaste
las guedejas desgredadas
de los pálidos poetas;
acariciaste la barba
florida de los apóstoles
y de viejos patriarcas,
y en las fiestas de la carne,
como una azucena, pálida,
quedaste, en brazos de un beso,
de placer extenuada...

¡Oh manos arrepentidas!
¡Oh manos atormentadas!

¡En vosotras han ardido
los carbones de la Gracia!
¡En vuestros dedos de nieve
soñó amores la esmeralda;
fulguraron los diamantes
como temblorosas lágrimas,
y entreabrieron los rubíes
sus pupilas escarlata!

¡Junto al tálamo florido,
en la noche epitalámica,
temblorosas desatasteis
de una virgen las sandalias!
¡Encendisteis en el templo
los incensarios de plata,
y al pie del altar, inmóviles,
os elevasteis cruzadas

como un manojo de lirios
que rezase una plegaria!

¡Oh mano exangüe, dormida
entre flores funerarias!
¡Los ricos trajes de seda,
esperando tu llegada,
envejecen en las sombras
de la alcoba solitaria!

¡En la argéntea rueca, donde
áureos ensueños hilabas,
hoy melancólicas tejen
sus tristezas las arañas!

¡Abierto te espera el clave,
y sus teclas empolvadas
aun de tus pálidos dedos
las blancas señales guardan!

En el jardín, las palomas
están tristes y calladas,
con la cabeza escondida
bajo el candor de las alas...

¡Sobre la tumba, el poeta
inclina la frente pálida,
y sus pupilas vidriosas
en el fondo de la caja
aún abiertas permanecen,
esperando tu llegada!

Blancas sombras, blancas sombras
de aquellas manos tan blancas,
que en las sendas florecidas
de mi juventud lozana
deshojaron la impoluta
margarita de mi alma...

¿Por qué oprimía en la noche
como un dogal mi garganta?

¡Blancas manos! ... Azucenas
por mis manos deshojadas...
¿Por qué vuestras finas uñas
en mi corazón se clavan?

¡Oh enfermas manos ducales,
olorosas manos blancas!

¡Qué pena me da miraros
inmóviles y enlazadas,
entre los mustios jazmines
que cubren la negra caja!

Así pues, si esas manos que pintó Juan Gris pertenecían a la frágil Elisa, ésta ya no toca las teclas de un piano, sino de un clave. Pero, ¿se avanza el poeta a la misma muerte cuando ve esas manos enlazadas dentro de la negra caja, del ataúd? ¿Era éste, un poema dedicado a Elisa? ¿Tenía Villaespesa un clave o un piano en su casa de Divino Pastor o es tan sólo una idealización íntima de Villaespesa con la doliente Elisa? Como vemos, las metáforas siguen sin resolver el enigma del exlibris.

Juan Manuel Bonet¹¹, antes que Díaz Alonso, también sugiere si esas manos femeninas no serían las de Elisa que inmortalizara el soneto de Juan Ramón Jiménez años después de su muerte, en un libro de Villaespesa *In memoriam* (1910), que dedicó a su esposa, y para el que pidió la colaboración del poeta de Moguer, con su soneto “A Elisa”:

Aún yerra en el jardín de mis quimeras
aquel secreto pálido y arcano,
que sacaba del luto del piano
el pensamiento gris de tus ojeras.

Y esta noche fantástica, tú eras
luna, viento, cristal; tu leve mano

11 BONET, Juan Manuel: “Para la prehistoria de Tomás Morales (y de Juan Gris)”, *Syntaxis*, núm. 12-13, [1986-87], La Laguna, p. 105-109.

estuvo entre las manos de este hermano
de todas las dolientes primaveras.

Mujer, eco de luna y de jazmines,
fija en el hondo azul de mis jardines
esa presencia que a la muerte arrancas.

Tú que nos diste, leve flor de angustia,
bajo el agobio de una fronda mustia,
todo el aroma de rosas blancas.

De Elisa, decía Juan Ramón Jiménez, que «estaba muy cerca de las princesas del modernismo, que eran las del simbolismo, las fantasmas del cisne y la estrella. Elisa era para mí la representación de la femenina dignidad esbelta, como una encarnación de las heroínas de Poe, de Maeterlinck, de Rubén Darío».¹²

Tras las ventanas abiertas de la viñeta donde las manos tocan a *Nocturno*, aparece un jardín, el cual, como hemos visto, Díaz Alonso lo quiere ver como el jardín de la casa de Villaespesa, “un jardín conventual al que, en ocasiones, se asomaba Leonor, hermana de Elisa.”¹³ Efectivamente, la casa de Villaespesa tenía un balcón que daba a un viejo jardín y que ha pasado a la antología poética en un verso de *Alma* (1902), de Manuel Machado, en el poema dedicado a Villaespesa, “El jardín gris”:

¡Jardín sin jardinero!
¡Viejo jardín,
viejo jardín sin alma,
jardín muerto! Tus árboles
no agita el viento. En el estanque, el agua
yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
no se posa en tus ramas.
La verdinegra sombra
de tus hiedras contrasta
con la triste blancura
de tus veredas áridas...

12 GULLÓN, Ricardo: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Edición digital a partir de la edición de Buenos Aires, Losada, cop. 1960, p. 73-74.

13 DÍAZ, op. not. 1.

¡Jardín, jardín! ¿Qué tienes?
 ¡Tu soledad es tanta,
 que no deja poesía a tu tristeza!
 ¡Llegando a ti, se muere la mirada!
 Cementerio sin tumbas...
 Ni una voz, ni recuerdos, ni esperanza.
 ¡Jardín sin jardinero!
 ¡Viejo jardín,
 viejo jardín sin alma!¹⁴

El jardín que se ve tras las ventanas abiertas en el dibujo sintético de Juan Gris, más bien parece un lejano bosque que no un jardín abandonado, pero era, según Machado, un jardín con árboles. Y no vamos a desairar al poeta. La casa de Villaespesa era un lugar de encuentro de los poetas más jóvenes en torno a 1900, y no sólo de los poetas, sino de aquellos artistas como Juan Gris, que frecuentaban «la más negra, misérrima y pintoresca de las bohemias madrileñas»¹⁵. Su casa, era “la estampa del modernismo poético, lo que se llamó después, con algo de tópico, la última bohemia... Aquellas dos hermanas que murieron tan pronto, el jardín abandonado, nuestra ocasión lírica y nuestra realidad triste...”, dijo Carrere, otro de los amigos de Villaespesa y de Gris que habitaron esa bohemia y esa casa.¹⁶ Elisa y su hermana Leonor, muerta también poco después, fueron musas determinantes del principio de la poesía modernista madrileña.

Desde junio de 1903 hasta mayo de 1905 en que se reproduce la viñeta de Juan Gris en *Renacimiento Latino*, han pasado dos años. En este tiempo el poeta evoca a su mujer muerta, pero no se cierra a conocer nuevas amistades —aunque nunca dejara, sobre todo en los primeros tiempos, de recurrir a su tristeza por la desaparición de Elisa—. En 1904, conoce en Mérida, a Carmen Nevado, con la que quiso casarse sin conseguirlo, debido a la oposición frontal con su familia. Más tarde, en 1905, inicia relación con María García Robiou, con quien estaría hasta el final de sus días. Pero no es de María de quien quiero llamar la aten-

14 Este poema, antes de salir en su libro, fue publicado en la revista *Electra*, Madrid, 16 de marzo de 1901, Año I, Núm. 1, p. 8, en su sección “Los poetas de hoy”, anunciando la aparición de su libro *Estatuas de sombra*, que finalmente fue editado como segunda parte del libro *Alma*, en 1902.

15 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Juan Gris*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1974.

16 CARRERE, Emilio: “Vida y muerte de poeta”, publicado en *ABC*, Madrid: 11-4-1936, p. 3.

ción, sino sobre la escritora Carmen Nevado. A esta “hermosa joven que se había dado a conocer en los ambientes literarios con un cuento aparecido en la Revista de Extremadura”¹⁷, la conoce en casa del poeta Felipe Trigo, a quien seguirá a Badajoz, sin, como hemos visto, ningún éxito de poderse casar.

Francisco Villaespesa le dedicó en 1904 su libro *Rapsodias*¹⁸, con un sentido e íntimo canto, escrito el mes de agosto en Mérida, probablemente por los días en que la conoció:

En esas horas íntimas de gran recogimiento,
Cuando escuchamos hasta girar agonizante,
En torno de la lámpara que alumbra vacilante,
Como una mariposa un vago pensamiento.

Cuando en la mano helada de una tristeza inmensa,
El corazón sentimos temblar aprisionado
Con un latir medroso de pájaro asustado
Y el alma está en la pluma, sobre el papel suspensa.

Cuando con el gran silencio nocturno se percibe
El hálito más tenue, el son más fugitivo,
Y se funden en uno los cien ecos dispersos,

Alguien dice a mi oído, con voz muy baja: ¡Escribe!,
Y yo, entonces, llorando y sin saberlo, escribo
Esas cosas tan tristes que algunos llaman versos.

Pero lo que nos interesa, es que Francisco Villaespesa introduce en *Renacimiento Latino* un soneto suyo, dedicado a Nevado y un poema de la escritora, a los que Juan Gris ilustró: la cabecera para el poema de Villaespesa *Los sonetos a la hermana*, dedicado a Carmen Nevado, con unas finas “JG” a la derecha superior del dibujo y la misma viñeta de las manos tocando el piano que sirven como su firma; la cabecera para el texto de Carmen Nevado, *Pequeña historia “Fémima”*, con una firma manuscrita “Juan Gris”, y la viñeta

17 SIMÓN VIOLA, Manuel: “Las Revistas en Extremadura, 1975-2000”, *Actas del VIII Congreso de Escritores Extremeños, Literatura y democracia en la Extremadura de fin de siglo (1975-2000)*, Trujillo, 19 y 20 de febrero de 2001.

18 VILLAESPESA, Francisco: *Rapsodias (Poesías)*, Madrid: Imprenta de Valero Díaz, 1905.

final, en total 4 dibujos, número bien significativo que nos da una idea de dónde estaban las prioridades emotivas de Villaespesa en esos momentos.

Que Villaespesa reprodujera la viñeta de su firma para sus dos sonetos, *Nocturno* y *Los sonetos a la hermana*, éste último dedicado a Carmen Nevado, puede indicarnos que Villaespesa le diera instrucciones precisas a Juan Gris de lo que él quería, de una imagen que simbolizara en sus escritos, su esencia de poeta lírico y elegíaco, lo que nos lleva a sospechar que esas manos no serían la personificación de su adorada Elisa sino su propia metaforización.

Y si ahora nos adentramos en el dibujo que Juan Gris hizo para la cabecera de *Los sonetos a la hermana*, veremos que las manos al piano se han traspasado y sólo queda el gran ventanal, cerrado a la noche iluminada por la luna que recorta con su luz el mismo bosque (jardín gris).

Si seguimos el discurso de Juan Manuel Bonet —que ya comenté en mi artículo anterior—,¹⁹ 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”,²⁰ tendremos que admitir, como hice con la viñeta dibujada por Juan Gris para Tomás Morales, que la representación en un mismo soneto de estos dos dibujos, no es aleatoria, sino que tiene un significado oculto.

Aún más importante para poder hallar otra respuesta a la personificación del exlibris para Villaespesa, es el dibujo para la cabecera del texto de Carmen Nevado, *Pequeña historia “Fémima”*. En este dibujo, Gris representa a una mujer joven, delgada, con el pelo recogido en un peinado *Art Nouveau*, sentada sobre una silla, —cuya conjunción cuerpo-silla, tan esquemática, parece preconizar la pregunta que se planteó Gris años más tarde sobre si las formas humanas pueden plasmarse en objetos—, y recostada indolente sobre el escritorio, esperando que venga la inspiración y le haga tomar la pluma y ponerse a escribir. Sobre el escritorio: el plumero y el tintero. Esta mujer “moderna” está totalmente relacionada con la mujer del exlibris para



Juan Gris.
Renacimiento Latino, Año I,
núm. 2, mayo de 1905.
Cabecera para
Los sonetos a la hermana.



Juan Gris.
Renacimiento Latino, Año I,
núm. 2, mayo de 1905.
Cabecera para
Pequeña historia “Fémima”,
de Carmen Nevado.

19 QUINEY, *op. cit.*, nota 4.

20 BONET, *op. cit.*, nota 11.

Juan Gris.

Renacimiento Latino, Año I
núm. 2, mayo de 1905.

Firma de cabecera para
Pequeña historia "Fémina",
de Carmen Nevado.



Juan Gris.

Renacimiento Latino, Año I,
núm. 2, mayo de 1905.

Viñeta para
Pequeña historia "Fémina",
de Carmen Nevado.

Villaespesa, es más, podría ser la misma. A este respecto, he de decir, que vistas todas las reproducciones de las ilustraciones de Juan Gris en el excelente catálogo de Bachollet,²¹ no hay ninguna figura femenina que se parezca más a la del exlibris que ésta, si exceptuamos muy ligeras semejanzas en algunas figuras para las revistas *¡Alegria!* o *L'Indiscret*, y sobre todo en el vestido de la mujer y las transparencias de sus mangas, del gouache y tinta titulado "Leda con los cisnes", cuya fecha, Bachollet la atribuye entre 1906-1907 y, por tanto, muy próxima, como veremos, a la realización del exlibris.²² Esta viñeta va firmada como "Juan Gris".

La viñeta de Gris para la firma de Carmen Nevado, representa una mujer de largas manos, muy parecidas a las que tocan el piano en la viñeta de Villaespesa, que viste un tocado japonés, lleva su pelo recogido y recoge lirios del jardín.

Si la figura indolente que encabeza el texto de Carmen Nevado es tan similar, casi la misma que la del exlibris, y si las manos de la mujer

con kimono son las mismas manos que tocan el piano, podríamos llegar a pensar que efectivamente, se trata de la misma mujer y por tanto que no fuese Elisa sino su nuevo amor imposible, al que no puede acceder por culpa de las convenciones sociales y su escasa economía. Entonces, su soneto "Nocturno" adquiere un nuevo significado: "¡Alma llena de espantos y de misterios, ora, / arrodillada y triste, por tu esperanza muerta!", la esperanza derrotada por no poder tener a su amada.

Si comparamos su "Nocturno" con la dedicatoria que le hace a Carmen Nevado en su libro *Rapsodias*, transcrito más arriba, podemos entender que el trasunto es el mismo y que las imágenes poéticas se refieren al mismo momento.

Pero, entonces, ¿quién es esa joven esbelta del exlibris, que toca el piano? ¿Es Elisa o es Carmen? ¿Es posible que no fuera ninguna de ellas sino tan sólo una suerte de alegría de la lírica desprovista de sus habituales atributos y que Villaespesa quiso tener en su propio exlibris?

²¹ BACHOLLET, Raymond: *Juan Gris, dibujante de prensa de Madrid a Montmartre, catálogo razonado, 1904-1912*, Madrid, Ediciones El Viso, 2003.

²² BACHOLLET, *op. cit.*, p. 508.

¿QUÉ FUE ANTES, LA VIÑETA O EL EXLIBRIS?

Otro de los problemas que nos plantea la aparición de este exlibris, conociendo ya como conocíamos la viñeta dibujada por Gris para *Renacimiento Latino* de 1905, es saber qué dibujó primero, si esta viñeta o el exlibris. La respuesta no es tan fácil y sería una pura conjetura, además de tener que contestar la pregunta a partir de la resolución previa a la adjudicación de la personalidad de la mujer, pero también de la firma.

La firma de este exlibris la he comparado con las que Bachollet ha podido recoger de todos los dibujos de Juan Gris y, si bien es la más cercana a la firma con mayúsculas, encuadrada y en dos líneas, de un dibujo publicado en la revista *Blanco y Negro* de 1906, podemos intuir que ésta firma es un poco anterior y por lo tanto de la misma época de la viñeta, de 1905.

El juego de Juan Gris de utilizar el mismo tema en la viñeta y en el exlibris, no siendo la viñeta un detalle sino un dibujo acabado, y el hecho de representar a la misma mujer, joven y moderna en dos actitudes diferentes, en el exlibris y en la cabecera del texto de Nevado, es un juego maravilloso, calculado y de una gran carga simbólica que sugiere el gran trabajo de síntesis que tuvo que hacer.



Juan Gris. Firma del Exlibris para Villaespesa (ca. 1905).
Col. Marià Castells.
Arxiu Històric Fidel Fita.
Arenys de Mar.

LOS OTROS “EXLIBRIS” DE JUAN GRIS

No está de más recordar, como ya hice en mi artículo citado, y he dicho más arriba, que un exlibris es, a grandes rasgos, la marca de propiedad de un libro, una estampa de pequeñas dimensiones, impresa, donde figura un dibujo alusivo al propietario, de carácter simbólico o alegórico, y que se suele enganchar en las guardas de los libros para así, marcar su propiedad. “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



Juan Gris. Marca editorial de Pueyo (ca.1906).



Juan Gris. Cubierta del libro de Villaespesa, *Las canciones del camino*. Librería de Pueyo. Madrid, 1906.

para el cometido de éste, es decir, señalar al propietario de un libro.”²³

Así pues, todos los denominados “exlibris” de Juan Gris, estudiados por parte de los historiadores o de los que de ellos se han ocupado, con la excepción de éste para Francisco Villaespesa que por azar encontré, no son exlibris.

El llamado “exlibris” que realizó para la editorial Pueyo alrededor de 1906, no es tal, sino que es la marca de la editorial, una de las más importantes para los poetas modernistas, donde publicaron sus amigos Villaespesa, los Machado, Dorio de Gádex, etc. En este caso, Bachollet ya no confunde la marca, y en su libro, la denomina Logotipo.²⁴ Será por encargo del editor Gregorio Pueyo²⁵ o podría ser por encargo de los poetas, que Gris trabajó para las ediciones de algunos de sus libros. Así, en 1906, la Librería de Pueyo, publica el libro de Villaespesa, *Las canciones del camino*, con una portada en rústica dibujada por Gris, donde utiliza el azul y negro para conformar en dibujo, el camino, paradigma entonces, de los simbolistas europeos.

En 1907, ilustra la portada del libro de Manuel Machado, *Alma. Museo. Los cantares*, editado también por Pueyo. De aquí nos interesa señalar que en la contraportada en rústica, el editor coloca otro dibujo de Juan Gris, un supuesto “Exlibris” de Manuel Machado.

Con este dibujo entramos de lleno en la controversia de si es realmente un exlibris, dado que lleva escrita la leyenda “Ex-libris de Manuel Machado”, o es una mera ilustración que señala el nombre de la autoría del libro. No tenemos noticia de que este “exlibris” se haya convertido en una estampa suelta que el poeta usara para señalar la propiedad de los libros de su biblioteca personal o para el intercambio y, por lo tanto, la función principal del exlibris queda anulada. Lo mismo ocurre con la contraportada para el libro de Felipe Sassone, *Almas de fuego*, editado en 1908 por Pueyo. Gris hace un dibujo donde coloca, en los márgenes derecho e inferior, el lema “FE-/ LI-/ PE-/ SA-/ SSO-/ NE. // EX-LIBRIS”.

23 QUINEY, *op. cit.*, nota 4, p. 133.

24 BACHOLLET, Raymond: *Juan Gris, il-ustrador 1904-1912. Col-lectió Emilio Ferré*, Fundació Caixa Girona, Centre Cultural Caixa de Girona, Girona, 2009, p. 13. [Catálogo de exposición].

25 Ver: BUIL PUEYO, Miguel Ángel: *Gregorio Pueyo (1860 – 1913). Libro y editor*, Madrid: CSIC; Instituto de Estudios Madrileños; Ediciones Doce Calles, 2010.

Y otro tanto ocurre con el dibujo para Dorio de Gádex —pseudónimo de Antonio Rey Moliné—, que aparece en su novela *Tregua*, editado por A. Marzo en 1908. De este dibujo hay diversas variantes, que nos pueden ayudar a comprender el trabajo de Gris en esos momentos y a entender los otros “exlibris” para Manuel Machado y Sassone. El dibujo, de una gran fuerza expresiva, representa un hombre desnudo, arrodillado ante una mujer erguida y desnuda también, que se sitúa en la escena como un ídolo con sus larguísima s cabellos negros, bajo unas nubes amenazantes. Sobre las nubes, la leyenda “Exlibris” enmarcada. Una orla vertical izquierda, que limita con la parte posterior de la mujer, lleva la firma de JUAN/ GRIS, y el nombre del escritor: “DO/ RIO/ DE/ GA-/ DEX”. De este “exlibris”, trató Luis Estepa, quien afirma que “se trata de una ilustración impresa, y no de la acostumbrada hojita con la leyenda canónica ex-libris, que indica la necesidad de ser pegada en las tapas del volumen, por ser externa a texto e ilustraciones.”²⁶ De este dibujo, como hemos dicho hay diversas variantes que se fueron sucediendo en los siguientes libros de Dorio de Gádex: *Lolita Acuña* (1909), *Un cobarde. Berilos. Palabras. Palabras* (1909) y en *De los Malditos, de los Divinos ... Anécdotas. Comentarios. Juicios Críticos* (1914). Todos estos libros fueron publicados por diferentes editoriales y, por lo tanto, podemos afirmar que sería el propio Dorio de Gádex quien decidiera imprimirlos en sus libros. De este “Exlibris”, existe la variante de sólo el dibujo, sin leyenda, y con ligeras variaciones en las líneas de los dos personajes.

¿Pudo hacer lo mismo Juan Gris con el “exlibris” para Sassone o para Machado? La disposición de las leyendas y del dibujo principal, así lo indican. En el de Machado, el rectángulo donde sitúa la leyenda, rompe el punto de fuga de las líneas y el dibujo: la guitarra y las líneas del suelo no traspasan el rectángulo y sin embargo, las nubes se transparentan. Gris se estaba acercando con la leyenda enmarcada, a su cubismo sintético y al uso representativo y recurrente del pierrot. En el de Sassone es más verosímil, ya que la leyenda está fuera del dibujo y lo enmarca.



Juan Gris.
Contraportada del libro
de Felipe Sassone,
Almas de fuego.
Librería de Pueyo,
Madrid, 1908.



Juan Gris.
Contraportada del libro
de Manuel Machado,
Alma. Museo, Los cantares.
Col. Juan Manuel Bonet.

²⁶ ESTEPA, Luis: “La musa en el Exlibris de Juan Gris. La diosa o la puta”, *El Urogallo*. Revista Literaria y Cultural. Madrid, núm. 96, mayo 1994, p. 23-43 (p. 31).



Juan Gris.

Marca en la contraportada de la novela de Dorio de Gádex, *Tregua*. Madrid, 1908.



Juan Gris.

Variante de la marca de Dorio de Gádex.
Utilizada en varios libros.

27 KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Vida, obra y escritos*. Barcelona: Sirmio. Quaderns crema, 1995, p. 28.

28 GONZÁLEZ-AMEZÚA, Pablo: "Ex-Libris", *Blanco y Negro*, T.14, núm. 708, Madrid, 26 de noviembre 1904, p. 19.

29 Quiero aprovechar para agradecer las facilidades prestadas por su archivero, Hug Palou.

En el libro sobre Juan Gris, su amigo y marchante Kahnweiler, dice que el pintor hizo un exlibris para su amigo Willi Geiger y "que ha subsistido".²⁷

A pesar de que en la revista *Blanco y Negro*, –que Juan Gris conocía perfectamente y con la que comenzaría a colaborar en breve–, hubo un intento de explicar la necesidad del exlibris y de su significación, por parte de Pablo González-Amezúa, con su artículo titulado "Ex-libris", de 1904,²⁸ no hubo demasiado seguimiento y los que hablaron de los dibujos de Juan Gris que llevaban el lema "Exlibris", no tuvieron nunca en cuenta el significado real de tal nombre. Pero parece ser que Juan Gris sí lo tuvo y que fue consciente de que esos "exlibris", no eran tales, salvo el que hizo para Villespesa. Poner la leyenda "Exlibris" en unas ilustraciones con el nombre propio del autor del libro, fue una práctica muy común en la época, y la mayoría de los escritores, tuvieron alguna de estas marcas.

LA COLECCIÓN DE EXLIBRIS DEL ARXIU HISTÒRIC FIDEL FITA DE ARENYS DE MAR

El exlibris de Juan Gris para Villaespesa se conserva en dos colecciones de exlibris del Arxiu Històric Fidel Fita de Arenys de Mar.²⁹ En la colección de Marià Castells i Simon (1877–1931), pintor, exlibrista y diseñador de encajes artísticos, y en la de Pere Nogueras de Prats (1907–1996), escritor de al menos un libro, sobre personajes populares titulado *Gent d'Arenys* (1992). El hecho de que el mismo exlibris esté en estas dos colecciones de dos personajes de Arenys de Mar es bastante significativo y nos lleva a pensar que lo adquirieron por intercambio, pero ¿con quién? ¿Existen más ejemplares de este exlibris en otras colecciones? Es difícil de imaginar que un exlibris de Juan Gris pase desapercibido, sobre todo yendo firmado, pero así ha sido. Mis pesquisas por otras colecciones institucionales no han dado frutos.

Barcelona, abril de 2013

EN 1917, LA QUINCENAL LITERARIA *La novela contemporánea* publicaba la “novela” *Resurrección* del prolífico poeta almeriense Francisco Villaespesa. Entrecorramos el término novela porque en realidad no lo era formalmente, ya que la obra no sobrepasa las siete mil quinientas palabras y es, por tanto, un relato, un cuento largo o expansión lírica en prosa que narra la segunda parte feliz de una historia de amor inicialmente frustrada entre Silvia y Octavio.

Esta quiebra temporal del relato amoroso que entretiene la vida de los protagonistas, es el hecho crucial de la dinámica narrativa. Todo lo que sucede en el presente narrado emana del pasado, de una inconclusa y no resuelta situación personal que predetermina la acción y el sentimiento. En gran medida, hasta que por fin se precipita la resolución hacia el capítulo VII, *Resurrección* es un texto de proyección *fantasmática* que arranca de una interrupción traumática. La continuidad de esa situación mediante la coincidencia de las mismas dos personas en el mismo escenario de la ruptura se establece a través de la inmersión nemónica obsesiva: el presente es el teatro de la evocación continua que propicia una suerte de contemplación neurótica. Silvia y Octavio recuperan su amor perdido en las evocaciones casi hipnóticas, de lo que sintieron y fueron el uno para el otro. La trascendencia de este trauma que se revive a diario y que domina los encuentros casuales (imposible que ellos no se encuentren, dadas las limitaciones del entorno geográfico) es el objetivo de la historia y, por tanto, el eje de su dinámica narrativa. Villaespesa tensa y comprime el muelle del relato desde principio a fin. Cuando éste pierde su tensión estática lo hace en medio de una explosión,



Cubierta de *Resurrección* de Francisco Villaespesa, ilustración de Gregorio Vicente. (La Novela Contemporánea, nº 1), 1917. Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.

un “orgasmo” de liberación personal que reinicia positiva y definitivamente el amor interrumpido.

La acción y la trama, que se reducen a unos cuantos hechos concretos, se ubica en un pueblo pesquero de la costa andaluza, desde el cual se divisa la sierra y el luminoso Mediterráneo, convirtiéndose este croquis en el poderoso tercer “personaje-testigo” del amor renaciente. Aunque inscrito y contextualizado en “el presente”, la obra de Villaespesa limita los anclajes y las referencias reales a datos y referencias mínimas para ahondar plenamente en los sentimientos y el estado emocional de sus protagonistas, primando los aspectos intemporales de un naturalismo desbordante (la forma y los efectos del mar, la huerta fértil, la incipiente primavera).

En este sentido, el relato se afirma como un exponente muy puro del modernismo, entendiéndolo como síntesis compleja de pos-simbolismo, neo-romanticismo, decandentismo y esteticismo exótico, limando y dejando atrás la herencia de la novela realista-naturalista que, no obstante permanece subyacente.

La compresión y el escaso desarrollo de la trama, subtramas e intriga, obedecen a una voluntad autoral que ha elegido construir la ficción mediante la puesta en escena de los sentidos, las sensaciones y las emociones. El poeta, eligiendo siempre estas tintas, no permite, sin embargo, que su historia alcance el paroxismo sentimental o el delirio sensorial, pues la vincula sutilmente a perspectivas psicológicas e interpersonales realistas; por ello subrayamos la pervivencia de la herencia naturalista. Aunque recurre a una exacerbación descriptiva propia de la hiperestesia y roza el principio del *art pour l'art*, al final su historia tendrá un desenlace real y posible que la reconcilia con el espíritu clásico del cuento, que siempre nos relata algo sucedido y su efecto-conclusión (o su efecto-conclusión diferido) mediante la ficción de lo verosímil.

Resurrección es una *nouvelle* en que poco o casi nada sucede. Las interacciones sociales son mínimas y negativas. La destreza de Villaespesa es preestablecer un escenario de

confrontaciones sin ahondar en la descripción del determinismo social. El pueblo y sus habitantes es un ente hostil que está prealineado contra el amor de Octavio y Silvia, y sin duda fue un factor decisivo en la primera ruptura de éste. Por qué lo está exactamente, no lo sabemos, pero podemos inferir que la alianza entre los dos jóvenes, ofende el orden social y sus jerarquías (Silvia es una señorita de buena familia y Octavio un hijo del pueblo). Silvia, a su vez, es rechazada por la comunidad que la ve como una extraña, siendo a la vez la señora cuyas órdenes se obedecen, al menos dentro de su opulenta mansión que puede o no ser de su propiedad. El pueblo seguirá en contra de la unión de la pareja durante la continuación de su amor, comentando el escándalo de las visitas que realiza Octavio a la casa de la señorita cada vez que puede. No tienen cómplices ni defensores. Su drama amoroso es un asunto que les enfrenta a todos y que solo amparara el amor de Dios. La resolución positiva, el “sí” que por fin se dan, se pronuncia durante la liturgia de una misa pascual. Es solo entonces cuando el autor nos presenta una imagen de armonía aparente, Silvia y Octavio rezando por la salvación de los botes pesqueros que demoran su retorno al muelle, todos en la iglesia. Mas ellos, siguen estando solos.

Silvia es una víctima del infortunio y del ostracismo. Si llega a vivir en la vieja mansión solariega de la costa, es porque se recomienda que se beneficie del clima mediterráneo. Durante años cuidó a su madre enferma, y después enfermó gravemente “del pecho”, pues vivió “...encerrada como una reclusa en la vieja casona solariega, sin más cuidados que las mercenarias atenciones de una antigua criada”. El pueblo, enclavado entre las medianías de la Sierra y el mar, con sus huertas y fincas atestadas de frutos, no es su medio ambiente natural. Silvia proviene de Cantabria, de un viejo caserón, de casa solariega en ruinas, donde quedó huérfana. A ese primer mandato médico, le ha seguido otro, motivado, parecer ser, por la depresión que padece y que coincide con el tiempo actual de la novela.



Retrato fotográfico de Francisco Villaespesa.

La futura pareja de Octavio sale de la novela posromántica y es un personaje estereotipado, imbuido de la exacerbada sensibilidad de las subheroínas románticas. El dolor se ha convertido en su credo y los días de su existencia se suceden sin propósito; el daño del amor frustrado es mucho mayor para ella que para Octavio quien emprende una carrera artística. En la mansión costera, donde se la recoge sin ninguna clase de miramiento, sufre de incomunicación y desconexión social. Su angustia y su sufrimiento no hallan consuelo, al contrario. Villaespesa subraya el grosero desencuentro entre el ánimo de la joven y el rudo comportamiento de los criados del lugar:

“En la gran cocina, la gente de la casona, reía a plena garganta entorno a un perro flaco y lanoso que pirueteaba junto a la amplia chimenea campesina”.

El reencuentro del amor, la renovación de sus rutas, el reinicio de su frustrada trayectoria sumen a Silvia en la más profunda confusión ya que carece de la orientación necesaria y nadie la aconseja ni alienta. Solo la naturaleza y la memoria de los sentimientos pasados la animan, pero la multitud de complejos y distorsiones que arrastra conducen a la autodestrucción. Villaespesa nos cuenta el psicodrama de la joven mediante una escena de confrontación especular y crisis emocional que conducen a un clímax paroxístico y dañino.

Cuando una noche se viste para resaltar sus encantos, observa su imagen en un espejo a la luz de una bujía. Villaespesa despliega en ese instante todo el bagaje aprendido del simbolismo y del decadentismo. En el azogue iluminado la protagonista lee el drama de su vida: el deseo y el amor que la han raptado, la belleza de su imagen que no sabe como asimilar, y la promesa de una felicidad que corre el peligro de desvanecerse:

“Largo tiempo contempló avaramente su peinado caprichoso, su pie calzado finamente, su talle esbelto al

cual se anudaba una cinta de terciopelo, y sus manos largas, finas y aristocráticas, en cuyos dedos, de una blancura eucarística sangraba, con toda la violencia de un deseo, el rojo húmedo y vivo de un rubí de Oriente.

Y triste, con la tristeza que le causaba la admiración de aquella su belleza inútil y estéril, con los ojos a medio cerrar y los labios ligeramente contraídos, ensayó una sonrisa, quizás un poco helada, quizás un poco ardiente...

Estaba tan cerca del espejo, que sin darse cuenta, su aliento se extendía sobre la limpidez del cristal como un velo de ilusiones.

Y detrás, y detrás de ese cristal oscurecido, vió borrarse lentamente su figura blanca, esfumarse, no quedando más que un perfil lejano y vago...

Algo invisible le besaba, con largos y audaces besos de fuego, la tersura ebúrnea de su frente infantil.

Algo impreciso enlazaba con anillos de hielo la virginidad plétórica de su cuerpo...

Un miedo extraño de ella misma la invadió, y locamente, furtivamente, corrió como un fantasma al campo silencioso donde la Luna esparcía ya, como una promesa, la dulcedumbre de su luz de plata...”.

La desesperación la lleva a destruir las flores blancas que adornan sus cabellos y su escote. La autoagresión es la consecuencia de la infelicidad sentimental y la atrofia emocional que ha negativizado su vida. Ese acto destructivo es el envés oscuro del escenario natural que la rodea, el progreso de la Primavera, que junto al mar, compone el contrapunto luminoso, el contexto positivo y “pagano” de esta historia, que se cuenta desde la desgracia de la frustración.

Octavio, por su parte, es un joven desengañado, de extracción social más humilde (aunque nada se especifica), que decide probar suerte en la gran ciudad (*la ciudad amarilla y febril*) como escultor. Pero la embriaguez del triunfo será solo eso, una borrachera sin consecuencias profundas. El autor no habla de “fracaso” mas se deduce que su modesto retorno al pueblo no es ningún éxito. En la caracteriza-

ción de los personajes, Octavio tiene mucho más de esquemático, menor profundidad, menos interés. No debemos olvidar, que su voluntad y su insistencia son los instrumentos vencedores del amor y, por tanto, de la felicidad.

Aún así, resumiendo y computando los datos reales de su infelicidad, resulta extraño y algo ilógico que Villaespesa nos hable “*del naufragio vulgar y sórdido de sus existencias desencauzadas*”. Extraño porque faltan datos. Es como si de repente el escritor recurriera a “imágenes recibidas” de la desdicha y la catástrofe, en que cede, quizás inconscientemente, a la tentación del estereotipo, peligro que acecha siempre a la sobreproducción literaria.

Hay momentos en que el naturalismo de Villaespesa raya en lo *kitsch*, en lo sentimentalista popular:

“La primavera surgía en una exuberancia de flores, de luces, de perfumes y de estremecimientos vitales. El aire tenía palideces de nido y las ondas arrullos de tórtola enclada”.

El mar surge en ocasiones como una opulenta y vasta joya natural:

“Las mismas olas parecían amortiguar sus rumores, idealizándolos en una suavidad de sedas que se rasgan, al besar con la plata fluida y trémula de sus espumas frágiles las arenas de oro, que el crepúsculo enjoyaba con sus más profundas y ricas pedrerías”.

En otras, es la meta y la linde del “oscuro sendero” que lo bordea, antes de llegar a la recoleta y solitaria playa. La sensualidad de la naturaleza renaciente y el glorioso polimorfismo del océano generan una partitura que no cesa de reflejar el triunfo de los sentidos. La excitación y la exaltación sensorial del trasfondo contextualizan la acción y las emociones de los protagonistas. Villaespesa desarrolla contra este lirismo primaveral la desarmonía del primer amor frustrado para acrecentar la tensión de una segunda reso-

lución que en ningún momento se nos revela. El mundo natural prelude la unión de Silvia y Octavio. Es tan poderosa que finalmente acaba imponiéndose. Octavio será su portavoz:

“—¿No te parece —prosiguió en voz más baja, agitando en la transparencia del aire la esperanza viva y radiante de un ramo de oliva— que hay una perfecta y plena armonía entre todas las cosas exteriores, el sentimiento más-tico de esta fiesta, la exactitud de la hora y todo lo que sienten o debieran sentir nuestros corazones?”.

La fiesta es la festividad religiosa de las palmas, el Domingo de Ramos que cae en este caso en abril. El autor nos acerca así al desenlace del cuento. El simbolismo de la fecha católica, el incidente de las barcas que no retornan y su consiguiente efecto de pánico colectivo, la emoción de la misa cantada en latín, son los factores intrínsecos y extrínsecos que por fin vencen las reticencias de la joven y rompen las ataduras del negativismo psicológico. El bálsamo de la liturgia, con su ritmo de pausado *crescendo*, actuará mágicamente sobre la psique atormentada de Silvia. La misa es una rara terapia que aúna lo sacro y lo profano. Villaespesa traspasa las apariencias y las jerarquías negativas de la España eterna para recordarnos que Dios es amor y que el lugar del amor de Silvia y Octavio es, precisamente, su casa:

“Silvia y Octavio sintieron que también, en la Jerusalén interior de sus sueños, se abrían, entre un clamor sonoro de trompas de plata, las maravillosas puertas de diamantes, para dejar paso al cortejo triunfal y luminoso del Amor, el nuevo Redentor de sus almas...”.

INTRODUCCIÓN

MUCHO MENOS CONOCIDO QUE SU PADRE, el prócer de la literatura peruana Ricardo Palma, autor de las seminales *Tradiciones peruanas*, Clemente Palma es, sin embargo, uno de los más interesantes y singulares cultivadores de la narrativa modernista, quizá no solo en su patria natal, sino también dentro del panorama general del Modernismo hispanoamericano.

Mucho más significado en su día como periodista e incluso como político, son sus relatos fantásticos y una extraña novela de ciencia ficción —*XYZ* (1934)—, las obras que le sitúan en un lugar peculiar, ajeno en gran medida a los tópicos costumbristas y criollistas que caracterizaban gran parte de la literatura peruana de su tiempo, incluso entre prosistas y poetas modernistas. Por el contrario, Clemente Palma optará casi siempre por narraciones de ambiente indeterminado, cuando no extranjero, en las que personajes y trama carecen de cualquier signo de tipismo, para inscribirse en la mucho más

amplia tradición del fantástico decadentista y simbolista internacional, que encuentra una de sus fuentes principales en la obra y figura de Edgar Allan Poe.

Como tantos otros escritores hispanoamericanos del cambio de siglo XIX al XX, Clemente Palma es hoy poco o nada conocido en España. Situación especialmente triste ya que éste, como muchos de sus contemporáneos, pasó varias



Clemente Palma
en 1904.

temporadas en nuestro país, especialmente entre 1902 y 1904, cuando ejerciera como Cónsul de Perú en Barcelona, donde conocería a su futura esposa, María Manuela Schmalz. Años después, en 1929, volvería a España, como Delegado Oficial para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Durante su servicio en el consulado, frecuentó escritores y artistas españoles, buscando introducirse en los ambientes intelectuales del país, de forma que le sirvieran también como carta de presentación a su retorno al Perú, lo que consiguió con cierto éxito.

Todos estos son motivos sobrados para rescatarle, dentro y fuera del contexto del modernismo peruano e hispanoamericano, pero a ellos hay que sumar, sobre todo y muy especialmente, el singular sesgo decadente y atrevido de sus relatos y algunos ensayos, donde, utilizando las formas modernistas y abordando también los temas fantásticos característicos del Modernismo, llega a un atrevimiento blasfemo, a un regusto macabro y morboso, especialmente próximo a sus fuentes de inspiración francesas originales, que le señala y significa entre sus coetáneos. Así, sus *Cuentos malévolos* (1904 y 1913) e *Historietas malignas* (1925), se nos aparecen como un compendio de las más extremas actitudes decadentes y *diabolistas* del Simbolismo francés, con resabios de Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam, Marcel Schwob, Mirbeau, y, sobre todo, el primer Joris Karl Huysmans, además de los consabidos ecos de Poe, Oscar Wilde y hasta Dostoievsky. Su impronta decadente, sicalpítica e irónica, teñida de Ocultismo, Espiritismo, Teosofía y diabolismo, pero también de humorismo macabro, malevolencia, relativismo y filosofía nietzscheana, hace de sus cuentos un hito singular, dotado de color propio, junto y al lado de los relatos y novelas del mismo género escritos por otros autores modernistas, o próximos al Modernismo, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Amado Nervo. Ese mismo cinismo, esa persistente ironía relativista, dota a sus cuentos de una inquietante modernidad, afín en muchos aspectos a nuestra sensibilidad posmoderna y apocalíptica actual.

LOS HECHOS DE LA VIDA

Nació Clemente Palma en Lima, el 3 de diciembre de 1872, siendo por tanto Sagitario, signo de fuego bajo el gobierno de Júpiter. Hijo de Clementina Ramírez, su padre, don Ricardo Palma (1833-1919), destacado escritor, profesor y político, sería prácticamente uno de los iniciadores de la moderna literatura peruana, creador de las conocidas *Tradiciones peruanas*, que fue publicando de 1872 a 1910, género prácticamente de su invención, mezcla de historia, ficción y realidad, que le ganaría la admiración de sus compatriotas y de todo el ámbito hispano, conociendo numerosas y variadas ediciones hasta el día de hoy. Su hermana Angélica (1878-1935) sería también escritora y periodista, guardiana de la memoria inmortal de su padre, y pionera del feminismo... Movimiento por el que Clemente no parecía sentir especial simpatía.

Aunque estudiante un tanto rebelde y problemático, que cambia a menudo de escuela, termina Palma sus estudios en el Colegio Lima hacia 1890, donde conoce al futuro poeta modernista José Santos Chocano, con quien colabora en la revista escolar. Pasa a trabajar al año siguiente, gracias a su padre, en la Biblioteca Nacional, mientras estudia en la Facultad de Letras y comienza a publicar sus primeros poemas, artículos y relatos en revistas como *El Iris* — donde ejerce también de editor—, *El Perú Artístico* o el diario *El Comercio*, en el que verán la luz la mayoría de sus futuros *Cuentos malévolos*. En 1897 recibe el doctorado en Letras con su tesis *Filosofía y Arte*, que con su ateísmo implícito y resabios nietzscheanos, así como la reconocida influencia del Huysmans más diabólico y esteticista, provoca profundo rechazo en algunos profesores de la Universidad. Al año siguiente, publica en Barcelona su primer libro: *El Perú*, tratado divulgativo sobre la historia de su país, destinado a los escolares españoles, escrito en forma novelada. Aunque termina también satisfactoriamente estudios de Derecho, nunca llegará a ejercer la abogacía.

En 1902, ocupa el puesto de Cónsul en España, instalándose en Barcelona, aunque frecuentando también



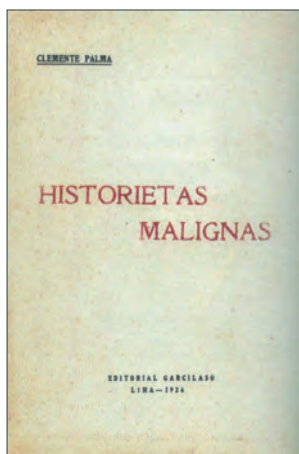
Clemente Palma
en familia.

Madrid y otras ciudades. Será aquí, como ya se dijo, donde conozca a su esposa, y donde nazca su primera hija, Edith. A su regreso a Lima, en 1904, mientras retoma el trabajo en la Biblioteca Nacional, se publica en Barcelona su libro *Cuentos malévolos*, con un no menos malévolos, a su manera, prólogo de Don Miguel de Unamuno. Su carrera literaria y, sobre todo, periodística, se ve raudamente impulsada con colaboraciones en *El País*, y con la fundación y dirección sucesiva de las revistas *Prisma* (1905-1907) y *Variedades* (1908-1930), así como del diario *La Crónica* (1912-1928), publicaciones de sesgo modernista, aunque también se ocupen de cuestiones políticas y sociales nacionales. Si bien ejerce ocasionalmente como profesor en la Universidad Nacional Mayor, la política le absorbe cada vez más y más, con la consecuencia de la cancelación en 1912 de su nombramiento como Conservador de la Biblioteca Nacional, a causa de la presión directa ejercida en su contra por el gobierno de Augusto B. Leguía.

Una nueva edición de *Cuentos malévolos* ve la luz en París, en 1913, ampliada con ocho relatos más, mientras



Cubierta de la novela corta
Mors ex vita
de Clemente Palma.



Cubierta de
Historietas malignas
de Clemente Palma, 1924.

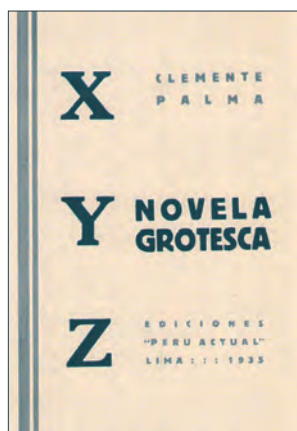
que en 1918 publica la novela corta *Mors ex vita*, en el *Mercurio peruano*, donde profundiza en algunos de los temas más mórbidos y esotéricos expuestos en sus cuentos. Sin embargo, su producción de ficción comienza a escasear, ante su cada vez mayor dedicación a la política, especialmente tras ser convocado, paradójicamente, por su antiguo enemigo, el presidente Leguía, como diputado por Lima, cargo que ejercerá de 1919 a 1930, siendo reelegido en dos ocasiones. A Leguía dedicará años después el libro de recuerdos *Había una vez un hombre* (1935). En Lima publica un nuevo libro de relatos fantásticos y simbolistas: *Historietas malignas* (1925), que incluye de nuevo la *nouvelle* “Mors ex vita”, y poco después, en 1926, viaja a Washington como Delegado peruano en el Congreso Panamericano de Periodistas, y más tarde, en 1929, a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, también como Delegado oficial. A su regreso al Perú, Palma se encuentra con que el país se haya bajo el gobierno militar del Coronel Luis Sánchez Cerro, tras el derrocamiento de Leguía, siendo pronto arrestado y enviado a la isla San Lorenzo, antes de su traslado a prisión, en el Panóptico de Lima, donde también se encuentra encarcelado Leguía, quien fallecerá allí en 1932. Aunque indultado de la pena de cárcel, el escritor se ve exiliado a Santiago de Chile en 1932, donde sobrevivirá arduamente gracias a colaboraciones en la prensa chilena y argentina, hasta que el asesinato de Sánchez Cerro, al año siguiente, a manos de un miembro del partido *aprista* peruano, permita su retorno. En 1934, publica en Lima su novela de ciencia ficción *XYZ*, que escribiera durante el exilio chileno. Aunque sigue publicando textos periodísticos y algunos estudios, tras su nombramiento en 1938 como Secretario General de la Sección Peruana de la Oficina de Cooperación Intelectual, cargo que ejercerá hasta su fallecimiento, no volverá ya a publicar ninguna obra de ficción. El 13 de septiembre de 1946, muere en el Hospital Arzobispo Loayza, a causa de un cáncer de páncreas, dejando varias obras inconclusas, como la novela histórica *Longhino*, y algunas otras, aparentemente, publicadas en peque-

ñas tiradas limitadas, como sus sicalípticos *Tres cuentos verdes* (1922-1923).

MODERNISMOS

Que Clemente Palma, narrador, es un modernista, no es cosa que pueda dudarse. Otra asunto, claro, es definir exactamente qué fue el Modernismo en Hispanoamérica, qué fue en el Perú, y qué fue para el propio Palma.

Es bien sabido que el Modernismo llega al Perú de forma tardía, en comparación con sus países vecinos, y que quizá le cuesta algo más imponerse como movimiento intelectual y artístico, en una sociedad obsesionada por el criollismo, y por la construcción de un espíritu nacional, en torno a su herencia y tradiciones históricas. De ahí que el costumbrismo y el Naturalismo, aunque sea a menudo dentro de la estela romántica, tengan un peso especial, que parece lastrar un tanto los aires vanguardistas y esteticistas del Modernismo. Este problema se agudiza si salimos del entorno de la poesía, cultivado por la mayor parte de los modernistas, para afrontar el de la prosa y la ficción. Como explica Ricardo Sumalavia: “Para varios estudiosos de la narrativa hispanoamericana, como José Miguel Oviedo, los cuentos modernistas en su etapa inicial, privilegian la forma, la riqueza verbal, antes que el desarrollo de la anécdota. En los cuentos de Palma (...) sí hay una exigencia formal en sus escritos, sin embargo esta no busca imponerse sobre el desarrollo temático de los mismos. Asimismo, podemos hablar de meditaciones filosóficas o divagaciones en los cuentos de Palma, pero él no sacrifica la anécdota; esta forma parte de una elaborada propuesta estética.”¹ Es decir, incluso dentro de las tendencias características de la prosa narrativa modernista —que privilegia las calidades rítmicas, la construcción del lenguaje, su musicalidad y colorido, así como sus cualidades simbólicas y alegóricas, por encima de la historia narrada—, los relatos de Palma se singularizan, por prestar una atención inusual al argumento y los personajes, utilizando recursos como el suspense y la sorpresa, para atrapar al lector.



Cubierta de la novela de ciencia ficción XYZ de Clemente Palma, 1935.



Caricatura de Clemente Palma.

1 SUMALAVIA, Ricardo: “Clemente Palma y el modernismo peruano: la búsqueda del ideal”. En *Narrativa completa I*, Clemente Palma. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Pág. 24.

Naturalmente, ello no se contradice en absoluto con su esencia netamente modernista, en la medida en que estos recursos se ponen también al servicio de historias que desarrollan, a veces de forma elíptica, otras de manera clara y casi didáctica, elementos propios del pensamiento y la filosofía —mejor dicho: filosofías— afines al Modernismo, siguiendo el modelo de los cuentistas y narradores decadentes franceses, rusos y de otros países. Cierta tendencia al reduccionismo en torno a la definición —o indefinición del Modernismo—, puede cegarnos ante su deslumbrante luz, de la que partirán las sombras que habrán de convertirse después en la “modernidad” misma. Personalmente, prefiero la visión de amplias miras que puede extraerse de estas líneas de la portorriqueña Iris M. Zavala: “El modernismo es, sin lugar a dudas, un proyecto cultural, una narrativa de emancipación, que significó en su momento un rechazo de la literatura institucionalizada y de las convenciones morales ochocentescas, además de dotar la experiencia lírica (en poesía o en prosa) de una experiencia social específica (...)”² Parecido y premonitorio espíritu se desprende de la aproximación al Modernismo que el propio Palma ofrece en uno de sus textos, en respuesta a una solicitud del modernista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: “...pienso que (el Modernismo) no es sino un aspecto del romanticismo, puesto que está informado por el mismo principio de la libertad de la imaginación; y que como características propias y diferenciales con el romanticismo, tiene el modernismo en primer lugar la savia filosófica del espíritu moderno con toda la complejidad a que este ha llegado; el predominio de la sensación y la aspiración a la distinción, al individualismo (...)”³

2 ZAVALA, Iris M.: “Darío y el ensayo”. Introducción a *El modernismo*. Rubén Darío. Alianza Editorial. Madrid, 1989. Pág. 20.

3 PALMA, Clemente: “Sobre el modernismo y los modernistas”. *Narrativa completa II*. Clemente Palma. *Ibidem*. Op. Cit. Pág. 387.

los que su autor añade un peculiar cinismo, una ironía y humor negro, capaces de dotarlos de un carácter propio y único, innegablemente diabólico y diabólicamente divertido. De ello nos ocuparemos finalmente.

EL DIABÓLICO CLEMENTE PALMA

De entre las infinitas páginas dedicadas al Modernismo hispanoamericano y español, a uno y otro lado del Océano —e incluso de entre las muchas más dedicadas al Simbolismo internacional—, son relativamente pocas aquellas que se ocupan de la relación de este con la literatura fantástica, de horror y ciencia ficción. Sin embargo, cabe afirmar sin vacilación que, desde el punto de vista no solo histórico, sino también conceptual, la moderna literatura fanta-terrorífica comienza con el Modernismo. La figura gigantesca de Edgar Allan Poe, redescubierto para el Movimiento Simbolista y decadente por Baudelaire, preside esta evolución, proyectando su sombra sobre todos aquellos narradores modernistas que cultivaron el cuento, que es casi lo mismo que decir sobre quienes cultivaron el cuento fantástico y macabro: “La influencia de Poe en el arte universal —escribe Rubén— ha sido suficientemente honda y trascendente para que su nombre y su obra sean a la continua recordados.”⁴ A su vez, Poe puede con justicia considerarse prototipo espiritual ideal del artista e intelectual modernista. Si su vida trágica es modelo ejemplar para el bohemio empedernido y ansioso de malditismo, su teoría y práctica literaria no lo son menos para los afanes de esteticismo trascendente que caracterizan el Modernismo. Dejando aparte —en lo posible— su poesía, en el cuento de Poe se dan cita la perfección técnica y la evocación, a través de esa misma perfección, del territorio de lo invisible, tanto sobrenatural como, más aún, perteneciente a la esfera de la psicología profunda humana. Su racionalización filosófica del Misterio, que sin embargo no despoja a este de sentido, se encuentra a su vez muy acorde con el renacimiento de las Ciencias Ocultas —haciendo especial hincapié en la palabra “Ciencias”— que invadirá Occidente a partir de la

4 DARÍO, Rubén: “Edgar Allan Poe. Fragmento de un estudio”. Incluido en *El modernismo*. Rubén Darío. *Ibíd.* Op. Cit. Pág. 93.

segunda mitad del siglo XIX, y que tan bien encajará con las búsquedas místicas y filosóficas del Simbolismo. Su fijación por los procesos morbosos de la mente y el alma humanas, su búsqueda obsesiva de la Belleza, asociada sin embargo casi siempre a lo grotesco, lo raro y lo excepcional, antes que a los cánones clásicos establecidos, marcarán decisivamente las inclinaciones decadentistas de simbolistas y modernistas.

Resulta una obviedad, casi, afirmar que en el corazón de los *Cuentos malévolos* de Palma, así como en sus *Historietas malignas*, que incluyen la novelita *Mors ex vita*, está Poe. Tanto es así, que su novela de anticipación *XYZ* es narrada por un hipotético descendiente del escritor estadounidense, un tal Rolland Poe, producto de la imaginación y admiración de Palma. Sin embargo, se trata de la influencia de un Poe revisado por la ya entonces robusta imaginación y sensibilidad simbolista y decadente, que en Francia había dado frutos exquisitamente mórbidos, como los *Cuentos crueles* (1883) de Villiers, cuyo mismo título debió inspirar al peruano. Palma admite entre sus escritores favoritos tanto a Poe como a Flaubert, Gautier, Leconte de Lisle, Balzac y Maupassant, todos ellos cultivadores también, en mayor o menor medida, del cuento fantástico, y son muchos los relatos en que refleja estas preferencias e influencias, abundando no solo en temas similares —reencarnación, espectros, criaturas mitológicas, crimen, esoterismo, perversidad erótica, etc.—, sino también en un tratamiento literario de los mismos que se basa, como hemos visto ya, tanto en el cuidado del estilo preciosista, al borde siempre de la prosa poética, como en la construcción del argumento, bien dosificado y medido para conseguir un efecto de asombro, maravilla e incluso horror en el lector, al tiempo que provoca atrevidas reflexiones intelectuales y filosóficas. También aquí Poe resulta ser claro precedente, pues a menudo en sus cuentos aparecen tanto la divagación o la disertación filosófica, como la descripción lírica de paisajes, escenarios y atmósferas, físicas y morales, insertas dentro de la acción de los mismos... Llegando a convertirse a

veces en objeto primordial de algunos de ellos, ejemplo que seguirá también Clemente Palma, como muchos otros narradores modernistas.

A través de los *Cuentos malévolos* y las *Historietas malignas*, así como de otros relatos publicados en diversas revistas y periódicos, explora Clemente Palma los aspectos más grotescos, macabros y terribles del espíritu humano, dándoles un tratamiento cínico y aparentemente amoral, que no logra esconder —ni quiere— su inquietud por ese mismo espíritu humano, y la necesidad de aceptarlo plenamente, en todos sus extremos, a través del implacable análisis de sus abismos. Dejemos que sea el propio autor quien se explique, refiriéndose, precisamente, a la génesis de sus *Cuentos malévolos*: "... (Se trata) de narraciones que si bien encierran tesis filosófica, religiosa o social tienen la forma de cuento, y todos o la mayor parte de ellos desarrollan alguna idea de las que el criterio ortodoxo considera y juzga como impía e inmoral (...)." ⁵ En muchos de ellos, nos encontramos con un conocimiento de las ideas esotéricas y del Ocultismo, común también a numerosos modernistas, que revela su genuino interés en la materia, interés que va más allá de lo anecdótico. El Espiritismo, tan en boga entonces y al que Amado Nervo mismo dedicara una de sus escasas novelas ⁶, y la idea de la supervivencia después de la muerte (con la capacidad para influir físicamente en el mundo de los vivos), aparecen en sus aspectos más macabros en el cuento "La granja blanca" y la novela corta *Mors ex vita*, desarrollo ésta última más complejo y elaborado del primero, así como el concepto del vampirismo psíquico lo hace en "Las vampiras", acompañado por una exposición detallada de las teorías psíquicas al respecto del momento, a cargo de un ficticio doctor experto en la materia. Las obsesiones morbosas, razonadas a partir de la fascinación decadentista por los procesos enfermizos de la mente y la búsqueda de la belleza en la abyección, son el motor de algunos de sus mejores y más recordados relatos: "Idealismos", "Una historia vulgar" y, sobre todo, "Los ojos de Lina". No faltan fantasías mitológicas, melancólicas, neopa-

5 PALMA, Clemente: "Sobre la génesis del libro *Cuentos malévolos* y sus primeros proyectos literarios". *Narrativa completa II*. Ibídem Op. Cit. Pág. 379.

6 *El donador de almas*, publicada en 1899.

ganas y feéricas, tan del gusto modernista: “El último fauno”, “Ensueños mitológicos”, incluidas en *Cuentos malévolos*, y otras como “La derrota de Venus”, “Anacreonte ebrio” o “Los faunos viejos”, publicadas en distintas revistas. Para no agotar al lector, concluyamos que toda la parafernalia temática e ideológica propia del Modernismo y su parentela simbolista y decadente —además de lo ya expuesto: paraísos artificiales, erotismo perverso, paganismo, fascinación por la Antigüedad, *comedia del arte*, barroquismo y Barroco, el mundo de los sueños, los gatos...— se encuentra no una, sino varias veces, recogida en los cuentos y relatos de Palma. Eso sí: siempre con peculiar sesgo personal, un tanto cínico e irónico, que le distancia de los sentimientos más exaltados de muchos de sus contemporáneos hispanoamericanos.⁷

Y es precisamente aquí, en este cinismo, esta ironía anti-sentimental, donde encontramos al Palma más singular e interesante. También al intelectual y pensador netamente diabólico, en un sentido más profundo que el meramente superficial y efectista de sus tramas blasfemas o morbosas. En efecto, el tema que más veces se repite a lo largo de las páginas de los cuentos de Palma es la necesidad y superioridad moral del Diablo. Lo hace de forma implícita a menudo, pero también en ocasiones abiertamente explícita, tanto en cuentos donde el propio Diablo es protagonista o personaje fundamental —como “El hijo pródigo”, procedente de *Cuentos malévolos* y que reproducimos a continuación—, o “El hombre del cigarrillo”, de *Historietas malignas*, como en aquellos otros donde trata, precisamente, de su contrario. Es decir, del Dios cristiano y su encarnación en Jesucristo, como en “Parábola”, “El quinto Evangelio” o “Ensueños mitológicos”, también de *Cuentos malévolos*, en los que las ideas de Dios, la figura de su Hijo y su legado moral, son comparadas, siempre desfavorablemente, bien con las de Satán, bien con las de los dioses paganos del pasado. No se trata, ni mucho menos, de un desprecio vulgar o irreflexivo, sino de la meditada expresión literaria del pensamiento de su autor, común a cierta parte del movi-

7 Punto y aparte merece la varias veces ya citada novela de ciencia ficción *XYZ*, calificada por Palma como *Novela grotesca*, cuya fuente de inspiración reconocida por su autor sería la seminal *La Eva futura*, publicada por Villiers de L'Isle Adam en 1886, y que presenta ciertas concomitancias —quizá casuales— con el relato “El vampiro” (1927) del uruguayo Horacio Quiroga, lo que desató cierta agria polémica entre Palma y algún crítico literario argentino (vide *Narrativa completa II*. *Ibidem* Op. Cit. Págs. 388-392).

miento Simbolista y decadente, pero quizás un tanto atípica en el entorno del Modernismo hispanoamericano.

La fuente primordial de este “diabolismo” o “satanismo” de Palma, es, muy probablemente, el J-K Huysmans del periodo simbolista y decadente, el de *À rebours* (1884) y, sobre todo, *Là-Bas* (1891), antes, claro está, de su no menos simbolista y decadente conversión al catolicismo. Ya citamos anteriormente el escándalo causado por la tesis doctoral de Palma *Filosofía y Arte*, presentada al profesorado en 1897. En una entrevista concedida pocos años antes de su muerte, recordaba el escritor como “...Al leerla, los maestros se escandalizaron. Mi tesis, *Filosofía y Arte*, trataba asuntos no estudiados en la Facultad. Influidos por Huysmans, en ella me ocupaba de androginismo, satanismo y ateísmo.”⁸ Indudablemente, cierto sentido pragmático —y muy diabólico también, en sentido *laveyano*— le llevó a no dejarse “condenar” con su obra: “El día de mi grado asistieron los dieciocho profesores de la Facultad con el propósito de objetarme. El doctor Salazar dijo, entonces, que él no iba a objetarme, pero que me iba a hacer tres preguntas: “¿Crees en Dios?” “¿Crees en la perfectibilidad humana?”. Y tercero... tercero. No recuerdo bien (...). Le contesté que sí, que creía en Dios y en la perfectibilidad humana. También dije “sí”, respondiendo a la tercera pregunta. Con esto quedó satisfecho y me gradué de doctor.”⁹ Palma, para ser justos, no se consideró nunca ateo, en sentido estricto. A la rebeldía satánica de su juventud, seguiría en su madurez una actitud de duda meditada, escepticismo ponderado y “un discreto materialismo que me hace desconfiado e incrédulo. Todo esto no obsta para que, con más frecuencia de la que me conviene, dé mis escapadas optimistas e idealistas.”¹⁰ A pesar de ello, es obvio que tampoco traicionó nunca los principios agnósticos —incluso, como veremos, un tanto gnósticos— y pesimistas, que presiden su obra de principio a fin, y cuyas raíces filosóficas hay que buscar en su admiración por Schopenhauer, Spencer, Lessing y Spinoza —de quién adoptaría la idea de un Dios objetivo, ajeno a toda humanización y antropomorfismo—, además de, sin

8 “Don Clemente Palma / Imaginación e inquietud”. *Narrativa completa II*. Clemente Palma. *Ibidem Op. Cit.* Pág. 399.

9 “Don Clemente Palma / Imaginación e inquietud”. *Ibidem Op. Cit.* Págs. 399-400.

10 PALMA, Clemente: “Álbum de confesiones”. *Narrativa completa II*. *Ibidem Op. Cit.* Pág. 373.

duda, en la influencia de Nietzsche, con su acoso y derribo, sistemático y argumentado, del cristianismo como ideología y filosofía de vida.

Abundan los ejemplos de “satanismo” intelectual en el Simbolismo y el Modernismo, y ya Lucifer, Satán o como quiera que elijamos llamar al Principio Negativo (Activo) de la existencia, había merecido los elogios de románticos como Byron o Hugo, adalides de la rebeldía, y su prestigio seguiría creciendo gracias a poetas y escritores como Lautremont, Baudelaire, Rimbaud o Carducci. Sin embargo, esta adopción de Lucifer como símbolo por parte de bohemios y decadentes finiseculares, no se contradice a menudo con la admiración y el canto a las virtudes cristianas, encarnadas por una cierta idea —en el sentido estricto de “ideal”— de Jesucristo y el Cristianismo. Ideal de vida, moral y ascesis, que se ampara a menudo en el historicismo

y humanismo expuestos por Ernest Renan en su polémica *Vida de Jesús* (1863), para mantener la preeminencia de un pensamiento y una filosofía de la existencia fundamentadas en la tradición judeocristiana. Mientras en países con mayor tradición laica y esotérica, como Francia, Rusia, Checoslovaquia, Alemania o Inglaterra, el “luciferismo” *fin de siècle* encuentra gran eco entre intelectuales y artistas —siempre en medio de la polémica—, en culturas tradicionalmente



Ilustración de Raúl Vizcarra para el cuento *Diatriba* de Clemente Palma.

católicas como la española e hispanoamericana, donde la religión está íntimamente ligada a política y sociedad, se abre paso de forma tímida y titubeante, revistiéndose siempre o casi siempre de disculpas, y compensándose con un desmedido culto intelectual al cristianismo y sus virtudes primitivas.

Los más importantes y señalados modernistas españoles e hispanoamericanos, Rubén, Lugones, Nervo, Valle-Inclán, Manuel Machado, Villaespesa, Sawa, por más que se

dejen fascinar a menudo por la idea y la imagen del Mal —la perversidad, la morbosidad, la decadencia...—; por más que se interesen, tonteen e incluso experimenten con el Ocultismo, el Espiritismo, las fuerzas psíquicas, la Teosofía y las filosofías orientales, se mantienen firmemente afeerrados a las virtudes cristianas y al propio Jesucristo, sea como Hombre, como Hijo de Dios, o como ambos. Por el contrario, Clemente Palma se yergue firme, cuestionando y negando tales virtudes a través de parábolas, alegorías y ficciones, en las que expone un pensamiento anti-cristiano, próximo, de una parte, a las revolucionarias ideas expuestas por Nietzsche en obras como *Más allá del bien y del mal* (1886) o *El Anticristo* (1888), y a la vez también a una corriente subterránea de pensamiento gnóstico, profundamente enraizada en la Tradición Hermética Occidental, que rechaza la superioridad o preeminencia del Bien sobre el Mal, para proponer la necesidad intrínseca del segundo tanto como del primero, como contrapeso fundamental en la balanza de la existencia humana. En los relatos ya citados, pero también en diversos artículos y ensayos como “Superioridad del mundo pagano”, “El fracaso del cristianismo”, “La chifladura de Tolstoi” y otros¹¹, así como en su novelita inconclusa *Longhino*, que pergeñaba por las mismas fechas, aparecen claramente expuestas ideas afines a la concepción gnóstica y maniquea del Universo, tal como nos ha sido transmitida por la literatura hermética medieval y renacentista, evitando, sin embargo, gracias a su postura escéptica y sutilmente materialista, caer en misticismos o metafísicas igualmente nocivas.

A diferencia del compromiso extremo con el Esoterismo y la Tradición Mágica adquirido por intelectuales decadentes como el Sar Péladan, Stanislas de Guaita o Aleister Crowley, por citar algunos ejemplos pertinentes, que les llevaría a perder la perspectiva sobre su obra literaria y a caer en excesos de auto-mistificación y credulidad, Clemente Palma se mantiene en los límites de la actitud filosófica, estética y ética, desarrollando en sus obras y basándose en sus ideas una imagen ciertamente poco halagüeña del ser

11 Destinados en principio, según una carta a su padre fechada el 16 de enero de 1903 en Barcelona, a formar parte de un futuro libro de ensayos titulado *Ideas Nocivas*, que no vería la luz (vide *Narrativa Completa II*. *Ibidem Op.* Cit. Pág. 378).

humano, pero que encuentra equilibrio, precisamente, en su concepción de Satán, del Mal, como espíritu esencial, verdadero *perpetuum mobile* de la existencia, sin el que ésta carecería de sentido. Esta convicción se apoya también, por raro que parezca, en una notable comprensión y compasión por el ser humano, que evade la condena moralista y fácil de sus instintos y necesidades más arraigadas. Esos que la religión cristiana condena. El escritor peruano, practicante, según nos dice, de un “pesimismo benévolo”, tampoco se engaña sobre su propia naturaleza: “Pienso de mí que tengo buenas inclinaciones pero que soy malo debido a cierto diletantismo enfermizo o artificial; (...) no soy lo suficientemente estúpido para ser feliz, ni lo suficientemente inteligente para lo mismo.”¹² En Palma, Lucifer, Satán, el Mal, es el principio activo, frente al pasivo de Jesucristo y el Dios del Cristianismo, y resulta fácil imaginar el impacto que sus cuentos e historias, malévolos y maléficas, tendrían en muchos de sus lectores, no solo de la conservadora sociedad peruana, sino española e hispanoamericana en general. Resulta irónico y hasta divertido —aunque probablemente no lo viera así Clemente Palma— que Unamuno, en su prólogo a los *Cuentos malévolos*, se muestre varias veces reprobatorio ante los tonos anticristianos de la misma obra que prologa: “...el (cuento) que usted intitula “El quinto Evangelio” (...), se lo diré lisamente, arañó algo mis sentimientos cristianos. Jesús no pudo hablar de burla cruel de la Naturaleza, ni hay, digan lo que dijeren el desgraciado Nietzsche y otros de la misma frasca, nada más natural ni más humano, por lo tanto, que la religión de Jesús”.¹³ De hecho, la mayor parte del texto unamuniano está dedicado a denostar y argumentar contra las tesis anticristianas de Palma, quien paradójicamente había tenido el descaro de dedicar al filósofo español, precisamente, el relato “El hijo pródigo”, donde, a cuenta de un encuentro con el pintor canario Néstor Martín-Fernández de la Torre y la glosa explicativa de su cuadro del mismo título, encuentro que tendría lugar, probablemente, en su estudio de Madrid hacia 1902 o 1903, Palma expone con detalle poético y exu-

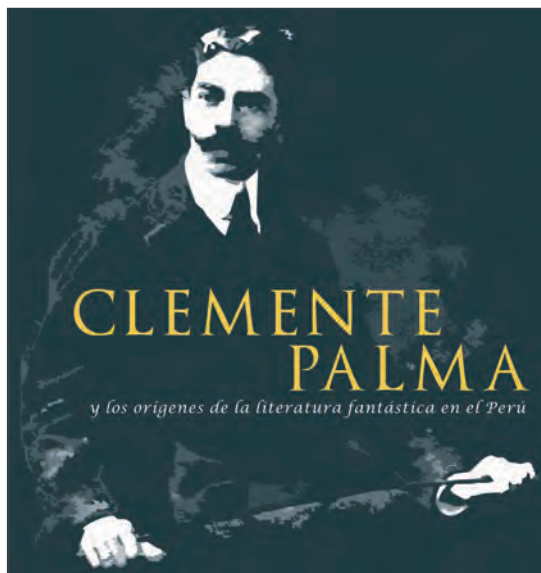
12 PALMA, Clemente: “Álbum de confesiones”. *Narrativa completa II*. Íbidem Op. Cit. Pág. 376.

13 UNAMUNO, Miguel de: “Sr. D. Clemente Palma”. Prólogo a *Cuentos malévolos*. En *Narrativa completa I*. Clemente Palma. Íbidem Op. Cit. Pág. 165.

berante claridad su ideario luciferino. Don Miguel se indigna: “Por eso protesto como español, y como Miguel de Unamuno, del final del precioso cuento que me dedica —“El hijo pródigo”—, en que hace usted que muera el Universo y vuelva a ser la Nada. No, señor Palma, no y mil veces no: la Nada no puede *volvera* ser porque no ha sido nunca, y el Universo y usted y yo y los americanos todos y todos los españoles, y los hombres todos, y cuanto ha sido, es y será, es inmortal. Vale más creer esto.”¹⁴

Y es que, mientras el modernismo satánico de Clemente Palma podía hacer gala de humor e ironía, el modernismo ascético de Unamuno resultaba incapaz de ello. Los cuentos de Clemente Palma, no solo muestran a uno de los prosistas del Modernismo hispanoamericano más

fascinante y dotado. No solo representan un significativo y, desgraciadamente, poco conocido aporte a la literatura fantástica en lengua española, abarcando desde la fábula mitológica hasta el puro cuento de terror, pasando por el esoterismo, la ciencia ficción y la alegoría. Son también la sorprendente y honesta exposición de una postura intelectual, estética y moral, firmemente asentada en principios éticos personales, que se niega a inclinar la testuz bajo el peso de la tradición judeocristiana predominante en su tiempo y su lugar. En cierto modo —ya lo apuntamos más arriba—, el “diabolismo” o “satanismo” de Clemente Palma, que, sin embargo, para nada busca la complicidad de magias espurias o parafernalias ocultistas, es todo un antecedente del pensamiento pragmático y eficaz del satanista Anton LaVey¹⁵. Buen ejemplo de ello lo tenemos en cómo planificó las dedicatorias de los relatos reunidos en *Cuentos malévolos*: “Al principio pensé no dedicar ningún cuento a nadie pero después he reflexionado que me conviene dedicar algunos



Fragmento del cartel editado para el homenaje a Clemente Palma, en la casa de la Literatura Peruana.

14 UNAMUNO, Miguel de: “Sr. D. Clemente Palma”. Prólogo a *Cuentos malévolos*. En *Narrativa completa I*. Clemente Palma. *Ibidem* Op. Cit. Pág. 166.

15 LAVÉY, Anton Szandor (1930-1997), nacido Howard Stanton Levey, fundador de la Iglesia de Satán en 1966, ocultista, músico y escritor, autor de “La Biblia Satánica” (1969), entre otras obras.

a los escritores de España más notables para ver si alguno de ellos le hace un poco de bombo a mi librito. Si no me hacen caso —que es lo más probable— poco me importa, pero siempre el ir el nombre de ellos junto a mis cuentos servirá en Lima para que crean en que ha existido más estrecha relación entre ellos y yo.”¹⁶ Así, en un ejercicio de pura “magia práctica” —aunque sea eufemísticamente hablando—, Palma dedica varios de sus cuentos a Juan Valera (“El quinto Evangelio”), Emilia Pardo Bazán (“La granja blanca”), Galdós (“Leyendas de hatchischs”) y Unamuno. Es decir, a escritores españoles consagrados e influyentes, sin duda, pero fundamentalmente cultivadores y defensores del Realismo y el Naturalismo (con la relativa excepción de Unamuno). Progresistas todos, sí, pero profundamente influidos y comprometidos por y con la moral cristiana, y a quienes ofrenda relatos modernistas, exóticos, fantásticos, blasfemos, perversos, pesimistas y alegóricos, absolutamente en las antípodas de su teoría y praxis de la literatura. No sabremos nunca si con ironía consciente o inconsciente, lo cierto es que consiguió un prólogo de D. Miguel de Unamuno. Prólogo que, como hemos visto, cuestiona abiertamente la obra y al autor a quienes sirve de preámbulo, lo que sí, por un lado, no debió agradar a Palma, tampoco le impidió contar, en definitiva, con el nombre y renombre del prestigioso escritor y pensador vasco, a fin de apoyar así la publicación de su libro.

¿Descaro? ¿Cinismo? Más bien, digamos, diabolismo al estilo Clemente Palma.

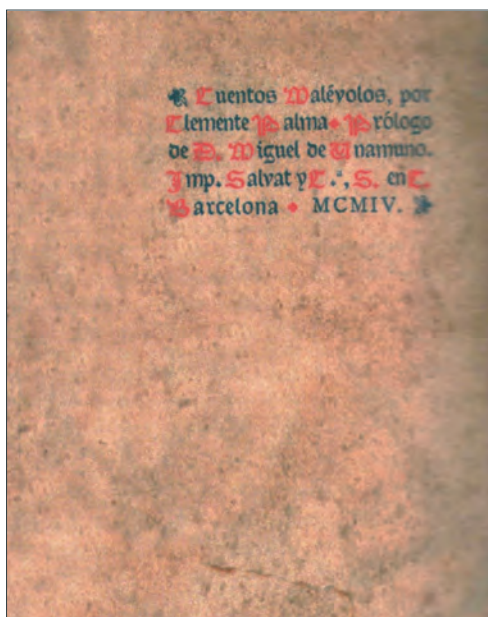
* * *

El relato que ofrecemos a continuación, “El hijo pródigo”, forma parte del libro *Cuentos malévolos* (1904), y es un curioso testimonio de la amistad y comunidad de pensamiento entre el escritor peruano y el pintor simbolista y modernista canario Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938), que puede resultar también emblemático de la proximidad filosófica y estética entre muchos cultivadores del Arte Nuevo, a uno y otro lado del Atlántico (y en

16 LAVEY, Anton Szandor: “Sobre la génesis del libro *Cuentos malévolos* y sus primeros proyectos literarios”. *Narrativa completa II*.

todo el mundo: pensemos en la serie de lienzos dedicados a Lucifer por el simbolista ruso Mikahil Vrubel, pintados la mayoría de ellos por esas mismas fechas). Puede considerarse también como una de las exposiciones más detalladas y programáticas del pensamiento de Palma, tanto en lo que respecta a sus inquietudes filosóficas y religiosas, como estéticas y artísticas, sirviendo como perfecta ilustración de su postura dentro y frente al Modernismo.

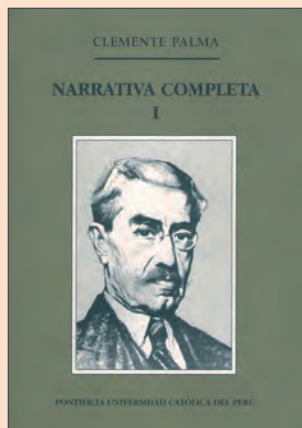
La versión que aquí se ofrece procede de la edición de la *Narrativa completa* de Clemente Palma (en dos volúmenes), publicada en 2006 por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. La mayor parte de los datos biográficos y bibliográficos —así como las citas del escritor e ilustraciones—, utilizados para este artículo, proceden a su vez de esta excelente edición, cuyo descubrimiento debo y quiero agradecer al escritor Hernán Migoya.



Cubierta de
Cuentos malévolos
de Clemente Palma
con prólogo de Miguel
de Unamuno, 1904.

EL HIJO PRÓDIGO

A don Miguel de Unamuno



Cubierta del primer volumen de la *Narrativa Completa* de Clemente Palma, 2006.

Néstor, el pintor Néstor, tan conocido por sus extravagancias, nos refirió un día en su taller la idea que había concebido para pintar un gran cuadro, *El hijo pródigo*, que fue excomulgado y, sin embargo, obtuvo un gran éxito por la maestría en la ejecución, la novedad y rareza de la factura y, sobre todo, por la extravagancia o humorismo de la composición, que agradó hasta el entusiasmo a los exquisitos del arte, a los *gourmets* del ideal, a los hijos trastornados de este *fin de siècle* que, fríos e impasibles ante los lienzos del período glorioso del arte, vibran de emoción ante las coloraciones exóticas, los simbolismos extrañamente sugestivos, las figuras pérfidas, las carnes mórbidas y voluptuosamente malignas, los claroscuros enigmáticos, las luces grises o biliosas y las sombras fosforescentes, en una palabra, ante todo lo que signifique una novedad, una impulsión rara que mortifique el pensamiento y sacuda violentamente nuestro ya gastado mecanismo nervioso. Y de todo esto había en *El hijo pródigo*.

Figuraos que el hijo pródigo era, ni más ni menos, Luzbel, el Ángel caído, el Maligno, cuyas maldades provocaron la cólera del Padre Eterno y el terror y la execración de la Humanidad; ese Maligno, que llevó visiones infamemente voluptuosas a los ojos del anciano San Antonio en su retiro de la Tebaida, que enciende las malas pasiones de los hombres y atiza en el alma de las mujeres las pequeñas perfidias y las bajas picardías, que turba los cerebros, que juega inicuaamente con los nervios y produce las exacerbaciones más concupiscentes, las irritaciones más libidinosas.

Solo un loco, un desarreglado, podía tener la idea de hacer de Satán el protagonista simpático de un cuadro; solo un desequilibrado, un neurótico podía tener la idea de arrancar al Rebelde de su mansión detestable para conducirlo al cielo, interesante y hermoso, con los mágicos recursos del colorido y la expresión.



Néstor nos mostró infinidad de bocetos de su cuadro y fragmentos en los que estudiaba una actitud, la expresión de una faz o un detalle importante. Repito, la idea era execrable, diabólica. ¡Luzbel redimido!, ¡Luzbel regresando al Cielo!, ¡Luzbel, como el hijo pródigo, volviendo al seno de su padre! ¡Qué horror! Bien hizo Su Ilustrísima en conceder a Néstor el triste honor de ver excomulgado su cuadro. Lo que no obstó para que fuera de una ejecución maravillosa.

He aquí cómo nos *historió* Néstor su cuadro, que encerraba una teología infernal. ¡Nos horrorizó!...

* * *

Siempre he creído que Luzbel será algún día rehabilitado y conducido en hombros al Cielo por la Humanidad. Durante miles de siglos ha vivido desterrado de la gloria, y su sitio, a la diestra de Dios Padre, ha sido indebidamente ocupado por alguien que representa un principio inferior (la humildad y la mansedumbre indudablemente significan fuerzas pasivas, inferiores a las fuerzas activas de la rebeldía y el orgullo), por alguien que no ha cumplido sus ofertas de felicidad y salvación, por alguien que tuvo la vanidad de creer que con su altruismo evangélico podría hacer una revolución moral que arrancara a la Humanidad del mal, rompiendo los lazos que la unían a las manos de Luzbel. No cumplió: el triunfo de sus doctrinas fue aparente. Jesús reinó, pero no dominó, desgraciadamente... ¿Por qué? Fue una simple cuestión de estrategia filosófica, y más que filosófica, fisiológica. El ángel caído aceptó la lucha y con la lucha ha crecido su poder. Jesús subió a las cumbres luminosas del alma, coronó las alturas de la vida moral: Luzbel descendió a los sombríos misterios de la carne, a los rojos abismos de la sangre, a los intrincados laberintos de los nervios, y con esta astuta estrategia pudo manejar los verdaderos y ocultos resortes de la vida. No importa que la filosofía evangélica de la caridad alumbre vivamente desde el Calvario los sistemas éticos más grandes de la Moral moderna. ¿Qué importa que el caudaloso río de la moral cristiana envuelva entre sus aguas el pensamiento moderno? No; lo que importa es ese hilito de agua corrosiva que tiene sus fuentes en la carne, se ramifica por todos los filetes nerviosos y remata en los sentidos; lo que importa no son los grandes sistemas filosóficos, no; son esos pequeñitos móviles, esas pequeñitas y sucesivas aspiraciones, esos pequeñitos deseos, esos pequeñitos ideales, esos pequeñitos instintos, esas pequeñitas voliciones, esos pequeñitos actos sin trascendencia aparente, en una palabra, todo aquello que no tiene fuerza cohesiva para formar un sistema filosófico, un cuerpo de especulaciones, porque fluctúa entre la lucubración abstracta, la sensación delectable y la pasión instintiva. Y, sin embargo, todo eso constituye la filosofía íntima, la filosofía de cada uno; la filosofía activa, la filosofía sin palabras, la filosofía inconsciente. Eso es lo que maneja Luzbel. Ese arroyito nervioso que es el Océano turbulento en que boga, con la proa al Infierno, la triunfadora flota de Satán. Desde allí reina y domina con todo el imperio de un emperador absoluto, a pesar de la religión y de las doctrinas de los moralistas; desde allí es el verdadero padre y señor de los cuerpos y de las almas todas, aunque estas se cubran con la blanca veste de la

→

milicia cristiana; desde allí imprime en todos los hombres la huella de su formidable garra... En vano la caridad, el ascetismo y la fe, en vano; en vano la pugna del espíritu para escapar a la caricia de esa mano candente: nada, ni los santos escaparon. Al que fue casto, tentó el orgullo; al caritativo, la gula; al severo moralista adormeció la indolencia física; al incendiado por la fe más ardiente, manchó la ira ciega y la intransigencia apasionada, y en casi todos hizo Luzbel fulgurar la purpúrea llama de la sensualidad, que chispeaba bien como extravió, locura o debilidad de las carnes mortificadas, maceradas, aniquiladas por la penitencia, el tormento o el ayuno; bien como una inconfundible efervescencia, como una gran palpitación de la vida en los cuerpos robustos. Todos, son esclavos del pecado físico o ideológico, todos vasallos de Luzbel, aunque el pensamiento se eleve por las regiones celestiales, aunque las almas se aneguen en las claridades prístinas de la contemplación mística o se sumerjan en las misteriosas penumbras de la metafísica teológica. ¡Oh, la pureza del pecado, la emancipación del vasallaje satánico es imposible! ¡Entre la Pureza y nosotros está, interceptando las radiaciones divinas, la enorme ala abierta del Rebelde triunfante!...

Luzbel había sido el hijo predilecto de Dios: de ahí su espantoso poder sobre la Creación. Dios, como buen padre, amaba a su hijo; estaba orgulloso de ver en él esa rebeldía infinita, esa altivez indomable propia de un Dios. Más que un castigo fue una prueba la que le impuso. Pasaron un millón, cien, mil millones de siglos y el hijo expulsado no tuvo un segundo de desmayo, de debilidad, de arrepentimiento. ¿Él odiaba a su padre? No. Le amaba; precisamente porque le amaba no cedía: ceder era renegar de su estirpe, era anonadar de un golpe la Creación de su padre, era hundir en el nirvana oscuro las aspiraciones de perfección de la Humanidad y el Universo. Luzbel sabía que toda la Gloria de su Padre divino la sostenía él sobre sus hombros malditos. Todo el Cielo descansaba sobre sus dos brazos fornidos: el derecho, el Mal; el izquierdo, el Dolor. Luzbel amaba a su padre. El Universo entero tendía a Dios porque él, el Mal; él, el Dolor; él, Satán; él, el Maligno; él, el Rebelde; él, el Expulsado; él, el Bajísimo, aguijoneaba, pinchaba, tentaba, mortificaba, hería a la Humanidad, y como expresión de ese sufrimiento surgía el himno de adoración, la súplica de misericordia, la plegaria sempiterna de dolor, la oración palpitante de fe y de esperanzas de todos los doloridos, de todos los que se retorcían en la tierra atenaceados por Satán, de todos los que alzaban las manos al cielo en la aspiración de la felicidad suprema. Luzbel amaba a Dios; era el Divino Pastor, que hincando los ijares de la manada humana la conducía al Cielo. Él era el padre de la actividad y el esfuerzo, porque él era el padre del Dolor y del Mal. Lubrificaba las almas, las bonificaba para la conquista de las alturas excelsas. Luzbel amaba a su padre; por eso su maldad era infinita y su obcecación fue indomable; por eso pasaron millones de siglos y él seguía tan altivo, tan orgulloso, tan resuelto como el primer día, como el día del castigo en que los arcángeles blandieron flamígeras espadas, y le expulsaron de la Diestra de Dios Padre y le despeñaron en las tenebrosidades del abismo.



Luzbel estaba probado y había llegado el momento del perdón. Jesús mismo, el que luchó con él cuarenta días en el desierto, le perdonaba el haber sido vencido después en la campaña entre la carne y el alma. Jesús, las vírgenes, los santos, los ángeles, arcángeles, serafines, dominaciones, tronos y demás potestades que forma la blanca jerarquía, dijeron al Padre:

—Padre común, que estás en el Cielo, santificado sea tu nombre, te suplicamos que venga Luzbel a tu reino, y así como nosotros perdonamos a nuestros ofensores de la tierra, perdona tú, ¡oh, Padre amantísimo!, a Luzbel en el Cielo.

El Buen Dios le había perdonado; le perdonó desde el momento de la prueba, y a la plegaria de sus hijos quiso manifestar ostensiblemente su misericordia infinita para con el predilecto, para con el hijo que más se asemejara a él, para con el hijo que con la infinidad de su orgullo ponía en relieve la Divina Grandeza de su stirpe. Y Luzbel, no domado, volvió al seno de su padre. ¡Hacía tanto tiempo que los resplandores de la gloria no herían sus ojos hechos ya para las tinieblas, como los de ciertas aves nictálopes!... Conmovid, pero altivo siempre, siempre orgulloso, recibió el beso del perdón, sin que su faz revelara ni asombro ni enternecimiento...

Y se sentó a la Diestra de Dios Padre. Y desde allí miró en torno suyo. Y una sonrisa triunfante alborozó su alma sin que subiera a sus labios: su mirada penetrante veía bajo las albas y luminosas túnicas de los santos, mártires, ascetas y demás que fueron en la tierra ejemplos de virtudes, vio, repito, la huella rojiza de su mano candente, impresa en el momento de la tentación voluptuosa o de la efervescencia de alguna pasión atizada por él... Y ni el Omnipotente ostentaba el blanco deslumbrador de las almas absolutamente puras... Y solo una mujer se alzaba prístina e inmarcesible: la Virgen Madre... Y no hubo ya más distinción, ni de forma ni de esencia, entre el Bien y el Mal, entre la Virtud y el Pecado... Y fue el Gran Cataclismo de la Creación: faltando Luzbel en el Universo, el Universo murió: le faltaba el alma... Y volvió a ser la Nada...



Cubierta de la edición francesa de *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, 1913.

SOBRE EL MODERNISMO EN GENERAL y acerca de estos tres destacados representantes en particular hay tantas páginas en circulación que al pretender escribir algo nuevo el autor se enfrenta al riesgo de ser repetitivo.

Por lo antes expuesto, no se encontrarán en este trabajo análisis de las características del movimiento al que se adscribieron ni de las obras aquí reflejadas; el énfasis estará centrado en mostrar cómo pueden encontrarse similitudes y diferencias al reflejar la modernidad en sus producciones poéticas. La realidad parecía indicar que de nuevo se impondría el “eurocentrismo” porque, agotado el Romanticismo, Francia atraía las miradas con el parnasianismo y el simbolismo.

Hispanoamérica no está ajena a lo que ocurre en el mundo. España, con un atraso secular acumulado en los órdenes socioeconómico, político, científico, cultural, filosófico, religioso, acusa un inmovilismo mental con su consiguiente reflejo en la lírica, (algo de narrativa es rescatable) nada puede ofrecer en cuanto a novedad en la expresión poética. No es un paradigma.

Los poetas hispanoamericanos necesitan comunicar sus inquietudes, reflejar sus sentimientos, actualizarse, socializar sus obras, exteriorizar sus “almamotos” ¿qué hacer? Pues no romper la tradición, imitar. Centran sus miradas en Francia.

Tres siglos como pueblos colonizados habían acostumbrado a la mayor parte de los que podían acceder a la lectura de obras a degustar traducciones de novelas, imitaciones y trabajos que no exigiesen actividad inteligente al cerebro. Para los niños había que contar con traducciones de Andersen y de los hermanos Grimm.

Martí entiende imprescindible dar un vuelco a las agendas editoriales con la inclusión de temas que exijan mover el intelecto a los escritores y al lector.

José Martí (1853-1895). Universitario, de cultura enciclopédica. Entre otras actividades para ganar el pan hace periodismo desde muy joven, se percata del error en que están incurriendo los creadores y comienza una batalla campal que dura más de dos décadas en diferentes medios de prensa, para alertar sobre los peligros de la imitación.

En 1875 se estrena como traductor y como profesional del periodismo en México. Desde ese momento, y hasta 1895, muestra en sus colaboraciones lo que en teoría proclama: “la palabra no es para encubrir la verdad, sino para decirla”... “toca a la prensa fundamentar enseñanzas”. Con él no ha nacido en la América hispana solo un periodismo de combate, comprometido, de denuncia, ha llegado el crítico social, el divulgador cultural, el creador revolucionario. Junto a la crítica, sugiere la solución.

Al hacer los enjundiosos y esclarecedores comentarios, útiles hasta hoy para traductores y escritores, a la traducción de *Mes fils*, de Victor Hugo, en 1875, expresa:

Yo anhelo escribir con toda la clara limpieza, y elegancia sabrosa, y giros gallardos del idioma español; pero cuando hay una inteligencia que va más allá de los idiomas, yo me voy tras ella, y bebo de ella, y si para traducirla he de afrancesarme, me olvido, me domino, la amo y me afranceso.

El domina cuatro lenguas muertas y cinco modernas, el francés es como su segunda lengua, o sea, le sería muy fácil afrancesarse, pero ama su lengua vernácula, en ella está contenida la cultura, en voces, de una nación y la identidad personal.

Mientras reside en Guatemala, 1878-1879, aprovecha la cátedra universitaria, la prensa, la poesía, para fundamentar enseñanzas con enfoque latinoamericanista, original.

En julio de 1881 crea la *Revista Venezolana*. De corta vida, solo pueden salir a la luz dos números, pero en ambos



l Retrato de José Martí.

quedan explícitas las intenciones de la publicación: dar a conocer a los pueblos latinoamericanos las riquezas que poseen, las potencialidades, capacidades y habilidades para que sintieran orgullo de sus orígenes y comprendiesen que no tenían nada que envidiar a otras culturas.

En noviembre de 1883, en un artículo suyo, en *La América*, de Nueva York expresa:



Revista Venezolana, núm. 1,
Caracas, 1 de julio de 1881.

“... sin derribar por eso jamás las literarias; en llevar el amor a lo útil, y la abominación de lo inútil, a las escuelas de letras; en enseñar todos los aspectos del pensamiento humano en cada problema, y no, con lo que se comete alevosa traición, un solo aspecto; en llevar solidez científica, solemnidad artística, majestad y precisión arquitecturales a la literatura. ¡Solo tales letras fueran dignas de tales hombres!

La literatura de nuestros tiempos es ineficaz, porque no es la expresión de nuestros tiempos. ¡Ya no es Velleda(*), que guía a las batallas, sino especie de Aspasia! (**).

¡Hay que llevar sangre nueva a la literatura!”

(*) Velleda. Sacerdotisa germánica, considerada diosa viviente. Parientes masculinos le transmitían las consultas y proclamaban sus vaticinios. Se dice que alentó o profetizó la rebelión y las victorias iniciales germanas.

(**) Aspasia de Mileto. Inteligente mujer griega. Fue maestra de retórica. Tuvo gran poder e influencia en la vida cultural y política de Atenas. Era respetada y admirada por filósofos, artistas e ilustres demócratas. También sufrió la hostilidad de los sectores más reaccionarios de la sociedad ateniense.

Para Martí la modernidad exige a la creación originalidad, autenticidad. Y sin olvidar que cada nación posee historia y cultura propias. Las formas y los contenidos de la poesía han de ser los que canten, con belleza, ritmo, sensibilidad, musicalidad, la cruda realidad de la época. Escribe: “se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética”.

El periodista, —también escritor y poeta—, sabe cuánto urge que los pueblos latinoamericanos encuentren la forma propia de cantar y contar sus respectivas experiencias vitales.

¿Qué hay detrás de este afanoso deseo de Martí? Él, desde la niñez, luchó con los medios a su alcance para lograr la independencia de su patria esclavizada, amordazada, pero no se conformaba con ver a Cuba liberada de España. En 1882, declaró a su amigo venezolano Fausto Teodoro de Aldrey, en carta de despedida: “De América soy hijo, a ella me debo”. El objetivo colateral de su lucha era lograr la emancipación mental de los hombres y mujeres hispanoamericanos para que la colonia no continuase viviendo en la República. Y la imitación era una librea a las inteligencias.

“Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses. Porque les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás. No les alcanza al árbol difícil el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede alcanzar el árbol. Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan a Tortoni, de sorbetes... *Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió y reniegan, ¡bribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades! Pues, ¿quién es el hombre?, ¿el que se queda con la madre, a curarle la enfermedad, o el que la pone a trabajar donde no la vean, y vive de su sustento en las tierras podridas,...* ¡Estos delicados, que son hombres y no quieren hacer el trabajo de hombres!”

Este comentario lleva directo un mensaje a gobernantes y escritores que trasplantan, para gobernar o hacer literatura, normas y formas poéticas llegadas de Estados Unidos y de Francia, que no fueron pocos, con Domingo F. Sarmiento y Rubén Darío a la cabeza.

Reivindicó lo aborigen con orgullo. Sí, él aplicó nuevas formas, modernas, venidas de afuera, a contenidos litera-

rios que otros desdeñaban en la búsqueda de cantar lo mitológico, lo foráneo. Y decía: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”.

Además, un peligro reciente, mayor, acechaba (y acecha) a esos pueblos recién liberados del yugo español, los Estados Unidos se sienten con derecho a erigirse en los nuevos amos, y no se esconden en declarar sus apetitos hegemónicos.

Como puede observarse, la realidad hispanoamericana, hasta hoy, dista mucho de ser la europea, por ello, la literatura no puede permanecer ajena al poder que tiene no solo para reflejar la sociedad, sino también para denunciar y combatir sus defectos.

En Hispanoamérica, donde se generó el Modernismo, y hacia el resto del mundo hacia donde se extendió, en especial España, un gran número de escritores empujados por los cambios de la sociedad, asumió el reto de abandonar paulatinamente el caduco Romanticismo y encauzar sus creaciones literarias bajo renovados criterios artísticos. Asumieron nuevos cánones estéticos, pero el Modernismo no es heterogéneo en cuanto a cómo reflejar la realidad.

La gran mayoría prefirió adoptar o adaptar el producto lírico ofrecido por Francia. En carta a María Mantilla sobre los poetas que fueron sus contemporáneos declaró: “leo pocos versos, porque casi todos son artificiales o exagerados, y dicen en lengua forzada falsos sentimientos, o sentimientos sin fuerza ni honradez, mal copiados de los que sintieron de verdad.”

Llamó “sietemesinos” a quienes se avergonzaban del hombre originario de América, su cultura, sus cosmogonías, sus costumbres, sus modos.

Estos pocos ejemplos presentan la esencia humanista de la formación poética de Martí en íntima comunión con su identidad latinoamericanista: “De América soy hijo, a ella me debo”. Pensamiento, palabra y acción son los tres lados del triángulo de su condición de literato y poeta. Un aspecto condiciona el otro.

En esta oportunidad se ejemplificará con algunas muestras cómo reflejaron la modernidad en sus obras José Martí, Rubén Darío y Tomás Morales.

Desde que se instala en Nueva York, en 1882, Martí se multiplica y en diferentes momentos y a veces simultáneamente, desarrolla un amplio espectro de importantes tareas. Organiza la guerra necesaria para independizar a su patria, imparte clases, hace periodismo para más de veinte publicaciones, traduce libros, cumple actividades diplomáticas en representación consular de Argentina, Uruguay y Paraguay, escribe poemas, en 1882 publica una joya literaria modernista: *Ismaelillo* poemario dedicado a su hijo ausente.

En 1885 publica su única novela, *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*. No tiene muchos valores literarios, su mérito estriba en que los personajes creados por él en nada se parecen a los de la literatura de la época, estos son de carne y hueso, tal vez hay en ellos mucho del autor. Después de él, otros en la América hispana continuaron mejorando la narrativa en lengua española.

Prepara íntegramente y publica, de julio a septiembre de 1889, cuatro números de una revista que marca un antes y un después en la literatura de habla española para niños: *La Edad de Oro*. Instruye y entretiene sin la mojigatería al uso. Ciencia, historia, literatura universal y, la presencia imprescindible del mundo hispanoamericano, de las hazañas de sus grandes hombres.

Mensajes implícitos y explícitos para que al joven lector lleguen la ciencia y el conocimiento del mundo mientras en él se vaya conformando un sentido de orgullosa pertenencia a la zona geográfica donde nació. La esencia martiana rechaza todo cuanto no sea originalidad y sentimientos de identidad nacional, en su caso, continental.

Asiste, como espectador, al nacimiento de los primeros rasgos del imperialismo, al creciente y pujante apetito expansionista de los Estados Unidos: “viví en el monstruo y le conozco las entrañas”.

Todo cuanto le rodea impresiona sus sentidos. Los tiempos que se viven exigen a la literatura en general y a la poesía en particular ser cronistas de la época.

Martí posee una sólida formación humanista. Desde la escuela primaria conoce a los clásicos de la antigüedad, en su obra hay una clara influencia de Fedro, de los clásicos españoles, de los ingleses, de Victor Hugo, de Walt Whitman, de Emerson y otros, sin embargo, no los imita, aprende de ellos, reelabora, y el producto poético que ofrece no es una copia sino un cantar optimista, con música nueva, los problemas acuciantes que se viven en las tierras mestizas de América y en el colosal vecino blanco del norte, ese que las desdén. Véanse unos fragmentos del poema en que refleja sus vivencias en Nueva York, —no difieren demasiado de los cambios operados en todas las grandes ciudades— a finales del siglo XIX.

AMOR DE CIUDAD GRANDE

De gorja son y rapidez los tiempos.
Corre cual luz la voz; en alta aguja,
cual nave despeñada en sirte horrenda,
húndese el rayo, y en ligera barca
el hombre, como alado, el aire hiende.
¡Así el amor, sin pompa ni misterio
muere, apenas nacido, de saciado!
Jaula es la villa de palomas muertas
y ávidos cazadores! Si los pechos...
Se ama de pie, en las calles, entre el polvo
de los salones y las plazas; muere
la flor que nace. Aquella virgen...
O si se tiene sed, se alarga el brazo
y a la copa que pasa se la apura!...
No son los cuerpos ya sino desechos,

Y fosas, y jirones! Y las almas
no son como en el árbol fruta rica
en cuya blanda piel la almíbar dulce

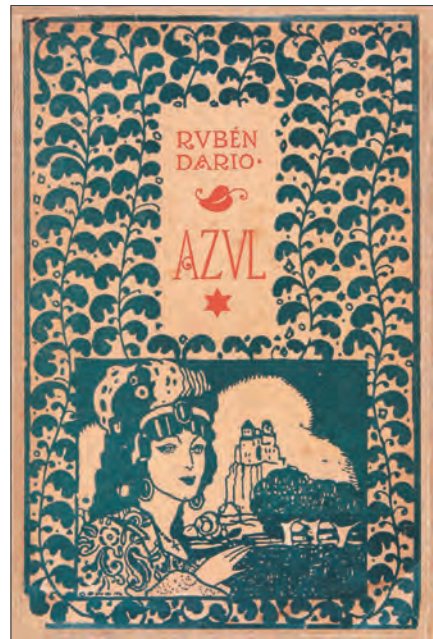
en su sazón de madurez rebosa,—
 sino fruta de plaza que a brutales
 golpes el rudo labrador madura!
 ¿Qué es lo que falta
 que la ventura falta? Como liebre...
 ¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
 de copas por vaciar, o huecas copas!...

La modernidad, con sus adelantos trae progreso indiscutible en el orden material, pero viene maridada con cambios de valores que van en detrimento de la ética: el amor se banaliza, la prostitución se hace pública y cada vez son más jóvenes las mujeres que la practican, se disfruta el placer de lo efímero y las almas se corrompen, se descuida el cultivo de la espiritualidad, se pregunta el poeta “¿qué es lo que falta que la ventura falta?” Y como cierre, su declaración de principios: “¡Tomad vosotros, catadores ruines... / Tomad! Yo soy honrado y tengo miedo!”

Rubén Darío (1867-1916) carece de formación académica, intenta suplirla de manera autodidacta, lo que habla en favor de su inteligencia y espíritu de superación personal. Aprende idiomas, lee sobre Filosofía, conoce a los clásicos de la literatura universal y de la española destacan Núñez de Arce, Campoamor, Bécquer. Cuando a los trece años se pone en contacto con la obra de Víctor Hugo, queda prendado de la cultura francesa y de su literatura para siempre.

A los trece años escribe y publica sus primeros poemas y a los catorce se propone publicar un libro con poesías y artículos en prosa. A los veintiuno publica *Azul*, poemario modernista.

Sus testimonios presentan al hombre orgulloso de haber alimentado su lírica en la escuela poética gala. En *Cantos de vida y esperanza*, en 1905, declara como principales influencias, “Hugo fuerte y Verlaine ambiguo”.



Cubierta de *Azul...*
 de Rubén Darío;
 ilustraciones de
 Enrique Ochoa.
 Madrid: Mundo Latino,
 1917. (Obras completas de
 Rubén Darío; 4).
 Archivo-Biblioteca de la
 Casa-Museo Tomás Morales.
 Cabildo de Gran Canaria.

En *Prosas profanas*, de corte erótico y esotérico, 1896, reconoce la importancia de la literatura francesa e inglesa en el desarrollo de su producción. Glosa los intelectuales representantes de esas culturas por los que siente especial admiración: Poe, Villiers de l'Isle, León Bloy, Paul Verlaine, Lautréamont, Eugenio de Castro. También Dante, Shakespeare, Emerson y Whitman gozaron de su preferencia.

De los que escriben en español solo José Martí aparece seleccionado. Entre ellos se produjo un encuentro en el 24 de mayo de 1892, en Nueva York. Hay dos versiones de ese encuentro. La de Darío es lineal, solo relata, falta emoción. La de algunos testigos difiere.

Walt Whitman era uno de los más destacados poetas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XIX, pero toca a Martí, al establecerse en esa nación, darlo a conocer a los hispanohablantes en sus colaboraciones periodísticas.

Martí lo disfruta en inglés, pero hace la crítica sobre su obra en español. Hasta ahora, la primera referencia al poeta Whitman aparece en *La Opinión Nacional*, de Caracas, el 15 de noviembre de 1881 (Martí, José. *Obras completas*. Tomo 23:81). Le siguen varias en diferentes periódicos y en cartas personales, hasta 1890. En todas las ocasiones y en el transcurso de los años va dando a conocer cualidades de la poesía cultivada por Whitman, el poeta que practica “la poesía de la libertad”.

El periodista iba dosificando la información, pero en una crónica-ensayo para *El Partido Liberal*, de México, publicada en 1887, se extiende en un amplio análisis de *Leaves of Grass (Hojas de Hierba)* y es abundante en elogios para el talento creador de Walt Whitman.

Véanse en síntesis algunas características de la poesía del poeta estadounidense altamente valoradas por el poeta cubano durante al menos un decenio: su manejo del ritmo es diferente, como él lo ve, distribuye las ideas en grupos musicales asimétricos. Su irregularidad es aparente. Una estrofa puede tener 5 versos, la siguiente 14, se opone a los cánones académicos en la rima; el lenguaje poético de

Whitman es enteramente diverso del usado hasta hoy por los poetas, propone la unidad universal del mundo en la naturaleza y la amistad. Refleja la realidad como él la ve; hay un orden en ese aparente desorden. Es el más rebelde, revolucionario, desembarazado, musical, original, no sujeto a academias.

Cuando Rubén Darío lee esta crónica compone su poema “Walt Whitman”.

En su país de hierro vive el gran viejo,
bello como un patriarca, sereno y santo.
Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo
algo que impera y vence con noble encanto.

Su alma del infinito parece espejo;
son sus cansados hombros dignos del manto;
y con arpa labrada de un roble añejo
como un profeta nuevo canta su canto.

Sacerdote, que alienta sopro divino,
anuncia en el futuro, tiempo mejor.

Dice el águila: «¡Vuela!», «¡Boga!», al marino,
y «¡Trabaja!», al robusto trabajador.

¡Así va ese poeta por su camino
con su soberbio rostro de emperador!



Retrato de Rubén Darío.

En algunos momentos, Darío muestra insatisfacción con la sociedad burguesa, por ejemplo su relato “El Rey burgués”. O pone el verso al servicio de un problema social. En 1905, compone “A Roosevelt”. En esta composición es capaz de ver los peligros que se ciernen sobre los países hispanoamericanos por los apetitos hegemónicos de Estados Unidos, véase un fragmento:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor de la América ingenua
que tiene sangre indígena, que aún reza a Jesucristo
y aún habla en español.

De pensar “dialéctico”, un año más tarde, el peligro continúa siendo el mismo, pero el poeta siente la realidad, la reinterpreta y la refleja de esta guisa en “Salutación al Águila”:

Bien vengas, mágica águila de alas enormes y fuertes
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental,
a traer en tus garras, anilladas de rojos brillantes,
una palma de gloria, del color de la inmensa esperanza,
y en tu pico la oliva de una vasta y fecunda paz.

La definición de Modernismo de Darío es una confesión de servilismo poético-mental-intelectual, dijo: “el Modernismo no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa francesas”. Él, que desdeñaba el delantal indio, se adjudicó la paternidad del Modernismo afrancesado, nacido en Hispanoamérica. Es a lo más que pudo llegar. Había que ser verdadero poeta para poder crear.

En vida de Martí, en varias ocasiones hace crítica literaria a la obra del cubano, la mayor parte de las veces no es muy prolijo en alabanzas y si dadivoso en encontrarle mancuadras. Fallecido Martí, su crítica deja de ser tan severa (y desacertada, diría yo) e intenta hacer públicas algunas rectificaciones. Véanse algunos de sus testimonios:

“Cuando al saberse la noticia de su muerte, en el campo de batalla, escribí en *La Nación* su necrológica — que forma parte del libro *Los raros*— yo no conocía sino muy escasos trabajos poéticos de Martí. Por eso fue mi juicio somero y casi negativo en cuanto a aquellas relativas facultades”.

En el primer párrafo la fundamentación —¿o excusa? de las injustas críticas. Darío menciona algunas calidades en la obra de Martí. El *Ismaelillo* le parece un “minúsculo devocionario lírico, un Arte de ser Padre, lleno de gracias sentimentales y de juegos políticos”. Sobre los *Versos sencillos* escribe en ocasión de su publicación: “versos pequeñitos, versos sencillos”.

En este artículo necrológico, otra es la versión:

“La sencillez de Martí es de las cosas más difíciles, pues a ella no se llega sin potente dominio del verbo y muchos conocimientos. ¡Con decir que en determinados poemas el verso menor privado del consonante se ha creído en Francia recientemente invención y originalidad de tal notorio “unanimista”! El capricho del gran cubano, en rima y ordenación, es de lo más ordenado y de base clásica, y en señalados puntos, reminiscencia de sus relaciones con el parnaso inglés. Un profano —y profanos ilustrados, que los hay— confundiría tales redondillas con la manera de Campoamor, pongo por ejemplo; pero la personalidad se descubre en seguida por la comparación, por el inesperado adjetivo, por un hervor de tierra cálida y un relámpago que en seguida se revelan”.

“El vasto patriota fue un formidable amante. Su lenguaje pasional no es el de los corrientes madrigales, sino el de la misma vida. La naturaleza es su cómplice. Las cosas más comunes le sirven poéticamente. Y narra en verso, con la sencillez de la prosa de los sucesos usuales; más con cuánta emoción comunicativa.”

“Es de una concisión, de un vigor, de una potencia poética en verdad admirables. El idioma se flexibiliza con la facilidad expresiva. Era aquél un lirio natural, y si su prosa contiene muy a menudo versos, por sus versos corren cristalinas y fluyentes linfas de prosa armoniosa. Y por todo, un estremecedor aliento romántico que anima doblemente lo real de la visión o del recuerdo.”

Al referirse a los *Versos libres* alude a la condición maritana de la composición desde el análisis del título:

“*Versos libres*, es decir, los versos blancos castellanos, sin consonancia, que generalmente se han prestado a bazarías clásicas, en los Moratines, en los Núñez de Arce, o en los Menéndez Pelayo, —para hablar de los mayores—, y versos libres, es decir, de un hombre de libertad, versos del cubano que ha luchado, que ha vivido, que ha pensado, que debía morir por la libertad.”

Y escribe Darío, precisamente en ese momento, palabras cuyo mensaje llega todavía a miles de ojos:

“¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después? Estos *Versos libres* fueron escritos en 1882, y han permanecido inéditos hasta ahora. Versos de sufrimiento y de anhelo patriótico, versos de fuego y de vergüenza, versos de quien debía caer en una hora futura de la guerra, dando sangre y vida por el ideal de su Estrella solitaria. Versos de Martirio, de recuerdos amargos. ¿No había llevado el apóstol cadena de presidiario en lo florido de su juventud? Y canta en el verso libre clásico, harto conocido para su cultura, en un verso libre impecable de cesuras y lleno de gallardías y bizarrías; mas un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáfora, que resaltan en la rítmica y soberbia prosa Martiana”.

Ahora Darío es prolijo en reconocimientos y concluye su análisis con estas palabras:

“Antes que nadie, Martí hizo admirar el secreto de las fuentes luminosas. Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías”.

“Y ahora, maestro y autor y amigo, perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a exponer el tesoro de tu talento... Cuba quizá tarde en cumplir contigo como debe. La juventud americana te saluda y te llora; pero, ¡oh maestro, qué has hecho!”

Hagamos un alto. La poesía de Martí posee tantos valores que está ahí, nutrida con lo mejor de la lírica del mundo, pero con pleno saber y sabor hispanos, con el castellano elevado a niveles líricos, y los problemas de los pueblos mestizos sacados a la luz con optimismo y confianza en el futuro, estudiada por millones de personas, traducida a más de cuarenta idiomas, con tal musicalidad y ritmo, que un gran número de sus composiciones ha sido musicalizada por Peete Seeger, Harold Gramatges, Pablo Milanés, Joseíto Fernández, Sara González, Silvio Rodríguez. Desapareció Martí, pero su obra, por sincera y original, perdura.

Tal vez para aquietar la conciencia alucinada a causa del alcoholismo crónico, no porque Martí necesitara nunca sus

elogios, mucho menos a dieciséis años de fallecido, en 1911 Rubén Darío envía cuatro extensos ensayos a *La Nación* los días 29 de mayo, 3 y 10 de junio y el 8 de julio, en los que hace exhaustivos análisis de la obra de Martí, los tres primeros sobre Martí poeta y el cuarto titulado “Versos libres”. La conclusión de este arduo, minucioso y sincero trabajo de Darío es en su lacónico contenido, un reconocimiento a los valores de una obra literaria hecha por alguien que no era él: “A aquel Arcángel de coraza de acero, se le vieron en ese tiempo, en Nueva York y en Washington alas de cisne”.

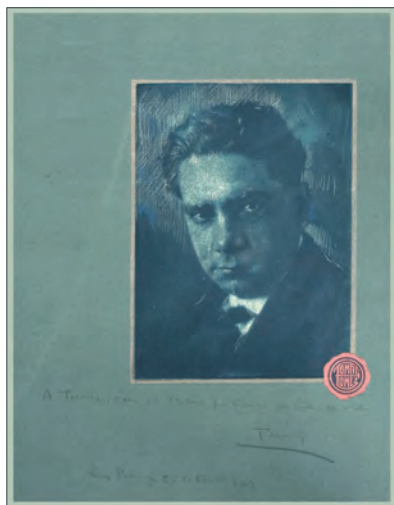
Tomás Morales (1884-1921). Amplia cultura. Estudios universitarios. Vocación poética. Poemas y narraciones suyos fueron publicados en revistas del viejo y del nuevo continente. No es hasta 1908 que los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* salen en un libro donde, aunque todavía no se ha desprendido del Romanticismo, se muestra un poeta diferente, con nuevas formas de decir que le ganan el reconocimiento de sus contemporáneos poetas y de la crítica. En 1908 Salvador Rueda, —amigo de Rubén Darío—, ve en Morales la materia prima de un poeta verdadero, sincero, que necesita ser moldeado. Le dedica un poema que desde la primera estrofa es como un oráculo. En las siguientes aparecen consejos, felizmente escuchados por Morales, para orientar su futura actividad creativa. ¡Cómo serían sus conversaciones privadas! Véanse algunas estrofas:

¿Eres tú el venidero, magnífico profeta,
de Dios galardonado con inmarchitas palmas,
que en un alto cordaje de lírico poeta
cante de todo un siglo las luchas y las almas?

.....

Llora con los que sufren sin porvenir ni nombre;
lucha con los que gimen por alcanzar la palma,
que tú y todos los hombres parezcan un solo hombre,
que tú y todas las almas parezcan sólo un alma.

.....



Retrato del poeta Tomás Morales, 1919.

Tomás Gómez Bosch.

Goma bicromatada:

16,5 x 12 cm

(soporte primario);

27 x 20 cm

(soporte secundario).

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

Canta el inmenso tráfago de los tronantes puertos,
las cajas como témpanos, las grúas resistentes,
los largos rompeolas cual brazos siempre abiertos
á donde llegan razas y pueblos diferentes.

.....

Y si teniendo un arpa sublime y soberana
no cantas de los hombres la lucha sempiterna,
¡baje sobre tu pecho la execración humana!
¡Caiga sobre tu frente la maldición eterna!

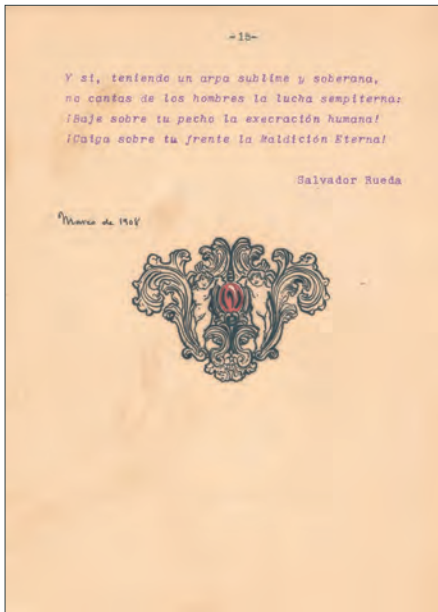
Tomás Morales supo aprovechar el contenido del discurso poético de su amigo Rueda y, en *Los Poemas del Mar*, el agradecimiento convertido en poesía.

Agua y cielo, borrascas, muelles abarrotados...
Toda una recia vida procuré troquelar
para ti en estos bravos poemas, impregnados
con los acres olores de las brisas del mar.

Lo más importante es que su receptividad le permitió evolucionar hacia un Modernismo con características propias de la región canaria. Elevó a categoría universal aspectos cotidianos, locales, y riquezas materiales, arquitectónicas, culturales, geográficas, de sus amadas Islas Canarias.

Convencido de que está llamado a sentar pautas en la lírica, *Las Rosas de Hércules* muestran un modernista que busca la inspiración en cualquier parte del planeta, funde su alma con los humildes, refleja en sus poemas los horrores de la guerra, reconoce que la modernidad, con sus defectos y virtudes, llega a su isla por la vía del mar y de sus hombres. Pero donde más brilla es allí donde su alma puede fundirse con el asunto que tratará en sus versos.

“El poeta futuro”
a Tomás Morales
por Salvador Rueda
[fragmento] y viñetas de
Néstor y Miguel Martín-
Fernández de la Torre en
Libros de autor o maquetas
artesanales de
Las Rosas de Hércules
de Tomás Morales, L. I
(1922), p. 15.
Archivo-Biblioteca de la
Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria.



Correspondió a Morales vivir en un momento crucial de la historia: la Primera Guerra Mundial, la llegada de la modernidad a la capital de su Gran Canaria, la introducción en España de la estética modernista por Rubén Darío. Como buen artista, ningún acontecimiento social importante le es ajeno, por el contrario, le sirven de materia prima para elaborar productos literarios cuyos mensajes son crónicas para los lectores.

En un momento se dejó acariciar por los aires frescos del Modernismo escapista rubendariano, pero supo rectificar y encontrar inspiración para crear una poesía verdadera, que resiste el paso del tiempo, en las cosas sencillas e importantes de su entorno y del mundo.

Varios poemas suyos reflejan con belleza, los cambios que se van operando en la capital a partir del momento en que llega a Las Palmas la modernidad, tomados de la mano el desarrollo material y la degradación moral.

Si se compara “Amor de ciudad grande”, de Martí, cuyos fragmentos pueden leerse en el primer apartado de este trabajo con “Calle de la Marina” poema-crónica, de Morales, se verá que los problemas son los mismos y solo se necesita sensibilidad y sentido de pertenencia a la tierra donde se nació para encontrar motivo de inspiración y cantar de forma hermosa, la fea realidad circundante. Ambos poetas sienten miedo de lo que esos cambios traen aparejados para la sociedad.

Véanse estrofas de “Calle de la Marina”:

Calle de horror. Impune encubridora
para todo lo infame o subrepticio,
por donde la miseria es corredora
y se amanceba el crimen con el vicio.

Tascas, burdeles, casas que previenen
con su aspecto soez. Toda la incuria
de los puertos de mar, en lo que tienen
de pendencia, de robo y de lujuria...

.....

Y se ven desfilar torvas figuras,
con trazas de asesinos y ladrones,
que esquivan sus innobles cataduras
pegadas a los sucios paredones;

y nos miran con odio o menosprecio,
mientras nos brindan un carnal banquete,
vendedoras de amor a ínfimo precio,
enfermas bajo el vivo colorete...

La contingencia de un fortuito acaso
nos va invadiendo con espasmos ledos,
y nos acucia a aligerar el paso
el latir azuzante de los miedos

.....

Donde, tal vez, por cosas de dinero,
tras el brutal ardor de una disputa,
enterró su cuchillo un marinero
en la garganta de una prostituta...

Tomás Morales escudriña las entrañas de esos cambios y avizora el futuro. Hay zonas donde todavía se respira tranquilidad: “El barrio de Vegueta”, “Estampa de la ciudad primitiva”, las “Tiendecitas de turcos” que traen los productos del Oriente. El ambiente contrasta con los horrores de la “Calle de la Marina”. Va pulsando el acontecer cotidiano, preámbulo de un futuro en el que regirá el dinero: “Canto a la ciudad comercial”, los puertos y la ciudad abiertos a la llegada del comercio con los ingleses, (y tal vez el turismo del que ahora disfrutan las islas) y “La calle de Triana”, donde el urbano estrépito domina/ y se traduce en industrial ardor / donde corre sin tasa la esterlina / y es el *english spoken* de rigor.

Morales y Martí tienen muchas similitudes. Morales amó y cantó no solo a Gran Canaria, amó el archipiélago completo, y también a España. Martí amó a Cuba, a Latinoamérica, a España y declaró: “Patria es humanidad”.

Pero hay una diferencia curiosa, ambos eran isleños cuyas vidas transcurrieron, en algunas etapas, próximas al mar y via-

jaron por barco desde la infancia. Aunque los dos aman la naturaleza dan un trato muy diferente al mar en sus obras.

En sus inicios Tomás Morales canta al mar y a sus hombres. En las primeras estrofas de “El mar es como un viejo”, dedicado a Rubén Darío, en 1908, expresa:

El mar es como un viejo camarada de infancia,
á quien estoy unido con un salvaje amor;
yo respiré de niño su salobre fragancia,
y aún llevo en mis oídos su bárbaro fragor.

Yo amo a mi puerto en donde cien raros pabellones
desatan en el aire sus enseñas navieras,
y se juntan las parlas de todas las naciones
con la policromía de todas las banderas.

José Martí, que lo mismo encuentra motivos para escribir un poema en una abeja que en un arroyo, sorprende con su largo poema “Odio el mar”, y lo fundamenta desde la primera hasta la última estrofa. He aquí algunas estrofas:

ODIO EL MAR

Odio el mar, sólo hermoso cuando gime
del barco domador bajo la hendente
quilla, y como fantástico demonio,
de un manto negro colosal tapado,
encórvase a los vientos de la noche
ante el sublime vencedor que pasa:—

.....

odio el mar: vasto y llano, igual y frío
no cual la selva hojosa echa sus ramas
como sus brazos, a apretar al triste
que herido viene de los hombres duros
y del bien de la vida desconfia,
buena es la tierra, la existencia es santa.

.....

Odio el mar, muerto enorme, triste muerto
de torpes y glotonas criaturas
odiosas habitado: se parecen...

.....

Vilo, y lo dije: —algunos son cobardes,
y lo que ven y lo que sienten callan:
yo no: si hallo un infame al paso mío,
dígame en lengua clara: ahí va un infame,
y no, como hace el mar, escondo el pecho.

Odio el mar, que sin cólera soporta
sobre su lomo complaciente, el buque
que entre música y flor trae a un tirano.

Y en muchos de sus versos sencillos confiesa su preferencia por el arroyo, ni siquiera se decanta por los ríos, que llegan a ser caudalosos, navegables.

Con los pobres de la tierra
quiero yo mi suerte echar
el arroyo de la sierra
me complace más que el mar.

Tanto en Morales como en Martí hay un profundo vínculo afectivo con el objeto cantado, ya sea el mar o el arroyo.

Como estamos llegando a los párrafos finales de este modesto trabajo, permítasenos transcribir fragmentos de un poema al mar y a un marinero, de Rubén Darío, publicado en *Prosas profanas*, en 1896. El lector podrá hacer la comparación del tratamiento a un mismo tema por los tres autores modernistas. Obsérvese el título y el distanciamiento del autor. Desde el punto de vista formal, es modernista, pero qué diferente en cuanto a los sentimientos que trasmite. Es un poema de tan trabajado en la forma, frío en el contenido.

SINFONÍA EN GRIS MAYOR

El mar como un vasto cristal azogado,
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñado de pálido gris.

.....

Y como cierre, estos versos.

La siesta del trópico. La vieja cigarra
ensaya su ronca guitarra senil,
y el grillo preludia un solo monótono
en la única cuerda que está en su violín.

Tres autores modernistas, bajo tres miradas diferentes,
consiguieron dotar a la literatura de habla hispana de
nuevo brillo, y sobre todo, demostrar, como Whitman, que
hay unidad en el aparente caos de la diversidad del mundo.

A decorative L-shaped line consisting of a horizontal blue line on the left and a vertical gold line on the right, meeting at a right angle.

Espacio crítico



Cubierta de
Las Casas de la vida.

FUE EN UN PEQUEÑO Y PINTORESCO PUEBLITO de Inglaterra, cercano al bosque de Sherwood, aquel donde tuvieron lugar las andanzas de Robin Hood, donde nos aconsejaron visitar la casa que fuera, por un tiempo, residencia del poeta insignia del Romanticismo Lord Byron. La casa, que efectivamente ostentaba en su fachada la placa que la reconocía como morada del poeta, estaba sin embargo cerrada; al advertir que alguien, quizá un descendiente del poeta, se movía tras las ventanas, llamamos al timbre. El hombre que abrió la puerta, con cierto aire de cansancio, nos indicó que, efectivamente, allí había habitado Byron durante sus estancias en aquel pacífico pueblo, pero que aquella era su casa, no un museo susceptible de ser visitado por turistas.

Nunca he sido mitómano ni turista exhaustivo, pero en un pueblo remoto de la campiña inglesa poco hay que ver, además, sí es cierto que hay cierta suerte de sobrecogimiento a la hora de visitar los lugares donde los autores, esencialmente los escritores y poetas, urdieron sus enigmas. Se produce tal vez un sentimiento parecido al que un creyente experimenta al visitar una catedral, acompañado por una íntima sensación, por qué no decirlo, de profanación. Vemos el escritorio donde, a buen seguro, exprimió Dickens su tintero en *Tiempos difíciles*, la cama donde estuviera postrado Marcel Proust soñando con muchachas en flor o la correspondencia de Galdós ofrecida a nuestro escrutinio y es inevitable un acceso de ese vértigo abisal del tiempo y

de los que lo logran trascender. Se producirá ciertamente a la vez, con esa invasión de la intimidad del mito, una humanización del mismo, sin duda nuestra mente humanizará sus leyendas en la observación de las cacerolas de la cocina o los artilugios sanitarios del baño de tal o cuál gloria de las letras.

Ya nos advierten Daniel Cid y Teresa-M. Sala que *Las casas de la vida* (Ariel, 2012) es un libro “extraño a la vez que fascinante”. Extrañeza y fascinación, probablemente sean esos los síntomas que advierta el visitante que acuda a esas casas insignes. En este tomo somos invitados a un original y misceláneo periplo por algunas de esas casas situadas en una realidad tangible a la vez que el territorio nebuloso de lo atemporal, bien de la mano de algún visitante, bien de la del propio habitante del lugar.

Nos encontramos así ante una amena y original compilación de textos que indagan, de un modo u otro, en el concepto de la casa como íntimo foco de la creación artística y literaria, la humanización, como ya dijimos, del mito, del genio en ocasiones, mediante “la invasión”, no exenta de impudicia, de su geografía privada; asistimos como “mirones” a la vez que como peregrinos a los escenarios donde se gestaron las obras de esos autores y, de algún modo, atisbamos la influencia inequívoca que, irremediablemente, los lugares insuflan a sus habitantes.

Asistimos así en *Las casas de la vida* al paseo que Johann Peter Eckermann, biógrafo de Goethe, disfruta con el admirado, y desmesurado, maestro por los jardines de su residencia de Weimar, la misma que, estando la ciudad sitiada por las tropas de Napoleón, se le permite abandonar por unas horas para ver de cerca, como un cónsul del Parnaso, a las huestes invencibles del Corso.

Nos lleva este libro para curiosos, a la vez que para mitómanos, a la residencia de John Soane en la voz de Isaac D’Israeli, a la de Emily Dickinson de la mano de Natalia Ginzburg, a la de Marie Curie de la de su hija Ève o dos fragmentos del estremecedor relato de una niña judía llamada Ana cuya casa en Ámsterdam es un lugar situado en

la frágil frontera entre la esperanza y el desasosiego, entre la vida y la muerte.

Podemos, gracias a este libro, tener el privilegio de visitar la casa del pintor Gustave Moreau poco después de ser inaugurada de la mano de un guía excepcional, de un observador legendario como Marcel Proust. También los no menos insignes Emilia Pardo Bazán e Ignacio Zuloaga nos guían por la casa de Santiago Rusiñol en Sitges. Podemos pues no solo ser guiados por esos corredores y estancias, testigos de las cuitas y hallazgos de aquellos hombres y mujeres que dejaron su pátina indeleble en la cartografía de la literatura o del arte, sino serlo, además, por las impresiones y palabras de aquéllos que, a su vez, convierten su visión de dichos escenarios en piezas literarias de indudable importancia.

Textos de Rilke, Kafka y Pessoa (el poeta que habitaba en varios poetas), de los que, se nos advierte, “tienen en común un estado de provisionalidad permanente”. Literatura epistolar que en tantas ocasiones nos revela a los autores en una faceta más directa e íntima, el lenguaje casi perdido de las cartas que es, ahora, expuesto a nuestra curiosidad, a nuestra intromisión, una suerte de conjura contra el tiempo.

Asistimos a la visita que Hilda Doolittle efectúa a la casa de Sigmund Freud en Viena. Tenemos acceso al acta de donación que redactara Gabriele D’Annunzio por la que lega al estado italiano su villa a orillas del río Garda.

Visitamos las casas de arquitectos como Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, donde además de santuario del creador el espacio en sí mismo es la creación.

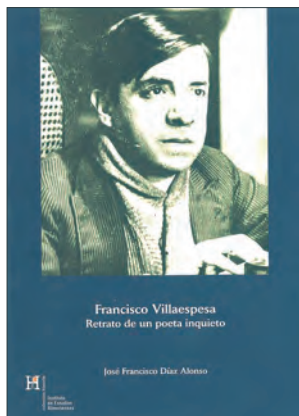
No podía faltar en esta peripecia la visita a alguna de las casas de Pablo Neruda, el poeta coleccionista por excelencia, el poeta de los objetos, de los mascarones de proa, el malacólogo impenitente por las playas del mundo. Isla Negra, el lugar que fue profanado por los asesinos queriendo destruir la memoria del poeta en sus libros y en sus botellas de vino. La casa de Llorenç Villalonga, el que escribiera sobre una casa de muñecas, en Binissalem, en Mallorca,

donde también en cierta casa rebotan todavía los acordes de un genial músico polaco.

La reveladora incursión del poeta Oswaldo Guerra en los versos de Tomás Morales sobre la ciudad vieja, el barrio de Vegueta, donde “La casa nos salva de las inclemencias de la naturaleza, al tiempo que nos pone en contacto directo con el Cielo”.

Amena lectura, por lo ágil y variado de sus propuestas, *Las casas de la vida* es una propuesta que incita a la discusión sobre muchos y decisivos aspectos de la creación, la asistencia a algunos de los espacios físicos, pero también imaginarios, donde se fraguaron buena parte de la Literatura, el pensamiento o el arte de nuestro tiempo.

Francisco Villaespesa. *Retrato de un poeta inquieto*



Cubierta de
Francisco Villaespesa.
Retrato de un poeta inquieto.

-
- **DÍAZ ALONSO, José Francisco:** *Francisco Villaespesa. Retrato de un poeta inquieto*; Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012. (Colección Historia). ISBN: 978-84-81-08-547-1.
-

EN *FRANCISCO VILLAESPESA. RETRATO DE UN POETA INQUIETO* en el año en que se cumplen 135 desde su nacimiento, José Francisco Díaz nos ofrece un esbozo biográfico del escritor almeriense que más ha destacado en la literatura española.

Desde su infancia, hasta el último de sus días, se recorre su producción literaria, a la par que los acontecimientos vitales más importantes. No obstante, su obra ha sido recogida de manera breve ya que editó más de un centenar de libros: poesía, teatro, novela y ensayo (además de traducciones, antologías e infinidad de publicaciones).

Reproducimos a continuación el prólogo del libro escrito por Francisca Cruz Cobo, Directora de la Biblioteca Pública Provincial “Francisco Villaespesa” de Almería:

Este libro nos presenta un interesante recorrido por la vida y la obra de Villaespesa, desde sus primeros poemas de corte tradicional hasta los más innovadores e inspiradores del modernismo. Un viaje iniciático por sus primeros años en Laujar, Almería o Granada hasta Madrid y las numerosas ciudades donde vivió, desvelando el complejo entramado de relaciones literarias y de amistad que tejó a lo largo de su vida.

Francisco Villaespesa Martín fue uno de los mayores poetas, narradores y dramaturgos de nuestra provincia no solo por el papel que jugó en la llegada de la nueva literatura sino como uno de los precursores del modernismo en España. Logró un alto reconocimiento en la llamada Edad

de Plata de la literatura y fue considerado uno de los mejores poetas de su época.

De carácter inquieto y carismático, Villaespesa participó en diferentes círculos literarios en los que acabó siendo el protagonista indiscutible tanto de las tertulias en los cafés de Granada, como en la bohemia madrileña o en la Academia de Poesía. Destacó como poeta y promotor de revistas modernistas; y como dramaturgo sorprendió con un teatro orientalista, lleno de lirismo y de bellos vestuarios. También obtuvo un gran reconocimiento en sus viajes por Latinoamérica con multitud de representaciones teatrales y con las conferencias y discursos que pronunciaba sobre la literatura más actual, divulgando la cultura española y andaluza allá por donde iba.

Su obra, hoy difícil de encontrar, fue publicada en las editoriales y colecciones más relevantes del momento. De ahí radica la importancia de este trabajo con la que el autor, en su incansable labor de difusión de la obra de Villaespesa, pretende recuperar la vigencia de la misma.

En la edición de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales (Cátedra, 2011), Oswaldo Guerra Sánchez nos recuerda que Francisco Villaespesa *fue una figura capital en el lanzamiento de Tomás Morales como poeta. Vio en el canario a la joven promesa de la poesía del momento, motivo por el que desde un principio lo introdujo en los círculos literarios de Madrid. Desde la génesis del proyecto de Revista Latina, Morales aparece (después del propio Villaespesa), como uno de los principales colaboradores de la publicación, donde verá la luz un conjunto notable de poemas que después formarían parte de Poemas de la gloria, del amor y del mar (1908).*

En una entrevista concedida por Tomás Morales a Félix Aranda Arias (*La Provincia*, Las Palmas, 20 de abril de 1921) pocos meses antes de su fallecimiento, el poeta declarará de Villaespesa lo siguiente:

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



Retrato de
Francisco Villaespesa.

Sobre la vida y obra de Francisco Villaespesa, se puede consultar en el Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales una gran variedad de bibliografía, entre la que destacamos las ediciones ilustradas por José Moya del Pino (1891-1969): *Jardines de plata: poesías* (1912), *El balcón de Verona* (1912), *Era él: poema en un acto y en verso* (1913), *Lámparas votivas: poesías* (1913), *Las pupilas de Al-Motadid* (1915), *Los paneles de oro: poesías* (1912), entre otras muchas. También en el epistolario de Tomás Morales se puede consultar una carta que Francisco Villaespesa le envía a Tomás Morales desde La Habana en 1919, así como varias referencias a él de otros destinatarios.

CANARIAS

¡Islas encantadas,
de leyendas y de tradiciones;
las que los antiguos, en sus cronicones,
con razón llamaron «Las Afortunadas»;
donde cada roca sus formas trasmuda
en un femenino blancor de azahares,
y bajo las regias púrpuras solares
es una Afrodita que surge desnuda
de la espumeante gloria de los mares...!
...
¡Tálamos de oro son nuestras arenas!
¡Somos como el Teide, rey de las montañas,
que a alzar entre todas su frente se atreve...!
...
¡Ni las islas griegas, con ser tan hermosas
que hasta fueron cuna de paganas diosas,
tienen la hermosura
de la Gran Canaria, ni de Tenerife,
ni de Lanzarote, ni del Arrecife,
ni Fuerteventura;
que en ningunos mares vieron las estrellas
ni las procelarias,
islas tan fragantes, tan nobles y bellas
como Las Canarias...!

FRANCISCO VILLAESPESA

“Canarias”, canto sexto [fragmento]

Los conquistadores y otros poemas (1918-1919).

- **UNAMUNO, Miguel de:** *Cartas del destierro: Entre el odio y el amor (1924-1930)*; edición de Colette y Jean-Claude Rabaté. 1ª ed. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012. (Biblioteca Unamuno; 39).

EN UNA CARTA DE 1926 A SU AMIGO Y TRADUCTOR FRANCÉS Jean Cassou, Miguel de Unamuno no vacila en escribir «¿qué son todas mis cartas sino autobiográficas?», y bien es verdad que las que escribe durante los casi seis años de su destierro no pueden sino darle la razón. Las trescientas y tantas cartas recopiladas en este libro cubren los años de ausencia de España (febrero de 1924 - febrero de 1930). Entre ellas, unas 130 —esencialmente destinadas a la familia— son inéditas y nos permiten descubrir semana tras semana las ocupaciones, meditaciones y divagaciones de un ser en lucha perpetua contra la dictadura, objeto de su odio inextinguible. Sus juicios e improperios más violentos se dirigen al «trío infernal» compuesto por el rey Alfonso XIII, por «Miguelito» Primo de Rivera, alias *El Ganso Real* por el más aborrecido, el general Severiano Martínez Anido, llamado *El Cerdo Epiléptico*. En cuanto a las cartas a los familiares y amigos ilustran los momentos de exaltación o de abatimiento de un hombre que muy pronto se autoexilia a pesar de su amor a los suyos y a su patria. Finalmente, este epistolario viene a ser, según las propias palabras de Miguel de Unamuno el grito de un hombre «anhelante de desesperanzada esperanza, de fe hecha de dudas, de amor fraguado con aborrecimiento».

Los cuatro meses de confinamiento en Fuerteventura —paréntesis feliz a pesar del aislamiento—, traducen el des-



Cubierta de
Cartas del destierro: Entre el odio y el amor (1924-1930).



Fotografía de
Don Miguel de Unamuno.

cubrimiento fascinante del mar, del sol, el contacto con la naturaleza y unos habitantes acogedores que dejan una impronta indeleble en la mente del desterrado. En cambio, la estancia de más o menos un año en París, una capital que le causa casi tanta repulsión como el Madrid de sus años de estudiante, es una especie de forja para afianzar la fama internacional del escritor, empeñado en dar a conocer su obra por las traducciones y en encontrar otras formas de escritura. Además, en medio de las brumas parisienses, Miguel de Unamuno aúna creación literaria y lucha política en compañía de algunos amigos del «Comité Revolucionario de París» y participa activamente en la creación de *España con Honra*, órgano exterior de la resistencia a la dictadura. En fin, durante los largos años pasados en Hendaya —más de cuatro— a dos pasos del Jaizquibel y de su País Vasco natal, el desterrado se obliga a una autocensura constante, para no tener que soportar la de unos militares «tontos», colabora en otro diario de resistencia —*Hojas Libres*— y vierte tanto a sus cartas como a sus poemas su rebeldía, su desesperanza. Sigue presente el odio al Directorio, a los militares enemigos de la inteligencia, a unos españoles que doblan la cerviz; pero de pronto se resquebraja la corteza y descubrimos a un hombre sensible, atento a su familia, trastornado por las alegrías y los dramas familiares.

Al fin y al cabo, estas cartas del destierro son auténticos documentos históricos pues, por la multiplicidad de los correspondientes españoles como extranjeros (más de un centenar), dejan constancia de la situación política turbada del país, marcado por el conflicto de Marruecos. Constituyen una aportación valiosa para los que quieran conocer mejor las vivencias de un intelectual de la *Edad de Plata* comprometido en una lucha a diario con una circunstancia histórica precisa: la Dictadura del general Miguel Primo de Rivera.

Aunque resulta difícil hacer una selección para ilustrar estos seis años de destierro tan dolorosos como fecundos, proponemos en este libro varias cartas o fragmentos significativos.

Exposición Jane Millares Sall, *diario de una pintora*

**EXPOSICIÓN JANE MILLARES SALL, DIARIO DE UNA PINTORA.
SAN MARTÍN CENTRO DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CABILDO DE GRAN CANARIA.
DEL 14 DE JUNIO AL 29 DE JULIO DE 2012.**

Este descubrir o indagar común a la curiosidad innata del ser humano, se encuentra en la voluntad de un puñado de artistas dispersos que, ajenos a las directrices la mayoría de las veces pasajeras, dejan una estela perdurable de la que la gente bebe en ellos.

LUIS JORGE MILLARES (Gongui). Febrero, 2012

LA EXPOSICIÓN *JANE MILLARES SALL, DIARIO DE UNA PINTORA*, comisariada por Laura Teresa García Morales, abordó la trayectoria vital y artística de la pintora Jane Millares Sall (Las Palmas de Gran Canaria, 1928) desde sus inicios hasta nuestros días.

Más allá de los márgenes museográficos, esta muestra se situó como una oportunidad única, que brindó al público el privilegio de contemplar, por primera vez, una serie de piezas pertenecientes a colecciones privadas y a los fondos de distintas instituciones, que por lo general no podemos admirar en otros museos o galerías de arte y que en su mayoría hacía décadas que no veían la luz.

Su obra, íntimamente ligada a sus experiencias vitales, puede interpretarse como una verdadera confesión de sus avatares, de modo que alude significativamente al *diario de la pintora*, que justifica el título de la exposición.

Su vida y su trabajo son el producto de un mundo interior complejo que ha dado lugar a un estilo fuertemente



Cubierta de
*Jane Millares Sall, diario
de una pintora.*

independiente y que se verá perjudicado por su extrema introversión. A este punto, la figura de su marido, el periodista Luis Jorge Ramírez, jugará un papel crucial como su principal impulsor y marchante.



Jane Millares frente a una de sus obras en San Martín, Centro de Cultura Contemporánea. 2012.

Jane Millares, como pionera del arte en Canarias —junto con Pino Ojeda y Lola Massieu— supo hallar su lugar en la Historiografía del Arte Regional, al convertirse en la primera mujer que expone en solitario en Canarias en 1957 como una de las máximas representantes del Indigenismo Canario, el singular estilo que le hace heráldica.

En este terreno, su tránsito por el modelado en barro se hará notar con fuerza en su pintura, hasta el punto de que puede decirse que son esculturas lo que pinta, con el arte aborígen siempre presente en su trabajo como revulsivo.

La exposición se organizó atendiendo a las etapas principales que desarrolló la pintora desde los inicios, dirigida rápidamente hacia su primer Indigenismo, de una geometrización cada vez más marcada, hasta convertir su pintura en verdaderos cuadros reticulados. Su obra va revelando paulatinamente el desarrollo ideológico y plástico de la artista, donde lo que en un principio era inspiración en el pasado prehispanico y en los temas maternos, va adquiriendo tintes de auténtico reclamo aborígen y reivindicación del género al mismo tiempo.

Junto a esto, su tránsito discontinuo por la escultura que hemos mencionado; los paisajes, el retrato, el *collage* o los cuadros tejidos son algunas de las facetas artísticas que se mostraron en las salas de San Martín Centro de Cultura Contemporánea, y que Jane desarrolló en su incansable ejercicio de reinventarse. Los Indigenismos de última instancia asimilarán todo lo anterior, haciendo constantes guiños a los aspectos vivenciales, tan asociados a su devenir artístico y sin los cuales sería imposible comprender la significación de su obra.

Reproducimos a continuación unas palabras de Laura Teresa García Morales, comisaria de la muestra, extraídas

del catálogo de la exposición, referentes a la obra de Jane Millares:

Bien es cierto que su obra resulta tremendamente atemporal, en cuanto que está abierta a lecturas muy libres y transversales, pero constituye, al mismo tiempo, una fuente transmisora de valores morales que quedan plasmados a través de los conceptos recreados en sus composiciones. La identidad cultural, la maternidad, el amor entre las personas o la dignidad del trabajo quedan plasmados conceptualmente a través de sus personajes, lo cual pone de manifiesto su preocupación por los valores espirituales del arte. "...yo pinto el mundo de las almas de las gentes".

Jane Millares Sall, diario de una pintora: [catálogo de exposición celebrada en] San Martín Centro de la Cultura Contemporánea. Las Palmas de Gran Canaria, 14 de junio - 29 de julio de 2012; [comisaría, Laura Teresa García Morales; textos, Omar Pascual Castillo, Laura Teresa García Morales, Yolanda Peralta Sierra, Jonathan Allen Hernández, Michel Jorge Millares y Luis Jorge Millares]. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria, 2012. Texto en castellano e inglés. ISBN: 978-84-92579-22-8.



Las Calas, 1985.
Jane Millares
Óleo sobre lienzo,
150 x 150 cm
Colección de la
Fundación Universitaria
de Las Palmas.



Espacio de Creación

Bibliografía y poesías de Silvia Rodríguez González

SILVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, natural de Las Palmas de Gran Canaria, ha publicado los libros de poesía *Rojo Caramelo* (Alharafishedita, 2004), *El ojo de Londres* (Colección de Poesía San Borondón de El Museo Canario, 2005), *Casa Banana* (Colección Poesía Gabinete Literario, 2007), *Shatabdi Express* (Baile del Sol, 2008) y *Bloc de notas* (Ediciones Idea, 2009). Es co-autora del libro tripartito *La fiesta innombrable* con Verónica García y Antonio Puente (Baile del Sol, 2009) y entre otras antologías está incluida en *23 Pandoras: Poesía alternativa española* (Baile del Sol, 2009). Estuvo en el programa de la II edición del Festival Internacional de Perfopoesía de Sevilla en 2009. Participó en el libro *Voces de Papel / A Miguel Hernández* (Instituto Cervantes, Lyon, 2010) y ha intervenido en los Festivales Internacionales de Poesía de Génova (2005) y de La Habana (2008 y 2009) y en el Programa Literario de Otoño de Ginebra en 2009.

NOCHE 1

Flamante cobalto
nos realoja en puerto

se balancean
posos adrenalíticos
que se trasmutan en calma

esotérico sinfín
nos habitúa
a su adictivo mantra.

SILVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

TIERRA FIRME

Bordeamos mantos fósiles
en la Playa del Francés

desde la plataforma volcánica
los límites conmueven

el Risco de Famara
es panel reflectario
de fluidos que manan
en el epicentro de nuestro asteroide.

SILVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

ROQUE DEL OESTE

Animal marino
provoca bostezo primate

testigo pétreo
de nuestra desnudez
espíritu de lava nos convoca

en el prístino mar
soy salitre
y mi alma es trasiego.

SILVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

FUMEQUE

Ingrávidos cuerpos
en brava espuma
los nudos del viento
increpan el rumbo

maravilla indomable
une contornos insulares:
spray marino no enturbia hermosa

no conocemos el brío azul
que nos rodea
la vida entera.

SILVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

LA MAREA

Encrespada o en calma chicha
te vemos desde siempre
tu ausencia suena a tango que nos descarna

cada rompeola
algo trae
algo se lleva.

En nuestro imaginario
existe el horizonte,
rodamos con callaos
al devenir incierto

da igual donde estemos:
estamos injertos en mar.

SILVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ



Nueva Poesía

Homenaje a *Antología cercada* en el INEM Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, viernes, 21 de mayo de 1982.

De derecha a izquierda: José María Millares, Ventura Doreste, Pedro Lezcano, Agustín Millares, Sebastián de la Nuez y Nicolás Guerra.

En el fondo se lee: “A Ángel Johan, en el recuerdo”.

(Fotografía del profesor Saavedra López).



CUENTA NICOLÁS GUERRA AGUIAR, EN LA REEDICIÓN, 65 años después, de *Antología cercada*, que uno de aquellos poetas canarios, Ventura Doreste, lo recibió un día en su casa de La Laguna y le refirió esta historia que el editor de la más famosa antología de la poesía social de las islas cuenta así:

“Un día fui a su casa, quería enseñarme material que guardaba. Cuando me senté en la salita me dijo que estaba estrenando sofá, pues el anterior lo había quitado. Como no me aclaró más, prudentemente permanecí en silencio. Luego añadió con sonrisa extraña en él: ‘No estaba viejo, pero ya no podía conservarlo en casa. Hace unos días vinieron dos inspectores de la Social para interrogarme sobre actividades políticas de alguien de mi familia. Yo les dije que defender la libertad no es ningún delito. Y les añadí que una vez se fueran me desprendería de aquel sofá en el que se habían sentado’. Y añade Guerra Aguiar: “Así era don Ventura”.

Así eran aquellos poetas. *Antología cercada*, que ha salido de nuevo, publicada por las Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, recupera un espíritu que fue el de aquellos

hombres a los que la historia les fue esquivada y esquinala, que vivieron, gracias a la poesía, la resurrección de su espíritu ensombrecido por la guerra y la represión que sobrevivió a la guerra y mantuvieron su dignidad escribiendo, manifestándose a veces en silencio y en ocasiones con gestos en los que se mezclaba la burla íntima del represor con el surrealismo que habitaba en su cultura.

Es ahora una antología histórica, porque ha pasado mucho tiempo sobre ella; pero la lectura de estos poetas (el citado Ventura, José María y Agustín Millares Sall, Ángel Johan y Pedro Lezcano) revela la cantidad de actualidad que les quedan a sus versos, pues, como señala Jorge Rodríguez Padrón y recoge el editor, esa poesía social que practicaron no fue en absoluto tan solo la literatura de unos militantes, sino el resplandor de la época, transitado por el surrealismo que disponían en herencia y la voluntad de contar la realidad que provenía de su compromiso con la vida. Era, por decirlo con una frase que hace cuarenta años hizo fortuna hablando del teatro, poesía de protesta y paradoja, y también poesía íntima, de la intimidad que el hombre guarda para preservar su independencia, la voluntad de mantener intacto el sillón en el que se sientan él y su familia.

La poesía canaria, que en esa antología conoce un punto culminante, es un patrimonio ilustre del siglo XX; en una época en que la expresión multitudinaria estaba prohibida, para los periódicos, para la literatura, incluso para la canción, la metáfora era el único elemento que podía burlar a los censores. Y aunque éstos hurgaron, pusieron pleitos, amenazaron con cárcel y muchas veces causaron quebranto en la libertad de los intelectuales y de los escritores, los persiguieron con saña y también con burla, la poesía pudo más. Hasta bien entrado el siglo XX, y aún en época franquista, la poesía siguió siendo, en instituciones públicas, como la Universidad de La Laguna, en institutos de enseñanza media, en medios de comunicación, el instrumento del que se valieron los escritores canarios para comunicar su militancia social, su compromiso como ciuda-

danos y como poetas. En esta reedición, precedida de un amplio estudio del profesor Guerra Aguiar, se recogen momentos en que la herencia de *Antología cercada* siguió funcionando en lugares públicos, en homenajes de recordatorio, en celebraciones del patrimonio civil que constituyó aquella generación. Yes que era poesía incesante, no era el reflejo de un instante, era un panorama, una apuesta, una murada en la que cabía todo el horizonte.

De la lectura de los poemas que entonces constituyeron aquel breve volumen (32 páginas) se extraen ahora, lo hace Guerra Aguiar, lo hacen otros, las conclusiones literarias que explican la vigencia de aquella muestra literaria, pues en ningún caso (en ninguno de los casos) ahí ni los Millares, ni Doreste, ni Johan, ni Lezcano se limitan a exponer la rabia fieramente humana que les provocaba el instante que estaban viviendo, sino que se sirven también de su experiencia lírica de lectores para traspasar el ámbito de la preocupación civil y construir poemas de una enorme responsabilidad estética, de una belleza que trasciende el tiempo. “Detenido el clamor del agua en la ribera, / las heladas cinturas de unos ojos despiertan / los ríos de la tierra, desnudos hasta el mar”, escribe José María Millares Sall. Y su hermano Agustín, acaso el poeta más comprometido de la generación de los 50: “Si pregunto, no logro una respuesta. / Si levanto la voz, hallo el vacío. / De la exasperación llego a la cresta, / lamido por un mar de escalofrío”. Y, en fin, Lezcano: “Ciudadanos, seguid gallardamente / de pie sobre la acera, / y vestid a ese muerto de etiqueta”.

A lo largo de las décadas quisieron acallar sus voces, agitarles el miedo sobre sus cabezas, les hollaron sus sillones domésticos, quisieron sacarlos de sus casillas; y tuvieron hijos (también metafóricos), sembraron en aquel entonces una manera de ser de la poesía, y construyeron desde ese cimiento primerizo un vocabulario poético que hasta hoy murmura en la mejor de las literaturas isleñas, la poesía. Buena iniciativa del Cabildo grancanario, la resurrección de voces que entonces se abrían paso a dentelladas y que hoy regresan para decir, como escribió Bertolt Brecht, que

también se debe cantar en los tiempos oscuros. Bendito aquel sillón, benditos aquellos sillones en los que aquellos hombres quisieron sentarse desafiando a los que quisieron mancillarlos. El tiempo escucha sus versos todavía ahora.

[Reproducción del texto publicado en *La Provincia – Diario de Las Palmas* el 30 de diciembre de 2012 en la sección Gente y Culturas, pág. 69].



De izquierda a derecha:
Pedro Lezcano, Agustín
Millares, Ventura Doreste,
Ángel Johan, José María
Millares y el artista
Manolo Millares, autor
del dibujo de los poetas.

*Documentos de las colecciones
de la Casa-Museo*



Portada de *El canto errante*.
Rubén Darío (1907).
Archivo-Biblioteca de la
Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria.

- **DARÍO, Rubén:** *El canto errante*. Madrid: M. Pérez Villavicencio, 1907. 188 p.; 19 cm (Biblioteca nueva de escritores españoles). [Encuadernación: Tapa dura. Lomo en cuero con guirnaldas troqueladas, título y autor en cuero rojo y guardas en ocre con agua roja.].

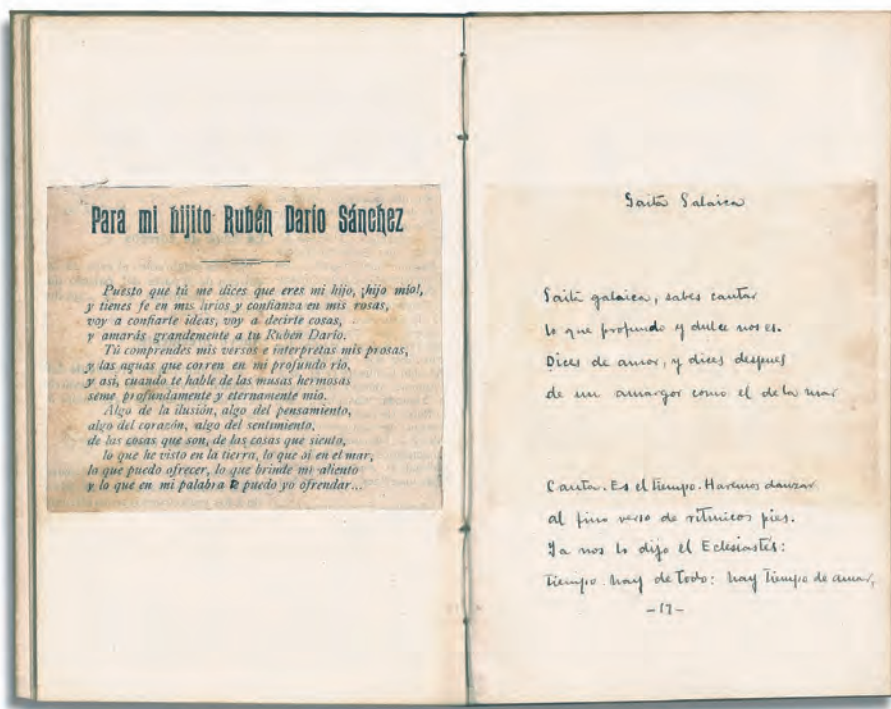
Llega a la Casa Museo Tomás Morales, para enriquecer la colección de libros y documentos que una vez pertenecieron al poeta Tomás Morales, esta primera edición de *El canto errante* de Rubén Darío que formó parte de su biblioteca. En la blanca anterior de la portadilla vemos escrito en el margen superior izquierdo, “69 Tomás Morales”, o sea el volumen número sesenta y nueve, a mano y en su inconfundible grafía. Rescatado por un probo funcionario del Cabildo de Gran Canaria en la calle, esta nueva adquisición fruto del azar reviste pues tintes novelescos, mas su valor y rareza se incrementan al comprobar que se trata de un volumen “transformado” por Tomás Morales.

Aprovechando dos series de blancas, la primera tras “El soneto para el Sr. D. Ramón del Valle-Inclán” (página 167) y la segunda tras el poema final “Los piratas” (dieciocho páginas) y otras blancas correctas entre poemas, Tomás Morales transcribe tres poemas procedentes de otros libros de Darío y pega o inserta recortes de prensa con textos impresos del vate nicaragüense.

Inserta en las primeras seis páginas el poema “Santa Helena de Montenegro”, impreso en 1905 dentro de la recopilación que comprendía *Cantos de vida y esperanza*; en el segundo grupo de blancas a partir de “Los piratas”, trans-

cribe “El poema del otoño”, que daba nombre al libro *Poemas del otoño y otros poemas* (Biblioteca Ateneo, Madrid, 1910), paginando cada una de sus páginas de la una a la quince en la franja inferior, e inscribiendo el título en mayúsculas, tanto en la antepresenta, como al final del índice de *El canto errante*, en un rasgo enigmático de “compleitud” o de la acumulación sinérgica del valor lírico sobre una obra existente; “Gaita Galaica”, también de este libro posterior, se transcribe en la diecisiete y la dieciocho. A estos actos de meditada transcripción se añaden los recortes pegados o encartados. Tal es el caso de “A Francisca” que aparece encartado frente al poema “Querida de artista”, “El clavicordio de la abuela”, adherido y doblado en la página anterior a “El poema de otoño” (proveniente a su vez de *Poema del otoño y otros poemas*, y “Para mi hijito Rubén Darío Sánchez”, que figura también pegado en la página anterior al último verso transcrito, “Gaita Galaica”. Tomás Morales embute en su ejemplar de *El canto errante* otras lec-

Recorte de prensa
 “Para mi hijito Rubén Darío Sánchez” por Rubén Darío, en el pliego de páginas blancas, p. 16; y transcripción de Tomás Morales de “Gaita Galaica” de Rubén Darío, en el pliego de páginas blancas, p. 17.
 Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.



turas que singularizan el volumen y lo transforman en un texto de archilector, que abarca seis años de lectura, desde 1905 hasta 1910. Sabemos, por fechas de la época que se mencionan en el recorte de “El clavicordio de la abuela”, que se trata de un poema de Darío publicado en la prensa de Gran Canaria.

Así el mero volumen del poemario se convierte en un *working book*, un libro referencia en que el poeta grancanario complementa el efecto y la recepción de *El canto errante* con otros ejemplos de la lírica de su admirado compañero. Quizás los poemas recortados de periódicos se insertaran por pura casualidad de haberlos leído y encontrado, sumando al documento base otras lecturas y documentos afines, y quizás los poemas manuscritos en el inusual número de blancas disponibles reflejan la selección cualitativa personal de Morales. Más allá de esta sencilla lógica no podemos especular. Misterio a resolver es también el hecho de que una edición correcta y profesional como ésta tuviera tan elevado número de páginas blancas, sobre todo el segundo grupo (dieciocho páginas después del poema final). ¿Podría tratarse de un ejemplar defectuoso? ¿Podrían haberse insertado las páginas a la hora de encuadernar el libro y cambiar su formato de rústica a tapa dura? Tampoco lo sabemos, aunque la uniformidad y el deterioro del papel apuntan a la primera hipótesis del error en la división del pliego.

Lo fundamental que este libro nos transmite es el amor y el respeto casi fetichista que le profesaba Tomás Morales a aquél que fue modelo y símbolo de sus más altas aspiraciones poéticas, pues la sobreescritura de un texto revela siempre la interacción simbólica entre el maestro y el seguidor, la manera de marcar la huella propia en la obra constituida del otro. ¡Y qué bien acertó Morales! Como supo distinguir y apropiarse de esa comunidad de intereses atlánticos-internacionales y panhispanos que emanan los versos de *El canto errante*. Entre las rutas colombinas, el vasto atlántico, el volcán Momotombo, las ansias libertarias de las naciones, Europa vista por el ojo americano y Canarias, hay

mucho más que una afinidad superficial. En estos poemas tan diversos de Darío latía una escala y una concepción global de la historia que había desaparecido de la vieja Europa, un crescendo narrativo y una visión inmensa de las cosas que Tomás Morales hizo suya en su trágicamente corta existencia.

El canto errante de Rubén Darío nos brinda un último enigma que hallamos en la página de dedicatoria. Darío dedica el libro “A los poetas de las Españas”. El resto de esta página está cortada a tijera, y fue arrancada a propósito. ¿Sería porque alguien (no sabemos quién) quiso guardar o hurtar una dedicatoria de Rubén Darío a precisamente un poeta joven de las Españas? ¿Sería este ejemplar autógrafo la prueba de que se habían conocido? Quizás debamos esperar a que surja una nueva casualidad, como ha surgido este valioso libro, un libro entre poetas.

*Ediciones, coediciones
y colaboraciones*

Moralia 10, revista de estudios modernistas: 2010-2011.



• **Moralia 10. CASA-MUSEO TOMÁS MORALES;** [estudios modernistas, Aitor Quiney Urbietta, Antonio María Martín Rodríguez, Jonathan Allen, Juan Manuel González Martel; espacio de creación, Francisco-Javier Hernández Adrián; documentos de las colecciones, Aitor Quiney Urbietta. [Moya (Gran Canaria): Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2012. ISSN: 1696-2117.

La revista Moralia se suma al catálogo de “Open Journal Systems”.

Ya se encuentra disponible en el sistema de gestión editorial “Open Journal Systems” *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* de la Casa-Museo Tomás Morales, dependiente de la Consejería de Presidencia, Cultura y Nuevas Tecnologías del Cabildo de Gran Canaria. Así a través del dominio <http://moralia.tomasmorales.com/> pueden consultarse todos los números de la revista, dirigida por el profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC), crítico de arte y escritor, Jonathan Allen.

En este nuevo recurso, los números del uno al diez de *Moralia* son de acceso libre y gratuito. Del número once (el último publicado), se puede consultar en abierto el índice, pero la descarga de los contenidos implica la compra de la versión electrónica a solo 6 euros. La plataforma ofrece la posibilidad de buscar los artículos por autor o por título, así como de buscar, simultáneamente, términos libres en la totalidad de los números de la revista.



“Open Journal Systems” es un sistema de gestión editorial y diseminación de contenidos en Internet de fuentes abiertas, que se ha convertido en un estándar de facto para la gestión editorial y publicación de revistas especializadas en todo el mundo.

El sistema fue instalado en los servidores corporativos del Cabildo de Gran Canaria el pasado 2012, con ocasión de la presentación del número cincuenta y ocho de *Anuarios de Estudios Atlánticos*, que publica la Casa de Colón, institución museística también dependiente de la Consejería de Presidencia, Cultura y Nuevas Tecnologías.

Dada la excelente acogida brindada por los usuarios de la red de todo el mundo a este recurso en línea, la Consejería ha optado por ir poniendo en uso público, progresivamente y por esta vía, los contenidos de sus publicaciones seriadas de interés científico y cultural, entre las que se encuentra *Moralia*.

Nacida en 2002 como instrumento de difusión de la Casa-Museo Tomás Morales, *Moralia* se ha convertido en la plataforma de la poesía canaria y en una publicación atenta a hitos y fenómenos poéticos que implica la reedición, reseña y revisión cultural. A lo largo de sus once números, ha dedicado una decena de estudios a la figura y obra del poeta Tomás Morales, cuya personalidad y memoria constituyen el eje simbólico e histórico de la revista.



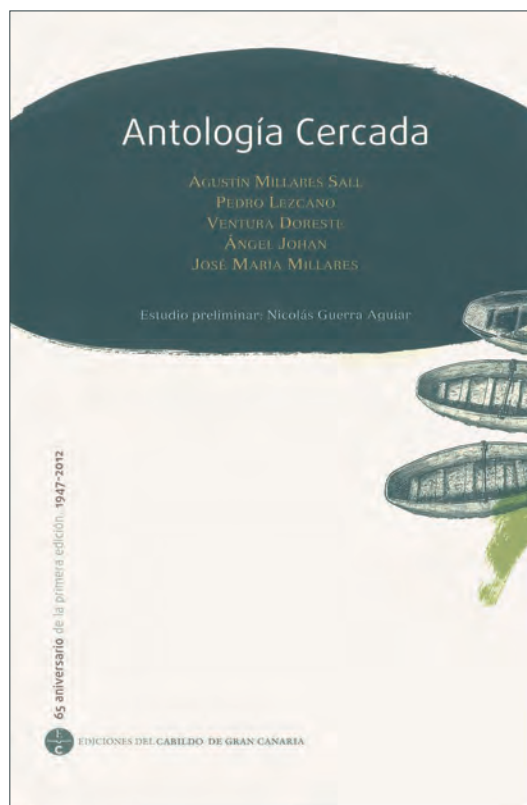
Páginas de la maqueta
Moralia: Revista de estudios modernistas, nº 10.

Antología Cercada sesenta y cinco años después.

• MILLARES SALL Agustín, LEZCANO Pedro, DORESTE Ventura, JOHAN Ángel y MILLARES José María; *Antología Cercada*; estudio preliminar, Nicolás Guerra Aguiar. Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2012. 65 aniversario de la primera edición (1947-2012). ISBN: 978-84-8103-648-0.

EL 21 DE MAYO DE 1982 el departamento de Lengua Española y Literatura de INB Pérez Galdós rindió homenaje a *Antología Cercada*. (Colección El Arca, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 1947), obra de Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Ángel Johan y José María Millares. Todos sus componentes salvo Ángel — había muerto en 1965— recitaron textos de la *Cercada*, impacto emocional sobre alumnos y profesores.

Porque, ¿qué es *Antología Cercada*? Tradicionalmente se ha considerado que *Pido la paz y la palabra* (Blas de Otero) y *Cantos iberos* (Gabriel Celaya), editadas en 1955, inician la poesía social española de posguerra (así, Benito Lucas: “Celaya es el creador de la poesía social”). Sin embargo la *Cercada*, plena de denuncia (“no había otra estación más que el invierno”), apareció ocho años antes. Además, es obra de extraordinaria calidad (rimas, dominio del lenguaje poético, métrica...) y con marcadas presencias de inmortales poetas: unos, víctimas de la Guerra Civil (Federico García Lorca, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre...); otros, surrealistas, tal es el caso de Louis Aragon, uno de los fundadores del *Surréalisme* (Sobrerrealismo, Suprarrealismo, Superralismo). Precisamente la *Cercada* abre con tres versos



del poeta francés, hombre fiel a su concepción comunista de la sociedad aunque siempre crítico con el poder:

*Une chanson jamais chantée
le vin nouveau de la justice
et le sang de la liberté.*

Una canción jamás cantada / el vino nuevo de la justicia / y la sangre de la libertad. Contenidos de compromiso en la sociedad española, subyugada y dominada por sus antónimos: frente a la justicia necesaria y reclamada, en oposición a la libertad que es sangre (elemento imprescindible para la vida), se impusieron arbitrariedades y prisiones con el Régimen que, por suerte, no pudo prohibir pensamientos ni borrárselos a quienes hicieron de ellos su razón de ser en la vida, su consistencia como seres humanos.

Por tanto, compromiso social o actividad crítica hacia un sistema que ahogaba las palabras nobles y elementales, aquellas que quisieron reclamar mundos en libertad y justicia. Y por eso nuestros poetas canarios escribieron la *Cercada*, antología que como su nombre indica se refiere a una sociedad simbólicamente *rodeada o circunvalada por una valla, una tapia, un muro, de tal suerte que queda cerrada, resguardada, separada*. Porque valla, tapias y muros, cerrazones y separaciones les impusieron a quienes vieron congeladas las voces de los cantares (Agustín), unas veces por edictos (Pedro), otras, flageladas por un látigo duro (Ventura); o en momentos, amenazadas por angustias de tinieblas (Ángel) y ante el recuerdo de un poeta granaíno al cual habían asesinado porque “su voz se elevaba sobre todas las cumbres” (José María), iluminada visión esta del crítico, ensayista y poeta Alejandro Duque Amusco quién ve en el poema “Labios de Acero” un póstumo homenaje a Federico García Lorca.

Sí en efecto: poesía social (para otros “comprometida”) que se antologa en cuarenta y dos páginas, cuadernillo austero, de tirada muy reducida, doscientos cincuenta ejemplares, sin introducción. Pero que actuaran así tiene su razón

de ser: la tirada oficial no podía sobrepasar aquel número ni llevar una página más, ni una, porque entonces la censura ideológica se hubiera ejercido desde Madrid por poetas falangistas que sí entendían de metáforas, símbolos, imágenes que forma un cuerpo muy definido en la *Cercada*. Así, con aguda pericia y rigurosa legalidad llegaron a los límites máximos permitidos para que el todopoderoso censor de Las Palmas —aquel con tantísimo poder en su lápiz rojo— les permitiera la publicación, diera su visto bueno.

Por suerte, el hombre de la impronta fascista cuyo capricho, voluntad antojadiza, ignorancia o simple sospecha podría haber confirmado el título de aquella Antología no entendió nada de lo que en ella se decía. (Por una vez en la vida debe aplaudirse al ignorante. *Deo gratias*.)

Sin embargo, una persona próxima (quizás hasta rechazada por ellos en siguientes ediciones por sus poemas de exaltación patriótica) llevó a Madrid la denuncia, y Madrid intervino. Obvia consecuencia: acusan a los hermanos Millares de ser destacados miembros de Partido Comunista, por lo que se les procesa en causa militar. Bien es cierto que nunca se celebró el consejo de guerra, pero tampoco hubo sobreseimiento y aquella espada de Democles pendió sobre sus cabezas durante años, a punto de implacable caída mortal pues ya sus cuerpos habían sufrido las barbaries del interrogatorio y las cárceles de sombríos sótanos. Pero a pesar de los pesares, la *Cercada* rompió amarras y navegó a veces entre silencios de sus destinatarios o absolutas envidias de quienes se bautizaron, casi, como los elegidos por el destino para ser los cantores del pueblo que enmudece entre afonías y mutismos impuestos. Y llegó, por ejemplo, a Melilla. Y en 1949 la revista *Manantial* la definió como “combativa antología en el que lo social —lo poético-social, claro— se erige como nota distintiva. Sus poetas sueñan para los hombres —para el hombre triste, sucio y desamparado— un mundo mejor que este actual que nos ha caído en desgracia”.

Fueron años en que hasta las editoriales de algunos libros de texto vendieron a profesores y alumnos la discuti-

ble verdad que o bien habían fabricado por desconocimiento o que era preciso extender puesto que los consagrados poetas peninsulares debían ser los primeros: se escribió y se difundió el absoluto silencio sobre la *Cercada*, su compromiso social, calidad literaria, la reiniciadora de la poesía comprometida anterior a Celaya, Otero... Hubo que esperar hasta 1982 —homenaje en el Pérez Galdós para que trece líneas escritas a máquina en una tarjeta mostraran al mundo aquello que firmó el Premio Nobel Vicente Aleixandre el 19 de mayo: “En mi memoria está, y mientras yo dure, lo que representó esa Antología en la evolución de la poesía española. Fuisteis los verdaderos pioneros de un movimiento que había de dejar un hondo surco en la marcha de nuestra lírica y además me atrevería a decir que en el mismo decurso de la cultura social”.

Apunté el amplio conocimiento que tuvieron nuestros poetas sobre otros autores (el Surrealismo, Grupo Poético del 27 —Lorca, Aleixandre...—, Miguel Hernández. Así, la presencia de este poeta —sobre todo el poeta de la “Elejía a Ramón Sijé” es localizable incluso en versos casi completos de la *Cercada*. Por ejemplo: cuando Agustín Millares inicia una estrofa con “*Atónito dejó la edad el vuelo*”, ¿no recuerda acaso este verso al correspondiente de Hernández “*Temprano levantó la muerte el vuelo*”?

En el poema “Las dos ciudades”, de Ventura Doreste, se lee “*La libertad se ha muerto en podredumbre*”. En Hernández, “*se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé*” (Ramón Sijé se me ha muerto). Pero, además, ¿puede ser coincidente la relación léxica “podredumbre” (Doreste) —“estercolas” (en Hernández, verso “*de la tierra que derrumbas y estercolas*”?). Más: para Ventura Doreste, Sodoma es “*ciudad de libre primavera*”. Por eso la reclamaba: “*ciudad de la libre primavera*”. Miguel Hernández requiere a la primavera (renacimiento) para Ramón Sijé. Por eso mina la tierra “*hasta encorbarte // y besarte la noble calavera // y desarmordazarte y regresarte*”.

Pero no se trata, en absoluto, de hacer aquí un estudio exhaustivo sobre posibles influencias o confluencias, no. Son simples observaciones que deben ser analizadas con

mucha más profundidad y riguroso rigor, impropios en esta re-presentación de *Antología Cercada*. Filólogos, críticos y muy profundos analistas hay (profesores Duque Amusco, Páez Martín, Rodríguez Padrón, Martínón Cejas, Padorno Navarro, Henríquez Jiménez —Antonio—...) para confirmar o desechar lo apuntado, producto de una primera aproximación. Porque lo importante, lo que importa, es la recuperación de la *Cercada*, justo a los sesenta y cinco años de su primera y única edición hasta hoy. Así, esa simbólica edad que marca el inicio de las merecidas jubilaciones para trabajadores que entregaron casi toda su vida a cualesquiera de las actividades laborales no cumple hoy tal ganado descanso. Muy al contrario, renace en momentos de vaivenes sociales que desestabilizan, otra vez, la armonía a la cual el hombre, el ser humano, tiene derecho por su propia condición de ser. Porque las circunstancias no son las mismas, claro, que hace sesenta y cinco años. Hoy, tal parece, dicen, se pregonan, la sociedad goza de libertades que le fueron negadas y cercenadas desde ocho años antes de 1947, cuando las voces de los cinco poetas elevan sus palabras más allá de las palabras legales (“*para soñar ya hay decretadas fechas*”, escribió Pedro Lezcano en el poema “Edicto”). Pero quizás, a pesar de las aparentes diferencias, los poetas de hoy podrían descender —aunque fuera por momentos— a la realidad que nos aprisiona, la misma que puede mermar la creación en libertad.

La Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo grancanario reedita la *Cercada* (impecable el trabajo de Ediciones). Gracias sean dadas a los dioses y a la Consejería que se la devuelve, impecable y en acto público, a la sociedad, protagonista y destinataria desde 1947. Mi fraternal abrazo para Agustín, Pedro, Ventura, Ángel y José María. Es, por fin, la Memoria Histórica.

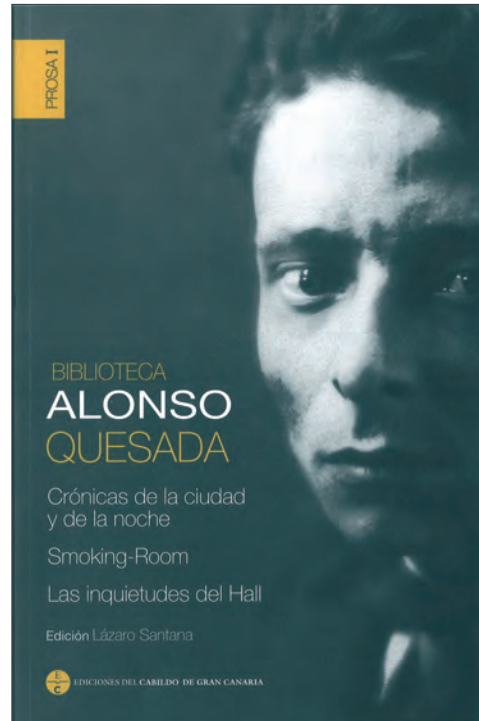
NICOLÁS GUERRA AGUIAR

[Artículo reproducido del Suplemento Cultural Pleamar del *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, miércoles 7 de noviembre de 2012.].

-
- QUESADA, Alonso; *Crónicas de la ciudad y de la noche; Smoking-Room; Las inquietudes del Hall*; edición, Lázaro Santana. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2012. (Biblioteca Alonso Quesada I; Prosa I). ISBN: 978-84-8103-652-7.
-

REPRODUCIMOS A CONTINUACIÓN LA INTRODUCCIÓN de Lázaro Santana para la presente edición: “En la escritura en prosa de Alonso Quesada aparecen tres bloques temáticos bien diferenciados: el de las *crónicas*, el de las narraciones y el de los reportajes. Las *crónicas* se refieren al mundo insular, y únicamente a sus personajes nativos. Los relatos, vinculados igualmente a la geografía de ese mundo, tienen como protagonistas a los “ingleses de la colonia en Canarias” —como el mismo autor los califica y sitúa. Por último, los reportajes tratan con preferencia el abigarrado ambiente internacional que se desarrolló en Gran Canaria (más concretamente en la capital de la isla) a raíz de la guerra de 1914-1918: un universo compuesto de personajes exóticos, desplazados a la ciudad atlántica o que aquí se habían quedado varados por las peripecias de la guerra, el bloqueo naval, el exilio, etc. Un paisaje y paisanaje que, en cierta manera, preludia el que unas décadas más tarde, y por los azares de otra guerra mundial, se daría cita en Tánger, y en el que no faltan los espías y las princesas rusas. Tampoco están ausentes ahí los habitantes locales, y también los ingleses; abundan asimismo las alusiones a los políticos nacionales y a sus trabajos. Es el apartado más misceláneo e informativo de los tres; característica oportuna si se advierte que los textos iban destinados a dar a conocer la vida insular en un ámbito peninsular (se publicaron todos ellos en un periódico de Barcelona, *La Publicidad*).

Crónicas de la ciudad y de la noche; Smoking-Room; Las inquietudes del Hall.
De Alonso Quesada.



Tales bloques no se distinguen únicamente por su temática; existen entre ellos diferencias formales: las *crónicas* tienen una extensión reducida, de unas cuatrocientas palabras de promedio; están construidas con frases cortas y muy directas, en ocasiones repetitivas; su función es describir, pero contienen abundantes diálogos. Abordan una situación concreta, en la que comúnmente se subraya el aspecto grotesco o irónico de los personajes y de sus acciones. Es frecuente en ellas la presencia de guiños locales que sus destinatarios —los lectores de *Ecos*, *El Ciudadano*, *El Tribuno*, etc. periódicos en los que aparecieron— debían entender, y, seguramente, celebrar. Parte de la eficacia de estos guiños ha menguado por los cambios evidentes experimentados tanto por la ciudad como por sus habitantes desde los años en que se publicaron las *crónicas* (entre 1916 y 1924); igualmente aparecen en ellas citas a sucesos de difusión universal en la época y hoy solo conocidos por curiosos o eruditos. Estos escollos a la función comunicativa de las *crónicas* se ha procurado mitigar con unas pocas notas a pie de página en la presente edición. En 1919 Quesada hizo una selección de los textos publicados hasta entonces y los recopiló en un volumen, *Crónicas de la ciudad y de la noche*.

Las narraciones tienen un aliento mayor; fueron dadas a conocer, como los reportajes, en el citado periódico catalán, pero su destino definitivo no era ese, obviamente. Quesada había construido con ellas un libro, *Smoking-Room*, y accedió a adelantarlas en un diario en tanto aguardaba la ocasión de publicar el volumen. No es, pues, un material periodístico —como las *crónicas* o los reportajes— sino una escritura de por lo menos más larga y meditada elaboración. *Las inquietudes del Hall*, la novela corta que completa la producción narrativa de Quesada, fue escrita en 1922, y quedó inédita a la muerte de su autor (1925).

Los reportajes exceden hasta triplicar la extensión de las *crónicas*; su lenguaje, a pesar de la premura con la que se redactaron, es más elaborado que el de aquellas: aquí la frase se amplía y es muy recurrente la utilización de metáforas, imágenes, etc.: una forma de expresión cercana a la

“greguería”, de Gómez de la Serna, y que aproxima el lenguaje de estos reportajes al de las narraciones.

Quesada consideraba sus crónicas como unas “reflexiones ligeras de la vida ciudadana”. El término “ligeras” no alude a su poca extensión, a su forma abocetada, como de aguda pictórica, sino al espíritu rápido y juguetón que parece presidir su escritura —aunque no siempre ocurra así: esa aguada se transforma en no pocas ocasiones en un recio aguafuerte expresionista.

Las *crónicas* ofrecen una visión irónica de los personajes y usos sociales de la época. El escritor se muestra en ellas como un observador atento, y cuando dice que los lectores verán en sus escritos un retrato de sus modales y lenguaje (“Igualito, igualito a como habla uno”, observa un personaje al referirse a la manera en que el autor lo refleja), subraya, seguro, una realidad comprobable. Pero su visión peca de unilateral: parece complacerse en subrayar aspectos ridículos, incluso de chiste, de un comportamiento y de unas formas de conducta que el autor no estima, en absoluto. Tales formas pueden responder a un sujeto determinado, pero no a un “tipo” general. Sus creaciones son así más literatura que realidad; sin negar, por supuesto, que las observaciones sobre las que se construye ese tipo obedezcan a experiencias reales.

Cuando Quesada alude a la profesión de los personajes su oficio suele estar vinculado a la clase burguesa; son mayoritariamente comerciantes y exportadores, de situación acomodada y usuarios del Casino local. Esta condición de burgués ciudadano distancia las *crónicas* de los textos que podían ser su modelo inmediato, los libros más conocidos de Azorín (*Los pueblos o España*), cuyos protagonistas se asocian generalmente al medio rural (el paradigma ahí serían las espléndidas estampas de *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*). Quesada, al fijarse en el ámbito ciudadano, que es el suyo en exclusiva, pese a las ocasionales fabulaciones que hace (en su poesía) sobre su infancia campesina, sigue, quizás de manera intuitiva, las corrientes literarias europeas y americanas de principios del siglo XX que estaban convirtiendo a la ciudad en protagonista de sus textos.

De todas maneras, son aquellas crónicas desasidas de un perfil humano muy definido las que hoy conservan vigencia mayor. “El señor que no existe”, “El sol en Vegueta”, “El domingo en Vegueta”, “Nieve en la Cumbre”, “Un entierro en la madrugada”, etc. constituyen estampas cuyo tono sentimental las aproxima al poema en prosa. No importa tanto en ellas lo que se dice, en el sentido de su localización, sino el cómo lo dice, en abstracto. Quesada, olvida —o, al menos, muy restringida— su ironía y su agresividad (siempre muy compasiva, por otra parte) infunde a su mundo circundante una dimensión poética extraordinaria, y alcanza a extraer de las cosas pequeñas, de escaso relieve, o incluso de un ambiente, sensaciones plenas de nostalgia y también de reciedumbre. Ahí, la literatura costumbrista que suele ser asociada a las *crónicas*, parientes en esa similitud de la literatura del 98 español, se transforma en literatura sin adscripción. Dejan de ser un documento sociológico (lo que es buena parte de la literatura noventayochista) y quedan como exentas creaciones literarias, sin añadidos.

Si en las *crónicas* la ironía de Quesada se aproxima más a la caricatura que a la verdadera dimensión crítica del término, en sus narraciones de ingleses esa ironía alcanza su genuina función demoledora. Quesada, sociológicamente hablando, sentía por sus paisanos insulares, y por sus formas de vida y pensamiento, una especie de aversión compasiva; por el inglés experimenta una simbiosis de atracción y repulsión. De una parte, no evita mostrar su admiración por ciertas actitudes británicas (la medida en el comportamiento, su reticencia en el trato con los otros, las maneras pausadas de conducirse, tan alejadas de la algarabía que exudaba de los tipos españoles —y que tanto le irritaban); de otra, es patente su rechazo a la frialdad, al pragmatismo que regía sus acciones, a su administración usurera del tiempo y su adhesión sin distinguos al dinero, a su logro y a su conservación. Desde el punto de vista más pragmático —el laboral— queda clara su repulsa a la explotación a que sometían a los empleados españoles que trabajaban a sus órdenes, entre los cuales él se incluía (con excepciones: véase cómo trata a Mr.

Cross, en “Mister Cross, don Francisco y Jehová”). También en esta ambivalencia de su estima debía formar parte la consideración de que los ingleses y su mundo, y lo que él podía extraer de ambos, constituían la parte más original de su propia literatura: le eran necesarios.

Los ingleses que trataba Quesada son personas que muestran desapego por el mundo en el que viven. Para ellos, la vida en la colonia es una prolongación de su universo inglés; se comportan como si no residieran y trabajaran en un país distinto del suyo: reproducen aquí los modos de vida de su isla de origen; en realidad no parecen haber salido de ella. Su incompreensión del “otro” es absoluta. Esta actitud, que estaría justificada en un contexto de dependencia o debilidad (como ocurre hoy con los emigrantes a Europa del Tercer Mundo, estableciendo un círculo de necesaria y solidaria defensa frente al más fuerte), no lo está en absoluto cuando se es precisamente ese más fuerte. Los relatos de Quesada no son ajenos a la intención crítica que poseen las obras de escritores ingleses como Evelyn Waugh o Roland Firbank, cuyos personajes, según Frederik Karl “no existen más que para sí mismos”. Juicio crítico que coincide con una observación personal del filósofo George Santayana hecha durante su estancia en Londres en los primeros años del siglo XX: ocurre durante una función de teatro y anota que “los actores se interesan en sí mismos (...) y lo mismo ocurre al público”. Quesada, pues, captó perfectamente lo esencial de esa sociedad que el mismo Santayana describe, no sin ironía, como “cortésmente comercial”, subrayando que el carácter inglés no es distinto en la colonia a como lo es en la metrópoli.

Quesada, de todas maneras, distingue entre varios tipos de inglés; uno el ya descrito, el que permanece impermeable al paisaje y al paisanaje local; y otro, al que se ha dejado infiltrar por ambos y olvidado, aunque sea parcialmente, sus conductas originarias. Ejemplo de este último es el entrañable Mr. Duncan, simpático e ingenioso borrachín y profesor de francés, o Mr. Parker, que invita a Quesada a leer sus cuentos a otros ingleses de la colonia en el hall del hotel

Metropole. Prototipo del inglés antipático, frío, displicente, deshumanizado es Mr. Talbot, quien mata, metafóricamente, a su segunda esposa con su indiferencia y frialdad.

Otra característica de la narrativa de Quesada es el erotismo, motor de buena parte de la misma. Un erotismo que se traduce de manera diversa, según quien lo recree: cuando es el autor quien toma la palabra, ese erotismo adquiere una existencia gozosa, festiva, complaciente. Es indudable el disfrute que experimenta Quesada acercándose como el objetivo de un fotógrafo o de una cámara cinematográfica, a los pechos de Mabel o de María la Andaluza (y al acoso a que esta somete al soso Mr. Edgard) o a las piernas de *miss* Cohen en “La pierna de palo”. Sutil, pero suficiente, y desde luego nada condenatoria, es la alusión al *affaire* homosexual que existe entre esta señorita Cohen y Mrs. Harvey. Por el contrario, cuando Quesada arma una escena erótica desde el punto de vista del inglés que la protagoniza (Mr. Perkins, por ejemplo, en su visita mensual al burdel) la misma revisita la asepsia de una intervención quirúrgica: Perkins no solo quiere hacer el amor con la elegida del mes (digámoslo así, aunque el autor llama a esa operación “higienizar su sensualidad”, expresión que por cierto no está lejos de las “relaciones sanitarias” que establece con las prostitutas H.H., el narrador y protagonista de *Lolita*, de V. Nabokov). También dirige los lavatorios pre y post coito para asegurarse de que todo se hace “correctamente” y que del acto no quedan consecuencias indeseables.

En otras ocasiones lo erótico va unido a la muerte; su tratamiento se hace sin morbosidad, entremezclando ambos componentes en una narración oblicua: en *Las inquietudes del Hall*, el tímido erotismo que conlleva la relación que se establece entre los tuberculosos Jorge y Olivia viene sugerido por el impulso carnal que despierta en ellos la contemplación, desde las respectivas ventanas de sus cuartos de enfermo en el Hotel Metropole, del fogoso baño en la playa de una cliente sueca; baño que describe Quesada como si al tiempo que relata la lucha sexual de la mujer con el agua estuviera él mismo gozando del cuerpo de la sueca entre las olas.

Quesada utiliza en ocasiones recursos que parecen propios de la literatura surrealista: cuando dota a los objetos inanimados —un reloj, el Hall del hotel, la corporización del esplín, etc.— pensamiento, de vida activa, como si ellos participaran de la peripecia que siguen los personajes del relato. Su manera de realizar este trasvase, el mundo imaginativo y verbal que se plasma en él, y que tanto debe a la manera insólita que tiene Gómez de la Serna de juntar tantas cosas antitéticas en un mismo plano, constituye uno de los atractivos de la prosa de Quesada. Es probable que tenga aquí también alguna intervención la posible influencia que la narrativa de Oscar Wilde pudo ejercer en Quesada. Este, como hace aquel, interrumpe a veces el flujo del relato para divagar de forma ingeniosa y mordaz sobre aspectos marginales del mismo: juegos de palabras y de conceptos que aunque poco tengan que ver con su desarrollo contribuyen a su riqueza ideológica y lingüística. Sus asociaciones paródicas y paradójicas provocan perplejidad y risa, un humor tranquilo, siempre presente en estos cuentos.

Ese humor de Quesada, aunque a veces se deje llevar y sobreactúe —es inevitable, por su ascendencia literaria española, y lo que esta comporta de asirse a la broma espesa, a la burla cruel— parece en muchos rasgos muy inglés: la sutileza con que plantea las situaciones (esa impagable agonía de Mr. Carlson), o la gracia con que retrata a la novelista Mrs. Harris denotan que ha bebido en las fuentes de Thackeray o de Dickens (o incluso Bernard Shaw y del mismo Wilde). Cuando Mr. Wilson, otro de los británicos asistentes a la lectura del libro de Quesada, le hace a este la observación de que es “un humorista inglés”, Quesada responde: “Cierto. Lo soy. Es muy fácil serlo (...) me gusta. El tono inglés es bueno, y en España más.”

Y al final de ese diálogo, Quesada explica gráficamente su filiación cuando relata a la concurrencia el uso que ha hecho del regalo que Mr. Duncan le trajera de Tierra Santa: un vaso de papel. En ese vaso —dice Quesada— él ha bebido todo el humorismo inglés”.

COEDICIONES Y COLABORACIONES

Segunda época de *Poliédrica Palabra:* disfrutar y colaborar.

Poliédrica Palabra, la revista de la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (Acamfe), nació en mayo de 2005. En la primera época de la revista impresa (2005-2009), tanto las Casas-Museo Pérez Galdos, León y Castillo y Tomás Morales, las tres dependientes de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, colaboraron en los distintos apartados de la publicación; además la coordinación editorial y documentación de la revista se realizaba desde la Casa-Museo Tomás Morales. Recordemos las palabras escritas por el presidente de Acamfe en 2005, Antonio Ramírez Almanza, referidas al nacimiento de la publicación:



Cubierta de
Poliédrica Palabra, nº 0
(Mayo, 2005).
[Primera época].

Este texto y lo que significa hace realidad una vieja aspiración de ACAMFE; con este número 1 [0] de la revista *Poliédrica Palabra* te entrego, lector interesado en las Casas-Museo de los escritores, todo lo que rodea su patrimonio vivo e inmaterial. Desde el conjunto de nuestras Casas y Fundaciones siempre nos planteamos ir más allá y ofrecer aquello que nuestros escritores nos dejaron en sus territorios emocionales, además de sus obras literarias, y presentar todo un abanico de nuevas proyecciones que redundarían en el mejor conocimiento de nuestros autores.

Una de esas proyecciones, sin duda, es esta fórmula comunicativa en formato de revista. Con ella se inicia una nueva etapa de ACAMFE, habiéndose recorrido un largo camino de conocimiento y relaciones entre los que conformamos, en la gestión directa del día a día, por todo el territorio nacional, esa geografía de literatos que, con sus Casas abiertas a la comunidad cultural nos proponemos sondear y labrar nuevos campos para toda esa colectividad de ciudadanos que por miles visitan las casas de los escritores españoles.

Tras un paréntesis de un año, en septiembre de 2011 comienza la segunda época de *Poliédrica Palabra*, la revista se convierte en una publicación virtual. Acamfe se adapta a los nuevos tiempos haciendo un uso responsable, cuida-

do y beneficioso de las nuevas tecnologías. Con esa intención, y teniendo como necesario compromiso con el ahorro de los gastos de la asociación, para el mejor aprovechamiento de nuestros recursos.

En esta segunda época de la revista, la Casa-Museo Tomás Morales ya ha colaborado y coordinado dos artículos que mencionamos a continuación:

— “Moralia cumple diez años” por Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales en “Acamfe en ediciones” en *Poliédrica Palabra* [recurso electrónico], Nº 4 Julio-Septiembre de 2012, pp. 13-14. Madrid: Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE), 2012. ISSN: 1886-1806.

— “Impresiones apresuradas de un reencuentro” por Gonzalo Rey Lama en “De paso por Acamfe” en *Poliédrica Palabra* [recurso electrónico], Nº 6 Enero-Marzo de 2013, pp. 8-10. Madrid: Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE), 2013. ISSN: 1886-1806.

Reproducimos a continuación un párrafo del editorial del número uno (sep-dic., 2011) de esta segunda época de *Poliédrica palabra*:

[*Poliédrica Palabra*], un proyecto más dirigido a generar un espacio común de divulgación y conocimiento de nuestras actividades. Una publicación donde poder vernos desde la óptica de un colaborador de ACAMFE, o entender otras realidades asociativas.

Un lugar donde exponer nuevas investigaciones o recientes hallazgos de obra inédita de nuestros autores. Una posibilidad de conocer y trabajar todo lo que compete a nuestros autores y las instituciones que guardan su legado. Disfrutar y colaborar deben ser los dos verbos que conjugar con la nueva *Poliédrica Palabra*. Hagamos entre todos de esta revista un nuevo marco en el que reflexionar, debatir, pensar, divulgar y ser, a fin de cuentas, más ACAMFE.



Cubierta de
Poliédrica Palabra, nº 1
(Septiembre-diciembre, 2011).
[Segunda época].



*Exposiciones temporales
y talleres didácticos*

Exposición:
*Los diez años
de Moralia:*
*revista de estudios
modernistas
2002-2012.*

Casa-Museo Tomás Morales
del 11 de mayo
al 30 de noviembre de 2012

Vista de la exposición

Los diez años de Moralia:
revista de estudios modernistas
(2002-2012).

Salas de exposiciones de la
Casa-Museo Tomás Morales,
del 10 de mayo al
30 de noviembre de 2012.

A la memoria del poeta
Manuel González Sosa (1921-2011)

...desde siempre supe,

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

MANUEL PADORNO

EL DEPARTAMENTO DE ARCHIVO-BIBLIOTECA de la Casa-Museo Tomás Morales dentro del marco del Día Internacional del Museo 2012: *Museos en un mundo cambiante. Nuevos retos, nuevas inspiraciones* y con motivo de la publicación del número diez de la revista especializada de la Casa-Museo Tomás Morales realizó la exposición *Los diez años de Moralia: revista de estudios modernistas 2002-2012* del 11 de mayo al 30 de noviembre de 2012.

Tanto la exposición como el número diez de *Moralia* fueron dedicados al poeta e investigador Manuel González



Sosa (Guía, Gran Canaria, 1921-2011), uno de los especialistas de la producción poética de Tomás Morales al que debemos las ediciones *Tomás Morales: suma crítica* (1992), *Tomás Morales, cartapacio del centenario (con una carta inédita de Ramón Gómez de la Serna)* (1988). En 1984 y con motivo del centenario del nacimiento de Tomás Morales, el poeta Manuel González Sosa realizó el catálogo monográfico de la exposición gráfica y documental *Tomás Morales en su tiempo (1884-1921)*.

Moralia responde a la vigencia, a la perennidad de la poesía de un poeta muerto prematuramente, Tomás Morales; revisa la historia, los fenómenos característicos y la repercusión del *art nouveau* y el modernismo en las Islas Canarias y en todo el mundo; y nace 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.

La muestra estuvo dividida en varios apartados y agrupada en varias materias como: pintura, escultura, dibujo, música impresa, ediciones especializadas, ilustración gráfica, exlibris, manuscritos, fotografía, objetos decorativos..., se exhibieron unas cien piezas, intentando mostrar al público una visión integral de los resultados obtenidos por la casa-museo entre 2002 y 2012; e intentamos dar también una visión del ámbito literario que ha abarcado el modernismo en España —especialmente en Cataluña y Canarias—, Francia, Inglaterra, Nicaragua, México, Cuba, Argentina, Colombia...

Con esta muestra, la Casa-Museo Tomás Morales, dependiente de la Consejería de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos del Cabildo de Gran Canaria, quiso agradecer a todos los donantes y depositantes de fondos, el apoyo, que a lo largo de los años, han prestado al incremento de sus colecciones. También se quiso agradecer a los colaboradores de *Moralia* su generosidad y apoyo para que esta publicación haya alcanzado diez números.

Exposición:
*Mira cómo
la Navidad va
de poeta en poeta.*

**Casa-Museo Tomás Morales
del 1 de diciembre de 2012
al 7 de enero de 2013**

Belén a escala reducida.
Colección Martina Falcón
Sarmiento.



Todos hemos creído en los Reyes, una vez, cuando niños, pusimos en el balcón o bajo la ancha campana del hogar, nuestros zapatos pediguñeos. Hasta que un año, sin saber cómo, esta linda ilusión murió en nosotros; una fe menos; los Reyes, los buenos Reyes Magos, con sus ojos apacibles y sus luengas barbas de plata, no volverían...

[...]

Ante vuestra ventana, los Reyes Magos de nevadas cabezas, los Reyes de la alegría, con sus camellos silenciosos cargados de juguetes, de amores, de anhelos, de triunfos... (¿qué importa?...) pasan sólo una vez.

EDUARDO ZAMACOIS. *El Cuento Semanal*, 1908

EL DEPARTAMENTO DE ARCHIVO-BIBLIOTECA de la Casa-Museo Tomás Morales, dependiente de la Consejería de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos del Cabildo de Gran Canaria, programó para la Navidad de 2012 la exposición *Mira cómo la Navidad va de poeta en poeta*. Se trató de una muestra que realizó un recorrido por las diferentes visiones literarias que sobre la Navidad encontramos en la obra de varios de los escritores que forman parte del Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales. La exposición se complementó con una colección personal de belenes a escala reducida pertenecientes a Martina Falcón Sarmiento, una coleccionista del municipio de Moya (Gran Canaria) y con una selección de la valiosa e interesante colección de estampas religiosas datada entre finales del siglo XIX y principios del XX perteneciente a los fondos documentales de la casa-museo.

Coincidiendo con la inauguración de esta exposición, el Departamento de Educación y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales, organizó el taller paralelo *Poesía en Navidad: Mira cómo la Navidad va de poeta en poeta*, con diferentes ofertas didácticas, destinado a alumnos desde infantil hasta bachillerato con el fin de atraer la atención del alumnado a la literatura.

Con esta actividad la Casa-Museo Tomás Morales, continuando con su labor divulgativa mediante exposiciones temáticas relacionadas con sus fondos pretende dar a cono-

cer los fondos bibliográficos, artísticos y documentales que se conservan y custodian en esta institución museística.

Reproducimos a continuación el artículo “Navidad de autor en la Casa-Museo Tomás Morales” de Victoriano Suárez Álamo publicado en el suplemento de cultura Pleamar del *Canarias*⁷ el 27 de diciembre de 2012 escrito con motivo de dicha exposición:

NAVIDAD DE AUTOR EN LA CASA-MUSEO TOMÁS MORALES

“Ya que no queda otra alternativa / que degollar al cordero pascual / para que el ser humano coma carne / me permito pedir humildemente / que en lo posible no se le mate con dolo. / Hay que enterrar la daga con cuidado / sin olvidar que es un simple cordero / el que se está matando / y no un león ni un tigre de Bengala. [...] Y no lo comamos con el ceño fruncido / sino con gran respeto. / Casi con sentimiento religioso. / Y después del banquete / demos gracias al sistema solar.” Este breve poema titulado “Cordero Pascual”, del chileno Nicanor Parra, Premio Cervantes 2011, figura entre los elegidos por los responsables de la Casa-Museo Tomás Morales para la entrañable exposición *Mira cómo la Navidad va de poeta en poeta*, que se puede visitar hasta el próximo 7 de enero.

En las paredes de la sala de exposiciones de esta casa-museo, en la localidad de Moya, se pueden leer estos días una selección de textos navideños de autores muy diversos que se encuentran en los archivos de esta instalación que depende del Cabildo de Gran Canaria. Autores tan dispares como Tomás Morales, Rafael Alberti y José Hierro que, en algún momento de su existencia, volcaron su genio creativo tanto para retratar distintos pasajes propios de estas fechas como para lanzar su imaginación inspiradora en estas fechas.

“Su lenguaje es sencillo como su alma, que es buena: / para los funerales tienen un triste son; / en primavera ríen, cantan por Nochebuena; / parece que en los ángelus invitan a la cena; / y después nos anuncian la plática serena, / tan huecas y tan graves las noches de sermón...”. Este texto de “La voz de las campanas”, perteneciente a *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales, abre el recorrido de los visitantes de este pequeño proyecto expositivo. La segunda parada la protagoniza un texto [de una edición] de 1969 de Rubén Darío, con su visión de la Francia de Víctor Hugo en 1870 con “París, la divina, en su pena / a las fiestas usuales ajena, sólo sombra ve en su Nochebuena”.

Completan las visiones literarias de la Navidad otros textos de Pedro Lezcano, Ignacio Quintana Marrero, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Amado Nervo, Gloria Fuertes, Eduardo Zamacois y Miguel de Unamuno.



COMPLEMENTO LOCAL

Una visión navideña con un tinte más local aporta el texto seleccionado de José Marrero y Marrero, fechado en 1926, en el que este antiguo sacerdote describe el terrible temporal que padeció Moya la noche de Reyes de 1766.

El peso de la tercera pata que sostiene esta iniciativa la protagoniza una colección personal de belenes a escala reducida de Martina Falcón Sarmiento, vecina de Moya, y una colección de estampas religiosas datadas a finales del siglo XIX y principios del XX [de los fondos de la casa-museo].

La colección de belenes a escala reducida permite a los visitantes descubrir un buen número de las iconografías que marcan esta festividad en algunos lejanos y exóticos lugares del mundo. Una amplia variedad tanto en las formas de las figuras como en los materiales empleados para su realización. Elementos naturales como la piedra, la arena, el corcho y hasta la cáscara de un coco han sido utilizados para la elaboración de las figuras de estos belenes que esta vecina del municipio colecciona desde hace décadas, fruto de sus viajes y de la generosidad de amigos y familiares que siempre que viajan se acuerdan de su pasión y le traen piezas nuevas para que amplíe su extensa colección.

La selección de estampas religiosas, por su parte, descubre al visitante los distintos procedimientos artesanos empleados durante años para su elaboración. Punteados, troquelados y hasta calados que han servido a sus creadores para retratar los pasajes más significativos de estas fiestas.

Las actividades pedagógicas son una parte destacada de la identidad de esta Casa-Museo, que ha llevado a cabo hasta hace unos días un nuevo taller didáctico, titulado *Poesía en Navidad*, como complemento a esta exposición. La finalidad del mismo, que ha estado dirigido a alumnos desde Infantil hasta Bachillerato, ha sido despertar en los niños el interés por la lectura a través del descubrimiento del contexto en el que fueron pergeñados los mismos.

La Casa-Museo Tomás Morales de Moya, que recientemente ha visto cómo su archivo ha crecido con la adquisición de fondos bibliográficos de Lázaro Santana y la familia de Alonso Quesada, tiene previsto para 2013 la puesta de largo de uno de sus proyectos más ambiciosos: la traducción al inglés de *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales.

A continuación listamos la bibliografía de textos seleccionados para la exposición:

“La voz de las campanas” en MORALES, Tomás. *Las Rosas de Hércules*; edición de Oswaldo Guerra Sánchez. Madrid: Cátedra, 2011. p. 78.

“Entonces era una niño con los bucles rizados” en MORALES, Tomás. *Las Rosas de Hércules*; edición de Oswaldo Guerra Sánchez. Madrid: Cátedra, 2011. p. 66.

“El día de Reyes” en TORÓN, Saulo. *Poesías*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970. p. 51.

“Navidad” en LEZCANO, Pedro. *Paloma o herramienta*; [edición de Teresa Cancio]. Islas Canaria: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1998. p. 49.

“Breve diccionario del villancico” en QUINTANA MARRERO, Ignacio. *Nacido resplandor. Al son del Villancico*. Palencia: Rocamador, 1975. pp. 35-36.

“Cantares gallegos, canto III” en CASTRO, Rosalía. *Obras completas*. Padrón (A Coruña): Fundación Rosalía de Castro, 1996. pp. 576-577.

“Foi a Páscoa enxoita” en CASTRO, Rosalía. *Follas Novas = Hojas Nuevas*; traducción de Xesús Rábade Paredes y Elena Villar Janeiro. Padrón (A Coruña): Fundación Rosalía de Castro, 2004. pp. 386-387.

“La adoración a los Magos”. “I. Vigilia” en CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Barral Editores, 1974. p. 255-257.

“La adoración a los Magos”. “II. Los Reyes” en CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Barral Editores, 1974. pp. 258-261.

“Adviento” en JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Poemas. Borradores inéditos*; prólogo de J. Flores Arroyuelo. Murcia: Nausicaä, 2006. p. 59.

- “Navidad” en ALBERTI, Rafael. *Obras completas. Poesía III*; edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006. p. 291.
- “Cordero Pascual” en PARRA, Nicarnor. *Obras completas & Algo +*; edición supervisada por el autor; asesorada y establecida por Niall Binns; al cuidado de Ignacio Echeverría; prefacio de Harold Bloom; prólogo de Federico Schopf. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. p. 166.
- “Pax” en DARIÓ, Rubén. *Poesías y cuentos*. Barcelona: Ediciones Zeus, 1969. pp. 321-328.
- [Ya se acerca la navidad] en “Botellas y mascarones” en NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- “Los arquitectos en Belén” en FONSECA, José. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 120 (Madrid, diciembre de 1951). p. 1.
- “Reyes” en NERVO, Amado. *Poesías completas*; prólogo de Genaro Estrada. Madrid: Biblioteca Nueva, 1935. p. 661.
- “Cinco de enero” en FUERTES, Gloria. *Obras incompletas*; ed. de la autora. Madrid: Cátedra, 1978. p. 251.
- [En las fiestas de Navidad...] en “La Laguna de Tenerife” en UNAMUNO, Miguel. *Por tierras de Portugal y España*. Madrid: Renacimiento, 1911. pp. 269-270.
- “Los Reyes pasan...” en ZAMACOIS, Eduardo. *El Cuento Semanal*, nº 53, 1908. pp. [28].
- “Villancico” en HIERRO, José. *Cuanto sé de mí*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 482.
- [El Temporal de Reyes en la noche del seis de enero de mil setecientos sesenta y seis en los libros parroquiales del Templo de la Candelaria en Moya (Gran Canaria)] en MARRERO MARRERO, José. *El libro de Moya*. Libro I. [2 de octubre de 1926]. pp. 236-237. Material mecanografiado, fotocopiado y encuadernado. Archivo documental de la Casa-Museo Tomás Morales.

Mira cómo el villancico
va de poeta en poeta,
haciendo a Jesús que nace
un diccionario de estrellas.
Gómez Manrique, *mozuelo*,
y *niñito*, Timoneda,
Rey de Gloria, Montesino,
y Núñez, *Su Excelencia*,
Cortés, *Divino Cordero*,
y *Verbo*, Damián de Vegas,
y *zagalejo y garzón*,
Gil Vicente y más poetas
Como Góngora, *clavel*,
y Lope, *zagal de perlas*,
Avila, *niño chiquito*
y Tejada, *primavera*,
blanco vellón, Calderón...
[...]

IGNACIO QUINTANA MARRERO
Nacido resplandor (1975)

DESDE SIEMPRE LA NAVIDAD SE ENCUENTRA LIGADA AL ARTE.
No hay Navidad sin canciones, dibujos e imágenes, cuentos
y, por supuesto, poesía. Los poemas navideños nos permi-
ten mantener vivas las tradiciones y el recuerdo y, sobre
todo, llenar de colorido e imaginación los corazones y las
mentes de quienes los leen.

Este año, el taller *Poesía en Navidad*, realizado por el
Departamento de Educación y Acción Cultural de la Casa-
Museo Tomás Morales, estuvo estructurado en torno a la
exposición *Mira cómo la Navidad va de poeta en poeta*, realiza-
da por el Departamento de Archivo-Biblioteca de la Casa-
Museo Tomás Morales.

El autor seleccionado para el taller de Infantil y Prima-
ria fue Manuel Machado y el poema que trabajamos fue
“Ante el nacimiento (Villancico nuevo)”; mientras que

Taller didáctico:
Poesía
en Navidad:
Mira cómo
la Navidad va
de poeta en poeta.

Casa-Museo Tomás Morales
del 26 de noviembre
al 21 de diciembre de 2012





Alumnos de bachillerato visitando la exposición, tras haber finalizado el taller didáctico.

Casa-Museo Tomas Morales.

para el taller de Secundaria y Bachillerato seleccionamos el poema “Breve diccionario del villancico” de Ignacio Quintana Marrero. A través de los textos escogidos recreamos el espíritu de la Navidad centrándonos en el tema del nacimiento de Jesús, ambientado, además, por los belenes a escala reducida que componían la muestra.

El objetivo del taller es principalmente fomentar el gusto por la lectura, la curiosidad por los textos y el contexto en el que fueron producidos. El taller se realizó en la Casa-Museo Tomás Morales de 9,00 a 14,00 h. (cada taller tuvo una duración aproximada de 60 minutos) del 26 de noviembre al 21 de diciembre de 2012 y estuvo dirigido a alumnos desde Infantil hasta Bachillerato por lo que, obviamente, el tratamiento del taller, la selección de textos y las actividades diseñadas para abordarlos se adaptaron a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.



Adquisiciones

Líneas

por FRANCK GONZÁLEZ



M. REYES.

Cubierta de *Líneas*, 1914.

• Líneas.

CUBIERTAS

En la cubierta anterior del volumen se presenta, en el ángulo superior izquierdo, en tinta azul, el título —*Líneas*—.

En el ángulo inferior derecho hay un dibujo en el que el autor se representa de perfil, mirando hacia el lomo del libro, y con un gran lazo al cuello. A su izquierda, la firma del dibujante: M^o Reyes.

En el lomo no se aprecia dibujo ni texto alguno.

En la cubierta posterior, centrado, un segundo dibujo del autor, también en azul. En este caso, una viñeta en cuyo eje se aprecia un árbol, cuya copa está recortada contra una nube. Al fondo, picos de montañas desnudas.

El volumen presenta un cordón rojo —no parece ser el original— que refuerza la encuadernación a través de dos aberturas circulares en las cañuelas, atravesando las tripas.

TRIPAS

El volumen consta de 40 páginas, cuya estructura es la que sigue:

- Prólogo de Arturo Sarmiento.
- 18 caricaturas de Manuel Reyes Brito. Impresas sobre papel, cortadas y pegadas sobre las páginas del libro.
- Índice de ilustraciones.

Presenta cuatro marcas del mismo exlibris con la leyenda: “Biblioteca de Francisco Wiot. Las Palmas”

Las medidas del volumen cerrado son 20 cm de lomo por 13 cm de ancho.

LÍNEAS, FRANCK GONZÁLEZ

La llegada de *Líneas* a la Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales es, sin lugar a dudas, un motivo de alegría. Este pequeño catálogo con dieciocho caricaturas es la publicación dedicada al humor gráfico hecho en Canarias más temprana que ha llegado hasta nuestras manos. Y un

1 Ver GONZÁLEZ, Franck, “Manolo Reyes, el trazo perdido de un dibujante”, *Moralía*, Moya, núm. 1, marzo 2002. Más información sobre Manolo Reyes en GONZÁLEZ, Franck, *El humor gráfico en Canarias*.

ejemplar que será centenario el próximo año, merece ser presentado adecuadamente.

Ha pasado algo más de una década desde que, precisamente en esta misma revista, diéramos las primeras noticias de Manolo Reyes.¹ Un dibujante que a pesar de haber sido uno de los más interesantes humoristas gráficos del siglo XX en Canarias había quedado en el olvido. Un artista del que dábamos a conocer su participación en exposiciones y en algunas de las más importantes cabeceras de su tiempo, pero de cuya trayectoria vital apenas sabíamos algo más de lo que su amigo Perdomo escribió de él.² Aspecto éste sobre el que otros se han interesado recientemente, perfilando una vida a caballo entre tres islas: La Palma, en donde nace el 20 de agosto de 1892 y en donde reside hasta 1907; Gran Canaria, en cuya capital mantendría su padre Tomás Manuel Reyes Díaz una consulta como odontólogo hasta 1916. Y finalmente Tenerife, isla en la que la familia viviría entre 1916 y 1920, año en el que se produce el definitivo regreso a Las Palmas, en donde fallece el 28 de enero de 1928.³

EL DEBATE, 1911-1912

La primera referencia gráfica que tenemos de Manolo Reyes lo sitúa en la redacción de *El Debate* con 19 años recién cumplidos.⁴ Esta cabecera satírica, que se publicó en nuestra capital entre 1911 y 1912, acogerá los primeros trabajos de un dibujante que se esconde bajo el seudónimo de *Sopla*.

En *El Debate* se publicarán 36 viñetas suyas. Viñetas primerizas, cuya actualidad viene marcada por la agenda política de la ciudad, en las que se pueden seguir sus *peninos* en la caricatura. En una de estas viñetas, titulada “Un pasaje del Quijote” Reyes caricaturiza al alcalde de la ciudad, Felipe Massieu Falcón, espada en mano, recordando el conocido episodio cervantino.⁵ Un legado, por cierto, que otros dibujantes isleños antes que él como Felipe Verdugo Bartlett, Ernesto Meléndez o Manuel Verdugo ya habían explorado con éxito. *El Debate*, a pesar de su corta vida —algo habitual en este tipo de cabeceras— brindará

Apuntes para una historia (1808-1998), Ediciones del Cabildo, Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 182-193. Ver referencia completa en el índice de autores, pág. 485. GONZÁLEZ, Franck, “Modernismo y humorismo gráfico en Canarias 1899-1926”, En *Modos Modernistas. La cultura del modernismo en Canarias 1900-1925*, Casa Museo Tomás Morales, Museo Néstor y Centro Cultura CajaCanarias, Madrid, 2000, pp. 107-149.

2 PERDOMO ACEDO, Pedro, “Soliloquios isleños”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914. Ver también ALLEN, Jonathan, “Manuel Reyes Brito”, En *Imágenes para un siglo*, Ediciones del Cabildo, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 40-41.

3 Carlos Gaviño de Franchy ha colgado recientemente de su blog algunos datos sobre la biografía de Reyes. Ver http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/search/label/Manuel_Reyes_Brito_28I-29.

4 De *El Debate. Periódico independiente* se ha conservado en El Museo Canario la colección completa, desde el número uno, de fecha 30 de agosto de 1911, al cuarenta y nueve, correspondiente al 2 de enero de 1912. El periódico cuenta con cuatro páginas y ninguna ilustración a excepción de las viñetas. A partir del número 5 cuenta con una viñeta en la portada de cada número, a excepción de los números 8 y 15 que cuentan con viñetas en portada y contraportada. *El Debate* también contará con ilustraciones importadas. La contraportada del número 42, de 12 diciembre 1911 está tomada de la madrileña *Revista de Municipios*.

5 Manuel Reyes (firmado como *Sopla*), “Un pasaje del Quijote”, *El Debate*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 15, 2 de octubre de 1911. Hemeroteca de El Museo Canario.

Sopla [REYES].

Felipe Massieu y Falcón
en *El debate*, núm. 15,
2 de octubre de 1915.



cierta notoriedad a nuestro dibujante. La suficiente para ser llamado por el editor Bartolomé Santana Padilla para la puesta en marcha de *Florilegio*.

FLORILEGIO, 1913-1916

Florilegio es una de esas cabeceras sin las cuales difícilmente podría entenderse la cultura en nuestra isla, y por extensión, en el archipiélago canario, a comienzos del siglo XX.⁶ *Florilegio* responde a ese patrón abierto, bisagra, en los que autores de diversas tendencias y generaciones comparten solar. Un patrón que se ajustaba al perfil de la intelectualidad del momento, etiquetada para la posteridad como la Generación de Intelectuales Canarios. De hecho, si nos acercamos un poco más sobre los contenidos y la nómina de sus colaboradores, se pone de manifiesto que *Florilegio*, como *Ecos*, fueron canales privilegiados por esta generación. Encontramos allí a los Hermanos Millares junto a Saulo Torón, Tomás Morales, Alonso Quesada, Montiano Placeres y Pedro Perdomo Acedo; así como Arturo Sarmiento y Melitón Gutiérrez Castro junto a los críticos y periodistas Luis Doreste Silva, Francisco González Díaz, *Fray Lesco* y *Jordé*.

Florilegio cubrió, naturalmente, cuanta actividad literaria se generara en nuestra ciudad, con especial interés por las

⁶ De *Florilegio*, cuyo primer número está fechado el 13 de julio de 1913, se publicaron 172 números: el primero con fecha 13 de julio de 1913, el número 172 con fecha de 19 de diciembre de 1916. Hemeroteca El Museo Canario.

novedades que visitas como la de los escritores Salvador Rueda o la de Carmen de Burgos, *Colombine*, imprimían en las quietas aguas insulares. Pero *Florilegio* fue más allá, brindando sus páginas a las actividades teatrales desarrolladas por la *Sociedad de Declamación Los Doce*, en la que jugaron un papel especial Sebastián Suárez León (*Jordé*), Carlos Luis Monzón y José Rodríguez Iglesias, interesante colectivo del que recientemente la profesora Yolanda Arencibia ha publicado nuevas aportaciones.⁷ *Florilegio* estaba decididamente dispuesta a intervenir en la escena artística local y una de sus primeras iniciativas será la preparación de una exposición individual de caricaturas de su dibujante Manolo Reyes que se inauguraría el 4 de mayo de 1914 en el Gabinete Literario.⁸

LA EXPOSICIÓN DE CARICATURAS, 1914

Visto desde el momento presente, la apertura de una muestra dedicada al arte de la caricatura no es algo excepcional. Pero sí lo era hace un siglo. Y no sólo aquí, sino en todo el estado. Debemos recordar que la primera exposición de caricaturas abierta en España la inaugura el catalán Lluís Bagaría (Barcelona, 1882 - La Habana, 1940) en la barcelonesa Sala Parés en 1905. Nueve años después Reyes inauguraba ésta, la primera exposición dedicada al humor gráfico en Canarias, a la que le sigue, pocos días después, la abierta en el Ateneo de La Laguna por Juan Botas Ghirlanda el 13 de mayo de 1914.

La muestra de Reyes en el Gabinete constituyó un verdadero acontecimiento social y *Florilegio* le dedicaría nada menos que la mitad de las páginas de su número 38.⁹ La relación de caricaturas que formaban parte de la muestra fueron 32, según desgrana la propia revista organizadora: las de Manuel Luengo, Felipe Massieu, los Hermanos Millares, José Franchy y Roca, Domingo Rivero, Rafael Romero, Arturo Sarmiento, Sebastián Suárez León (*Jordé*), Juan Ramírez Doreste, Carlos Peñuelas, Diego Mesa de León, Francisco González Díaz, Federico León y García, José Batllori y Lorenzo, Cirilo Moreno, Ambrosio Hurtado de Men-

7 Ver ARENCIBIA, Yolanda, "Asociaciones culturales y artes escénicas. La Sociedad El Recreo y la Sociedad de Declamación Los Doce", En AA.VV., *Pancho Guerra y la escena*, Parlamento de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2012, pp. 91-129.

8 *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914, p. 1.

9 Ver *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914.

doza, Tomás Morales, Prudencio Morales, Leopoldo Navarro Soler, Nicolás Massieu, Rafael Ramírez Doreste, Cayetano Inglott, Juan Boissier Fernández, Néstor Martín Fernández de la Torre, Melitón Gutiérrez Castro (*El curioso imperitante*), Ramón Medina, Jesús Cobián, Domingo Doreste (*Fray Lesco*), Carlos Navarro, Fernando Inglott, José Suárez Falcón y Antonio Abad Hernández.

En la exposición, celebrada en “uno de los saloncitos del piso bajo” del Gabinete, Reyes presenta “varios paisajes al óleo” y un “busto de escayola” de Sebastián Suárez León.¹⁰ Creemos que este busto de *Jordé* es la primera caricatura tridimensional o caricatura escultórica presentada en una exposición en las islas, línea de trabajo que será compartida, entre otros, por Pepe de Armas y Paco Martínez.

La “Exposición de Caricaturas” de Reyes supuso también la aparición de la primera crítica dedicada al humorismo gráfico en Canarias. Melitón Gutiérrez Castro escribía en *El Tribuno* una laudatoria crítica sobre la muestra¹¹ a la que seguiría una segunda, publicada algunas semanas más tarde.¹²

El eco del éxito de la exposición de Reyes llegará a Tenerife¹³ y a Madrid, llamando la atención de uno de los críticos más importantes de la primera mitad del siglo XX en España: José Francés (Madrid, 1883-1964).

Francés es un personaje esencial en la historia del humor gráfico español: en 1914 organiza el Primer Salón de Humoristas en la Sala Alier de Madrid, un salón que dirigiría hasta su muerte.¹⁴ Francés, quien firmaba sus artículos en prensa como *Silvio Lago*, colabora en cabeceras como *Nuevo Mundo*, *Alma española* y *La Esfera*. Precisamente en el número 50 de *La Esfera* Francés publica un artículo sobre los pintores Juan Ángel Gómez Alarcón, Federico Beltrán Massés y sobre nuestro Reyes, a quien Francés, con buen olfato, rastrea ascendencia nórdica: “Bien extraño, a fe mía, es el maridaje de un paisajista, de un pintor de señoriles y bellas decadencias contemporáneas y de un caricaturista que vuelve la mirada hacia las modernas simplificaciones y estilizaciones de los humoristas germáni-

10 Ver *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914, p. 1.

11 GUTIÉRREZ CASTRO, Melitón, “Exposición de caricaturas”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de mayo de 1914, p. 1.

12 M.N., “El caricaturista Reyes”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de julio de 1914, p. 1.

13 *La Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de mayo de 1914.

14 CALVO SERRALLER, Francisco, “Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Vol. 2. El Contexto”, Mondadori, Madrid, 1996, p. 387.

15 LAGO, Silvio, “Un paisaje, unos retratos y una caricatura”, *La Esfera*, Madrid, núm. 50, 12 de diciembre de 1914, pp. 25-26. Biblioteca Nacional, Madrid.

cos”.¹⁵ Casi al final del artículo —a doble página— una columna sitúa al pintor palmero en la élite *modernísima* de la caricatura española:

Manuel Reyes es un caricaturista canario, casi totalmente desconocido en el resto de España. No abundan, desgraciadamente, las ocasiones ni las publicaciones que permitan a los caricaturistas españoles revelarse oportunamente.

Y es lástima, porque nunca como ahora ha habido tantos, tan bien orientados, caricaturistas en España.

La caricatura, que consideramos la verdadera aristocracia del arte pictórico, representa actualmente un vigoroso renacimiento del género en nuestra paria.

Entre aquellos ingenuos semanarios, en donde el ingenio y la agudeza de observación del caricaturista se reducía a dibujar monigotes con la cabeza enorme y el cuerpo chiquitín, y el sentido decorativo y psicológico de los artistas humorísticos contemporáneos, existe una diferencia tan palpable y sobre todo tan favorable a los caricaturistas de hoy, que no puede menos de enorgullecernos.

No hay en ninguno de los caricaturistas españoles de ahora las huellas de Pons, o de Navarrete, o de Rojas.

A este número de artistas modernísimos pertenece el señor Reyes, de cuyas obras ha organizado una exposición en Las Palmas la revista literaria *Florilegio*.

En esa Exposición figuraban muy notables y simplificadoras (sic) caricaturas personales; pero ninguna tan graciosa y tan bien observada como la del pintor Néstor Fernández de la Torre, que consideramos un acierto rotundo y definitivo”.¹⁶

El texto viene ilustrado con la citada caricatura de Néstor, reproducida a todo color y firmada en Las Palmas por Reyes, sobre la que volveremos más adelante.

El impacto del artículo de Silvio Lago llegaría al otro lado del Atlántico. La revista bonaerense *Canarias* publicaba una reseña de la crítica de *La Esfera* en su número de febrero de 1915.¹⁷ Número en el que también se publica una caricatura de Reyes de Franchy y Roca.¹⁸ Lamentablemente esta buena crítica no sirvió para que Reyes llegara a formar parte del equipo de ilustradores de *La Esfera*, revis-



M. REYES.

Néstor en *La Esfera*, núm. 50, 12 de diciembre de 1914.

16 LAGO, Silvio, “Un paisaje, unos retratos y una caricatura”, *La Esfera*, Madrid, núm. 50, 12 de diciembre de 1914, pp. 25-26. Biblioteca Nacional, Madrid.

17 “Artistas canarios. Manuel Reyes”, *Canarias*, Buenos Aires, febrero de 1915, p. 2.

18 Manolo Reyes, Caricatura de Franchy y Roca, *Canarias*, Buenos Aires, febrero de 1915, p. 16.

M. REYES.

Alonso Quesada en
Florilegio, núm. 9,
14 de septiembre de 1913.

19 “Nuestros colaboradores”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 1, 13 de julio de 1913.

20 “Sobre un drama de Hauptmann”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 7, 24 de agosto de 1913.

21 “Como se escribe en colaboración”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 8, 31 de agosto de 1913.

22 “Brevísimo relato de mí mismo”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 9, 14 de septiembre de 1913.

23 “Júbilo de vivir”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 6, 16 de agosto de 1913.

24 “Caricaturas de nuestra exposición”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914.

25 “Autocaricatura de Reyes”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914, p. 2.

26 “Escena callejera”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 8, 31 de agosto de 1913; “Escena callejera”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 9, 14 de septiembre de 1913; “Escena callejera”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 11, 28 de septiembre de 1913.



ta en la que sí verían publicados alguno de sus trabajos otros isleños como Pedro de Guezala, Francisco Borges Salas o Ramón Manchón.

Volviendo a la exposición en el Gabinete, Reyes presenta caricaturas de algunos personajes de los que ya se había ocupado en las páginas de *Florilegio* como Francisco González Díaz,¹⁹ Leopoldo Navarro,²⁰ los Hermanos Millares²¹, Alonso Quesada²² o Sebastián Suárez León (*Jordé*)²³ entre otros. Personaje éste con quien mantendrá una estrecha relación y para

quien realizará la portada de su libro *Al margen de la vida y de los libros*. El Museo Canario conserva un ejemplar de este título publicado en 1914.

Otras caricaturas presentes en la muestra del Gabinete aparecerían publicadas poco después de la inauguración bajo el epígrafe “Caricaturas de nuestra exposición”. Es el caso, por ejemplo, de la caricatura publicada de Manuel Luengo²⁴ o su conocida autocaricatura patiestevado.²⁵

Junto a estas caricaturas, Reyes publicará tres viñetas en *Florilegio* bajo el título genérico de “Escena callejera”.²⁶ Reyes es también el responsable de la ilustración que ocupa la portada del número 95, de 29 de agosto de 1915. Ilustración que debemos tener en cuenta ya que la producción de Reyes no se limita al ámbito del humorismo gráfico, como ponen de manifiesto los óleos de la muestra del Gabinete.

LÍNEAS, 1914

También hace ya algún tiempo dábamos la noticia de la existencia de un juego de fotocopias de caricaturas de Manuel Reyes que se conservan en el Fondo Álvaro Tala-

vera Herrera de El Museo Canario. Aquel conjunto, que referimos como “Álbum Caricaturas de Las Palmas” a partir del cintillo que sus páginas presentaban —pues carecían de cualquier otra referencia—, recoge un conjunto de caricaturas de las que identificábamos entonces a diez: Rafael Ramírez, Manuel Luengo, Leopoldo Navarro, Felipe Massieu Falcón, Tomás Zárate, Ambrosio Hurtado de Mendoza, Domingo Doreste (*Fray Lesco*), José Franchy Roca, Néstor y Tomás Morales.²⁷



M. REYES.
Felipe Massieu Falcón en
Líneas, 1914.

La caricatura de Manuel Luengo aparecida en este álbum era exactamente la misma que la publicada en *Florilegio*.²⁸ Lo mismo ocurría con la de Néstor —sólo que invertida de izquierda a derecha— y la publicada en *La Esfera*. Excepcional la caricatura de Felipe Massieu, a quien dibujará como Sancho Panza en el primer número de *Pitos y Flautas* en diciembre de 1914. Menos amable será su versión de Tomás Zárate, a quien dibuja en la portada del segundo número de *Pitos y Flautas* con cuerpo de pollino. Más allá del indudable interés de cada una de estas caricaturas, apuntábamos entonces el valor que podría tener este álbum en la historia de nuestro humorismo gráfico por cuanto podríamos estar ante el primer catálogo de caricaturas publicado en Canarias. Pues bien, el cotejo del material gráfico de El Museo Canario con este ejemplar de *Líneas* no deja lugar a dudas: estamos ante el primer volumen dedicado al humor gráfico publicado en nuestro archipiélago.

Líneas revela que el juego de fotocopias estaba incompleto, pues carece de la primera caricatura según el orden del libro —precisamente la del autor del prólogo, Arturo

²⁷ GONZÁLEZ, Franck, *El humor gráfico en Canarias. Apuntes para una historia (1808-1998)*, Ediciones del Cabildo, Las Palmas de Gran Canaria, 2003, p. 188.

²⁸ “Caricaturas de nuestra exposición”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914.

Luzbel [REYES].
 Tomás de Zárate en
Pitos y Flautas, núm. 2,
 19 de diciembre de 1914.



Sarmiento— así como las numeradas como XI —Francisco González Díaz—, XIII —Sebastián Suárez León—, XIV —Cayetano Inglott y Ayala—, XV —Melitón Gutierrez Castro—, XVI —Federico León—, XVII —Rafael Romero—, y XVIII —Hermanos Millares—. La caricatura de Alonso Quesada guarda una estrecha relación con la publicada en *Florilegio*.²⁹

La impresión de *Líneas* se produjo en la primera semana de julio de 1914 y tuvo, naturalmente, su eco en *Florilegio*, en cuyo número 45, de 12 de julio de 1914, se publicaba la siguiente nota:

“Líneas”

Hemos recibido un ejemplar del “Album Caricaturas” que ha publicado nuestro estimado amigo Manuel Reyes Brito.

Forman dicho álbum, 18 trabajos del joven dibujante, de quien ya nos hemos ocupado varias veces en esta Revista: Ello nos excusa de hacerlo de nuevo, concretándonos

²⁹ “Brevisimo relato de mí mismo”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 9, 14 de septiembre de 1913.

en esta ocasión en aplaudir su labor que acusa condiciones muy estimables.

Los caricaturizados son los Sres. D. Arturo Sarmiento, D. Tomás de Zárate, D. Ambrosio Hurtado, D. Manuel Luengo, D. Tomás Morales, D. José Franchy y Roca, D. Felipe Massieu, D. Leopoldo Navarro Soler, D. Rafael Ramírez Doreste, D. Domingo Doreste (*Fray Lesco*), D. Francisco González Díaz, D. Néstor Martín, D. S. Suárez León, D. Cayetano Inglott, D. M. Gutiérrez Castro, D. Federico León, D. Rafael Romero, y Hermanos Millares.

Estos trabajos del Sr. Reyes llevan un prólogo del distinguido literato D. Arturo Sarmiento, quien analiza la labor de nuestro amigo, exponiendo apreciaciones acerca del mérito que a su juicio merece la intuición artística del autor de “Líneas”.³⁰

PITOS Y FLAUTAS, 1914-1915

Apenas seis semanas median entre la presentación de *Líneas* de la publicación de la nueva cabecera satírica *Pitos y Flautas*. *Pitos y Flautas* es, junto con la santacrucera *Diablo Cojuelo* una de las más interesantes revistas modernistas de humor gráfico en las islas. En El Museo Canario se conservan tan sólo tres números de esta cabecera.³¹ Y si *Gente Nueva* o *Florilegio* contaban con elementos de diseño modernistas, *Pitos y Flautas* presenta ya una imagen completamente modernista en cuanto a la utilización de fuentes, maquetado y tipografía. Tirado en la Imprenta y Litografía de J. Martínez, los tres números conservados contienen once viñetas litografiadas de gran calidad firmadas por *Luzbel*, nuevo seudónimo de Manolo Reyes.

Del material conservado merecen reseñarse las viñetas del primer número: “Después de la sesión municipal”, “Jabón Alcalde”; “La labor de la representación cabildeña”, “En la Escuela”, “Nota Cómica” y la historieta “¿A que no me conocen?” en el segundo número. Del tercero debe señalarse “La exportación de frutos y la Guerra”. Ésta última y “Nota Cómica” son especialmente interesantes por cuanto reflejan la pugna entre germanófilos y anglófilos en los primeros momentos de la Primera Guerra Mundial. En “La exportación de frutos y la Guerra” Reyes nos presenta

³⁰ “De Arte”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 45, 12 de julio de 1914, p. 6.

³¹ Los números 1, 2 y 3. El primero sin fecha –probablemente de la primera quincena de diciembre–, y de 19 de diciembre de 1914 y de 1 de enero de 1915 los otros dos. *Pitos y Flautas* tiene un formato de cuadernillo de 8 páginas en cuartilla, siendo una de las primeras revistas impresas a color. Desconocemos si se editaron más números.



Luzbel [REYES].

“La exportación de frutos y la Guerra” en *Pitos y Flautas*, núm. 3, 1 de enero de 1915.

32 “Concejales Disponibles: Don José Hernández Sánchez”, *Pitos y Flautas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 2, 19 de diciembre de 1914.

33 “La última alocución de Don Manuel”, *Pitos y Flautas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 3, 1 de enero de 1915.

34 “Concejales Disponibles”, *Pitos y Flautas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 3, 1 de enero de 1915.

35 “Reclutas Disponibles”, *Pitos y Flautas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 1, [primera semana de diciembre de] 1914.

a dos isleños sentados frente a frente ante una mesa. Uno de ellos caracterizado con uniforme y casco alemán. El otro con casaca británica. El diálogo transcurre de esta guisa: —“General Lento: Von Melián, yo le aseguro, y por San Jorge se lo juro que el porvenir de esta tierra ligado está al de Inglaterra. —Von Melián: Pues yo juro por San Juan, que al Gran país Alemán, por su cultura y valor, quisiera ser vencedor. —General Lento: Oh, Von Melián, no disparete! ¿Quién comprará entonces sus tomates?”. El diálogo pone de relieve lo que realmente se jugaba Canarias en la Primera Guerra Mundial, que no era otra cosa que el modelo exportador establecido por los británicos a finales del XIX para la fruta —tomates y plátanos— que se mantiene, con altibajos, hasta el Golpe de Estado de 1936.

Entre las caricaturas publicadas por *Pitos y Flautas* encontramos nuevamente a los representantes del poder local, entonces en manos del ayuntamiento: José Sánchez Hernández³², una magnífica caricatura de Manuel Luen-go³³, ya caricaturizado en *Florilegio*, y otro concejal sin identificar.³⁴ Nótese que esta línea de publicación de concejales ya había sido desarrollada por Francisco González Padrón en *La Caveta* (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-1909) bajo el título “Nuestros Concejales”. Además de estas caricaturas, *Luzbel* publicará otras como la de “Reclutas disponibles”³⁵ y dos viñetas más en el segundo número. El humorismo de Reyes alcanza en esta cabecera un estilo bien definido y con un modo de entender la viñeta realmente moderno. Llama en este sentido la atención la sobriedad y el carácter discursivo de la historieta “¿A que no me conocen?”, primera que vemos publicada por este autor. Es de destacar el peso que la Gran Guerra imprime a esta cabecera: Un cierto aire militar flota en esta revista, tanto en el léxico como en los modos empleados.

LA EXPOSICIÓN EN EL ATENEO, 1916

A comienzos de mayo de 1916, José Rial, colaborador de *Florilegio*, visita a Reyes en su casa de Las Palmas poco antes de su marcha a Santa Cruz de Tenerife. El artista

comenta los preparativos para una nueva exposición.³⁶ La muestra se inaugurará el 30 de julio y permanecerá abierta hasta el 10 de agosto de 1916 en los salones del Ateneo Tinerfeño.³⁷ Su amigo *Jordé* remitirá un texto que parecerá publicado en Santa Cruz³⁸, mientras que otro de Joaquín Fernández Pajares (*Jacinto Terry*) aparecerá en el número que *Florilegio* dedica a la muestra de Reyes en Tenerife.³⁹

Reyes publicará un catálogo de la exposición del Ateneo que recoge, de acuerdo con la prensa, nueve dibujos y veinte caricaturas. Los títulos de los dibujos son: *Mi mesa*, *El Benjamín de la casa*, *Bebé*, *Percepción*, *Idealidad*, *Mañana de sol*, *Pesadilla*, *La Maja Gitana* y *Capricho*.⁴⁰ Dos de ellos llamaron la atención de Rial cuando le entrevistó en su casa: *Percepción* y *Pesadilla*. De éste se despide amargamente aquel: “Reyes me ha ofrecido ese dibujo si no se vende en la exposición... Con pena lo he visto por última vez”.⁴¹

Las caricaturas que presenta en Santa Cruz son las de Jacinto Casariego, *Crosita*, Benito Pérez Galdós, Ildefonso Maffiotte, Néstor, Ramón Gil Roldán, Manuel Filpes, Francisco Cabrerizo, Juan Martí, Francisco Bonnin, Ruben Marichal, *Jacinto Terry*, Patricio Estévez, *Carlos Cruz*, Francisco Izquierdo, *Monsieur François*, Guillermo Cabrera Felipe, Luis Zamorano Benítez, Juan Claverie y Pedro Guezala. Por error de la imprenta, aclara la prensa, “se dejó de poner entre las personas caricaturizadas a D. Manuel Verdugo”. Llama la atención en este listado de personajes, y junto a los históricos *Crosita* y *Verdugo*, la presencia de Pedro de Guezala y de Juan Claverie. De la biografía de este ágil dibujante apenas sabemos casi nada más allá de que inaugura una muestra de caricaturas en Santa Cruz poco después de la de Reyes —¿tal vez en el mismo Ateneo?— y que colabora puntualmente con sus caricaturas en *La Prensa y Castalia* en 1917.⁴² Claverie aparece en la escena del humorismo gráfico isleño con una fuerza sólo comparable a la de su amigo Reyes, a quien caricaturiza en el catálogo *Apuntes, Álbum de Caricaturas* que publica en octubre de 1916 en Santa Cruz de Tenerife. Un volumen que hasta la aparición de *Líneas* era la publicación monográfica de humorismo

36 RIAL, José, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1916.

37 Véase *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de julio de 1916; “Ecos”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de julio de 1916; *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de julio de 1916; “De Arte. Exposición Reyes”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de julio de 1916; “De Arte. Exposición Reyes”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de julio de 1916; *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de agosto de 1916. Ver lopedeclavijo.blogspot.com.es/2012/04/manuel-reyes-brito-ii.html.

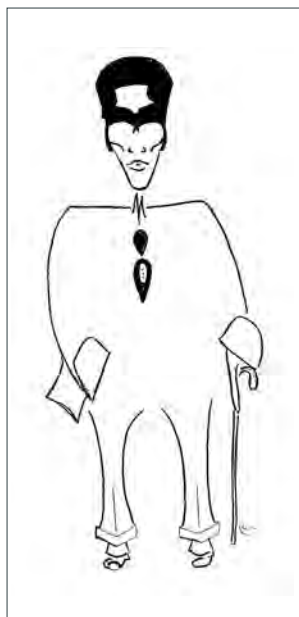
38 SUÁREZ LEÓN, Sebastián, “De Arte”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de agosto de 1916.

39 TERRY, Jacinto, “Dietario”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de agosto de 1916; *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de agosto de 1916.

40 “De Arte. Exposición Reyes”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de julio de 1916.

41 RIAL, José, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1916.

42 Claverie publica tres caricaturas en el número diez de *Castalia*. Las del Director de *La Prensa*, Leoncio Rodríguez, la de Bonnin, vestido de militar con la paleta de pintor en la mano, y la de López Ruiz. Ver *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 10, 20 de marzo de 1917.



Claverie.

REYES en *Apuntes, Álbum de Caricaturas*, 1916.

gráfico isleño más antigua conservada. *Apuntes, Álbum de Caricaturas* es un pequeño álbum de tapas de cartón de 13,5 x 22 cm —de similares medidas pues a las de *Líneas* de Manolo Reyes y que Claverie debió conocer— que contiene 15 caricaturas impresas de 16 x 9 cm. Las caricaturas, adosadas sobre cartulinas, están enmarcadas por una simple y elegante orla. Hojas de papel cebolla separan cada una de las caricaturas. Sabemos de la existencia de al menos dos ejemplares de este álbum. El primero que se conserva en El Museo Canario con la signatura V-A 145, fue propiedad de Néstor de la Torre, quien lo donó al museo en 1938. Al segundo ejemplar corresponde un juego de fotocopias que forman parte del Fondo de Alvaro Talavera Herrera. Desconocemos el paradero de este segundo original.

Las caricaturas contenidas en *Apuntes, Álbum de Caricaturas*, además de la de Manolo Reyes y de Pedro de Guezala son las de Luis Mackenna Benavides, Rafael Hardisson, Patricio Estévanez, Felino Aguilar, Juan Martí, Antonio Vivanco, Arturo Ballester, Francisco Bonnin, Jose María Carballo, Guillermo Cabrera, Leoncio Rodríguez y Arturo Pérez Zamora.⁴³

La caricatura de “Manuel Reyes Brito” es una de las tres caricaturas que conservamos de nuestro artista. Claverie parece conocer la autocaricatura en la que el propio Reyes se definía, con sus anchos hombros y cejas, su perfil delgado y sus piernas abiertas. Pero un detalle nos llama la atención: el bastón que Claverie introduce en un hombre de apenas 24 años y que acusa ya una salud quebradiza que ya le había jugado malas pasadas.

CASTALIA, 1917

La caricatura de Manolo Reyes hecha por Claverie en *Apuntes, Álbum de Caricaturas* y las de Claverie y Guezala expuestas en la muestra de Reyes en el Ateneo de Santa Cruz, marcan el inicio de una estrecha relación que encontrará pocos meses después su canal de expresión en la revista *Castalia*, la revista más importante del momento en las islas.

⁴³ Bonnin y Leoncio Rodríguez serán nuevamente caricaturizados para las páginas de *Castalia*.

Castalia, *Literatura, Arte, Vida Insular* aparece en Santa Cruz de Tenerife el 7 de enero de 1917. De esta cabecera se conservan en El Museo Canario 22 números, el último de 20 de agosto de 1917. Revista semanal de 16 páginas, su consejo de redacción está compuesto por su Director, Luis Rodríguez Figueroa y su Jefe de Redacción, Ildefonso Maffiotte. Revista modernista donde las haya, con una sensualidad y un erotismo difícil de encontrar en publicaciones periódicas de estos años en Canarias, cuenta con un excepcional equipo tanto de escritores —Tomás Morales, Doreste, Saulo Torón, Verdugo, Hernández Amador— como de ilustradores y humoristas: Diego Crosa, Alfredo de Torres Edwards, Adalberto Benítez, Pedro de Guezala, Francisco Bonnin, Juan Davó, nuestro Manolo Reyes, Claverie, Miguel Borges Salas, Manuel López Ruiz y Romero Espínola.

El protagonista del humorismo gráfico de *Castalia* es Manolo Reyes. Frente a las dos caricaturas publicadas de Claverie o de Juan Davó; o frente a una sola colaboración humorística de Guezala, Verdugo o Miguel Borges Salas, Reyes publica cinco caricaturas: las de Pérez Galdós⁴⁴, Néstor⁴⁵, —por cierto muy similar a la publicada por José Francés en *La Esfera* en 1914—; la de Juan Martí Dehesa, Presidente del Centro de Propaganda y Fomento del Turismo de Tenerife⁴⁶; la de Diego Crosa⁴⁷, y la de su amigo Sebastián Suárez León (*Jordé*)⁴⁸ quien le escribe un texto para el número doce de *Castalia*.⁴⁹

Además de estas caricaturas, *Castalia* publica dos viñetas suyas interesantísimas. La primera en relación con la colonia británica: “Nota Cómica. Lo que ven los parroquianos del *British* en la Plaza de la Constitución”.⁵⁰ Y una segunda viñeta en la que volvemos a encontrar la confrontación entre magos y señoritos que Crosita había inaugurado en *Gente Nueva*: “En La Plaza de la Constitución. Arrepara Rumualda, el moo que tienen de enamorar en la suidá! No cretiques, que es gente que está en güena posición y es pa que vea la “clase media”!”⁵¹ Juego de palabras en el que “media” alude tanto a la clase social como



M. REYES.

Juan Martí Dehesa en
Castalia, núm. 14,
18 de abril de 1917.

44 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 4, 29 de enero de 1917, pp. 8-9.

45 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 12, 31 de marzo de 1917, p. 5.

46 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 14, 18 de abril de 1917, p. 8.

47 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 15, 23 de abril de 1917, p. 5.

48 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 21, 15 julio 1917, p. 3.

49 SUÁREZ LEÓN, Sebastián, “Artistas Jóvenes: Manolo Reyes”, *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 12, 31 de marzo de 1917, p. 1.

50 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 15, 23 de abril de 1917, p. 8.

51 *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 22, 20 de agosto de 1917, p. 8.



M. REYES.
Castalia, núm. 22,
20 de agosto de 1917.

veintidós números. Pero el papel de Reyes, y el del director artístico de la revista, su amigo Pedro de Guezala, no se redujo al proyecto editorial o al retrato que Reyes ofreció como premio para el Concurso de Bellezas organizado por la revista.⁵²

Castalia, revista joven y moderna, no puede ser menos que *Florilegio* y en el número 19, de 15 de junio 1917, se habla ya de un proyecto de exposición de “fotografías, óleos, acuarelas, tapices, caricaturas, etc.”. Para esta muestra abierta a los artistas de todas las islas, que se habría de celebrar del 1 al 8 de julio de 1917 en el Ateneo de La Laguna, se dice cuentan ya con numerosas obras,⁵³ entre las que nos interesan las caricaturas de Reyes, Guezala y Claverie junto a las de Juan Davó, Felipe Poggi, Julián Rodríguez Ballester, Adalberto Benítez, Manuel Lestón, Miguel y Francisco Borges, “Un conjunto, en fin, digno a todas luces de figurar en el más acreditado salón de exposiciones”.⁵⁴

No podemos cerrar este breve repaso por la colaboración de Reyes con *Castalia* sin mencionar que el primer reclamo publicitario dibujado por un humorista gráfico isleño se publica en esta revista.⁵⁵ Una línea de trabajo que Reyes desarrollará plenamente en *Diablo Cojuelo*.

⁵² Ver lopedeclavijo.blogspot.com.es/2012/04/manuel-reyes-brito-ii.html.

⁵³ *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 19, 15 de junio de 1917. p. 11.

⁵⁴ “Nuestra exposición”, *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 21, 15 de julio 1917, p. 4.

⁵⁵ Página de anuncios: “Bazar X”, “Camisería New England”, “Pan Álvarez”, *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 5, 7 de febrero de 1917.

DIABLO COJUELO, 1917

Tras el final de *Castalia*, en agosto de 1917, volvemos a encontrar el trazo de Manolo Reyes en una nueva revista satírica de la que sólo se conservan en la Biblioteca Pública Municipal de Santa Cruz de Tenerife tres ejemplares sin numerar, correspondientes a los días 12, 19 y 30 de noviembre de 1917: *Diablo cojuelo*. Y si en *Castalia* Reyes había tenido un papel destacado, *Diablo Cojuelo* será un proyecto totalmente personal, en el que todos los dibujos están firmados por Luzbel.

Diablo Cojuelo es una cabecera política, como lo había sido *Pitos y Flautas*. Cambia un ayuntamiento —el de Las Palmas— por otro —el de Santa Cruz—, cambian los políticos, pero no el tono del dibujante. De hecho tan sólo una de las dieciséis viñetas y caricaturas presentes en esta revista, la excelente caricatura de Benito Pérez Galdós “Un ciego que mira con los ojos del alma” que aparece en la portada del tercer número, no tiene contenido directamente político. Escritor, por cierto, del que Reyes ya había publicado una caricatura en *Castalia*.⁵⁶ El resto del imaginario desplegado en *Diablo Cojuelo* tiene como objeto de sus críticas las elecciones y la política municipal santacruzera. Son viñetas como “¿Cuánto vale ese uniforme?”, “Este edificio...”,⁵⁷ “El que si ayer se muriera...”, “Al Señor de la Humildad”, “Juego”, “Al ver donde Pinto entierra...”, “Cómpreme usted éste jumento...”,⁵⁸ “Tomates y bananas...”, o “Evangelio del día”⁵⁹. Cinco caricaturas cierran este ciclo municipalista: “Vulnerando la Constitución”, “Eclipse parcial de un astro municipal” y “Manuel García Prieto”;⁶⁰ “S.M. Alejandro I de la Casa de Lerroux”⁶¹ y el magnífico y arquetípico retrato de un político de cualquier tiempo y lugar: “El que corta el bacalao”.⁶²



Luzbel [REYES].

“S.M. Alejandro I de la casa de Lerroux” en *Diablo Cojuelo*, 19 de noviembre de 1917.

⁵⁶ *Castalia*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 4, 29 de enero, pp. 8-9.

⁵⁷ Ambas en *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [1], 12 de noviembre de 1917.

⁵⁸ Todas en *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [2], 19 de noviembre de 1917.

⁵⁹ Ambas en *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [3], 30 de noviembre de 1917.

⁶⁰ Estas tres en *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [1], 12 de noviembre de 1917.

⁶¹ Todas en *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [2], 19 de noviembre de 1917.

⁶² Ambas en *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [3], 30 de noviembre de 1917.



Luzbel [REYES].
 “El que corta el bacalao”
 en *Diablo Cojuelo*,
 12 de noviembre de 1917.

63 *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [1], 12 de noviembre de 1917, p.13.

64 *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [2], 19 de noviembre de 1917, p.14.

65 *Diablo Cojuelo*, Santa Cruz de Tenerife, núm. [3], 30 de noviembre de 1917, p.12.

66 PERDOMO ACEDO, Pedro, “Solloquios isleños”, *Florilegio*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 38, 17 de mayo de 1914.

67 *El Imparcial*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de febrero de 1918. Op. Cit. lopedeclavijo.blogspot.com.es/2012/04/manuel-reyes-brito-ii.html.

Uno de los aspectos que singulariza esta cabecera es el uso generalizado de reclamos publicitarios. Una estrategia comercial que Reyes ya había tanteado en *Castalia*, pero que ahora explota. Tenemos así anuncios como su “Café de la Alegría”,⁶³ café que se encontraba en la plaza del mercado santacruzera. Reyes publicará en este mismo medio tres anuncios más, “Camisería La Central”,⁶⁴ “El misterio del millón de dólares” y “Carta Blanca”⁶⁵. “El Misterio del millón de dólares” es el primer ejemplo de publicidad cinematográfica humorística en las islas. Con respecto a “Carta Blanca”, Reyes realiza la composición tipográfica, no así la imagen de la pareja que es incorporada a través de un cliché previo al anuncio. Desconocemos si *Diablo Cojuelo* llegó a tener más números, pero estamos ante una de las grandes cabeceras humorísticas canarias de todos los tiempos. Un estudio de ambas cabeceras — *Pitos y Flautas* y *Diablo Cojuelo*— queda pendiente para otro artículo.

EXPOSICIÓN EN LA PALMA, 1918

Paralelamente a sus entregas gráficas para *Castalia* y para *Diablo Cojuelo*, Reyes continua pintando “en serio”. Ya vimos que en su primera muestra en el Gabinete Literario en 1914 había presentado “varios paisajes al óleo”⁶⁶ y se ha mencionado también el retrato que prepara para el concurso de bellezas organizado por *Castalia* en mayo de 1917. De modo que no resulta extraño que sea con esta faceta suya, más formal, con la que quiera presentarse en su isla natal cuando decide inaugurar en febrero de 1918 una exposición de “obra pictórica” en los salones del Real Nuevo Club de Santa Cruz de La Palma.⁶⁷ Reyes no dejó de pintar retratos, como tendremos ocasión de ver más adelante.

REGRESO A LAS PALMAS, 1920

Llama la atención la ausencia de Reyes en las dos importantes exposiciones de humor gráfico que se cele-

bran en Canarias en 1919. No está en la lista de expositores de la “Exposición de caricaturas y dibujos” que se celebra en el Ateneo de La Laguna en marzo de 1919 y en donde si están presentes sus compañeros de *Castalia* — Guezala, Claverie y Miguel Borges Salas—, junto a Juan Oliver, Martí, Mario Pestana, Fortuny, Manuel Barrera (*Pili*) y Kreisler.⁶⁸

Y tampoco se le consigue en la “Primera Exposición de Artistas Canarios” que se celebra en el Gabinete Literario en noviembre de 1919, en donde encontramos a Juan Carló, Nicolás Massieu —profesores de la recién creada escuela Luján Pérez— Tomás Gómez Bosch, Federico Valido, Carmen Martínez, Isabel González, Francisco Suárez, J. Nieto, José Hurtado de Mendoza y Juan Millares Carló. Será este joven de 24 años, Juan Millares, el padre de Manolo y de Eduardo Millares Sall (*Cho-Juáa*), quien nos dé noticia de Reyes, no en esta muestra, en la que repetimos, no participó, sino a través de un dibujo de comienzos de la década de los veinte que se conserva en una colección privada. El dibujo, de 14,5 x 12,4 cm tiene un lema en el que se lee: “Don Luzbelito: Yo soy un pobre diablo... un pobre diablo sentimental”. En este apunte del natural Reyes es representado con barba, bigote y anteojos. Cubre su cabeza un bombín y lleva una bufanda y un paraguas como viejo bohemio. Este aspecto frágil con el que regresó de Santa Cruz no le impidió seguir siendo un personaje en la ciudad. A comienzos de junio de 1921 *La Crónica* daba cuenta de la exposición “en un escaparate de la calle de Triana” de una caricatura de Pedro S. Padilla, director de *La Crónica*.⁶⁹ Su autor, un redactor de *La Provincia*, señala dos aspectos que definen, a su entender, la caricatura de Reyes: su elegancia —“no es el lápiz de Reyes daga florentina. Toda su labor respira, por el contrario, una amable cordialidad”⁷⁰— y su discreción —“Reyes, aparentemente, trabaja poco, por lo menos no gusta de que el público admire lo que produce”⁷¹. Discreción que otros entenderán como poco amor al trabajo.



M. REYES.
Victorio Macho en
La Crónica,
1 de julio de 1921.

68 LEFRANC, A., “Notas de Arte”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de marzo de 1919.

69 GARCÍA Y GARCÍA, Francisco, “El arte de la caricatura”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de junio de 1921, portada.

70 GARCÍA Y GARCÍA, Francisco, “El arte de la caricatura”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de junio de 1921, portada.

71 GARCÍA Y GARCÍA, Francisco, “El arte de la caricatura”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de junio de 1921, portada.



M. REYES.

Mariano Utrera en
La Provincia,
12 de julio de 1923.

72 Manolo Reyes, Caricatura de Victorio Macho, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de julio de 1921, portada.

73 Manolo Reyes, Caricatura del poeta, dramaturgo y narrador andaluz Francisco Villaespesa (1877-1936), *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de julio de 1921, portada.

74 Manolo Reyes, Caricatura del poeta Juan José Llovet (1895-Santo Domingo, sin fecha), *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de julio de 1921, portada.

75 “Una caricatura de Manolo Reyes”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de febrero de 1922, portada.

76 Manolo Reyes, Caricatura de Mariano Utrera y Cabezas, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de julio de 1923.

Si estas palabras consiguieron espolear al caricaturista no lo sabemos, pero apenas un mes más tarde Reyes forma ya parte del equipo de colaboradores de *La Crónica*. En este periódico publica el 1 de julio de 1921 su célebre caricatura de Victorio Macho, hoy depositada en la Casa-Museo Tomás Morales.⁷² El dibujo se publica en el marco de la exposición que Macho inaugura en los salones de “Fomento y Turismo”, a la que se dedica gran parte de este número de *La Crónica*, con artículos de Francisco García, Fernando González y del propio Macho.

Tras la de Macho firma la caricatura del poeta, dramaturgo y narrador andaluz Francisco Villaespesa (1877-1936), quien viene al frente de una compañía de comedias camino de América del Sur.⁷³ El 17 de junio de 1921 publica la caricatura de otro ilustre visitante de camino para América, Juan José Llovet.⁷⁴

Poco antes del fallecimiento de su amigo Tomás Morales —acaecida el 15 de agosto de 1921— Reyes dibuja el cariboncillo “Tomás Morales en su lecho mortuorio” que conserva la Casa-Museo de Moya. Otra imagen, muy distinta del autor de *Las Rosas de Hércules*, será la que brinde a la ciudadanía el 16 de febrero de 1922. Para entonces Reyes, que era ya redactor artístico de *La Crónica* expone una caricatura del poeta en el hall del Gabinete Literario: “Esta caricatura de Manolo Reyes avalora grandemente su colección magnífica. Ella constituye un nuevo acierto y un mayor éxito para el joven artista hacia quien va nuestro parabién y nuestro afecto alentador”.⁷⁵ Lamentablemente en esta ocasión *La Crónica* no reprodujo la caricatura del poeta fallecido.

Reyes publica una nueva caricatura, esta vez en *La Provincia*, el 12 de julio de 1923. La fecha es significativa por cuanto en estas mismas fechas *La Provincia* publicaba viñetas de otro compañero de *Castalia* como Miguel Borges Salas. La caricatura es la de Mariano Utrera y Cabezas.⁷⁶

Tras esta caricatura, Reyes va a publicar en *La Provincia* una serie de retratos a lo largo del verano de 1923. Honor que comparte con un jovencísimo pintor llamado Cirilo Suárez.⁷⁷ Manolo Reyes firma en 1923 los retratos de Isabel Almeida⁷⁸, Dolores Alemán⁷⁹, el muy sugerente de Luisita Mesa⁸⁰ y el de Julia Perdomo⁸¹.

A finales de agosto *La Provincia* publica una foto de un retrato al óleo de Tomás Morales en su portada. Una pieza que no parece de gran formato por el tamaño de la firma de Reyes, en el ángulo superior izquierdo, pero que tiene un indudable interés para nosotros⁸².

De sus últimos años, más allá de su participación en la redacción y en el diseño de la cabecera de *El País*, poco más sabemos hasta su muerte el 28 de enero de 1928 en su casa en la calle Villavicencio 17. *La Crónica* publica su esquila el domingo 29 de enero⁸³ y una amarga necrológica que no nos resistimos a publicar:

“Manolo Reyes”

Ayer falleció en esta ciudad el que fue querido amigo y colaborador artístico Manolo Reyes. Su muerte deja honda pena en los que conocimos sus bondades, sus sentimientos y su temperamento de artista.

Con condiciones valiosísimas para llegar, no llegó Manolo Reyes a lograr el puesto al que siempre aspiró entre los artistas notables de la línea. Su abulia característica anuló su personalidad artística en los comienzos. Y acaso fuera él más filósofo que los que le tildábamos de inútil —que ya es ser algo—; acaso el presentimiento de final prematuro de su vida le invitara a dar rienda suelta a la fantasía soñando dulcemente con lo que él hubiera podido ser y llegando a creer que efectivamente lo era.

Pero a pesar de todo lo que no fue, Manolo Reyes era algo extraordinario y bueno. Su muerte deja en nosotros el sentimiento extraño del que se siente morir año tras año, y lucha por convencerse a sí mismo de que es un sueño su desgraciada realidad.⁸⁴



M. REYES.
Luisita Mesa en
La Provincia,
21 de agosto de 1923.

77 Cirilo Suárez, Retrato de Elvira Padilla y Paz, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de septiembre de 1923, portada.

78 Manolo Reyes, Retrato de Isabelita Almeida, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de julio de 1923, portada.

79 Manolo Reyes, Retrato de Lolita Alemán Doreste, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de agosto de 1923, portada.

80 Manolo Reyes, Retrato de Luisita Mesa Bosch, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de agosto de 1923, portada.

81 Manolo Reyes, Retrato de Julia Perdomo Benítez, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de agosto de 1923, portada.

82 Manolo Reyes, Retrato de Tomás Morales, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de agosto de 1923, portada.

83 *La Crónica*, 29 de enero de 1928, Las Palmas de Gran Canaria, portada.

84 “Manolo Reyes”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de enero de 1928, portada.

M. REYES.

Retrato de Tomás Morales
en *La Provincia*,
26 de agosto de 1923.



El *Diario de Las Palmas* publicaría otra necrológica, más amable, al día siguiente.⁸⁵ *La Provincia* cumplirá mandando simplemente sus condolencias a la familia el 31 de enero.⁸⁶

Hablábamos al comienzo de este artículo del olvido en el que había caído Reyes. Sin embargo su memoria se mantuvo viva hasta bien entrados los años setenta del siglo pasado. La Escuela Luján Pérez, a través de Felo Monzón, le rinde homenaje al incluir dibujos suyos en la “Primera Exposición de Humoristas Canarios” celebrada en el Club P.A.L.A. de Las Palmas en diciembre de 1944. Otro maestro de nuestro humor gráfico, Harry Beuster, lo inmortalizará como uno de los personajes de *La Tertulia del café “El Aguila”*, lienzo que firma en Santa Cruz de Tenerife en 1963. Ocho años más tarde, el 29 de noviembre de 1971 Alfonso Armas Ayala inauguraba la “Exposición de Caricaturistas Canarios” que nuevamente rendía memoria del dibujante palmero. Con esta pequeña contribución queremos sumarnos a quienes nos precedieron en su memoria.

85 “Un artista: Manolo Reyes”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de enero de 1928, p. 2.

86 “Ha fallecido el notable dibujante Reyes, a cuyos familiares enviamos nuestro más sentido pésame”.

LA CASA-MUSEO TOMÁS MORALES HA ADQUIRIDO gran parte de la biblioteca personal del poeta y crítico de arte y literatura, Lázaro Santana. La colección adquirida está conformada por unos 1.100 ejemplares de literatura desde finales del siglo XIX hasta hoy en día. Entre la colección destaca el apartado canario, el más numeroso, contiene títulos en primera edición de casi todos los poetas canarios del siglo XX, desde Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, Luis Doreste Silva, Manuel Verdugo, Félix Delgado, Montiano Placeres, Francisco Izquierdo, Ignacia de Lara, Juan Millares, Fernando González, Josefina de la Torre, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro Perdomo Acedo, Diego Navarro, Chona Madera, Pedro Lezcano, Agustín Millares Sall, Manuel Padorno, hasta Luis Feria, y un largo etcétera.

Buena parte de estos libros llevan una dedicatoria autógrafa de los autores.

En prosa hay primeras ediciones que van desde autores como Luis y Agustín Millares Cubas, *Jordé*, Francisco González Díaz, *Fray Lesco*, José Batllori, hasta títulos más recientes de García Ramos o Emilio González Déniz.

Desde este momento, la Casa-Museo Tomás Morales pone a disposición de los usuarios de su biblioteca una colección que sirve como material de lectura, estudio y consulta.

Mostramos a continuación la relación de algunos de los libros adquiridos que han pasado a formar parte del Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales:

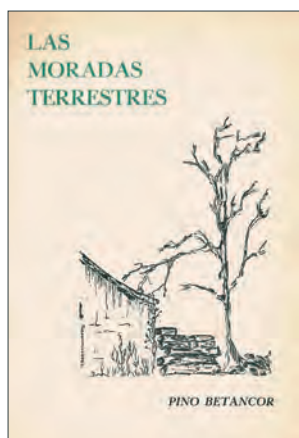
ALONSO, María Rosa. *En Tenerife, una poetisa: Victorina Briedoux y Mazzini, 1835-1862*; portadas de Rita Bethencourt Francés. Santa Cruz de Tenerife: Librería Hespérides, 1940. Con ded. autógr.

—*Pulso del tiempo*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1953.

ARTILES, Pablo. *De Gran Canaria a Roma*. Las Palmas: Escuela Tipográfica Salesiana, 1935. Cub. il.

Biblioteca Lázaro Santana.





LÁZARO SANTANA NUEZ (Las Palmas de Gran Canaria, 1940). Poeta, ensayista, crítico de arte y literatura y traductor. Colaborador del suplemento “Cartel de las Artes y las Letras”, que también dirigió, del *Diario de Las Palmas*, así como de la revista de poesía y crítica *Fablas*. Creó junto a Fernando Ramírez la colección “Tagoro” en 1963. Como antólogo preparó *Poesía Canaria Última* (1966) junto a Eugenio Padorno y *Poesía Canaria 1939-1969* (1969). A su labor debemos ediciones importantes sobre Alonso Quesada y Domingo Rivero, destacando *Crónicas de la ciudad y de la noche*; *Smoking-Room*; *Las inquietudes del Hall* de Alonso Quesada publicada por el Cabil-
do de Gran Canaria en 2012 en la colección Biblioteca Alonso Quesada. Su producción poética abarca entre otros los siguiente títulos: *Efenérides* (1973), *Las Aves* (1979), *Destino* (1982), *Simetrías* (1989), *Paisajes y otros cuerpos* (1989), *Son diez* (1998), *Otros pretextos insulares* (2002), *Conservatorio* (2007), *Suite Israel y otros poemas de otoño* (2010), *Para llegar a la Torre Oscura* (2010) y *Mapa de la frontera* (2012). Ha publicado monografías sobre los pintores Antonio Padrón, Plácido Fleitas, Juan Guillermo, José Aguilar, Cristino de Vera, Felo Monzón, Pedro González, César Manrique entre otros muchos.

ÁLVAREZ Cruz, Luis. *Las tabernas literarias de la isla*. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1961. Con ded. autógr.

BENÍTEZ, Simón. *Nuestro Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1949 (Tip. Alzola). Separata de: *El Museo Canario*, nº. 29-30. Año 1949.

BETANCOR, Pino. *Las moradas terrestres*. Las Palmas de Gran Canaria: [s.n.], 1976 (Las Palmas: Imprenta Lezcano). (Planas de Poesía). Cubiertas il. por Susana Millares.

BETHENCOURT, Pedro. *Vida plena*; [il. de Pomán]. 1ª ed.
Madrid: Tip. Los Teatros, 1934. Cub. il. por Pomán.

DÍAZ QUEVEDO, Juan. *El libro de los poetas: Antología universal del arte de la lectura*. Madrid: Fernando Fe, [1925].

DORESTE, Domingo. *Crónicas de Fray Lesco*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1954.

DORESTE, Luis. *Primeras estrofas*; prólogo de Salvador Rueda; epílogo de Ángel Guerra. Madrid: Imprenta Moderna, 1901. Con ded. autógr.

ESPINOSA, Agustín. *Media hora jugando a los dados: conferencia leída... en el Círculo Mercantil de Las Palmas... como contribución a la vida... y obra del pintor José Jorge Oramas*. Las Palmas, G.C.: [s.n.], 1933. Cub. il.

—*Don José Clavijo y Fajardo*; prólogo de Ángel Valbuena Prat. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970. (Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. I, Lengua y Literatura).

—*Crimen*. Tenerife: Gaceta de Arte, 1934. Cub. il. por Óscar Domínguez.

—*Lancelot 28º - 7º: (guía integral de una isla atlántica)*. Madrid: [s.n.], 1929. (Ediciones de arte, literatura y filosofía actuales; 1). Índice de contenidos: *Lancelot y Lanzarote - Elogio del camello con arado - Nazaret - Mozaga - Biología del viento de Lanzarote - Elogio de la palmera con viento - Tinajo o el bizantinismo - Tegüise y Clavijo Fajardo - Elogio de la cisterna con sol - Puerto de Naos - Janubio; El Lago; Las salinas - Mapa búiico - Rectificación de Arrecife*.

FERIA, Ramón. *Stadium*; prólogo de Antonio Espina. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930. Con ded. autógr. Cub. il. por J. Echarri.





GARCÍA CABRERA, Pedro. *Día de alondras*; con 7 composiciones de Rafael Monzón. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1951. Cub. il. Con ded. autógr.

—*Transparencias Fugadas: Poemas*. [1ª ed.] Tenerife: Gaceta de arte, 1934. Con ded. autógr.

GONZÁLEZ, Fernando. *Ofrendas a la nada*. Valladolid: Librería Santarén, 1949. (Halcón Colección de poesía; 15). Con ded. autógr.

—*Manantiales en la ruta: poesías 1918-1921*; versos iniciales por Tomás Morales; retrato del poeta por Victorio Macho. Madrid: [s.n.], 1923 (Madrid: Tip. Artística). Con ded. autógr.

—*El reloj sin horas*. Madrid: Ciudad Lineal, 1929. (Cuadernos literarios). Con ded. autógr.

—*Piedras blancas*. Madrid: Imp. Sáez Hermanos, 1934. Con ded. autógr.



GONZÁLEZ, Francisco. *Pasionarias: poesías*. Las Palmas de Gran Canaria: Miranda, [1926?]

—*Cultura y turismo*. Las Palmas: Tip. del Diario, 1910.

—*Desierto, caravana, oasis...* Las Palmas: Tipografía Miranda, 1929.

GUERRA, Ángel. *Aguas primaverales*; prólogo de Federico León. Las Palmas: La Verdad, 1900. Con ded. autógr. Cub. il.

—*Al sol: novela canaria*. Barcelona: Antonio López, editor: Librería española, [1901?]. (Diamante; 87). Cub. il.



IRIARTE, Tomás. *Fábulas literarias*. Barcelona: Imp. por Juan Francisco Piferrer, 1843.

JORDÉ. *Visiones y hombres de la isla*. Las Palmas: [s.n.], 1955. (Talleres Tip. Rexachs).

— *Al margen de la vida y de los libros*. Las Palmas: Imprenta y Litografía de J. Martínez, 1914. Cub. il por Reyes.

— *Burla burlando: acotaciones de un periodista*. Las Palmas: [s.n.], 1921 (Tip. del “Diario”, imp. 1922).

LARA, Ignacia de. *Tiré de un recuerdo y como las cerezas*. Las Palmas: Tipografía del Diario, 1922. Con ded. autógr.

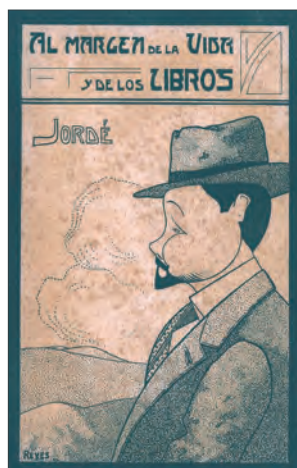
LEZCANO, Pedro... [et al]. *Cuentos canarios contemporáneos*; [prólogo, José Luis Gallardo]. Las Palmas de Gran Canaria: [Imprenta Pérez Galdós], 1979. Cub. il. por Juan Ismael.

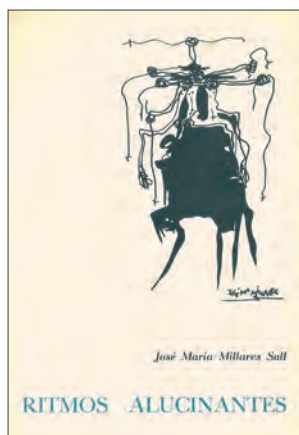
MILLARES CARLO, Juan. *El mar a través de los poetas insulares*. Las Palmas de Gran Canaria: Tip. Alzola, 1945. Separta de la *Revista El Museo Canario*, núm. 13. Enero-Febrero-Marzo de 1945. Con ded. autógr.

MILLARES CUBAS, Luis y Agustín. *Teatrillo*. Las Palmas: Imp. Martínez y Franchy, 1903.

MILLARES SALL, Agustín... [et al]. *Antología cercada*. Las Palmas de Gran Canaria: El Arca, 1947. En portada: Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Angel Johan, José María Millares.

— *La hebra*. Las Palmas, 1965. Separta de la *Revista Millares*, nº 4. (abril-junio, 1965). Con ded. autógr. Cub. il. por Jane Millares Sall.





MILLARES SALL, José María. *Ritmos alucinantes*. Las Palmas de Gran Canaria: [s.n.], 1974 (Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Lezcano). (Planas de poesía). Cubiertas il. por José María Millares.

—*Liverpool*; dibujos de Manuel Millares Sall. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Pedro Lezcano, 1949. (Planas de poesía; 1).

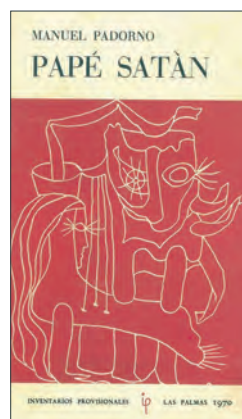
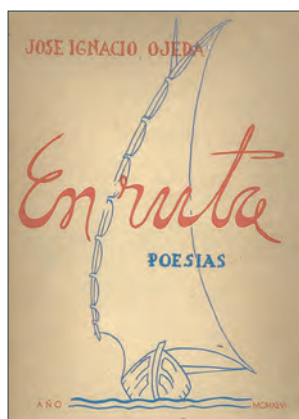
MONTIANO PLACERES. *El remanso de las horas: poesías*. Gran Canaria: Pablo Iglesias, 1935. Cub. il.



NUEZ CABALLERO, Sebastián de la. *Alonso Quesada, poeta en soledades: (notas para su poética)*. En: *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid; Las Palmas: Patronato de la Casa de Colón, imp. 1977. N. 22 (1976), p. 343-383.

—*Trayectoria poética de Saulo Torón (1885-1974)*. En: *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid; Las Palmas: Patronato de la Casa de Colón, imp. 1978. N. 23 (1977), p. 505-579.

—*Tomás Morales, autor teatral: "La Cena de Bethania"*. Madrid, 1955. Es separata de: *Anuario de Estudios Atlánticos*, Núm. 1, 1955.



OJEDA, José Ignacio. *En ruta*; portada del dibujante y poeta Servando Morales. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta España, 1946.

OJEDA, Pino. *La piedra sobre la colina*. Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro, 1964. (Poesía. Tagoro; 8). Con ded. autógr.

PADRÓN QUEVEDO, Manuel. *Por la senda clara*; prefacio, Luis Doreste; portada e ilustraciones, Luis Sotomayor. Las Palmas: [s.n.], 1936 (Tip. La Provincia). Con ded. autógr. Cub. e interior con il.

PADORNO, Manuel. *Oí crecer las palomas*. Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Lezcano, 1955. Con ded. autógr. Cub. y retrato del autor por Manolo Millares.

- *Papé Satán*. 2ª ed. Las Palmas de Gran Canaria: Inventario Provisionales, 1970. (Inventarios Provisionales. Poesía; 5). Cub. il. por Juan Ismael.

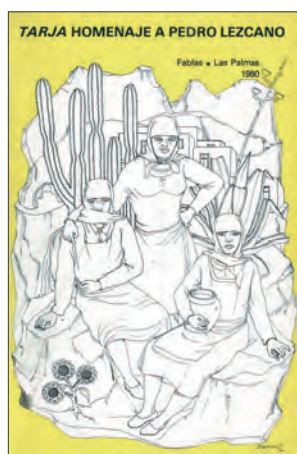
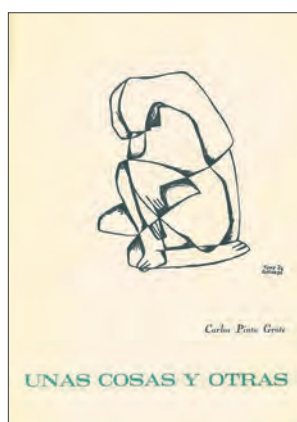
PERDOMO, Leandro. *El Puerto de la Luz: tipos y estampas*; dibujos de Manolo Millares. [Las Palmas de Gran Canaria]: Liber, 1955.

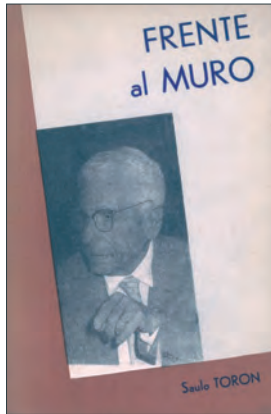
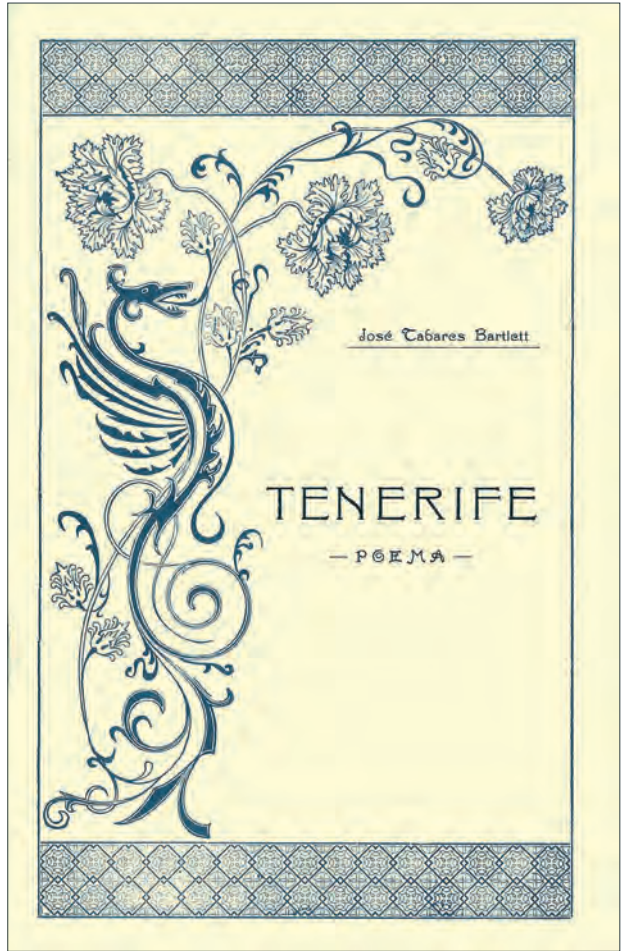
PERERA, Guillermo. *Guillermo Perera: (Recopilación de sus poesías)*; introducción de Leocadio Machado. Santa Cruz de Tenerife: Librería Hespérides, [1940?]. Retrato del autor en la cub. por Servando del Pilar.

PINTO GROTE, Carlos. *Unas cosas y otras*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Pérez Galdós, 1974. Planas de poesía. Cubiertas il. por Tony Gallardo.

PLÁCIDO SANSÓN, José. *La familia, poesías*. Madrid: Imprenta de M. Tello, 1864.

SANTANA, Lázaro... [et al]. *Tarja homenaje a Pedro Lezcano*; [cub. il. por Felo Monzón]. Las Palmas: Fables, 1980.





TABARES BARTLETT, José. *Tenerife: poema*. ed. facs. La Laguna: Nueva Gráfica, D.L. 1990. Reprod. facs. de la ed. de La Laguna: Imp. de Suc. de M. Curbelo, 1915. Cub. il.

TORÓN, Saulo. *Las monedas de cobre: poemas; con una poesía preliminar de Pedro Salinas; portada del poeta Tomás Morales*. Madrid: [s.n.], 1919 (Imp. Clásica Española). Con ded. autógr.

—*Frente al muro*; nota preliminar de Ventura Doreste. Las Palmas: Tagoro, 1963. (Colección de Poesías; 1). Con ded. autógr.

—*Canciones de la orilla*; prólogo de Enrique Díez-Canedo. Madrid: Pueyo, 1932. Con ded. autógr.

—*El caracol encantado: (verso) 1918-1923*; prólogo de Antonio Machado. Madrid: [s.n.], 1926 (Tipografía de Juan Pérez). Con ded. autógr.

TORRE, Josefina de la. *Memorias de una estrella*. Madrid: La Novela del Sábado, cop. 1954. Cub. il. por Goñi.

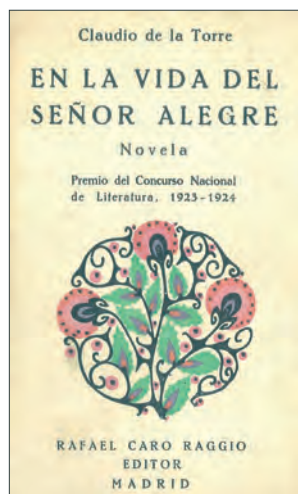
TORRE, Claudio de la. *En la vida del Señor Alegre: novela*. Madrid: Rafael Caro Raggio, [1924]. Premio del Concurso Nacional de Literatura, 1923-1924. Con ded. autógr. Cub. il.

—*Un héroe contemporáneo: comedia en tres actos*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1926. Estrenada con brillante éxito en el Teatro Fontalba, de Madrid, la noche del 14 de mayo de 1926. Con ded. autógr.

VALBUENA PRAT, Ángel. *La Poesía española contemporánea*. Madrid [etc.]: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, cop. 1930. Cub. il.

VERDUGO, Manuel. *Estelas: (poesías)*. Madrid: Renacimiento, cop. 1922. Cub. il.

ZEROLO, Elías. *Legajo de varios Cairasco de Figueroa y el empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI, la lengua, la academia y los académicos, usurpaciones de Inglaterra en la Guayana venezolana, ensayos literarios, cuentos y otras cosas*. Paris: Garnier Hermanos, 1897.





Donaciones

Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar.

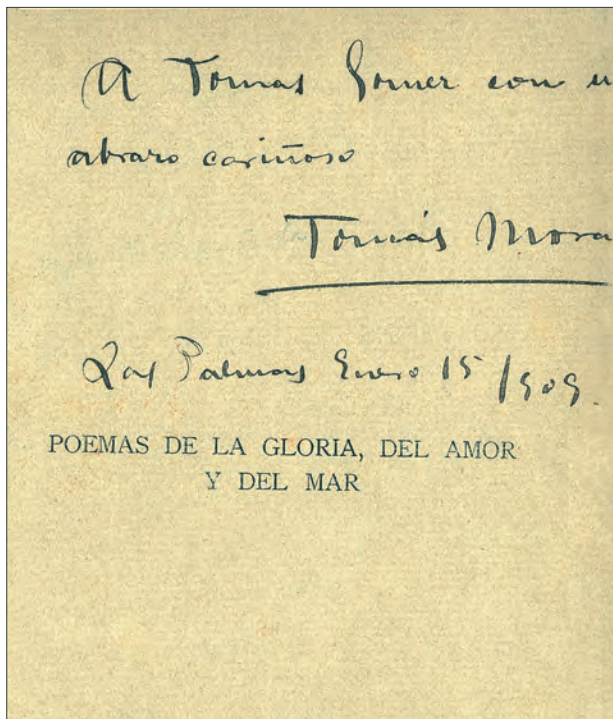
[Donación de SOFÍA GÓMEZ ARROYO]



Portada de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, de Tomás Morales; con una poesía de Salvador Rueda. Madrid: Imprenta Gutenberg-Castro, 1908. 141 p.; 18 cm.

Dedicatoria autógrafa de Tomás Morales a Tomás Gómez Bosch en la portadilla de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, fechada en Las Palmas el 15 de enero de 1909. Archivo-Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria.

EN LA ACTUALIDAD ES MUY DIFÍCIL ENCONTRAR EJEMPLARES del primer libro publicado por Tomás Morales, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* en Madrid en 1908 bajo el sello editorial de la Imprenta Gutenberg Castro. Los ejemplares que aún puedan encontrarse son escasísimos, y la mayoría de ellos, por lo general están en muy mal estado de conservación. Pero estamos ante un ejemplar, que aunque no conserva las cubiertas originales, está en muy buen estado de conservación porque fue encuadernado con tapas de cuero en su día. Además es un ejemplar con un valor documental de primer orden porque contiene una dedicatoria autógrafa de Tomás Morales a su gran amigo, el pintor y fotógrafo, Tomás Gómez Bosch. La dedicatoria está fechada en Las Palmas el 15 de enero de 1909 y reza como sigue: “A Tomas Gomez con un abrazo cariñoso. Tomás Morales. Las Palmas. Enero 15 1909”. Entre las bibliotecas privadas de los creadores canarios se encuentra sin duda la del pintor Tomás Gómez Bosch (1883-



1980) que la Casa-Museo Tomás Morales adquirió en gran parte en 2005. Esta edición de *Poemas de la Gloria, del Amor del Mar* ha pasado a formar parte del fondo bibliográfico y documental de esta institución.

El 2 de junio de 2008 se cumplieron los cien años de la aparición de este libro y el Departamento de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria decidió realizar una edición conmemorativa del centenario de la primera edición (1908-2008). Reproducimos a continuación unas palabras de Oswaldo Guerra Sánchez de la primera parte del texto introductorio de dicha edición:

No es frecuente en la historia literaria que un libro de modesta factura editorial y de tan corta tirada haya tenido una trascendencia tan singular en el desarrollo de la poesía contemporánea. Desde la perspectiva actual, la publicación en junio de 1908 de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* significó, en primer término, la consagración de un joven poeta que por entonces empezaba a darse a conocer: Tomás Morales. Pero desde el punto de vista del contenido, si para los derroteros de la poesía hispánica el libro fue como un jarro de agua fresca en el marasmo en que parecía encontrarse la estética modernista del momento, para la tradición literaria canaria marcó, tal y como hoy reconoce unánimemente la crítica, el límite entre un antes y un después en los modos de hacer poesía.

Con tan sólo 23 años de edad, Tomás Morales había logrado, con un puñado de versos, fama y reconocimiento en los círculos literarios de la época, que vieron en él a la gran promesa literaria de las jóvenes generaciones. Prueba de ello es no sólo el aluvión de críticas positivas que recibió la obra (por parte de autores como Enrique Díez-Canedo, Carmen de Burgos, Fernando Fortún, José Francés, Bernardo G. de Candamo, Luis Doreste Silva, Francisco González Díaz o Adolfo Febles Mora, por citar sólo algunos), sino el hecho de que gracias a ella Tomás Morales fuera incluido en repertorios antológicos de cierto alcance, como *La musa nueva: selectas composiciones poéticas*, de Cecilio Gasca (1908) o *Parnaso español contemporáneo*, de José Brisa (1914).

De las tres secciones en que se dividía el libro (Rimas sentimentales, Poemas de la Gloria y Poemas del Mar), la

más aclamada sin duda fue la última. La visión que ofrecía Morales sobre el tema marino era prácticamente inédita en la poesía hispánica del momento, en especial por haber logrado un perfecto equilibrio entre elementos de apariencia opuestos, es decir, entre la ensoñación poética, de carácter puramente simbolista, y un escenario en principio realista, como es el de la vida portuaria, los entresijos de la navegación, la odisea de las gentes de mar. Y todo ello en el marco de una renovada expresión, perfectamente encajada en la estructura del soneto de verso alejandrino, tan caro a los modernistas. Ello explica la originalidad de estos versos, que en gran medida debían sonar exóticos para los cenáculos literarios de la capital de España, lugar donde el autor dio impulso inicial a su amplio proyecto poético. Y es que el logro de Morales se cifró en una doble circunstancia, estrictamente literaria una, puramente vital otra: su sólida formación lectora, forjada en la estela de Rubén Darío y el simbolismo francés, y su pertenencia a una cultura isleña, en la que ocupa un lugar destacado la vivencia del mar (luego transformada en *visión marina*) y, muy especialmente, la de un espacio concreto: el Puerto de la Luz en Las Palmas de Gran Canaria. Un puerto internacional a pleno rendimiento desde la penúltima década del siglo XIX, que estaba destinado a abrir nuevos horizontes a unos isleños de por sí inclinados al conocimiento de mundos lejanos, y por el que saldría lo mejor de la civilización insular en su afán de darse a conocer en el exterior.

Sea como sea desde la aparición de estos poemas de tema marino (que en su mayor parte el poeta había dado a la luz en la *Revista Latina*, que dirigía Francisco Villaespesa), Tomás Morales habría de ser conocido como el «poeta del mar», etiqueta que si bien hoy no pasa de ser un mero encasillamiento, una simple etiqueta, a la vista de los numerosos y más profundos planteamientos críticos del momento en torno a su obra, tuvo no obstante una clara función identificadora de sus poesías, lo que en el fondo redundó en un más amplio reconocimiento de su quehacer literario. Una de las muchas muestras en que se cifra esa fama es la posición que ocupan los versos del poeta en la crucial antología de Federico de Onís aparecida en 1934, *Antología de poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Allí aparece representado bajo un subepígrafe titulado precisamente «Poetas de mar y viajes», enca-

sillamiento que el propio Onís considera insuficiente, pero que le sirve para afirmar que Morales ocupa un lugar central en la poesía contemporánea gracias al influjo de su isla natal, que «le dio los temas diversos de su poesía, la más rica, amplia y brillante de la fase postmodernista en España».

Que Tomás Morales era algo más que el poeta del mar lo demostró en las otras secciones del libro, más olvidadas por la crítica pero de incuestionable valor. La primera de ellas, titulada «Rimas sentimentales», es un conjunto de versos de corte intimista y de clara adscripción romántica, en los que el poeta instrumentaliza la memoria como motor de la imaginación creadora. Los objetos cotidianos, la familia, la amistad, la infancia en fin, cobran vida en estos textos y conforman el poderoso edificio de la memoria, muy en la línea de cierta corriente del simbolismo en lengua francesa, como se puede apreciar en la poesía de Georges Rodenbach o Albert Samain, por poner sólo dos ejemplos. Aunque la mayor parte de las composiciones de esta sección se aleja considerablemente de los logros poéticos alcanzados por el autor en su poesía posterior, persiste en ellas un tono y un ritmo de absoluta modernidad, que hace que puedan ser leídas hoy sin el menor atisbo de prejuicios estéticos. Sirva como ejemplo la composición número V, dedicada al joven poeta español Fernando Fortún, íntimo amigo de Morales, que es todo un canto intimista a los sentidos y a la memoria, a partir de la recreación simbolista de los espacios recoletos (la habitación en penumbra, el hueco de la ventana, los arcaicos sillones, el rincón del piano) por los que transita el alma.

Otro tanto hay que decir de la sección intermedia del libro, *Poemas de la gloria*, en la que hay composiciones de gran importancia para entender globalmente la obra de Tomás Morales, como por ejemplo «La espada», de carácter metapoético, toda una declaración de intenciones en el marco del Modernismo, o «Canto romántico», que es una suerte de recorrido por el propio pensamiento poético del autor. También encontramos en esta sección otro verdadero monumento a la estética del Modernismo: «Criselefantina», poema erótico dotado de una magnífica arquitectura verbal en el que se cumple una de las máximas del modernismo: la sacralización de lo profano, en este caso la divinización del amor carnal.

Reproducimos a continuación la composición poética citada anteriormente “La Espada” de Tomás Morales:

LA ESPADA

A Santos Chocano

Yo he forjado mi acero sobre el yunque sonoro,
al musical redoble del martillo potente,
y he adornado, en mis noches de trabajo paciente,
con líricos emblemas su cazoleta de oro.

Su rica empuñadura vale todo un tesoro,
y su hoja, fina y ágil, pulida y reluciente,
al girar en el aire vertiginosamente,
brilla al sol con la ráfaga fugaz de un meteoro...

Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera
románticos ensueños y cánticos triunfales
—la gloria por escudo y el amor por cimera—,

como aquellos famosos hidalgos medievales,
que acoplaban los hilos de una gentil quimera
al épico alarido de las trompas marciales...

TOMÁS MORALES

ESTAMOS ANTE UNA DE LAS COPIAS DEL BUSTO-RETRATO que Victorio Macho le realiza de D. Benito Pérez Galdós. La obra original fue realizada en 1915 y la tenía Benito Pérez Galdós en su despacho de Madrid. En la actualidad el original se encuentra en la Casa-Museo Benito Pérez Galdós. De esta pieza Victorio realizó diez copias que regaló a sus amigos más cercanos. Firmado por el autor. 56 cm de alto x 26 cm de ancho.

Extraemos una palabras del investigador Teo Mesa referentes a este busto-retrato publicadas en el *Anuario de Estudios Canarios*, Las Palmas de Gran Canaria (2011), núm. 55, p. 647: “Victorio Macho concibe y ejecuta el primer busto de la imagen de nuestro egregio literato en 1915. A raíz de este estudio retratístico de la figura de D. Benito, la imagen facial y la expresiva de rostro hierático, aunque vivaz y pensante, de mirada profunda, y escrutadora del Maestro. Tenía ya Macho más que memorizada la estructura anatómica del eximio escritor, por lo que los restantes retratos escultóricos que le hiciera en el futuro, serían de fácil concepción para el artista, cambiando solo los formularios estilísticos y conceptuales y significadas simbologías”.

Este busto-retrato ha pasado a formar parte del fondo museográfico de la Casa-Museo Tomás Morales, y ya se encuentra expuesto en unas de las salas de la casa-museo, concretamente en la Sala de la Amistad. Recordemos que Benito Pérez Galdós fue un escritor admirado y respetado por Tomás Morales, al que el poeta le dedica en 1919 el poema-homenaje “La ofrenda emocionada”.

Reproducimos a continuación unas estrofas de dicho poema-homenaje:

Busto-Retrato de *D. Benito Pérez Galdós*
por Victorio Macho, 1915.

Firmada por el autor. Copia en yeso.

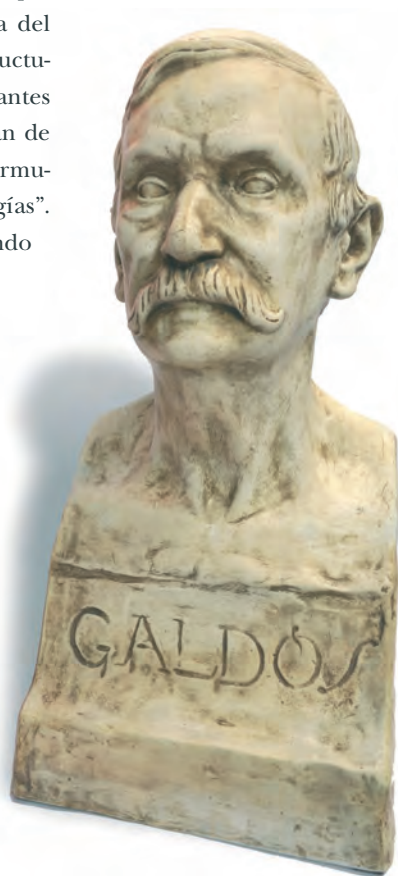
56 x 26 cm.

Casa-Museo Tomás Morales.

Cabildo de Gran Canaria.

Busto-Retrato de D. Benito Pérez Galdós por Victorio Macho.

[Donación de SOFÍA GÓMEZ ARROYO]



LA OFRENDA EMOCIONADA

A don Benito Pérez Galdós

[...]

¡Oh, don Benito! Si el alma fuera lo bastante pura para asumir el reposo de vuestra inmensa figura, yo os la entregaría —débil y amilanado sostén— por que os contara al oído, con infinita cautela —¡lazarillo emocionado cual la dolorosa Nela!—, las maravillas del mundo que ya esos ojos no ven.

[...]

TOMÁS MORALES

Las Rosas de Hércules, L. II (1919)

La ofrenda emocionada. A don Benito Pérez Galdós fue escrita por Tomás Morales con motivo de la inauguración de su monumento, el 19 de enero de 1919, para el Parque del Retiro en Madrid, instalado en la denominada Glorieta de Galdós, justo un año antes de su fallecimiento. Este monumento también fue realizado por Victorio Macho. “La ofrenda emocionada” fue publicada en el Libro II de *Las Rosas de Hércules* en 1919 y en *El Ciudadano*, 19 de agosto de 1919; *Renovación*, 7 de enero de 1920; *España*, Madrid, nº 245, 8 de enero de 1920.

Oswaldo Guerra, en la edición de *Las Rosas de Hércules* (2011), señala: “Francisco González Díaz nos recuerda, en la prensa de la época, que este texto de Morales fue leído públicamente por primera vez el día 18 de mayo de 1919 en el Gabinete Literario de Las Palmas, en un acto de homenaje a la figura de Benito Pérez Galdós: «La inspirada poesía, “La ofrenda emocionada”, producto de la musa del poeta Tomás Morales, que obtuvo un nuevo triunfo, fue muy aplaudida» (véase «Homenaje a D. Benito Pérez Galdós en el Gabinete Literario», *Diario de Las Palmas*, 20 de mayo de 1919).”

A decorative L-shaped line consisting of a horizontal blue line on the left and a vertical gold line on the right, meeting at a right angle.

Apéndice

***I Congreso Ibérico
de Casas-Museo.
XIX Encuentro
de ACAMFE.***

**Santiago de Compostela
y Guimarães del
9 al 13 de octubre de 2012.**

LA CIUDAD DE LA CULTURA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA (Galicia) acogió el pasado mes de octubre de 2012 el I Encuentro Ibérico de Casas Museo enmarcado dentro del XIX Encuentro anual de la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores de España (ACAMFE), una iniciativa que contó con la colaboración de la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación, a través de la Secretaría General de Cultura. Este fue el marco donde se materializó la constitución de la Asociación Ibérica de Casas Museo y Fundaciones de escritores (AICAMFE), una iniciativa pionera que integrará entidades de Portugal y del conjunto del Estado español.

Cuatro casas-museo de la comunidad autónoma de Canarias son miembros de ACAMFE desde su fundación; se trata de la Casa-Museo León y Castillo (Telde, Gran Canaria), la Casa-Museo Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria), la Casa-Museo Tomás Morales (Moya, Gran Canaria) y la Casa-Museo Unamuno (Fuerteventura). Las tres primeras, dependientes del Servicio de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria, estuvieron presentes en este I Congreso Ibérico de Casas-Museo.

La ACAMFE se gestó en 1993 en Las Palmas de Gran Canaria en la Casa-Museo Pérez Galdós y, cinco años más tarde, en 1998, se constituyó formalmente en Salamanca en la Casa-Museo Unamuno. Actualmente, preside la citada asociación el grancanario Antonio González, director de la Casa-Museo León y Castillo de Telde. Hoy en día forman parte de esta asociación más de cincuenta casas-museo y fundaciones de escritores de España.

En la Asamblea de la Asociación Ibérica de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores, que se celebró el miércoles, día 10 de octubre de 2012, la Casa-Museo Tomás Morales de Moya propuso que pasara a formar parte de dicha asociación el Museo Poeta Domingo Rivero, inaugurado en el pasado 19 de marzo de 2012 en Las Palmas de Gran Canaria con motivo del 160 Aniversario del nacimiento del poeta.

La Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE) llevaba dos años trabajando, en colaboración con las casas-museo de Portugal, para poder materializar la constitución de la Asociación Ibérica de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (AICAMFE), una iniciativa que nace con la pretensión de ampliar la difusión de los escritores y de sus obras en el ámbito ibérico y de favorecer el intercambio de experiencias y el diálogo entre las casas-museo y las fundaciones de escritores de Portugal y España.

Entre todos los actos que conformaron el extenso programa del encuentro se desarrollaron diversas actividades literarias y varias visitas a espacios culturales, así como la asamblea general de la asociación.

Ángel Currás, Alcalde de Santiago de Compostela (izquierda) y Antonio M^a González Padrón, Presidente de ACAMFE (derecha), en el Ayuntamiento de Santiago de Compostela el pasado 9 de octubre de 2012 con motivo de la recepción de la Junta de Gobierno de ACAMFE.
I Congreso Ibérico de Casas-Museo.
XIX Encuentro de ACAMFE.



ENTRE FANTASMAS

Pronto me di cuenta de que ese congreso literario iba a ser distinto a todos a los que asistí en mi vida profesional, que son bastantes. Cerca de medio centenar de personas nos reunimos en Santiago y en Guimarães en representación de otras tantas Casas-Museos y Fundaciones literarias de España y Portugal, organizado por ACAMFE, la Asociación que las engloba. La primera circunstancia a destacar, pues, es la de que todos acudíamos en representación de una entidad, más que a título personal. Cada uno era él, pero principalmente era el otro, el escritor que daba nombre a la Casa-Museo o Fundación a la que él o ella pertenecían. Los primeros días, para facilitar la comunicación, nos llamábamos por el nombre del escritor a cuya entidad cultural representábamos. Por eso, yo me sentí muy cohibido en la primera sesión de trabajo cuando me di cuenta de que a mi lado estaba un señor de barba al que llamaban Cervantes, otro de mirada profunda y voz tenue que atendía por Juan Ramón Jiménez, y una señora muy seria y educada que respondía con naturalidad cuando la llamaban Unamuno. Hablaban con desparpajo, en un castellano cuidado —y hasta florido, en el caso de J.R. Jiménez— y con gran naturalidad, de números y de presupuestos, de recortes provocados por la crisis y de las dificultades económicas consiguientes. «Siempre igual —pensaba yo, después de recuperarme del susto de tener a Cervantes al lado— en España la literatura nunca podrá escapar a las penurias económicas».

Antes de la hora de la cena estuve muy pendiente de buscar buenos compañeros de mesa. Ya no me separé de Cervantes y con disimulados trucos, aprendidos en bodas y comidas populares, logré estar acompañado de García Lorca, Lope de Vega, Pérez Galdós, Miguel de Torga y Carlos Casares. Realmente, no era mala compañía. Claro que yo también era Valle-Inclán, que no es moco de pavo. Temí que al estar dos mancos juntos en la mesa tuviésemos problemas de manejo con bandejas y cubiertos, pero eso nos lo solucionó Gabriel y Galán, que por algo le hicimos un hueco en mesa de tanto lustre. Hablamos mucho de literatura, pero ya con el café, acabamos siendo, para uno mismo y para los demás, Pepe, Antonio, Irene, Gustavo, etc., y terminamos hablando de los políticos y de las campañas electorales en marcha.

Pero cuando se empezaba a perder ya la magia de ser quien no éramos, viajamos a Portugal, a conocer las casas y Fundaciones de los escritores de allí. Recorriendo la casa de Camilo Castelo Branco o tomando un vino de Oporto en el pazo de Eça de Queiroz, la cortesía y la amabilidad con que nos trataron nuestros anfitriones nos tentó a sentirnos de nuevo importantes. Pero ya no valía la pena: el bus de la realidad nos estaba esperando para regresar a casa y los fantasmas se evaporaron en las sombras.

JOSÉ A. PONTE FAR

Entre fantasmas por José A. Ponte Far en *La Voz de Galicia*,
Culturas, sábado, 20 de octubre de 2012.

EN EL PRIMER ACTO DEL ENCUENTRO, en el Consello da Cultura Galega, nuestro Presidente me dedicó unas palabras, que agradezco de verdad, con las que (más o menos) me llamaba “padre fundador” (?) y me aseguraba que nunca me había ido de ACAMFE. Inmediatamente me vino a la mente un verso de un poema de Rosalía de Castro, de su libro *Follas Novas*:

Cando volver, se volvo, todo estará onde estaba.
(Cuando vuelva, si vuelvo, todo estará como estaba)

Por un momento quise pensar que así era, que todo estaba en su sitio; pero al cabo de un rato, la realidad tangible, contundente, me dijo que no era exactamente así; que de los cinco auténticos padres fundadores de la asociación no estaban en ACAMFE, en este momento, más que tres, ninguno de ellos en la sala en que nos reuníamos; y que de los protagonistas del momento auroral, luminoso, de ACAMFE faltaban muchísimos: de los siete miembros de la comisión gestora que sólo dos estábamos allí, y de las primeras casas faltaban también algunas significativas; unos porque ya habían abandonado la asociación, otros porque no se habían acercado a Santiago.

Pero sí estaban en la sala algunos veteranos *acamfianos*, quizá no muchos; pero fieles e incondicionales a la asociación; y sí había caras nuevas de casas viejas y caras nuevas de casas nuevas. Al día siguiente, la Asamblea de la asociación se desarrollaba por caminos claramente reconocibles. Por lo tanto, había cosas que no estaban y otras nuevas, ya sea renovando o sustituyendo éstas a aquellas; lo cual significaba que si bien no todo estaba donde solía, el escenario permanecía y prometía un futuro.

Así las cosas el verso de Rosalía requería algún matiz que saltara por encima de estos cambios advertidos: ¿está ACAMFE donde estaba? No tengo suficientes elementos de juicio para valorarlo, porque un día y medio de convivencia no te deja más que indicios algo dispersos... En un momento dado, ser *testigo de honor* convirtió mi presencia en

Impresiones apresuradas de un reencuentro.

GONZALO REY LAMA.
Ex presidente de ACAMFE



Gonzalo Rey Lama.
Archivo fotográfico de la Casa-Museo Tomás Morales.
Cabildo de Gran Canaria.

ausencia y la melancolía penetró como una niebla en mi corazón antes de ocuparse de su trabajo preferido, aristotélico, de hacer renacer el espíritu, lo que me llevó a pensar qué era la ACAMFE que uno vivió.

ACAMFE, en mi memoria, era, hace quince o diez años, el espacio de una ilusión auroral, el tiempo de un crecimiento personal y la frontera de una *evangelización*.

La ilusión era esa indesmallable que surge de la convicción de que una idea es buena, que vale la pena esforzarse en materializarla primero y en hacerla crecer después hasta que pueda vivir ella sola su propia vida. Y esta ilusión nos llevaba a la reflexión, interna o con ayudas exteriores, sobre las esencias de las casas-museo, sobre la forma de lo que un intelectual gallego llamaba *apousentar as sombras* (aposentar las sombras) de nuestros autores en sus casas, sobre las relaciones de la casa con el mundo alrededor, sobre la praxis más terrenal.

El crecimiento personal, en sus dos ámbitos: profesional e íntimo, era el resultado de la oportunidad de conocer otros modos de gestionar las casas y fundaciones, discerniendo cuáles incorporar a esa gestión y cómo hacerlo; era la respuesta a la responsabilidad de pertenecer a la asociación, que te exigía profundizar en el conocimiento de los escritores y de su mundo. Estas facetas de enriquecimiento llevaban consigo, como certificado de autenticidad, el placer de la reunión más o menos improvisada, de la conversación distendida, del debate creativo, del íntimo diálogo con el autor a través de sus libros buscando en la palabra el conocimiento, que diría José Ángel Valente.

La *evangelización* era la consecuencia de la situación vacilante de una asociación primeriza que necesita darse a conocer a la sociedad para poder crecer adecuadamente; pero era también la oportunidad de dar a conocer a tu autor, borrando las fronteras del desconocimiento o las otras más sutiles y acaso más peligrosas del conocimiento superficial y estereotipado.

Quizá fuera oportuno recuperar reflexiones que hoy se nos presentan como nuevas y que para ACAMFE son ya

veteranas. Quizá fuera oportuno pensar si esta ACAMFE que yo recuerdo no sin emoción permanece o no. Aunque quizá más oportuno sería discernir si aquella ACAMFE es posible hoy o hay que acomodarla a las realidades más perentorias. No lo sé; mi presencia-ausencia no me permite decir más; pero si refugiarme en este poema que Luis Cernuda dedicó a su casa:

*un jardín secreto
donde crecen los sueños
y el que quiera encontrarse
que se busque a solas
en la soledad del desierto.*

Todo esto se me iba agolpando en este día y medio de convivencia *acamfiana* y ahora me apresuro a ponerlo en limpio antes de que se pueda contaminar por un exceso de racionalidad, disfrutando así de aquella bendita espontaneidad que caracterizaba las convivencias de los años en que criábamos a ACAMFE a nuestros pechos; cuando inventamos la mística de las Casas-Museo.

Santiago de Compostela, 11 de octubre de 2012.

Inauguración del Museo Poeta Domingo Rivero.



*Retrato de Domingo Rivero
González, 1872.*

Fotógrafo: John Javez
Edwin Mayall.

Medidas: 9 x 6 cm.

Archivo de Fotografía
Histórica de la FEDAC.

Cabildo de Gran Canaria.

EL 19 DE MARZO DE 2012, COINCIDIENDO con el 160 Aniversario del Nacimiento de Domingo Rivero, se inaugura el Museo Poeta Domingo Rivero en Las Palmas de Gran Canaria.

El museo se encuentra ubicado en la calle Torres, número diez de Las Palmas de Gran Canaria. Este inmueble está situado en la casa que habitó el poeta hasta el año 1929. En él se encuentra la Asociación Cultural dedicada al poeta Domingo Rivero González (Aruacas, 1852 - Las Palmas de Gran Canaria, 1929), que reúne el legado custodiado por su nieto, José Rivero Gómez, e integrado por la biblioteca del escritor y de su esposa María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro, objetos personales, caricaturas, manuscritos, epistolario, así como las diferentes ediciones que se han publicado en torno a su obra. Asimismo, incluye documentación biográfica que abunda en su filiación republicana y su estancia en París y Londres, donde adquiere parte de su formación juvenil (1870-1873), además de referencias periodísticas de su etapa como Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial de Canarias (1904-1924).

Fue durante esta inauguración, donde se celebró el Seminario del 160 Aniversario del Nacimiento de Domingo Rivero, en colaboración con la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. El historiador Sergio Millares Cantero y el crítico y ensayista Jorge Rodríguez Padrón fueron los encargados de abrir el ciclo de conferencias de este seminario que tuvo lugar del 19 al 23 de marzo de 2012. En primer lugar, Sergio Millares Cantero ofreció la conferencia “La ciudad de las Palmas en tres tercios de siglo: 1850-1930”; mientras que Jorge Rodríguez Padrón intervino con la conferencia “En torno a *Los viejos*”. En el último día del seminario, el poeta y ensayista Eugenio Padorno, en su conferencia “La poesía existencialista de Domingo Rivero”, puntualizó que *Domingo Rivero es el poeta canario de más hondo calado humano.*

Por otro lado, con ocasión del I Congreso Ibérico de Casas-Museo celebrado en el XIX Encuentro de la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE) que se celebró en Santiago de Compostela (Galicia) y en Guimarães (Portugal), la Casa-Museo Tomás Morales propuso en la Asamblea de la Asociación Ibérica de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (AICAMFE), que se celebró en la Biblioteca de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela (Galicia) el 10 de octubre de 2012, que el recientemente inaugurado Museo Poeta Domingo Rivero pasara a formar parte de dicha asociación.

Recogemos aquí una de las tantas composiciones poéticas que le dedicó Domingo Rivero a Tomás Morales.

A TOMÁS MORALES

(Con motivo de sus versos del Diario del Cortijo)

Apolo te conserve las fuerza y el reposo,
nieto de labradores, que en tus estrofas juntas
el pulso del yuguero y el ritmo poderoso
con que en el campo avanzan las sosegadas yuntas.

Por ti surgiendo van en amplios medallones
los viejos campesinos de continente austero
y trajes que dejaban latir los corazones
tejidos toscamente en el telar casero.

Allá, entre sus montañas, cumplieron su destino;
profunda fue su huella y corto su camino...
Tu pluma los evoca junto a la fuente clara

con que regar solían en lo alto de la sierra,
y, atávica, tu mano, en vez de escribir, ara...
trazando sus figuras sobre la misma tierra.

DOMINGO RIVERO



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:

tomasmorales@grancanaria.com

Página web: www.tomasmorales.com

HORARIOS

De martes a domingos:
de 10:00 a 18:00 horas

Meses de julio, agosto y septiembre:
de 10:00 a 19:00 horas

Cerrado los lunes y los días 1 y 6 de enero;
1 de mayo; y 24, 25 y 31 de diciembre

CABILDO DE GRAN CANARIA

Consejería de Gobierno de Presidencia,
Cultura y Nuevas Tecnologías.

Servicio de Museos.

*Uno mide en la escala la altura de su paso,
otro en las altas vergas las gavias acomoda,
y alguien, quizás poeta o enamorado acaso,
talla un desnudo torso de mujer en la roda...*



TOMÁS MORALES

“Oda al Atlántico”, Canto XIV en
Las Rosas de Hércules, Libro II (1919)



Cabildo de
Gran Canaria



CASA-MUSEO
TOMÁS MORALES