



María Belén González Morales

Las estructuras antropológicas de lo imaginario en
Las Rosas de Hércules de Tomás Morales



Las estructuras antropológicas
de lo imaginario en
Las Rosas de Hércules,
de Tomás Morales

María Belén González Morales

*Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Doctorado en Literatura y Teoría de la Literatura*



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

**D. JUAN JOSÉ BELLÓN FERNÁNDEZ SECRETARIO DEL
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y
ÁRABE DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA,**

CERTIFICA,

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha 13 DE JULIO DE 2015 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada "LAS ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS DE LO IMAGINARIO EN *LAS ROSAS DE HÉRCULES*, DE TOMÁS MORALES" presentada por la doctoranda D. ^a MARÍA BELÉN GONZÁLEZ MORALES y dirigida por los Doctores D. EUGENIO PADORNO NAVARRO Y D. ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a 13 de JULIO de dos mil QUINCE.



Juan José Bellón

Anexo II

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Departamento/Instituto/Facultad FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE/
FACULTAD DE FILOLOGÍA

Programa de doctorado LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Título de la Tesis

LAS ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS DE LO IMAGINARIO EN
LAS ROSAS DE HÉRCULES, DE TOMÁS MORALES

Tesis Doctoral presentada por D.ª MARÍA BELÉN GONZÁLEZ MORALES

Dirigida por el Dr. D. EUGENIO PADORNO NAVARRO

Codirigida por el Dr. D. ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

El Director,



El Codirector



La Doctoranda,



Las Palmas de Gran Canaria, a 1de JULIO de 2015



*Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Doctorado en Literatura y Teoría de la Literatura*

Las estructuras antropológicas de lo imaginario en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales

Tesis doctoral presentada por Dña. María Belén González Morales

*Dirigida por
Dr. D. Eugenio Padorno Navarro*

*Codirigida por
Dr. D. Antonio María Martín Rodríguez*

Las Palmas de Gran Canaria, 01 de julio de 2015

Las estructuras antropológicas
de lo imaginario en
Las Rosas de Hércules,
de Tomás Morales

María Belén González Morales



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

A Leonor Morales Artilles, compañera ideal, amiga clara

A sus padres, Graciliano y Mercedes

*A Rafael, Leonor, Antonio, Luis y los que continúen nombrándolos,
con la esperanza de que conozcan y habiten su historia; con la ilusión de
que sueñen con aquellos que los soñaron y nutren sus memorias*

A los míos, por tanto

SUMARIO

PRÓLOGO

BLOQUE I: PROLEGÓMENOS

Estado de la cuestión. Problemas críticos y estereotipos recurrentes sobre la obra de Tomás Morales que han retrasado la aplicación de los estudios de lo imaginario al análisis de su producción
Materiales, hipótesis, metodología del estudio y objetivos

BLOQUE II: INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO DE LA OBRA DE TOMÁS MORALES

Replanteamiento del Modernismo
El Modernismo canario
Tomás Morales, hombre nuevo y artista original

BLOQUE III: ANÁLISIS SINCRÓNICO DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Análisis del libro I de *Las Rosas de Hércules*
Análisis del libro II de *Las Rosas de Hércules*
Análisis de los libros nonatos de *Las Rosas de Hércules* y de los poemas incluidos en ediciones posteriores a la muerte de su autor

BLOQUE IV: ANÁLISIS DIACRÓNICO DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Imaginario de la obra
Hércules atlántico: el relato mítico de Tomás Morales

BLOQUE V: CONCLUSIONES

La palabra novoatlántica
Recapitulación expansiva. La voz por venir

ANEXO

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Tomás Morales
Bibliografía sobre Tomás Morales
Bibliografía general

PRÓLOGO

La riqueza de la obra de Tomás Morales justifica un acercamiento desde perspectivas de análisis asentadas en la Teoría de la literatura y todavía no aplicadas con profundidad a su producción, como es el caso de los estudios de lo imaginario. El abordaje de las estructuras antropológicas de lo imaginario en *Las Rosas de Hércules* no ha constituido una prioridad para la crítica, que ha tratado esta línea de investigación de forma aislada y parcial y solo muy recientemente ha comenzado a ahondar en ella. Las siguientes páginas abordan este vacío y pretenden reclamar la importancia de una voz singular de las letras hispánicas.

Este trabajo se ha podido realizar gracias a la concesión, en 2005, de una beca de investigación predoctoral por parte del Cabildo de Gran Canaria, cuyo refrendo no hubiera resultado posible sin el generoso aval del Dr. D. Antonio María Martín Rodríguez, quien, en virtud del protagonismo que poseía la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa en este estudio, permitió su adhesión al proyecto de investigación “Humanistas españoles del siglo XVI y Canarias en la época del Humanismo” (BFF2003-06547-Co3-03), renovado posteriormente bajo el título “Humanistas españoles del siglo XVI y el influjo de la cultura humanista en la literatura de los siglos XVI y XVII” (HUM2006-09045-Co3-03, financiado por el MEC, con aportación FEDER).

En mayo de 2006 se obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria con la defensa del trabajo *Hacia una poética de la insularidad. Una lectura de Las Rosas de Hércules*, páginas que constituyen el punto de partida de esta tesis doctoral. En ellas, y al amparo de la Teoría de la literatura, se escrutaba el modo de

existir del sujeto insular, se revisaba el concepto de Modernismo canario y se realizaba una serie de calas en la obra mayor de Morales.

Ahora, bajo el título *Las estructuras antropológicas de lo imaginario en Las Rosas de Hércules, de Tomás Morales*, se extiende la mirada al conjunto de la obra y se plantea, desde la metodología de Gilbert Durand, su conformación y alcance. Con ello se pretende, en primer lugar, profundizar en el estudio de la poética de Morales, algunos de cuyos aspectos más relevantes, como se pone de manifiesto en este trabajo, han sido ignorados y han de ser traídos a la luz; en segundo lugar, reivindicar los sentidos que alberga su obra y su contribución original a la literatura española y a la tradición literaria canaria; y, por último, resaltar una voz fundamental para las literaturas hispánicas que, a finales del siglo XIX, asistieron a un enriquecimiento cultural cuyos ecos reverberan en el presente.

Si se sigue el sumario de esta investigación se entenderá fácilmente el desarrollo del trabajo, que consta de cinco bloques y un anexo. Varios son los apartados y capítulos que se distribuyen a lo largo de ellos y muchos los epígrafes que los integran. Tras este prólogo, se ubica el primer bloque, que contiene una reseña acerca del estado de la cuestión y una aclaración sobre la metodología, los objetivos y las hipótesis del estudio. El segundo aborda el marco histórico, que incluye una revisión del concepto de Modernismo y, en particular, del Modernismo canario, y de la biografía de Tomás Morales. El tercer bloque se destina al análisis sincrónico de *Las Rosas de Hércules*, completado por el análisis diacrónico que ocupa el cuarto. El bloque quinto está formado por una reflexión sobre la contribución de Morales a la madurez de las literaturas hispánicas y por la necesaria recapitulación de lo expuesto en páginas previas. Culminan la investigación un anexo, que saca a la luz documentos inéditos del archivo del poeta, y la bibliografía que da cuenta de los textos utilizados para su redacción.

Quisiera agradecer su apoyo a todas aquellas personas relacionadas con esta tesis. En primer lugar a Tomás Morales, razón de mis razones. A mi familia y amigos, por tanto. A varios seres maravillosos sin cuya ayuda y apoyo estas páginas no hubieran visto la luz: Dña. M^a de los Reyes Hernández Socorro, quien me mostró el camino para “insularizar” la isla; Dña. Inmaculada Ambrós, D. Antonio Henríquez Jiménez y D. Bruno Pérez Alemán, interlocutores y lectores francos, refrendados, por la voz poética, como íntimos. Y, por último, a su codirector y director, respectivamente: a D. Antonio María Martín Rodríguez, humanista comprometido y educador en la excelencia, dadivoso consejero en la vicisitudes académicas y vitales; y a D. Eugenio Padorno, guía insigne en los senderos de la poesía canaria, que me llevó a la orilla de la corriente del decir.

BLOQUE I

PROLEGÓMENOS

Estado de la cuestión. Problemas críticos y estereotipos recurrentes sobre la obra de Tomás Morales que han retrasado la aplicación de los estudios de lo imaginario al análisis de su producción

Si se compara el volumen de la obra de Tomás Morales (Moya, 10 de octubre de 1884 — Las Palmas de Gran Canaria, 15 de agosto de 1921) con el número de páginas que le ha dedicado la crítica, el primero resulta ínfimo¹. Monografías, artículos en revistas especializadas, una ingente cantidad de notas y textos publicados en prensa, además de interpretaciones o ediciones realizadas en otros lenguajes artísticos, han alimentado lo que podría calificarse como “inflación crítica”. La expresión resulta apropiada también con respecto a los enfoques seleccionados, ya que se ha tendido a concentrar la atención en determinados aspectos de su obra, al tiempo que otros han quedado silenciados. Las estructuras antropo-

1 Todavía es válido el esquema que realizó Sebastián de la Nuez para clasificar la obra de Morales, que ha sido completado en los últimos años con la publicación de algunos textos inéditos y la exhumación de varios escritos, de los que se da cuenta en las siguientes líneas. En lo sustancial, se mantiene, pues, la propuesta del profesor de la Nuez, que condensaba la producción de Morales —a la que habría que añadir el proyecto de *Los piratas* y poemas y versos escritos y no publicados— de esta manera:

- Poesías originales: *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908); *Las Rosas de Hércules*, Libro II (1919); *Las Rosas de Hércules*, Libro I (1922).
- Traducciones y colaboraciones: traducción de algunos poemas de Leopardi —Publicados en *Giacomo Leopardi. Su vida y su obra*, por Carmen de Burgos (1909); poesías originales y en colaboración con Saulo Torón y Alonso Quesada (*Ecós*, Las Palmas, 1916-17).
- Prosa: artículos de crítica (1908-1909).
- *La cena de Bethania* (Representada en Las Palmas en 1910, publicada en *Anuario Estudios Atlánticos*, 1955) (1956, II: 9-10).

lógicas de lo imaginario en *Las Rosas de Hércules* y el alcance de su sentido, en los que se centra esta investigación, se encuentran, como se refleja en las siguientes páginas, que recogen el estado de la cuestión sobre esta línea de estudio, entre estos últimos.

El notable interés que han suscitado las producciones de Morales puede abordarse mediante la distinción de tres periodos que discurren paralelos a la suerte que corre la cultura española en el siglo XX. El primero constituye un amplio segmento temporal que comprende desde la aparición de la publicación del primer poema de Morales, en el periódico *El Teléfono*, de Las Palmas de Gran Canaria, el 9 de julio de 1903, hasta el año 1936, cuando la Guerra Civil abre un paréntesis en la actividad cultural en España. Durante esta época, conviven la celebración y el entusiasmo por su literatura, reconocida en foros nacionales e internacionales, y el rechazo que esta suscita tras su muerte. En ese desdén resulta capital la contribución de los autores canarios más reputados de entonces, pues se fragua en los grupos afines a *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y *Gaceta de arte* (1932-1936), algunos de cuyos simpatizantes firman textos muy significativos para el devenir crítico del poeta. Un segundo periodo abarca desde la posguerra, cuando se cierra el citado paréntesis, hasta el final de la dictadura franquista. En él se comienza a investigar de un modo riguroso y académico a Tomás Morales y ven la luz las primeras monografías y ensayos sobre el escritor. Como consecuencia, se recupera su figura, aunque este resurgimiento se restringe, con escasas excepciones, al ámbito insular. Algunos de sus textos se citan en numerosos debates sobre la cultura canaria, que, por las circunstancias, se impregnan de matices políticos e ideológicos que influyen en las interpretaciones posteriores de su obra. El último periodo transcurre entre el final de la dictadura y la actualidad, y se distingue por el rescate de Tomás Morales como una voz esencial de las literaturas hispánicas y por el estudio incesante de su obra.

Ya en el primer periodo, el carácter singular de la escritura de Morales es subrayado con insistencia por algunos de sus coetáneos. En la mayoría de las ocasiones, estos asocian la peculiaridad de su voz a su procedencia. El gentilicio, citado habitualmente en las páginas literarias de la época,

donde era costumbre hacer hincapié en el lugar de origen de los escritores, se utiliza en el caso de Morales —igual que en el de otros autores— como una justificación. Pese a este uso generalizado, hay excepciones que trascienden la lectura superficial y vislumbran la significación de su poética. Así lo anotan Salvador Rueda y Andrés González-Blanco en dos años simbólicos para el escritor: 1908, en el que ve la luz *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, y 1920, cuando ya goza de popularidad el libro II de *Las Rosas de Hércules*. Ante la edición del primer poemario de Morales, Rueda reseña el 3 de marzo en *España Nueva* determinadas características de su personalidad: “Tiene la voz alta y extensa, con talento para llegar desde el centro a la periferia de la raza, y trae la visión ancha y fuerte de la vida del mar”. Esa primera intuición de Rueda cristaliza en un artículo de Andrés González-Blanco. En su texto “La contribución lírica de las Islas Canarias”, publicado el 31 de diciembre de 1920 en *Nuevo Mundo*, señala a Morales como un autor reformista, capaz de contribuir a una regeneración de la literatura española. En ese sentido, resulta muy elocuente su comparación con otros escritores, también insulares, que habían enriquecido sus literaturas:

Que la poesía isleña siga fecundando nuestra lánguida poesía peninsular. Una bien accesible erudición nos invita a recordar que los renovadores del parnasianismo francés eran isleños: Leconte de Lisle, de la Isla de la Reunión; José María de Heredia, de nuestra entonces Isla de Cuba, y el que en la literatura portuguesa fue un isleño, de las Azores, el más glorioso poeta: Anthero de Quental (...)

La línea abierta por Rueda y González-Blanco, precursores de una lectura crítica y amplia de la obra de Morales², no halla continuidad tras la muerte del poeta, a pesar del notorio homenaje que recibe en el Ateneo de Madrid el 27 de noviembre de 1922, al que asisten, entre otros, Fernando González, Enrique de Leguina, Agustín Millares Carlo, Enrique

2 En la misma tónica se expresa, en 1922, Melchor Fernández Almagro, quien compara a Morales con Anthero de Quental y el cubano José María Heredia, en un artículo publicado el 16 de diciembre en *La Época*.

Díez-Canedo, Andrés González-Blanco y Ramiro de Maeztu. Desde las Islas Canarias se irradia un menosprecio al autor de *Las Rosas de Hércules* que, unido a las circunstancias históricas de la década de los treinta y cuarenta, concluye con la práctica desaparición de su voz.

En el discurso crítico realizado en Canarias en los años veinte se instauran determinados prejuicios sobre el lugar de Morales en la poesía insular que marcan el devenir de su trascendencia a lo largo del siglo XX. Con motivo de la inauguración del curso 1926-1927 en la Universidad de La Laguna, Ángel Valbuena Prat da una lección magistral titulada “Algunos aspectos de la moderna literatura canaria”, difundida ese mismo año 1926 por la imprenta de E. Zamorano de Tenerife. El profesor catalán amplía las ideas expuestas en ella en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* de Madrid el 15 de julio de 1927, en el que denuncia la excesiva influencia de Rubén Darío en Tomás Morales. La asociación del canario a los tópicos modernistas, particularmente al exotismo y al cosmopolitismo, cala en el ámbito de Valbuena, sobre todo entre los colaboradores de *La Rosa de los Vientos*, de la que fue colaborador. Asimismo, estos lugares comunes sirven para iniciar una confrontación entre la poesía de Morales y la de *Alonso Quesada* (seudónimo de Rafael Romero), determinante en lo que respecta al discurso crítico sobre de Morales. Agustín Miranda afirma en un artículo titulado “Admiración de Rafael Romero [Alonso Quesada]”, que ve la luz el 5 de noviembre de 1928 en *El Liberal*: “Frente al cosmopolitismo de Tomás Morales yo he de oponer —hoy— la auténtica interpretación de nuestro paisaje que Rafael Romero logró”. En la misma tónica se expresa Juan Manuel Trujillo en “La nueva literatura”, página de *La Tarde*, el 19 de abril de 1929: “Basta de exotismo a lo Tomás Morales”. Esta corriente de opinión cristaliza en 1930, cuando Valbuena zanja el debate al asegurar en *La poesía española contemporánea* que Quesada es el más isleño, el más sincero de los vates de su escuela.

La fortuna del tópico reduce el esfuerzo del propio Valbuena por corregir su posicionamiento inicial. A pesar de que en su texto “Entorn de la poesía” (1932) define a Morales como un innovador y de la relectura perspicaz de *Las Rosas de Hércules* que hace en *Historia de la poesía canaria I* (1937), sus juicios anteriores resultan determinantes para otorgar

la exclusividad a Alonso Quesada en lo referente a las aportaciones “auténticas” a la literatura de su tiempo. Sin constituir una excepción, la obra de Morales queda —junto a la de Domingo Rivero, Francisco González Díaz, Manuel Verdugo, Saulo Torón o Francisco Izquierdo— relegada en dicho debate intelectual. Habrá que esperar algunas décadas para que todos, no solo Tomás Morales, sean recuperados, editados y valorados, ya que la reflexión sobre la cultura emprendida a finales de los veinte por los vanguardistas tinerfeños revalida el planteamiento inicial. Los brillantes estudios de Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera o Andrés Lorenzo-Cáceres no profundizan, ni en aquella hora ni posteriormente, en la obra de Tomás Morales. Los estereotipos se habían fijado con tal fuerza que su influencia en los escritores que lo suceden se reduce a su esplendor formal. Así lo reflejan dos escritos de Ventura Doreste. El primero aparece en *Hoy* el 28 de junio de 1938, y en él lamenta la instauración de este lugar común y sostiene que comparar a Morales con Quesada y Torón impide valorar con justicia su literatura: “(...) he aquí el origen de la popularidad de Tomás Morales: la música. El público aprecia en Morales la música, mas no la sustancia poética que ella oculta”. El segundo sale el 24 de abril de 1941 en *Falange* y en él insiste en que Morales y Quesada eran autores complementarios y no, como defendían algunos críticos, antagónicos.

Mientras se asienta este cliché en Canarias, la crítica peninsular proclama la importancia de Morales. En un artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 6 de junio de 1923, Gabriel Alomar lo reivindica como un “clásico”: “Morales fue toda su vida un clásico —escribe—, en el sentido de su escuela literaria; ahora lo es también como miembro de la iglesia triunfante de nuestra literatura, integrado en el magisterio perpetuo de los ‘modelos’”. Por su parte, Díez-Canedo afirma en *La Nación* de Buenos Aires el 27 de enero de 1924 que Morales es el gran poeta de Canarias; lo considera un pionero y lo vincula, como González-Blanco, a la tradición atlántica y, concretamente, portuguesa. Además, Esteban Salazar y Chapela asegura en un texto publicado en *El Sol* el 12 de agosto de 1928 que los jóvenes escritores todavía lo admiran, aunque reconoce que también hay

algunos que “olvidan respetuosamente a Morales para dedicarse al nuevo verso y la nueva poesía, a la nueva estética”. Por su parte, Fernando Hernández Esposité subraya en *La Gaceta Literaria* el 15 de agosto de 1929 la importancia del literato, desdeñado por la crítica: “Cuando Tomás Morales se fue de nosotros —15 de agosto de 1921—, la oración de partida de sus contemporáneos fue más menguada de lo que el poeta merecía”, escribió.

Asimismo, en estos años, algunos responsables de antologías nacionales e internacionales reclaman la relevancia del escritor. Oswaldo Guerra Sánchez (2002:89-145), quien ha abordado este aspecto, distingue dos etapas en la difusión de su poesía a través de esta herramienta crítica: 1908-1956 y 1956-2000. El balance de la primera es, a su juicio, “altamente positivo para la divulgación de la obra de Morales. Sólo ha quedado excluido de algunas antologías importantes y en general, pese a ser un poeta poco editado, su obra ha estado en la mente de los antologadores en todo momento” (118). Entre todos, cabe destacar el esfuerzo de Federico de Onís, que resalta la voz del gran canario en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934). La inclusión de Morales en su corpus resulta esencial para la línea de investigación que estas páginas defienden, en la medida en que su propuesta constituye, por un lado, una réplica al modo excluyente de comprender la literatura de Gerardo Diego, que la reduce en *Poesía Española. Antología. 1915-1931* (1932) a lo que luego se conocería como “Grupo poético del 27” —restricción que corrige en su posterior *Poesía Española. Antología (contemporáneos)* (1934), donde ya consta Morales. Por otro lado, Federico de Onís plasma una visión hispánica de la poesía³, en la que el escritor es considerado la voz más rica, amplia y brillante de la fase posmodernista en España. Con su defensa de Morales, se cierra el primer segmento temporal establecido en esta investigación, que concluye en el año 1936.

3 El matiz hispánico, fundamental para la presente investigación, diferencia la obra de Federico de Onís de la de Gerardo Diego y la de José Brissa. La de este último, *Parnaso español contemporáneo: antología completa de los mejores poetas* (1914), tiene una gran importancia porque consagró a Morales en vida. Sin embargo, su impacto fue mucho menor que el de las otras dos y no ha incidido tanto en la recepción del poeta.

El segundo periodo se inicia con la impresión, a cargo de la tinerfeña Librería Hespérides, de una selección de poemas de Morales⁴, que responde a la demanda de reimprimir *Las Rosas de Hércules*, cuya adquisición resultaba casi imposible, debido a la falta de ejemplares. Esto movió a un entusiasta del poeta, el escritor Dionisio Ridruejo, en aquel momento encargado de la editorial Montaner y Simón, a intentar reimprimir la obra de Morales, para lo que solicita la ayuda de Luis Doreste Silva, tal y como se publica en *Falange* el 20 de febrero de 1944. Posteriormente, según se anuncia en *Falange* el 15 de agosto de 1947, los hijos del poeta tratan de cerrar una edición de *Las Rosas de Hércules* y *La cena de Bethania* con un estudio de Joaquín Entrambasaguas. Finalmente ninguno de los proyectos se materializa⁵, pero en este periodo sí ve la luz una serie de trabajos académicos que tratan sobre la vida y obra del literato canario. El primero es el artículo de Melchor Fernández Almagro publicado el 27 de julio de 1941 en *Falange*, en el que reivindica la figura de Tomás Morales como cantor universal y atlántico. Al año siguiente, Joaquín Artilles prolonga esta vía al incluir al autor en *Tres lecciones de literatura canaria* (1942:19-28). A la inquietud de Artilles se suman Simón Benítez, con el lúcido ensayo de corte biográfico *Nuestro Tomás Morales* (1949), y Sebastián de la Nuez, con un texto sobre el teatro de Morales (1955), que incluía la publicación, por vez primera, de *La cena de Bethania*. Tan solo unos meses más tarde veía la luz su monografía en dos volúmenes *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra* (1956), primera gran aportación académica sobre el poeta —a la que se añadiría la de Carmen Medina Vera (1956).

4 Esta pequeña selección de poemas, impresa por la Librería Hespérides de Santa Cruz de Tenerife, carece de fecha de impresión. Su difusión a comienzos de los años cuarenta invita a pensar que se publicó al principio de la década. A las librerías de Las Palmas llega, según la prensa, en marzo de 1941.

5 Tal y como escribió Fernando González en *El Norte de Castilla* el 12 de agosto de 1956, la dificultad de encontrar la obra de Morales afectó a la difusión del poeta: “En parte —afirmó—, hay que atribuir este desconocimiento del gran poeta canario a la escasez de ejemplares de su obra, buscados con afán por los bibliófilos de nuestros días, pues la obra de este lírico no ha sido reeditada, a pesar del tiempo transcurrido desde la muerte del autor, de la gran estimación en que se la tiene por los entendidos y de su enorme importancia poética”.

Esta obra, que fue en su origen una tesis doctoral, está firmada por una figura trascendental en la crítica y en la formación de investigadores y marca un antes y un después en los estudios sobre Tomás Morales. Muchos de los interrogantes planteados por él siguen, como se reconoce en estas páginas, vigentes. El mismo año que Sebastián de la Nuez los expone, se imprime la edición de *Las Rosas de Hércules* de El Museo Canario, coordinada por los hijos de Tomás Morales y Pedro Lezcano. El tomo, que reúne tres libros, recupera una voz que, desde entonces, será escuchada de forma constante por la crítica. Así se infiere de las palabras de Gerardo Diego, que celebró dicha publicación en un programa de Radio Nacional de España en 1957, y de las páginas dedicadas a Morales por Ventura Doreste en *Isla: revista de información del Centro de Iniciativas y Turismo* (1964), por Claudio de la Torre en *Geografía y Quimera* (1964:277-280), y por Sebastián Padrón Acosta en *Poetas canarios de los siglos XIX y XX* (1966:355-365). Junto a estas, una de las más importantes glosas del poeta en este segmento temporal es el poema que Manuel Machado le dedica en las páginas de *El Español. Semanario de la Política y del Espiritu*, el 4 de enero de 1947, exhumado recientemente por Antonio Henríquez (2011:115), que ratifica la huella dejada por Morales en una voz señera de la literatura española contemporánea. Con respecto a la corriente de investigación que cimienta este trabajo destaca en estos años el artículo “Más sobre Tomás Morales” (1959), de Joaquín Artiles, pionero en el estudio de los símbolos de *Las Rosas de Hércules*.

La continuidad reinante en este periodo se ve interrumpida a finales de los sesenta, cuando José Domingo retoma la confrontación entre Alonso Quesada y Tomás Morales en un artículo publicado en *Ínsula* en diciembre de 1966, en el que asegura que Morales ha sido superado por Quesada. Un año después, con motivo de la celebración del cuadragésimo sexto aniversario de la muerte de Morales, *Belarmino* (seudónimo de Juan Sosa Suárez) plantea una polémica que provoca las reacciones de los intelectuales de la época. Esta resulta esencial para comprender otro de los estereotipos que han estigmatizado al autor de *Las Rosas de Hércules* como un poeta excesivamente retórico y han retardado el desarrollo de determinadas corrientes de investigación sobre su obra, entre las

que se encuentran los estudios de lo imaginario. El 15 de agosto de 1967 escribe en *El Eco de Canarias*:

Es triste, pero es así: Tomás Morales es ya un poeta muerto para las actuales generaciones líricas. Su poesía suena a hueca, vana, retórica, grandilocuente, orquestal. Un cántico que hoy nadie recoge, nadie escucha, porque el espíritu no tiene tiempo, gusto ni alegría para recibirlo. Porque el hombre actual se ha hundido, se va hundiendo en una sima sin luz y sin fondo.

A estas palabras contesta un día más tarde Orlando Hernández en el *Diario de Las Palmas* con una columna cuyo título resulta muy elocuente: “Tomás Morales, ayer”. En ella inquiere: “¿Tomás Morales permanece, le hemos olvidado o no queremos olvidarle? Algo extraño está sucediendo con este poeta, máximo en la ínsula hasta ayer y hoy rodeado de siemprevivas en un altar compasivo”. Esta cuestión se generaliza cuando, un año después, Justo Jorge Padrón la expone a escritores y poetas de diferentes generaciones y tendencias ideológicas en el suplemento *El séptimo día*, de *El Eco de Canarias*. El 11 de agosto de 1968 varios autores escriben sobre dos asuntos propuestos por Justo Jorge en el monográfico dedicado al poeta “Tomás Morales, a los 47 años de su muerte”: “1) Importancia de la obra de Tomás Morales; 2) Vigencia de su poesía en la actualidad”. Luis Doreste Silva, Juan Sosa Suárez, Agustín Millares, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Domingo Velázquez, Manuel González Sosa, Luis García de Vegueta, Juan Velázquez, Luis Jorge Ramírez, Juan Marrero Bosch, Pío Gómez Nisa, Fernando Ramírez, Alfonso O’Shanahan y Juan del Río Ayala coinciden al resaltar su importancia en el contexto hispánico, pero difieren en lo que respecta a su vigencia entre los escritores del momento, considerada por casi todos los consultados escasa o nula, en virtud de un argumento político, que exige el uso de un lenguaje coloquial y prosaico, antípoda del de Morales. Por un lado, González Sosa, Juan Velázquez, Luis Jorge Ramírez y Juan del Río Ayala lo reconocen como un innovador en el ámbito hispánico y como el padre de la poesía canaria contemporánea, a la que consigue ubicar en el panorama nacional y dotar de universalidad, por lo que sienten la desafección que sufre el poeta. Por otro lado, Agustín

Millares dice que trata “ciertos temas humanos con notoria superficialidad”; Luis García de Vegueta lamenta su superficialidad y su alejamiento de la cultura insular; Pío Gómez Nisa reduce su importancia al tema del mar; y Alfonso O’Shanahan zanja la cuestión de manera radical: “Fácilmente aniquilable, Tomás Morales no es ningún poeta representativo de nuestro espíritu”.

La discusión se prolonga en estos términos hasta el final del periodo y halla en Lázaro Santana uno de sus máximos defensores. La circunstancia histórica y la virulencia de la militancia política a finales de los sesenta, unida al éxito de la antología *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965), de José María Castellet, que circunscribe la literatura a un concepto cerrado de realismo, resultan determinantes para encajillar a Morales como autor retrógrado y contrarrevolucionario. Su defensa acérrima de una literatura “social” y “denunciadora” lo lleva a calificar *Las Rosas de Hércules* como “la más grave interferencia habida en esa evolución de la poesía canaria que inicia *El lino de los sueños*” (1969:40), juicio en el que se reafirma posteriormente (1976: 14-16; 1987: 13-58; 1988: 101-143). Su veredicto resulta muy esclarecedor respecto a la recepción crítica de Morales, leído por muchos —que así legitiman el punto de vista de la generación precedente— como antítesis de Alonso Quesada. Estos recuperan las ideas vertidas por Valbuena Prat en las citadas páginas de *La poesía española contemporánea* (1930), en las que se apoya Santana para afirmar: “Ciertos rasgos que Valbuena había advertido en la poesía de Morales (cosmopolitismo, intimidad, aislamiento, sentimiento del mar) se transfieren a la de Quesada; pero lo que en Morales es *retórica*, es *verdad* en Alonso Quesada” (1987:25).

Asimismo, el sesgo de la politización fomenta que Morales sea etiquetado como un poeta burgués, evasivo e insensible al sufrimiento humano. Para los críticos esto se refleja en la impronta mítica de su obra. El mito, instrumento sumamente reaccionario desde su óptica, sirve, a su juicio, para la consolidación de las estructuras de poder dominantes, tal y como sugieren diferentes autores en “Tomás Morales, a los 47 años de su muerte”. Esta interpretación, diluida con la llegada de la democracia, en la que se rebaja la utilización política de los escritores, pervive, sin em-

bargo, en la conciencia crítica y retrasa la investigación del mito y todo lo referente a lo imaginario en la obra de Morales, por considerarse manifestaciones “pequeño burguesas” y “contrarrevolucionarias”. Esto, unido a la fama de poeta difícil, oscuro, excesivamente “culto”, que, como explicó Eugenio Padorno (1970), cristaliza en esa época, explica que el abordaje de su literatura desde la mitocrítica no se haya desarrollado con plenitud hasta una fecha muy reciente.

Mientras se expande esta corriente de opinión negativa, se reedita parcialmente la obra de Morales y otros investigadores penetran en sus aspectos literarios y biográficos. Con motivo del cincuentenario de su muerte, en 1971, la imprenta de Pedro Lezcano difunde una edición de lujo de varias secciones de *Las Rosas de Hércules*: “Vacaciones sentimentales”, homenaje al escritor del Ayuntamiento de la Villa de Moya; “Oda al Atlántico”, reconocimiento al literato del Cabildo de Gran Canaria; y “Poemas de la ciudad comercial”, sufragada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. En ese mismo año, Jenaro Artilles rastrea la presencia del vate en la *Revista Latina* (1971) y, meses más tarde, Sebastián de la Nuez ahonda en la importancia del mar en sus artículos “Tomás Morales, poeta del mar” (1971) “El tema del mar en *Las Rosas de Hércules*” (1972), precedentes inmediatos de su libro *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y estructura* (1973). Este segundo periodo culmina con la instauración de la imagen estereotípica de Morales como “poeta del mar” y “cantor del Atlántico”, sugerida previamente, entre otros, por Valbuena (1926), Manuel Machado (1947), Juan Ruiz Peña (1948), Gerardo Diego (1953) o Fernando González (1956) y afianzada por Sebastián de la Nuez, quien fija la preeminencia del mar sobre otros elementos del imaginario contenido en *Las Rosas de Hércules*, que quedan relegados⁶. En esa línea incide también Claudio de la Torre, quien, en *El escritor y su isla* (1974:25-28), se detiene en la relación de Morales con su espacio vital.

6 Esta imagen ya había sido apuntada previamente por la crítica, desde la publicación de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Sin embargo, el estudio de Sebastián de la Nuez es crucial para la tradición académica. En realidad, el primero es, como se ha

La reinstauración de la democracia en España conlleva el resurgimiento de la cultura, que afecta también a la crítica literaria dedicada a la obra de Tomás Morales. Desde la Transición hasta hoy se puede distinguir un tercer periodo, caracterizado por la continuidad en los estudios, la variedad de los temas y líneas de investigación y las reediciones de la obra de Morales. Todos estos factores han ayudado a cuestionar algunos estereotipos, que, con mayor o menor intensidad, siguen asolando la palabra del escritor, entre los que se encuentra todo lo concerniente a lo imaginario.

El tercer segmento temporal se inicia con tres acontecimientos que vuelven a señalar a Tomás Morales como una voz destacada en el contexto hispánico. Los dos primeros son las reediciones de *Las Rosas de Hércules* realizadas en 1977 por parte del Cabildo de Gran Canaria y de la editorial Barral, que materializa la labor divulgativa de los hijos de Morales, quienes se habían esforzado por difundir sus producciones en los círculos literarios de Barcelona⁷. El tercero es la serie de páginas que José Carlos Mainer dedica al poeta en *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1981:195-200). Aunque no aportan nada nuevo, pues recuperan la citada confrontación establecida por Valbuena entre Morales y Quesada y restan valor a la obra del primero, lo devuelven a la actualidad crítica.

La celebración del centenario del nacimiento del escritor en 1984 provoca la dinamización de la crítica, que tiene por fruto publicaciones im-

apuntado, el de Federico de Onís, que en su antología sitúa a Morales entre los “Poetas del mar y viajes”. Sin embargo, se debe a Sebastián de la Nuez el asentamiento del cliché “Morales, poeta del mar y cantor del Atlántico” y su extensión entre los críticos, ya que fue, como se ha dicho, un mentor para muchos de los más influyentes.

7 La edición de Barral del año 1977 es fruto, entre otras cosas, del empeño de los hijos del poeta, quienes se pusieron en contacto con algunas editoriales catalanas durante los sesenta y setenta, con el fin de editar *Las Rosas de Hércules*. Esto explica el conocimiento que tenían los intelectuales catalanes del poeta: a partir de los primeros setenta, Tomás Morales es conocido y valorado, sobre todo por los escritores jóvenes de Barcelona.

portantes, como la edición de *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*, de Interinsular Canaria, preparada por Andrés Sánchez Robayna (1984), seguida por la edición facsimilar de los libros I y II de *Las Rosas de Hércules* del Gobierno de Canarias (1985), el trabajo de Sebastián de la Nuez sobre el lenguaje poético de Morales (1985), la ponencia de Violeta Pérez “Tomás Morales: poeta del Atlántico”, publicada, posteriormente (1988), el libro de Suárez Cabello *Introducción al estudio de la lengua poética de Tomás Morales* (1985), germen de su tesis doctoral sobre el poeta, *Contribución al estudio de la lengua poética de Tomás Morales* (1993), y el trabajo de Manuel González Sosa *Tomás Morales. Cartapacio del centenario* (1988). Este último coordina un libro crucial para el renacimiento de las investigaciones sobre el escritor, *Tomás Morales. Suma crítica* (1992), que congrega los textos de un gran número de estudiosos que subrayan su importancia en las letras hispánicas.

Una intensa dedicación a la literatura canaria y a la época modernista propulsa el replanteamiento del lugar que se le había concedido a Morales tras su muerte y reclama su importancia como autor central en la literatura canaria e hispánica. Esta restitución se realiza en diferentes trabajos, entre los que destacan las páginas que le dedican Lázaro Santana —*Modernismo y vanguardia en la literatura canaria* (1987:13-58)— y Jorge Rodríguez Padrón —*Lectura de la poesía canaria contemporánea* (1991:93-106). Cabe señalar también el esfuerzo de Andrés Sánchez Robayna por unir la voz de Morales a la de sus antecesores canarios en “‘Tarde en la selva’, Tomás Morales (Ensayo de mitocrítica)” (1993a); y por estudiar la recepción crítica de su primer libro (1998b). En la misma estela se sitúa la labor de Jesús Páez Martín, quien destaca la significación de la voz de Morales en la atmósfera lírica finisecular de Gran Canaria (1999) y se introduce en las relaciones entre literatura y pintura mediante su colaboración con José Dámaso en *El niño arquero: de Dámaso para Tomás Morales* (2002:23-29). A estos trabajos se une el artículo de Carmen Ruiz Barrionuevo “Poéticas insulares. José Lezama Lima y Tomás Morales” (1987), que refleja una actitud innovadora y dilata la vereda crítica hacia la literatura comparada en el marco atlántico.

Otros enfoques son los que guían la investigación de Eugenio Padorno, que, desde la disciplina hermenéutica, interpreta a Morales como un signo indiscutible de la literatura canaria en *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria* (2000:179-195) y rastrea en la correspondencia con Fernando Fortún los datos biográficos (2001). El examen del intercambio epistolar también ha despertado el interés de Guillermo Perdomo Hernández, quien aporta algunos datos valiosos sobre el primer poemario del autor en su ensayo “Noticias de ediciones de libros canarios en la correspondencia entre Fernando González y Saulo Torón” (1999:91-133). Este afán por rescatar a Morales justifica las reediciones de sus textos, que se suceden en este periodo. En 1990 aparece la edición de la Biblioteca Básica Canaria, a cargo de Sebastián de la Nuez. Al mismo interés responde el rescate de piezas perdidas por parte de Andrés Sánchez Robayna (1993b;1998a) y Antonio Henríquez Jiménez (2005), compilador y analista de las *Prosas* (2006b) de Morales; y la publicación de la antología *Poemas. Tomás Morales* realizada por InterSeptem (2003).

A partir de 1999 comienza a valorarse de forma constante la relevancia del mito en la obra de Morales, cuyo interés habían negado los militantes de la literatura social. Ese año salen de la imprenta dos trabajos de Oswaldo Guerra Sánchez: próximo a la línea de la mitocrítica, firma el estudio “El espacio urbano como mito fundacional del Modernismo canario” (1999a) y, desde la literatura comparada, apunta una serie de intertextualidades entre Morales y Graciliano Afonso (1999b). Dentro de la corriente de los estudios de lo imaginario a la que se acogen estas páginas, destacan los trabajos de Francisco Escobar Borrego “Imaginario mítico en la obra poética de un médico canario: Tomás Morales” (2004a) y “‘Deidamia es dulce nombre de la hermosura’: la materia mítico-simbólica como ‘religión del arte’ en la poesía modernista” (2006). Su entusiasmo por la obra de Morales se hace extensivo a la relación entre literatura y arte y se materializa en “Poesía e imagen en el modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor)” (2004b). Más próximos al estudio de las fuentes clásicas se hallan su “Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*” (2004c) y los trabajos de Germán Santana Henríquez, quien incluye un extenso capítulo sobre el impacto de la mitología

en la obra mayor de Morales en su libro *Mitología clásica y literatura española* (2003:165-192), al que se suma su artículo “A propósito de un cuaderno de notas de Tomás Morales (I)” (2006).

Dentro de la metodología de Gilbert Durand, en la que se basa esta investigación, se ubican el ensayo de Eugenio Padorno *Palinuro en medio de las olas* (1997) y el prólogo a la edición de *Las Rosas de Hércules* de Mondadori, del año 2000, en el que Andrés Sánchez Robayna subraya la necesidad de encarar la producción de su autor desde la mitocrítica. En ese mismo año la Casa-Museo Tomás Morales, junto a otras instituciones, publica *Modos modernistas: la cultura del Modernismo en Canarias (1900-1925)* y acoge un seminario sobre esta estética, donde se dan cita estudiosos de varios autores de la época y es atendida, también, la obra de Morales. En él participan Oswaldo Guerra Sánchez y Antonio Bruno Pérez Alemán, cuyos trabajos, influidos, sin lugar a dudas, por el mencionado texto de Padorno, han contribuido decisivamente en los últimos años al estudio de lo imaginario y del sentido de la obra de Morales en la tradición cultural canaria. La labor desarrollada por ambos en la denuncia de algunos prejuicios instaurados en la lectura de *Las Rosas de Hércules*, en la reivindicación de Morales como poeta rural y urbano y de algunas de las secciones olvidadas de su obra, cuestionan numerosas interpretaciones previas. Bruno Pérez realiza una lectura de “Criselefantina” (2002), completada posteriormente por Padorno (2005) y Sergio Artero Hernández (2010), seguidor de la metodología de Durand; estudia el entorno rural y las experiencias eróticas e iniciáticas en “Vacaciones Sentimentales” y “Poemas de asuntos varios” (2004a;2004b;2006) y reflexiona sobre la impronta de la urbe en la literatura del escritor en *Un ensayo sobre la escritura de Morales de la ciudad de Las Palmas* (2005). Su libro *Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista* (2011a) abarca sus intereses previos, a los que añade una poética de la Selva de Doramas.

Oswaldo Guerra Sánchez ratifica su admiración por el escritor modernista en *Un modo de pertenecer al mundo. (Estudios sobre Tomás Morales)* (2002), donde se pregunta sobre el lugar que el poeta ocupa en la tradición cultural canaria y su recepción en las antologías literarias. Guerra Sánchez es el responsable de las dos últimas impresiones de *Las Rosas*

de *Hércules*: la edición crítica que, bajo el sello del Cabildo de Gran Canaria, firma en el 2006, y la de Cátedra (colección Letras Hispánicas), de 2011, basada en aquella. Asimismo, elabora el prólogo de la edición facsimilar de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (2008b) y escribe un artículo sobre el centenario de su publicación (2008d). La efeméride concita el interés de dos críticos: Eugenio Padorno denuncia en su trabajo “¿El no lugar de la poesía canaria es su lugar?” (2008a) el silenciamiento de este libro por parte de Juan Ramón Jiménez; y Andrés Sánchez Robayna publica en *Cuadernos hispanoamericanos* (2009) un breve artículo sobre la significación histórica del poemario.

Junto a los citados trabajos, destacan otras incursiones científicas en la obra de Tomás Morales que discurren por diferentes derroteros, ajenos, en general, a los estudios de lo imaginario. Pese a no compartir la perspectiva de este trabajo, la ebullición de publicaciones manifiesta la excelente salud de una crítica dispuesta a abordar una obra cuya riqueza parece inagotable. La perspectiva comparatista se ha filtrado en los ensayos de Belén González Morales, quien aborda el papel de la lectura en la producción de Morales (2005) y su relación con la obra de Ignacio de Negrín (2007). Germán Jiménez Martel ayuda a conocer mejor las relaciones literarias del poeta tras recoger los textos inspirados en su muerte (2007). Santiago Henríquez Jiménez retoma el sendero de los estudios culturales emprendido en *Tomás Morales: viajes y metáforas* (2005) con *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial* (2008). Por su parte, Suárez Cabello regresa a la indagación estilística (2006; 2008), en la que ya había reparado Sebastián de la Nuez (1956, II: 211-296), mientras que Guerra Sánchez sigue la huella del poeta en *Mundial Magazine* (2008a) y Juan Manuel González Martel, en *Cosmópolis* (2012). Asimismo, la Casa-Museo Tomás Morales se detiene en la estética modernista con su obra *Coleccionismo: ilustración gráfica y literatura a través de las colecciones de la biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales* (2007).

Además, Eugenio Padorno retorna al tratamiento de la ciudad como construcción espacial de identidad y de sentido en *Las Rosas de Hércules* (2008b), aspecto ya tratado con anterioridad por José Ángel Cilleruelo en su artículo “La ciudad de Tomás Morales”, publicado en el *Diario de*

Jerez el 23 de diciembre de 1989, al que vuelve posteriormente (2007, 2011); y por Oswaldo Guerra Sánchez y Bruno Pérez en sus ensayos citados. Ese mismo asunto sirve a González Morales (2011a) para reivindicar al literato como uno de los primeros poetas cívicos de la literatura española contemporánea. Por su parte, Antonio Henríquez Jiménez compila numerosos textos sobre el autor. En 2009 recupera el homenaje que hace César A. Comet a Morales y, en 2010, el intento del poeta por traducir un texto del francés Léo Larguier (2010a). Ese mismo año sale de la imprenta su libro *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar. Materiales sobre la recepción* (2010b), que añade nuevos datos al artículo de Andrés Sánchez Robayna escrito años antes “La recepción crítica de los *Poemas de la gloria, del amor y del mar*” (1998a). En 2011, y en la misma línea que su entrega anterior, Henríquez Jiménez publica *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*.

Designar a Tomás Morales como autor central del Día de las Letras Canarias en su edición de 2011 propicia la difusión de su obra y su conocimiento por parte de un público masivo. Además de los acostumbrados actos institucionales, entre los hitos más importantes de las celebraciones del Día de las Letras Canarias, que se extienden a lo largo de 2011, se encuentran los siguientes: la presentación de la citada edición de Cátedra preparada por Guerra Sánchez y del libro de Antonio Henríquez *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*; la impresión de la “Oda al Atlántico”, a cargo del Gobierno de Canarias; el estreno del documental “La voz de todos”, producido por IT7 y Bunker Studio para el Gobierno de Canarias; un cuaderno didáctico destinado a difundir la obra del escritor entre los alumnos de Secundaria, Bachillerato y Universidad; la distribución gratuita de ediciones del poeta en bibliotecas públicas y en centros educativos; la elaboración de una página dedicada al poeta en *Facebook*; sesiones de *bookcrossing*⁸ y lecturas dramatizadas en diferentes instituciones de todas las Islas; la difusión de una revista de carácter divulgativo, *Sobre el sonoro Atlántico*, coordinada por Antonio Becerra Bolaños, que

8 Práctica que consiste en el intercambio de libros.

contiene: una cronobiografía, elaborada por Ángeles Castellano Monzón; varios artículos de investigación, como: “Notas sobre Tomás Morales. Poeta”, de Eugenio Padorno; “La ciudad cual bacante enardecida”, de Bruno Pérez, y “Tomás Morales y la tradición atlántica”, de Antonio Becerra Bolaños, además de un reportaje de María Luisa Alonso sobre la Casa-Museo Tomás Morales y una relación de las ediciones de *Las Rosas de Hércules*, elaborada por Oswaldo Guerra Sánchez. Dentro de los eventos del Día de las Letras Canarias se encuadra, también, la publicación del libro *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*, coordinado por Carmen Márquez Montes y Jesús Páez Martín, que recopila textos de artículos extraídos de la prensa del siglo XX y cuatro estudios recientes sobre el autor, a saber: “Revisión de algunos estereotipos recurrentes sobre la obra de Tomás Morales”, de González Morales (39-60), “El teatro de Tomás Morales”, de Páez Martín (67-82), “Tomados de la mano de la inspiración: intertextualidad entre Tomás Morales y Gustavo Adolfo Bécquer” (87-96), de Miguel Ángel Martínez Perera, y “Tomás Morales y Juan Pujol: ¿plagiados o plagiarios?”, de Sergio Constán (101-112), a los que sigue “Una bibliografía de Tomás Morales. Fuentes y crítica” (117-133), escrita por Carmen Márquez Montes; la edición crítica de la obra teatral *La cena de Betania. Pasaje bíblico en un acto y en prosa*, a cargo de Guillermo Perdomo; y la exposición documental “Tomás Morales. Poeta modernista”, en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En ese mismo año 2011 ve la luz, al otro lado del Atlántico, otro extenso estudio académico importante para la difusión internacional del poeta: en Oklahoma, Estados Unidos, Diego Batista Rey publica *La búsqueda de la identidad cultural canaria (a través del tópico marino) en la obra de Tomás Morales y Pedro García Cabrera*.

Resulta curioso que, en este tercer periodo, en el que se multiplican las investigaciones sobre Tomás Morales, el interés de la crítica no sea acompañado por un impacto mayor en las antologías literarias. Paradójicamente, a medida que caen determinados prejuicios y su obra se reedita, es accesible al público general y se reivindica su importancia, su influencia en estas resulta mitigada. Si, gracias a ellas, en un periodo anterior, su palabra se difunde por Alemania, Inglaterra, Cuba, Argentina o

Venezuela, a partir de 1956 se reduce su presencia en ellas. Como ha sostenido Guerra Sánchez: “sus poemas aparecen proporcionalmente en número ínfimo en antologías de carácter general (...) Por el contrario (...) aparece insertada en repertorios que por primera vez se restringen al movimiento modernista” (2002:126). Los trabajos de Pere Gimferrer, *Antología de la poesía modernista* (1969), Ignacio Prat, *Poesía española modernista. Antología* (1978), e Ivan Schulman y Evelyn Picón Garfield, *Poesía modernista hispanoamericana y española* (antología) (1986), incluyen a Morales, hecho que, si bien lo salva del olvido de la historia, también lo encasilla como “poeta modernista”. Con todo, el empeño de estos intelectuales y el de aquellos que lo incluyen en antologías generales —una excepción, a juicio de Guerra Sánchez, quien observa que la presencia del poeta se limita a recopilaciones restringidas al siglo XX (127)— ha contribuido a la consideración continuada del autor como un referente del Modernismo hispánico.

Lejos de lo que podría pensarse, el gran número de publicaciones, actos y homenajes que propició en 2011 el Día de las Letras Canarias no ha disminuido el interés por el poeta. Así lo demuestran el trabajo de Antonio Henríquez Jiménez “‘Los infatigables senderos de Neptuno’. Bernardo G. de Candamo en el veinticinco aniversario de la muerte de Tomás Morales” (2012), el artículo de Sergio Constan “Tomás Morales: una mirada bohemía” (2014), el de Guerra Sánchez “Los ‘Himnos fervorosos’: el compromiso de Tomás Morales con las banderas aliadas” (2014) y la concesión al escritor del título de “Hijo predilecto de Gran Canaria” el 13 de marzo de 2014 por parte del Cabildo de Gran Canaria, institución cuyo sello publicó ese mismo año la traducción al inglés de *Las Rosas de Hércules* a cargo de John Rutherford. Otro ejemplo es la traducción de esta obra al francés por parte de Jean-Marie Florès y Maire-Claire Durand, que Luis León Barreto celebraba en un artículo cuyo título resulta muy elocuente, “El rescate del poeta Tomás Morales”, publicado el 15 de enero de 2015 en *La Provincia. Diario de Las Palmas*.

En conclusión, el análisis realizado de la crítica general hasta la actualidad desvela cómo la imposición temprana de una serie de estereotipos sobre la literatura de Morales ha provocado el rechazo continuado del

estudio de su imaginario hasta una fecha muy cercana. Esto ha contribuido a cercenar un elemento fundamental en el desarrollo y los logros de su obra, al tiempo que ha erradicado parte de su originalidad y, sin lugar a dudas, de su raíz antropológica. Asimismo, la irregularidad de la crítica ha provocado que sus producciones se hayan valorado de forma intermitente. El sentido y la repercusión de la palabra de Morales han sido ignorados durante algunos segmentos históricos, en los que, por motivos esencialmente políticos, se ha aislado al poeta.

Respecto a la crítica, el estado de la cuestión en el presente se caracteriza por la asunción de su importancia y vigencia, por el interés continuado por sus textos, por la variedad y novedad de los marcos teóricos utilizados, por el afán por combatir tópicos y prejuicios y por el rigor de las investigaciones. Respecto a la línea de investigación en la que se encuadran estas páginas, cabe destacar que la tímida incorporación de los estudios de lo imaginario a los análisis de su obra justifica la necesidad de realizar esta profundización sobre las estructuras antropológicas de lo imaginario en un texto sin parangón. Esta perspectiva resulta fundamental para valorar justamente a Tomás Morales e implica encarar los estereotipos que han asediado su palabra. Algunos de los aquí tratados continúan emergiendo más o menos veladamente en cuanto se lo menciona. Por eso, recuperar un concepto amplio e integrador de poética, como el que ofrece Gilbert Durand, que recobre toda su producción y la comprenda como un universo pleno de sentido, constituye una tarea urgente para la crítica que pretende atisbar la amplitud y el alcance de la obra de Tomás Morales.

Materiales, hipótesis, metodología del estudio y objetivos

Antes de iniciar el análisis de *Las Rosas de Hércules*, conviene aclarar algunos puntos que facilitarán la comprensión de este trabajo. En lo que respecta a los materiales de estudio, la voluntad de ceñirse a la obra mayor de Morales justifica que los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*¹, *La cena de Bethania*, *Los piratas*, las colaboraciones en prensa, así como los poemas satíricos y las traducciones de Leopardi realizadas por el poeta hayan quedado excluidos, junto a otros textos de Morales y a las numerosas interpretaciones musicales y plásticas derivadas de ellos y ejecutadas, entre otros, por Eduardo Camacho, José Dámaso, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Guillermo García-Alcalde, Pablo Délano, Félix Francisco Casanova de Ayala, José Hurtado, Victorio Macho, Nicolás Massieu, Eladio Moreno, Teo Mesa, José de Armas Medina o los grupos Mestisay y Artenara. Así sucede también con las cuestiones relativas a la edición. Aunque en un estadio inicial se manejaron todas las ediciones existentes de *Las Rosas de Hércules*, se sigue aquí la realizada en 2006 por Oswaldo Guerra Sánchez, de la que proceden las citas de los poemas². A pesar del atractivo inherente a los entresijos editoriales, se ha

1 La depuración del primer poemario de Morales, presente en gran parte en su obra mayor, relegó la consideración autónoma de su ópera prima. Además de trascender los límites de este trabajo, habría derivado en la reiteración y restado protagonismo a *Las Rosas de Hércules*.

2 Cuando se cite por otra edición o se considere necesario señalar alguna variante respecto a la de Guerra Sánchez, se hará constar en nota a pie de página.

estimado oportuno obrar así, ya que entrar en este terreno, por otro lado explorado en trabajos recientes, hubiera supuesto desviarse de la intención primera de este estudio y del deseo de mantenerse en los márgenes del género lírico.

Estas páginas parten de una comprensión radicalmente antropológica de la experiencia literaria que entiende la cultura como la vía que posee el ser humano —*homo signans*— para asegurar su supervivencia en el medio, para salvar la falla que lo separa de la realidad que lo rodea y hacerse cargo del mundo, como ha expuesto Andrés Ortiz-Osés:

(...) entendemos por cultura —sostiene el filósofo— el modo de habérselas el hombre con la realidad; de aquí que el acceso a la realidad sea siempre ya, cultural, ya que la realidad aparece como interpretada, mediada, trabajada. Llamamos “cultura” precisamente a esa mediación: la cultura que especifica al hombre, se instala en ese hiatus entre la realidad y nosotros (...) examinaré la cultura (...) como lo que es: como un lenguaje, reentendiendo a su vez “lenguaje” no como mera articulación de ideas sino como articulación subyacente, o sea, como forma de vida (1995:107).

La definición de cultura sobre la que se erige la hermenéutica simbólica de Ortiz-Osés ubica este estudio en las lindes del símbolo y de su sentido. Esta perspectiva permite indagar en la *co-participación* y *co-implicación* del hombre con su mundo; y, a su vez, profundizar en el universo que construye lingüísticamente y en el lugar que este ocupa entre quienes ese *hiatus* habitan y ese lenguaje *comprenden*.

Desde esta premisa de la hermenéutica, la capacidad aglutinante de los estudios de lo imaginario y su intento de contemplar el texto literario en su vastedad, es decir, en su dimensión inmanente —textual— y trascendente —poético imaginaria—, que incluye los sentidos conscientes e inconscientes, los convierte en una línea de investigación idónea para la penetración en *Las Rosas de Hércules*. Como es sabido, esta corriente crítica parte de los descubrimientos sobre el subconsciente realizados por Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, quien ofreció las primeras pautas para estudiar la producción artística como una expresión psicológica

total, que abarcaba la conciencia consciente e inconsciente³. La aplicación de sus teorías a la crítica literaria se incluyó en el psicoanálisis de autor⁴ que practicó Marie Bonaparte, quien indagó en los textos literarios con el fin de llegar al conocimiento profundo del espíritu de los artistas. La conjunción de psicoanálisis y biografía impulsó esta línea de estudio y aportó interesantes conclusiones, como las implícitas en su aproximación a la obra de Edgard Allan Poe (1933). A pesar de la relevancia de la escuela freudiana, la adecuación y propiedad del psicoanálisis de autor y el estudio psicoanalítico de las obras literarias son ya, como ha afirmado Antonio García Berrio, “capítulos asequibles y cerrados del balance crítico de la Poética” (1994:429). La restricción del punto de vista a la autoridad del autor y la opacidad del receptor exigieron considerar la dimensión comunicativa del hecho literario, ininteligible como mero síntoma⁵ y, mucho menos, como creación solipsista y exclusivamente biográfica, como reivindicaron años más tarde los defensores de la estética de la recepción, particularmente Wolfgang Iser (1972) y Robert Jauss (1977).

- 3 Pese a haber sido superada, la obra freudiana resultó trascendental para el avance de los estudios literarios. Escritos como *La interpretación de los sueños* (1900), *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), *El poeta y la fantasía* (1908), *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen, y otras obras* (1906-1908), *Recuerdo de infancia en Poesía y verdad* (1917), *Dostojevsky y el parricidio* (1928) y *Psicoanálisis del arte* (1836-1939) fueron el germen indubitable del desarrollo posterior de la investigación sobre lo imaginario.
- 4 Una compilación y reflexión profunda sobre el psicoanálisis de autor es la realizada por Isabel Paraíso (1994).
- 5 Las limitaciones de las teorías freudianas y su escasa utilidad para la crítica literaria actual fueron subrayadas por Carlos Castilla del Pino, quien zanjó la cuestión en su interesante artículo “El psicoanálisis y el universo literario” (1984). Tomando como punto de partida las tesis incluidas en el imprescindible tratado de Anne Clancier (1973), referencia para el estudio psicológico de la literatura, el psiquiatra español resolvió el grado de relación que tienen ambas disciplinas. La predominancia de la medicina en estos trabajos, palpable en obras como *El artista* (1907), de Otto Rank; *L'Échec De Baudelaire. Étude Psychanalytique* (1931), del psiquiatra René Laforgue; o *Psychanalyse de Victor Hugo* (1943), de Charles Baudouin, pone de manifiesto su escasa aportación al avance de la crítica literaria.

La necesaria apertura de esta perspectiva crítica la constató precozmente Charles Mauron, quien, sin soslayar el papel del autor, reclamó una mayor atención para el texto literario. Su afán por ahondar en las obras con el fin de comprenderlas mejor le exigió trascender la psicobiografía de Marie Bonaparte e incluir en sus estudios el medio social, el lenguaje y la historia. Su método de investigación, asentado en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (1963), aportó conceptos novedosos e importantes para la crítica. Entre ellos cabe señalar, por la relevancia que adquirirán posteriormente, las imágenes obsesivas, que forman redes, y el “mito personal” (209-210), el fantasma más frecuente de un escritor. Estos resultan decisivos en la formación del investigador por antonomasia de la poética de lo imaginario⁶, Gilbert Durand, quien los adoptó en su terminología y se apoyó en ellos para hacer su tránsito de la mitocrítica al mitoanálisis.

Carl Gustav Jung reivindicó la importancia de todos los agentes de la comunicación artística. El discípulo de Freud reformuló las teorías de su maestro y descubrió formas psicológicas arquetípicas universales encarnadas y reconocibles en las formas de representación simbólica. Estas aseguran la comunicación artística y, en el caso de la literatura, la convergencia del emisor y del receptor en el texto. Ambos lo construyen y comprenden en virtud de la universalidad antropológica de tales arquetipos subyacentes al inconsciente colectivo, que conectan al individuo con la humanidad y la historia, con su presente y con los mitos, ritos y símbolos ancestrales que han forjado al hombre a través de la tradición. Su análisis interdisciplinar del arte, que incluye la psicología, la antropología, la historia de las religiones y las corrientes esotéricas, dio sus frutos en *Dialectique du moi et de l'inconscient* (1933), *Introduction à l'essence de la mythologie* (1941), *Psychologie et alchimie* (1944) y *Types psychologiques* (1950). En estos propuso conceptos esenciales para la corriente en la que se apoya esta investigación, como “elementos constelados”, “complejo” o “anima/animus”.

6 Siguiendo la terminología de Antonio García (1989), se utilizan como sinónimos los nombres “poética de lo imaginario” y “estudios de lo imaginario”.

Los estudios de lo imaginario, que cabe definir, *grosso modo*, como la aplicación a la literatura del sistema antropológico que cataloga los símbolos en universales, y tiene en el modelo jungiano de los arquetipos su principio más sólido, se asienta en la crítica literaria en los trabajos de dos seguidores del psiquiatra suizo: Gaston Bachelard y Gilbert Durand. Al primero se debe la adaptación, concluyente respecto a la literatura, de las teorías de Jung. Filósofo seguidor de la fenomenología, Bachelard propuso, más que un método de análisis, una nueva manera de leer y contemplar el mundo, alejada de las tradicionales, basada en la escucha del lenguaje, del ensueño, del inconsciente del espíritu y sus resonancias fantásticas. Su exploración simbólica de los elementos de la *arjé* presocrática —el fuego (1938), el agua (1941), el aire (1943) y la tierra (1946; 1948)—, derivó en sus obras finales, *La Poétique de l'espace* (1957) y *La Poétique de la rêverie* (1960), en un atisbo de hermenéutica simbólica basada principalmente en el espacio. Su reivindicación de la importancia de la espacialidad como principio de orientación fantástica, aunque acertada, se redujo a una tentativa, ya que Bachelard no pudo ilustrar con plenitud la capacidad estructurante de la imaginación espacial⁷. El paso de los constituyentes simbólicos a la indagación exhaustiva sobre lo imaginario se materializó en los atlas de Gilbert Durand, cuya obra se vincula al Círculo de Eranos, en el que confluyeron, entre otros, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Herbert Read, Henry Corbin, Erich Neumann y Karl Kerényi.

En concreto, Durand, fundador e impulsor del Centro de estudios de lo imaginario de la Universidad de Grenoble, realizó una sistematización de los símbolos y regímenes imaginarios que optimizaba todas las aportaciones realizadas en el ámbito del estudio psicológico de la literatura y abogaba por la universalidad antropológica y por la globalidad comunicativa. Su obra principal *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960)⁸ propone un método de análisis literario y una serie de mapas

7 En la órbita de Bachelard desarrollaron una obra menor Jean-Pierre Richard, autor de *Littérature et sensation* (1954), *Onze études sur la poésie moderne* (1964) y *Territoires de l'Imaginaire* (1986), y Michel Mansu, autor de *Études sur l'imagination de la vie* (1970).

8 En adelante se citará la traducción española: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.

conceptuales, cuya riqueza no ha sido superada en el marco de la poética de lo imaginario, y que fueron completados en *L'imagination symbolique* (1964), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979), *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* (1994), *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* (1996). Hasta la actualidad, la poética de lo imaginario solo ha conocido matizaciones al pensamiento de Durand.

La vigencia de su metodología justifica que el modelo de análisis propuesto en *Las estructuras antropológicas del imaginario* constituya la base de este estudio sobre la obra de Tomás Morales⁹. Para Durand, el ser humano está dotado de una facultad simbolizadora que se refleja en las producciones literarias y, por tanto, estas se conciben dentro de una poética de lo imaginario. Las formas literarias plasmadas en la materialidad del texto se orientan, a juicio de Durand, para canalizar otro nivel de imaginación poética universal, que transfigura la expresión, descodificada por un receptor que se reconoce en esas estructuras antropológicas de lo imaginario. Dicha universalidad subyace en la propia naturaleza humana, de la que el antropólogo se sirve para distinguir dos grandes regímenes de la imagen, diurno y nocturno, ordenados según los reflejos dominantes¹⁰ que comportan, a saber: “postural”, “digestivo” y “copulativo” (1981:414-415). Las imágenes de lo postural o diurno se corresponden con las funciones de relación y con la conciencia de un espacio y tiempo que interpelan al sujeto y a sus semejantes. Por su parte, las imágenes de lo nocturno o digestivo se corresponden con la amenaza de la noche como metáfora de la confusión que anula el espacio y el

9 Aunque menos relevantes para esta investigación, conviene mencionar el resto de obras fundamentales de Gilbert Durand: *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* (1961), *Sciences de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique* (1975), *L'Âme tigrée* (1980), *La Foi du cordonnier* (1984), *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (1989), *Les Mythes fondateurs de la franc-maçonnerie* (2002).

10 Hay que recordar la impronta que la reflexología tuvo en la obra de Durand. Influido por Vladímir Bějterev, el pensamiento de Durand se sustenta en la opinión de que algunos fenómenos psicológicos tienen un fundamento biológico.

tiempo y borra la conciencia de la alteridad y supone el peligro de la destrucción que acontece en las cavidades viscerales. Por último, las imágenes de lo copulativo se encuentran entre los dos regímenes anteriores y se asocian a la potencia regeneradora del erotismo y la reproducción, capaz de vencer a las tinieblas espaciales, temporales e individuales e instaurar la claridad diurna y la conciencia de la alteridad. La movilidad y la mutación propias del ser humano, que Durand traslada a los regímenes de la imagen, le permiten establecer un sistema de pensamiento alejado del esquematismo de sus predecesores y apostar por el dinamismo como característica esencial. De esta defensa de la cinética imaginaria nace su concepto de “esquema”, que define como “generalización dinámica y afectiva de la imagen” (53), que forma el “esqueleto dinámico” (53) y el “cañamazo funcional de la imaginación” (53). Por tanto, el esquema es comprendido —con mucha inteligencia por parte del crítico— como trayecto, como vector en el que se encarnan representaciones concretas y precisas, amoldables a diversos movimientos. Se distingue entre esquemas de “verticalización ascendente y el de la división tanto visual como manual” (54), “descenso” (54) y “acurrucamiento” (54), correspondientes, respectivamente, a cada uno los reflejos dominantes citados y a sus mencionados regímenes.

Durand retoma la teoría de los arquetipos de Jung y la relaciona con los esquemas: “Los gestos diferenciados en esquemas —asegura el antropólogo— van a determinar, en contacto con el entorno natural y social, los grandes arquetipos” (54). Para Durand, el arquetipo es, como para Jung, universal y sustantivo, está en el ámbito de las grandes ideas, todo lo contrario que el símbolo, que es individual. Respecto a este concepto, Durand se separa de Gaston Bachelard, al trazar una línea divisoria entre el símbolo y el arquetipo, que adjudica al último una falta de ambivalencia, una universalidad constante y una adecuación al esquema. Sin embargo, el símbolo es lo opuesto: si los arquetipos se vinculan a imágenes muy diferenciadas y “constituyen el punto de unión entre lo imaginario y los procesos racionales” (55), los símbolos son ricos y ambivalentes, tienen “sentidos diferentes” (55) y están sujetos a las variaciones culturales; por eso poseen una “fragilidad extrema” (55).

Durand considera fundamental el mito, término que, para él, se aleja del concepto clásico, de la narración maravillosa protagonizada por personajes heroicos o divinos, que generalmente posee un sentido etiológico. A su juicio el mito es un relato producto de la conjunción de todos los elementos de su metodología. Sobre esto escribió:

Nosotros entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, como bien ha visto Bréhier, el relato histórico y legendario (56).

Finalmente, el antropólogo aclara un concepto relacionado con el mito, la constelación. Si el mito es dinámico, las constelaciones, que son el agrupamiento isomorfo de esquemas, arquetipos y símbolos, son “estáticas” (56).

En conclusión, su método se reduce a los siguientes pasos: el estudio de los símbolos, los esquemas y los arquetipos se ordenan en constelaciones que llevan a constatar “la existencia de ciertos protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidas y relativamente estables, agrupadas en torno a esquemas originales y que nosotros denominaremos estructuras” (56). Estas estructuras, que agrupan todos los conceptos propuestos por Durand, permiten reconocer el mito que ese esquema alberga, que se plasma en un relato que posee un sentido filosófico, religioso, legendario, social e histórico.

Aclarados los conceptos más relevantes de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, conviene explicar algunas cuestiones metodológicas indispensables para el seguimiento de este estudio. Gilbert Durand propone un protocolo de análisis textual que diferencia varios estadios. Estos estructuran el índice de esta investigación. En primer lugar, debe realizarse el análisis sincrónico de la obra de Tomás Morales, y por esto

se hace un estudio minucioso de los símbolos, esquemas y regímenes de la imagen que contiene cada uno de los poemas de *Las Rosas de Hércules*. En segundo lugar, es necesario realizar la organización de las constelaciones, sustentadas en los elementos más relevantes del conjunto. Finalmente, se aborda el mito y su sentido filosófico, histórico y social.

Al amparo de estas pautas establecidas en el tratado de Durand, el trabajo se inicia, tras replanteamiento del Modernismo y del Modernismo canario, que ocupa el bloque II, con el análisis sincrónico de *Las Rosas de Hércules*, que se realiza en el bloque III. La penetración en cada una de las composiciones responde, además de al interés por seguir la metodología de Durand, al afán por reivindicar cada uno de sus textos, desgranar su potencial imaginario y valorar su importancia en la obra. Esta defensa de la lectura minuciosa de las composiciones, unida a la metodología de Durand, contribuye a alumbrar algunos aspectos tamizados por la crítica. Tras esta incursión sincrónica, se emprende el análisis diacrónico de la obra, al que se destina el bloque IV, que repasa en las piezas de su imaginario y aborda su articulación, función y sentido en el seno de las constelaciones que vehiculan la poética de Morales. Asimismo, la aproximación diacrónica ha de dar cuenta del mito que atraviesa *Las Rosas de Hércules*, penúltimo punto del método trazado por Gilbert Durand, que complementa todas las etapas del análisis anterior, también incluido en el bloque IV, en el que, finalmente, se establece el sentido del mito que conforma la obra y su relación con el contexto filosófico, histórico y social del autor y del lector actual.

Pese a lo que pudiera pensarse, la adopción del método de trabajo propuesto en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* no quita protagonismo al resto de la producción de Durand ni a las aportaciones de sus predecesores y coetáneos: los trabajos de Carl Gustav Jung (1941, 1950, 1975, 1989, 2012), Gaston Bachelard (1938, 1941, 1943, 1946, 1957, 1960, 1970), Claude Lévi-Strauss (1958), Charles Mauron (1963), Mircea Eliade (1973, 1985, 1988, 1989) y Henry Corbin (1993), resuenan igualmente en estas páginas. También los de sus sucesores, entre los que se encuentran Northrop Frye (1947, 1957, 1963, 1964), Carlos Bousoño (1952, 1977, 1978, 1981), Jean-Pierre Richard (1954, 1964, 1986), Jean Burgos (1982), Gabriel Matoré

(1976), Andrés Ortiz-Osés (1995, 2003) y Antonio García Berrio (1985, 1994, 1998, 2003, 2004, 2009).

La relevancia de este último crítico como introductor de los estudios de lo imaginario en el contexto hispánico justifica su presencia destacada en este trabajo. Sus investigaciones en torno a de la espacialidad imaginaria y los mecanismos de proyección del diseño espacial y temporal del texto en sus valores simbólicos resultan fundamentales para una aproximación actual a las composiciones desde la poética de lo imaginario. En su obra *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura* (2004), redactada en colaboración con Teresa Hernández Fernández, reelabora el punto tercero de la segunda parte de su monumental *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)* (1989), ampliada y revisada en 1994, y sintetiza buena parte de sus aportaciones a los estudios de lo imaginario. El crítico propone en ella una tipología del esquematismo espacial en los diseños poemáticos, que se debe mencionar ahora, pues es citada en numerosas páginas de esta investigación y puede resumirse en el siguiente esquema:

(...) proponemos a continuación una tipología exhaustiva de la espacialidad imaginaria, que cubre todas las dimensiones lógicas posibles:

- diseños espaciales *dinámicos*, representando los siguientes trayectos espacializados: 1) *vertical*: ascensión y caída, 2) *horizontal* (sea en la línea en el plano o en el espacio tridimensional): expansión y choque;
- diseños de la espacialidad *estática*: *ámbito* como espacio protegido y *asedio* como centro de pulsiones sin reparo (2004:188).

Esta tipología, inspirada en las teorías de Durand, que García Berrio ha aplicado en sus estudios sobre Jorge Guillén (1985), Claudio Rodríguez (1998) y Francisco Brines (2003), resulta enormemente útil, pues aclara y completa los términos definidos en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Asimismo, el concepto integral de poética que propone García Berrio se complementa con el defendido en estas páginas. Estas compartan su comprensión de la literatura como institución humana

de la experiencia manifestada que obedece a las condiciones universales de la sensibilidad y se materializa en el ámbito particular del sujeto creador, sin cuya individualidad —y la de su contexto de emisión y recepción— no puede considerarse la producción literaria. Esta perspectiva es un correctivo relevante para los excesos del historicismo característicos de la crítica literaria hispánica. Los estudios de lo imaginario permiten ir más allá de la cronología, al proponer parámetros que la trascienden. Las estructuras antropológicas de la obra artística sugieren al “lector informado” una serie de resonancias en distintos momentos temporales. Estas incitan a revisar la historia al uso, la habitual sucesión (crono)lógica, y animan a reinterpretar su linealidad. Las conexiones entre presente, pasado y futuro son posibles gracias a la invocación del significado y sentido simbólico que se produce en diversos momentos culturales. Este hecho enriquece sobremanera la comprensión de las redes culturales que conforman la expresión humana, algo fundamental para una voz como la de Tomás Morales, que requiere una lectura global.

Apoyado en este marco teórico, este trabajo analiza las estructuras antropológicas de lo imaginario en *Las Rosas de Hércules*. Con ello se intentan cubrir las lagunas de la crítica que se ha ocupado hasta la actualidad de la obra de Tomás Morales, tanto en lo referente a su poética, como a las tradiciones culturales con las que dialoga. El logro de estos objetivos generales descansa en el cumplimiento de una serie de etapas. Estas han de partir del cuestionamiento del trabajo de la crítica sobre el Modernismo, que ha generado una serie de marbetes que han eclipsado muchas obras y, en particular, la de Tomás Morales. En segundo lugar, se requiere una lectura sincrónica y minuciosa de cada uno de los poemas de *Las Rosas de Hércules*, que será completada por la diacrónica. Esta doble aproximación al libro de Morales, pocas veces practicada en un mismo trabajo, permite contemplarla desde un punto de vista orgánico, es decir, como un sistema en el que el todo no se puede explicar sin sus partes y viceversa. Este enfoque amplía la significación del espesor simbólico y del sentido de una obra que, al tiempo que dialoga con otras, también lo hace consigo misma. En tercer lugar, este trabajo pretende esclarecer el funcionamiento de la imaginación de Morales y cómo fue

forjando un universo poético. La poética de lo imaginario proporciona herramientas para escrutar sus cimientos y articulación. En cuarto lugar, esta facilita, asimismo, una aproximación alternativa al mito, que favorece la necesaria reflexión sobre las tradiciones literarias. En quinto lugar, esta perspectiva crítica sitúa la obra de Morales en el marco de las teorías literarias actuales, que brindan nuevos desafíos a su voz.

Conviene aclarar, también, una cuestión relevante respecto a este estudio, en el que se habla, indistintamente, de tradición cultural canaria, tradición literaria canaria o literatura canaria. Sobre estos términos, ha escrito Eugenio Padorno:

El peculiar comportamiento del impulso centrípeto castellano facilitó que esa concreción psico-geográfica que aquí llamamos literatura canaria —una producción secularmente aislada y perpetuada en el soliloquio del entendimiento de sí— generara una *tradición interna* que a su específica comunidad humana ha servido para garantizar las funciones de autorreferencialidad de un *lenguaje*. Una tradición es un modo de sedimentación cultural que se cumple en un doble mecanismo de asimilaciones y rechazos, y no basta tener ojos para apreciarla; a quien la busca manifiesta su existencia en una ilación de sentido; para entonces —por decirlo en el lenguaje de Heidegger— la dirección de ese buscar habrá sido indicada por lo que se busca (2000:23-24).

Si bien estas páginas, en coherencia con las premisas de los estudios poscoloniales y la literatura comparada en los que se apoya, defienden los conceptos de tradición cultural canaria, tradición literaria canaria o literatura canaria, se debe tener en cuenta que esos mismos marcos teóricos imposibilitan un planteamiento autárquico de la literatura. Como toda cultura nacida durante un proceso colonizador, la canaria está marcada por la búsqueda de un origen, por el inexorable retorno a la cuestión sobre un comienzo donde alojar la historicidad arrebatada. Asimismo, no cabe duda de que la pobreza secular de las Islas, la llegada tardía de la imprenta y la lejanía respecto al continente han determinado el desarrollo cultural en Canarias y su tradición literaria se ha visto marcada por estos hechos. Sin embargo, estos condicionamientos no pueden conducir

al solipsismo. Lejos de replegar el discurso a las fronteras, estas características, compartidas con otras culturas, subrayan aun más las peculiaridades de la producción cultural canaria y convierten sus diferencias en un valor fundamental en el debate sobre la relevancia de la literaturas silenciadas, a las que tiene mucho que aportar y de cuya crítica se ha de nutrir, si desea penetrar en la complejidad cultural contemporánea. Este planteamiento resulta infinitamente más interesante —y acorde a la realidad— que la autarquía, que deriva en la resolución, en la realización de una causa final, en la complacencia racionalista, en la elaboración de un canon basado en la fidelidad o alejamiento de un escritor a unas cualidades previamente delimitadas, y su consecuente cronología, instrumento que suele dejar de lado aspectos fundamentales, como los relacionados con el lector.

Además, una perspectiva abierta permite incluir como autores canarios a aquellos que han realizado su obra fuera de Canarias o a forasteros que han elaborado su obra en Canarias o sobre Canarias, sujetos migrantes y diaspóricos que, a lo largo de los siglos, han completado una producción que, en muchas ocasiones, guarda escasos vínculos con la denominada “tradición interna” o con el “lenguaje autorreferencial”. No cabe duda de que la mundialización, de la que Morales fue un testigo excepcional, exige una apertura crítica que convoque, dentro de la cultura canaria o, más específicamente, de la tradición literaria canaria, o de la literatura canaria, la polifonía que la conforma. Así, pues, estas páginas se acogen a un concepto amplio y flexible de estos términos, que no le resta ni un ápice a su singularidad en el contexto hispánico, a su valor y trascendencia, y los sitúa en un ámbito *g/local*, acorde a los estudios literarios actuales.

Esta perspectiva difumina, asimismo, la identificación entre la literatura y la nacionalidad. Los estudios poscoloniales y de literatura comparada en los que se apoya esta investigación han cuestionado hasta la saciedad la necesidad de delimitar una literatura nacional para reconocer su existencia. Nadie duda hoy de la legitimidad de la literatura india, angoleña o mauriciana, a pesar de que hayan sido reconocidas por la crítica solo muy recientemente. Mantener que son meros reflejos de la literatura

británica, portuguesa o francesa implicaría caer en un error mayúsculo. Contra esta concepción de la literatura nacional como un absoluto se posicionó Claudio Guillén cuando afirmó que a finales del siglo XVIII y principios del XIX se produjo el desmoronamiento del edificio que sustentaba el marco teórico “nacionalista”, levantado sobre “un solo mundo poético, una sola literatura basada en los paradigmas que brindaban una tradición singular, una cultura única o unificada, unas creencias integradoras” (1988:31).

En sintonía con este cuestionamiento esencialista de la literatura basada en una lengua, Eugenio Padorno ha añadido un matiz interesante respecto al hispanismo y la literatura canaria en particular: “Quiero pensar que hoy no es más importante el estudio comparativo de literaturas en lenguas distintas como el estudio de lenguajes distintos entre lenguas idénticas. Lo que ocurre es que esta segunda posibilidad exige una mayor sensibilidad y especialización” (2002:70). Las capacidades a las que alude Padorno son las que requiere la indagación en el habla de Morales y, por extensión, en su Modernismo; habla particular que disiente de otras manifestaciones que, en la misma lengua, se producen en otros espacios. En la relevancia de su excéntrica circunstancia radica la originalidad de la literatura canaria. Al carecer de una lengua sobre la que levantar una frontera, exige un estudio crítico muy severo que ha de apoyarse en el rigor textual. Toda afirmación sobre la existencia de la literatura canaria, que en esta investigación resulta indubitable, se ha basado en criterios que parten de ella misma. El hecho de que sus “materiales” sean los que dan cuerpo al pensamiento la diferencia de otras tradiciones que buscan razones ajenas a la literatura para justificar su legitimidad. Lejos de “necesitar” tales argumentos, la literatura canaria ha abogado por su habla dentro de una lengua, parecer que, dicho sea de paso, no ha sido secundado por toda la crítica, pero que, por lo afirmado, parece el más acertado en el contexto actual de los estudios literarios.

BLOQUE II

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO DE LA OBRA DE TOMÁS MORALES

CAPÍTULO I

Replanteamiento del Modernismo

LECTURA SESGADA DE LA PRODUCCIÓN DE MORALES

La interpretación de la obra de Tomás Morales se ha realizado, generalmente, desde los postulados del Modernismo o de lo que se ha considerado su prolongación, el Posmodernismo. El recurso a una u otra etiqueta ha eximido habitualmente a la crítica de un análisis más profundo, por lo que su adscripción a una determinada estética ha concluido, en más ocasiones de las deseables y para el infortunio del literato, en el subrayado de una serie de tópicos modernistas. El nombre del poeta evoca irremisiblemente el cosmopolitismo, el vigor retórico, la mitología, el Atlántico, la influencia de Rubén Darío... Todos se han ido uniendo a su palabra desde la publicación de sus primeros poemas y han articulado las interpretaciones de su literatura, al tiempo que han encauzado su recepción, en muchas ocasiones delimitada a lo que esta tiene de modernista, entendiendo por ello la proximidad o lejanía a una serie de características previamente estipuladas.

Al margen del discutible grado de adecuación de dichos clichés, en los que se ahondará en este estudio, resulta obvio que el valor poético de *Las Rosas de Hércules* sobrepasa estos lugares comunes y los consabidos parnasianismo y simbolismo que automáticamente se citan cuando se menciona a un autor finisecular. Esta lectura de la palabra de Morales desde los presupuestos de una estética, con la que, sin duda, sus lazos son estrechos, no resultaría pernicioso si este ejercicio crítico no culminara en la citada adjudicación de etiquetas que ha terminado por aho-

gar, como ha sostenido Oswaldo Guerra Sánchez, su valor singular y sus contribuciones a la cultura:

No hay tal vez peor estigma para un escritor, cuya obra presente una alta calidad literaria, que ser considerado como epígono o imitador de otro única y exclusivamente por ver en él lo que tiene de semejante en relación a tal o cual estética, en tanto se soslaya lo que tiene de especial, de diferente. Por suerte, parece que en la actualidad hay una tendencia, no solo en la crítica, sino también en cierto público lector, que busca distintos productos de cultura en las obras de los grandes desconocidos que a lo largo del tiempo se han ido situando en la periferia de los círculos mayoritarios de opinión. Si aceptamos que la obra de Tomás Morales es estéticamente valiosa, no solo se debe a que sea una magnífica muestra de la gran corriente del Modernismo —lo es, sin duda—, sino por ser una voz verdaderamente singularizada en el panorama global de la literatura: una poderosa e íntima tradición modula esa voz hasta tal punto que si no hubiera sido así su obra no se parecería a lo que es, es decir, a sí misma (2002:15).

Penetrar en la obra de Tomás Morales supone enfrentarse a esos estigmas que lo han marcado a lo largo del tiempo. La potencia simbólica que poseen exige un análisis hondo; no basta con la denuncia, se deben encarar las estructuras en las que se asientan para comprender las bases sobre las que se ha erigido una lectura sesgada de su producción. Por esto, el estudio de *Las Rosas de Hércules* ha de considerar no solo el compendio de datos, sino, también, los discursos que han canalizado las interpretaciones que se han realizado de la obra. Para ello hay que escrutar, en primer término, la actuación de la crítica respecto al Modernismo. Esta ha soslayado muchos aspectos de la naturaleza y alcance de la estética y ha propiciado el silenciamiento de los autores que bebieron de ella. Muchos son hoy “grandes desconocidos” cuyos nombres y textos han quedado, como el propio Morales, anulados en un debate entre lo universal y lo local, ocultados por un pensamiento que, intencionadamente, se ha aferrado a criterios historicistas y exclusivamente estilísticos con los que se han acallado numerosas voces. La revisión de su proceder incita, en segundo término, a erradicar la concepción del Modernismo

como periodo asociable a una serie de características prefijadas y a redefinirlo como corriente cultural, esto es, como un modo de existir, que conlleva una estética y una ética. Dado que la crítica le ha regateado sistemáticamente esta última, su recuperación resulta perentoria, pues recobra una de las principales aportaciones modernistas, la *diferencia*. En tercer término, hay que ponderar la significación del Modernismo en el devenir de la cultura española, que, a finales del siglo XIX, asistió a la conversión del mundo en un archipiélago y al nacimiento de la polifonía. Por último, se ha de atender a las peculiaridades del contexto cultural de Canarias en el que se forma Morales y, finalmente, a los fundamentos de la construcción imaginaria que hacen que su obra “se parezca a sí misma” y contribuya, con una valiosa aportación, al conjunto de las literaturas hispánicas.

DEL PRE-TEXTO AL CON-TEXTO: NECESIDAD DE UNA CRÍTICA DE LA CRÍTICA DEL FIN DE SIGLO

A finales del siglo XIX la cultura española asistió a la respuesta de sus territorios y, por vez primera, encaró una corriente que no manaba de la vieja metrópoli para exportarse luego a sus antiguas colonias, sino que se originaba en ellas para arribar a su, hasta entonces, centro de irradiación cultural. Esas inquietudes procedentes de Latinoamérica fueron aplacadas con rapidez por la crítica de entonces y por la que se encargó del Modernismo posteriormente. Pronto dibujó un “campo literario” cuya eficacia ha pervivido en el pensamiento nacional a lo largo de todo un siglo en el que pocas voces se han levantado contra lo establecido.

El término “campo literario” fue propuesto y aplicado a la literatura por el sociólogo Pierre Bourdieu, cuya teoría resulta muy pertinente para la comprensión de la labor desarrollada por la crítica española que ha abordado el Modernismo. Bourdieu defiende en *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (1992) la existencia de un espacio social organizado por el afán de poder del ser humano. La satisfacción de este ansia se concreta en la obtención de objetos específicos que representan

algún tipo de capital (social, económico, cultural, simbólico) disputado por grupos e individuos que, en virtud de cuál sea su foco de interés, trazan un espacio social compuesto por diferentes regiones o campos. El campo es definido como “una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (1995:342) y se delimita según prevalezca en él alguno de los tipos de capital. El campo literario, inmerso en el de producción cultural, goza, según Bourdieu, de una cierta autonomía respecto a otros. Sin embargo, esta autonomía no está salvaguardada de la potencia de otros poderes, como advierte hábilmente el sociólogo: “Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, [los campos de producción cultural] están sometidos a la necesidad de los campos englobantes [sic], la del beneficio, económico o político” (1995:321).

El campo literario hispánico de fin de siglo y su consecuente red de relaciones de dominación y subordinación parecen responder a esta idea de Bourdieu, ya que su articulación responde a una interpretación muy definida de la realidad que culminó fijada como “verdad”. Siguiendo un estado de opinión general, la crítica literaria centró su atención en el objeto de poder que congregó a todos los campos: “Cuba, 1898”. La pérdida de la “perla antillana”, a la que se sumaron la de Filipinas, Puerto Rico y Guam, supuso el golpe definitivo para un país que todavía se pensaba como un reducto del imperio de los Austrias. Ciega al desgaste en que estaba sumida la nación desde el siglo XVII, aquella “madre patria”, cuya existencia se justificaba por la filiación colonial, sintió cómo le era arrebatada súbitamente su naturaleza, cuya esencia se hallaba en los valores propugnados cuatro siglos antes por los Reyes Católicos. La pérdida de las colonias propició una interpretación interesada de la historia, apoyada, también, en el “objeto 1898”. El Noventa y ocho fue leído en su momento, y posteriormente, desde el victimismo y el rencor. En ellos se regodearon todos los sectores de la sociedad española, que, en lugar de mostrarse permeables ante un orden emergente basado en el reconocimiento de la diferencia y la alteridad, destinaron sus esfuerzos a contener estas transformaciones y recomponer aquel viejo mundo que se resquebrajaba.

Esta reacción permitió fijar la idea del *desastre*, alrededor de cuya enorme fuerza simbólica se formó un consenso inquebrantable, cuya falsedad se revela cuando se analiza esta datación a la luz de la situación internacional. Los avatares decimonónicos, agravados durante el ocaso de la centuria, afectaron tanto a España como al resto de Occidente. Tras un convulso siglo, a partir del año 1870 comenzaron a gestarse la expansión colonial y la carrera armamentística que llevaron a la Gran Guerra, procesos que discurrieron en paralelo a una crisis de conciencia que afectó en toda Europa a la mayoría de los ámbitos sociales y dinamitó los principios que hasta entonces la sustentaban. Los problemas considerados exclusivamente españoles, como los conflictos coloniales, la repatriación de soldados, la inestabilidad gubernamental, el resurgir de los nacionalismos, las constantes huelgas, el nacimiento de los movimientos sociales y del proletariado industrial, la actitud de los intelectuales, el replanteamiento del sistema de enseñanza, el terrorismo o las confrontaciones religiosas, fueron circunstancias compartidas por otros países europeos en aquel tiempo. Sin embargo, el tejido de los campos sociales españoles hizo convergir las razones de la crisis en una única fecha, aunque no fuera solo el 98 ni tampoco solo España.

La conveniencia del estereotipo se adivinó pronto y se estableció como hito con tal destreza que se filtró en la idiosincrasia española y ha llegado incorrupto hasta hoy¹. En lo que respecta a la crítica literaria, esta asumió tempranamente la operatividad simbólica del Noventayocho. La tomó como referencia y, apoyada en un vago concepto teórico, la “generación” delimitada por Azorín², levantó los muros del pensamiento y amplificó una serie de voces, al tiempo que vituperó otras. La dicotomía Modernismo/Noventayocho quedó entonces instaurada: a un lado se situó lo femenino y subjetivo, lo sensorial, la evasión, el azul y las princesas; a otro, lo masculino y colectivo, la razón y el pensamiento conquistador

1 Piénsese en la pervivencia que tienen en la actualidad expresiones como “Los últimos de Filipinas” o “Más se perdió en Cuba y volvieron cantando”.

2 En la vacuidad de este concepto teórico y en su utilización política han reparado Vicente Cacho Viu y Edward Inman Fox (1980:16-30).

y solemne de unos señores cavilosos y graves que fijaban el ideario de la nación, vilipendiaban los molestos deseos emancipadores, se regodeaban en los males de la patria y definían la sustancia del espíritu y la esencia de una Castilla de tierra seca y héroes armados³. A pesar de lo reductora que resulta la clasificación, el campo literario quedó fijado y se redujo el espectro creativo a un simple dualismo que permitió sublimar las obras amoldables a las “características del Noventayochó”.

La rentabilidad del “capital simbólico” inherente a la pugna fue adivinada pronto y se explotó por un pensamiento empecinado en reducir una realidad vasta y compleja a un sistema bipolar. La acción de los críticos hizo de este enfrentamiento entre Noventayochó y Modernismo un *habitus*, término que Bourdieu define así:

(...) sistema de disposiciones durables y transferibles —estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes— que integran todas

-
- 3 En el capítulo “El noventayochó [sic] silencia al Modernismo”, de *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Germán Gullón recupera un texto del dialectólogo y crítico Alonso Zamora Vicente titulado “Camilo José Cela, cincuenta años después” (*El Extramundi* 9, 1997: 9-35) que repara en la hipocresía de esta acción. Afirma Zamora Vicente:

Los grandes del 98, a fuerza de ir y venir al pueblo y de hablar de él en todos los tonos, no le encontraron. El pueblo de esa literatura no tiene corporeidad. Se nos escapa de las manos, se nos desliza entre los dedos cuando creemos tenerle ya sujeto y nos engaña con el espejismo de un gran pasado, al que, en realidad, le condenamos: eso es lo que hace Azorín en la famosa excursión a Toledo, relatada en *La voluntad* (también Baroja anda por ahí). Azorín encuentra a un labriego de Sonseca. Ya el *mesón* no es un *mesón*, sino el viejo parador cervantino de *La ilustre fregona*, la vieja y auténtica Posada de la Sangre, a la que aún en mis tiempos de estudiante hemos ido a comer, en la gran mesa comunal, tantas veces. Y labriego es para Azorín un “viejo místico castellano”. Y todo porque le oye decir cuatro frases sobre la levedad de la vida, sobre lo inútil de estas cosas tras que andamos y corremos... Se ve que Azorín no había oído nunca hablar a un labriego castellano, que siempre, entre suspiros y resignada actitud, viste —o disfraza— su insignificancia con frases de este tipo. No, no se encuentra al pueblo. Lo que Azorín quería era un rústico del siglo XVI, no un campesino de 1902 (2006:84-85).

las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (1972:178)⁴.

Apoyada en esas “estructuras estructurantes”, la jerarquía trazó un paisaje cultural muy concreto: por un lado, se encontraban quienes alcanzaron el poder y se esforzaron por conservarlo, al tiempo que perfilaron la ortodoxia y la tradición dominante; por otro, quienes aspiraban a romper con esa situación; y, por último, aquellos que, pobres en capital, fueron erradicados del mapa literario. Estratificada la realidad, el siguiente paso fue el establecimiento de unas fronteras tan físicas como culturales, que permitió bautizar espacios con los nombres de “periferias” y “ultraperiferias”, una terminología elaborada por los jefes del campo que, en último término, permitió afianzar esta concepción de la realidad binaria, mediante el establecimiento de un (único) centro. Sin embargo, y como recordaron diversas voces en aquella hora, ningún mapa es el territorio.

La narración de la realidad no tardó en imponerse. La falsa dicotomía Noventayochismo/ Modernismo ensalzó al primero y condenó al segundo. Esta oposición se utilizó como un instrumento doctrinal y sirvió para controlar la percepción que la sociedad de entonces debía tener de sí misma. Sin embargo, la imagen no desapareció pasado el tiempo de las armas, sino que se mantuvo durante muchos años. El capital simbólico del *desastre nacional* se tornó un lugar común en la historia española durante su problemático siglo XX y, como ha apuntado Germán Gullón, terminó por permear la crítica literaria.

La literatura de fin de siglo fue convertida en los años de la posguerra en un ejemplo de noventayochismo [sic] o de modernismo, una dicotomía de alternancia que espejeaba la existente en la vida política, o con Franco o contra él, así lo vieron Guillermo Díaz-Plaja y Pedro Laín Entralgo, y nada más. La fuerza discursiva se difuminó, y los lectores constatando que, en efecto, la prosa de Ramón María del

4 Traducción propia.

Valle-Inclán en las *Sonatas* rebosa de palabras bellas y cadencias inusitadas, etc., la estampan con el sello de modernista y cierran el expediente literario. Este silenciamiento de la literatura finisecular, llevado a cabo por la rutina crítica y el partidismo político, empobrece un momento cultural enormemente vital de la alta modernidad, surcado por infinidad de caminos, vías de inquisición para una lectura abierta y del encuentro con lo diferente (2006:13-14).

Esta forma de pensar, herencia de una Ilustración que fomentaba la universalidad y negaba la diversidad, desoyó las particularidades de la escritura. Los discursos alternativos se interpretaron desde la exclusiva y excluyente tradición canónica, inseparable de la coyuntura política española. A pesar de que el Romanticismo trató de dilapidar la razón ilustrada con anterioridad, la poca fortuna del movimiento en la literatura española demoró su transformación. Esta llegó con el Modernismo, que supuso la caída definitiva de la poética de lo absoluto y el afloramiento de una serie de tensiones inherentes al existir de un “hombre nuevo”. Sin embargo, hasta los años setenta del siglo XX, la crítica literaria desplazó su foco de atención y se tornó un *pre-texto* contra el que apenas pudieron significarse quienes desearon cuestionarlo, como Federico de Onís (1932, 1934), Juan Ramón Jiménez (1962), Octavio Paz (1956, 1965, 1966, 1974, 1997) o Ricardo Gullón (1963, 1967, 1980)⁵. La actividad de la mayoría de los analistas partió de la existencia de un texto —el discurso de una literatura y una crítica hegemónicas— anterior a todo texto susceptible de crítica. De esta manera, la consideración de lo diferente resultó prácticamente imposible; y, por otro lado, ese *pre-texto* pretendía ser la *razón suficiente* para impedir el libre desarrollo de otras poéticas que, como demuestra la obra de Tomás Morales, hallaron en ella su acicate para expandirse.

En suma, se debe cuestionar la fijación de una serie de dominantes discursivas para encarar el *pre-texto* que envuelve el Modernismo y ha

5 Todavía la crítica literaria está en deuda con estos autores, cuyas obras cuestionan los estereotipos asentados por Pedro Salinas (1932), Guillermo Díaz-Plaja (1951) o Pedro Laín Entralgo (1998), que asociaron el Modernismo a lo femenino, lo foráneo, lo decadente, débil, evasivo, etc.

ahogado los *con-textos* que lo conformaron. La infiltración de la política en la crítica literaria obliga a encarar el *pre-texto* que ha condicionado las investigaciones sobre el Modernismo hasta una época muy reciente. Atender a aquellos que laten bajo la narración hegemónica resulta una actividad necesaria para cualquiera que pretenda comprender la estética y ética modernistas. La recuperación de las voces silenciadas y la lectura de los “grandes desconocidos” resultan determinantes para conocer qué hay debajo del “discurso oficial”. Este no debe ser ignorado o erradicado por los estudios literarios actuales, ya que la crítica de la crítica no puede concluir en la elaboración de una teoría a contrapelo, que contradiga lo asentado para elevar otras voces, pues un pensamiento “a la contra” coadyuvaría a suprimir el discurso de poder para imponer otro que, en último término, legitimaría indirectamente la actuación del primero. Proceder de esta manera supondría, además, acallar parte de la verdad, porque el Modernismo se desarrolló conviviendo con dicha corriente unificadora. Esta no solo subyugó, también moldeó al sujeto: la acción de los “mecanismos psíquicos del poder” implica, como ha apuntado la comparatista Judith Butler (1997), que este somete al individuo al tiempo que le confiere una existencia y lo convierte en sujeto. No solo se ha de contar, por tanto, con la subordinación sino, también, con la “sujeción”.

Lejos de reducirse al ejercicio descriptivo, el estudio de la “narratología” hegemónica exige tener presente todos sus elementos y vigilar su desaparición. Mantener su vigencia resulta fundamental, debido a que su consideración recobra esas tensiones prematuramente arrebatadas donde yacen muchos discursos silenciados y utilizados como herramienta de control político, social y económico, como han denunciado, entre otros, los mencionados Germán Gullón, Vicente Cacho Viu y Edward Inman Fox. Asimismo, su recuperación nutre un diálogo que mantiene a los interlocutores a un mismo nivel, sin sacralizar a vencedores ni vencidos, planteamiento clave para la literatura española contemporánea. La perspectiva dialógica, una de las principales aportaciones del Modernismo a la historia de la cultura, permite otorgar la relevancia que merece el reconocimiento de la diferencia en el marco hispánico. Este dinamitó la universalidad ilustrada y abrió la crítica a una hermenéutica inconclusa propulsora de

un (eterno) retorno a la cuestión, que exige, en el caso del 98, repensar la historia como artefacto retórico y elaborar un comentario sobre su narración, es decir, realizar una crítica de la crítica.

EL HOMBRE NUEVO Y EL NUEVO MUNDO POSIBLE

La idea de “hombre nuevo”, que germinó desde el Prerromanticismo alemán y perfilaron durante el siglo XIX Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Richard Wagner, impregnó el devenir cultural entre el fin de dicho siglo y el comienzo del XX. Paul Claudel plasmó este giro antropológico en los tres versos inaugurales de su primera versión de *Tête D’Or* (1890): “Me voici,/ Imbécile, ignorant,/ Homme nouveau devant les choses inconnues”⁶. La novedad descansó en un cambio de la percepción humana radicado en la subjetividad, en la búsqueda de la propia identidad, en la recuperación de sus dimensiones instintivas e irracionales, en la exploración sensorial y en la superposición de la libertad del individuo a los proyectos colectivos. El hombre nuevo se rebeló contra el pensamiento positivista y el sujeto absoluto de la metafísica de la sustancia. Se minó el concepto de ser que había sostenido hasta entonces la gramática de un “hombre viejo”, cuya existencia se supeditaba a la primacía ontológica. La sospecha sembrada por Karl Marx, Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche desenmascaró el carácter ficticio de la causalidad cartesiana y de sus unidades gramaticales y, con ello, el hombre nuevo dinamitó las categorías que fundamentaban esa lógica del *ego* derivada de la ilusión de la identidad única que alimentaba los discursos de poder.

Frente a la rigidez precedente, la voz humana volvió a desatarse y pudo expresar la diferencia. A su amparo brotó el respeto por la alteridad, por el otro que se revela en una palabra mediadora, que asimila al otro como otro y resalta, así, la alteridad infinita del uno. Estas transformaciones anularon la dialéctica de vencedores y vencidos que rigió las relaciones

6 “Miradme,/ Imbécil, ignorante,/ Hombre nuevo delante de las cosas desconocidas”. Traducción propia.

culturales durante siglos y perpetuó la hegemonía de Occidente sobre el resto del mundo. La lógica del sometimiento que hasta entonces había justificado la manquedad de los grupos humanos situados más allá de los límites de su palabra, inferiores, según el discurso de poder, en todos los ámbitos de la vida, cayó definitivamente y, con ella, la manera de ubicarse del ser en el cosmos. La transformación de su morador dibujó un nuevo paisaje cultural: el otro mundo posible soñado por aquellos que ansiaban el reconocimiento de su diferencia era, al fin, real y estaba al alcance del hombre moderno.

La consecuencia de esta ruptura de la univocidad fue la proliferación de las hablas, que implicó la visibilidad de muchas manifestaciones culturales cuya multiplicación resultaba algo impensable hasta ese momento. El universo promulgado en la Antigüedad se tornó *pluriverso* y las normativas estéticas, intelectuales e, incluso, morales se destruyeron ante la movilidad de un *ser otro*. En consecuencia, los modelos de hombre y mundo válidos hasta entonces se disolvieron. Sobre estos afirmó Octavio Paz:

Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega (1968:260).

Esta situación provocó en el sujeto una búsqueda incesante, una necesidad imperiosa de (re)encontrarse. El artista aceptó la imposibilidad de la unidad, de la definición de una identidad concluyente; supo que, tras los sucesivos encuentros, tendría que adentrarse de nuevo en el lenguaje para continuar su indagación en el nomadismo existencial que conlleva la apuesta por la diferencia. Su reconocimiento le exigió admitir que su ser distaba de la delimitación, que él mismo no podía calificarse ya como tal, sino como un hacerse, un perpetuo proceso, una existencia cambiante. Lejos de amilanarse ante esta alteración de su paisaje vital, el “hombre nuevo” se arrojó a las mudanzas que su tiempo le exigía; se

lanzó a la invención de su mundo, a la construcción de una realidad adecuada para su vivir, basada en la democracia del espíritu deseada y en la responsabilidad ante el otro.

EL INJERTO DE LA POLIFONÍA ATLÁNTICA EN LA CULTURA

La disolución del orden de pensamiento anterior halló en unas coordenadas muy concretas su consumación más inmediata. Meses después de la publicación del drama de Claudel, en 1891, José Martí delimitó con destreza la silueta del “hombre nuevo”. En su paradigmática *Nuestra América*, afirmó: “(...) le está naciendo a América, en estos tiempos reales, el hombre real”⁷. Entidad que, casi un siglo más tarde, retomó Saúl Yurkievich para, hablando del Modernismo, proponer al hombre que iba a “dar vida al orbe entero” (1976:10). Nuevo, real, entero... Modernista fue quien estuvo atento a la caída de un paradigma, identificó las hegemonías sobre las que se apoyaba hasta entonces, supo volver los ojos a la realidad, a la diferencia y a su diversidad de particularidades y comenzó a nombrarlas con su propia habla. Esta polifonía, que desafió el discurso monocorde de la cultura occidental, resonó seseante en la “otra” orilla atlántica y rasgó la cartografía cultural hasta entonces reconocida. La emancipación estética fue sincrónica a la emancipación política de la América que hablaba español, aquella encubierta, vencida y colonizada, que se asomó entonces a la escritura de su propia historia⁸. Su primer

7 El artículo fue publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York* el 10 de enero de 1891 y en *El Partido Liberal*, de México, el 30 de enero de 1891. La cita procede de una edición realizada para Ariel por Josep Fontana (1970:20).

8 Conviene recordar los trabajos de Enrique Dussel y la definición de la modernidad desde la relación entre el conquistador y el conquistado y los discursos de poder que esta genera. Obras clásicas, como *Introducción a una filosofía de la liberación latinoamericana* (1997), o recientes, como *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión* (1998) y *Filosofía de la cultura y la liberación* (2006), inciden en la perspectiva a la que se ha aludido en los primeros epígrafes de la presente investigación y que se retomará a lo largo de estas páginas.

capítulo reivindicó la igualdad de las culturas, la convivencia con otros discursos en un plano horizontal y no vertical; de ahí que se abogara por una lectura diferente a la española de aquel mal llamado —desde una óptica colonizadora y etnocentrista— “desastre del 98”. La interpretación latinoamericana del 98 fue, como ha apuntado Roberto Fernández Retamar, muy distinta, ya que poseyó un marcado carácter positivo. Frente al discurso oficial del campo cultural español, Latinoamérica se adueñó de un nuevo comienzo, basado en el ocaso del imperialismo⁹ y el cumplimiento del sueño de la unidad, como escribió el poeta y pensador cubano:

Después de todo, la fecha [1898] señala el acontecimiento histórico clave que hace ya visible la nueva unidad de los países hispánicos, conjuntamente marginales ante la presencia del imperialismo moderno en el mundo. Esta fecha es tanto española como hispanoamericana. No pocos españoles han asumido ante ella una nostálgica posición colonialista, y por tanto tradicionalista (1995:152).

Al otro lado del Atlántico, el hombre nuevo y real hizo visible su existir alternativo a lo establecido y dejó su huella en la explosión de unas hablas inéditas, que acallaron las impuestas en 1492 e invirtieron, como señaló Ángel Rama, “el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana” (1985:10-11). Por primera vez España no era protagonista de la innovación, sino que recibía la vanguardia iniciada en sus antiguas colonias. La derrota del viejo orden resonó en la voz de un admirador de Martí, cuyo decir sintetizó la llegada de una nueva época. Rubén Darío, “la más llamativa bandera”¹⁰ de este cambio, inició una travesía hacia Occidente

9 El año 1898 no significó, como más tarde comprobaría Latinoamérica, el fin del imperialismo. Con el argumento de la expansión de la libertad, la solidaridad y el desarrollo, EE.UU. ocupó pronto el vacío colonial y extendió su fórmula conquistadora por todo el subcontinente.

10 Así califica Ángel Rama al poeta nicaragüense en su monografía dedicada a Darío (1985:9). Pese a su relevancia indudable como estandarte del movimiento, estas páginas defienden la importancia de aquellos que “prepararon su viaje” o lo “acompañaron” durante su travesía, como José Martí, José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, etc.

que era, en realidad, un viaje de vuelta. Si las naves de Colón habían “creado” cuatro siglos antes un “Nuevo Mundo” e imperio, los hijos del tiempo regresaban, sin alardes mayúsculos, para crear *otro nuevo mundo y otra nueva España*. Retroceder, renacer, nombrar —por primera vez— un espacio, el suyo, mayor que el mar de la cultura latina que mece el pensamiento occidental: el Atlántico, un océano que había sido arrebatado, como la voz y la tierra, expoliadas durante la acción colonizadora: “Antes del Caribe —sostiene Benítez Rojo—, el Atlántico no tenía nombre. La historia del Caribe es uno de los hilos principales de la historia del capitalismo mundial” (1989:VII).

En la inmensidad oceánica del Atlántico se inaugura una nueva actitud para acercarse a la cultura, la acuática, por naturaleza sinuosa y variable, como el propio hacerse de ese hombre nuevo, real y entero, que propone un modo de comprender y comprenderse. Es un ser móvil, inconcluso, en constante evolución, inasible como el oleaje y el ritmo caprichoso de la marea, tan lejano al afán taxonómico defendido por el pensamiento anterior. “¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!”, clama el sujeto lírico en la estrofa XXIV de la “Oda” de Tomás Morales, porque ya no es el hombre el que esquematiza, el que clasifica, el que esboza un canon. El Atlántico difracta, diluye lo unívoco e invita a la pluralidad, al encuentro y al diálogo, al respeto por lo diverso. Hay un cambio en el entendimiento, una apertura generosa que desdice las construcciones previstas. El oleaje que rompe en todas las costas de este océano, metáfora de los destinos heterogéneos de los seres que las pueblan, borra el sometimiento a una única cultura y se convierte en la simiente de las culturas acuáticas. Estas parten de la unidad del Atlántico para concluir en la diversidad de sus orillas; del yo, a los otros, hasta derivar en un nosotros. En esa corriente de pensamientos y voces, el océano saca al ser de los anquilosados moldes parmenídeos y permite su movimiento. En consecuencia, las literaturas, hasta entonces silenciadas por los discursos de poder, comienzan a mirarse y descubrirse unas en otras.

EL ARCHIPIÉLAGO DE LAS CULTURAS

Hundida en “su desastre”, España vio cómo replicaron sus antiguas colonias a cuatro siglos de colonialismo. Alejados de la vieja Iberia cansada, los escritores modernistas volvieron sus ojos a Francia e intentaron definirse desde patrones culturales diferentes. El viraje hacia otras fuentes supuso una ruptura de los argumentos de autoridad hasta entonces respetados: Latinoamérica mostraba al discurso españolista que este era uno más en la diversidad cultural. Mientras la “doctrina oficial” trataba de contener lo que se entendía como un desplante de los “hijos de la madre patria”, en la “otra orilla” se engendraban una ética y una estética basadas en la igualdad y la fraternidad de las distintas hablas: por fin, aquellos relegados a los márgenes del discurso dejaron de ser “los vencidos” y proclamaron sus exigencias: la dignidad, autonomía y democracia regirían a partir de aquella hora unas relaciones culturales que dejaban de apoyarse en esquemas geopolíticos y del conocimiento verticales y apostaban por los horizontales. Además de cuestionar la “narración” impuesta y su consiguiente campo de poder, la petición imperiosa de unos derechos negados durante siglos abogó por la cristalización definitiva de un verdadero hispanismo, que facilitara la participación igualitaria de todos. Este se expresó en un decir que, por esa horizontalidad, no podía limitarse a las fronteras de España ni a una literatura que fuera a la zaga de lo que en ella se producía. El Modernismo encomendó un nuevo papel al ser humano, un rol que solo podían encarnar aquellos a los que se les había negado sistemáticamente cualquier contribución original en el espacio cultural de Occidente: desde su nacimiento, esta corriente habría de reconocerse como “Modernismo hispánico”.

Mientras los autores españoles se dolían de la derrota bélica, se regodeaban en la ponzoña de la nostalgia imperial y buscaban salir de ella mediante la rememoración de las glorias militares de Castilla, unos pocos disidentes se volcaron hacia el exterior y celebraron “el otro 98”, el de la libertad y la constitución de otro mundo posible. Este pequeño grupo, en el que destacan algunas de las “amistades madrileñas” de Tomás

Morales, se unió al coro latinoamericano y se lanzó a explorar aquel cosmos en constante cambio. De estas actitudes dejó constancia Rubén Darío:

Hay una experiencia de las naciones que la pobre madre patria habrá de tener en cuenta desde hoy, y que, en este momento crepuscular la hará fijar los ojos y poner las manos en la palpable y fría verdad. España ha querido permanecer encerrada en una múltiple muralla china, que no ha dejado desarrollar las fuerzas interiores, ni penetrar la vida libre de fuera. Una ciega megalomanía ha influido en algunos de los espíritus dirigentes, en la mayor parte de sus hombres de pensamiento, que han conservado las antiguas armaduras, sin poner nada dentro de ellas (1989:167).

La cerrazón que España arrastraba desde tiempos remotos¹¹ se convirtió en clausura cuando se modificó la relación que tenía con aquellos a los que había sometido, que se zafaron de los antiguos esquemas de pensamiento para buscar su identidad en el coloquio colectivo. El ser se cuestionó a través del arte y comenzó a existir en él. En la palabra halló lo que Juan Ramón Jiménez, en su célebre curso sobre el Modernismo, denominó “actitud modernista” (1962:4), concepto que cabe entender como la aceptación por parte del individuo de la responsabilidad ante esa dignidad, autonomía y democracia conquistadas. Esta obliga a cuestionar el Modernismo como “un movimiento literario”. Ajustarlo a esta lectura ratifica una miopía intelectual aguda, pues este propuso una original visión del ser humano y una forma inédita de enfrentarse a la realidad; de ahí, como defendió Federico de Onís, su naturaleza religiosa, política, filosófica, psicológica, lingüística, científica, etc. En esta variedad

11 Como sugiere Octavio Paz en *Los hijos del limo*, pese a todas las oportunidades que la historia le brindó, España no supo salir de su enclaustramiento: “(...) será suficiente recordar que desde el siglo XVII España se encierra más y más en sí misma y que ese aislamiento se transforma paulatinamente en petrificación. Ni la acción de una pequeña élite de intelectuales nutridos por la cultura francesa del siglo XVIII ni los sacudimientos revolucionarios del XIX lograron transformarla” (1987:122).

se detuvo Darío cuando manifestó en *El canto errante* que, frente a los movimientos precedentes, el Modernismo dibujó un nuevo panorama en el que no cabían las escuelas, sino las personas:

El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia (1997:137).

Ese existir modernista generó tantas existencias como existentes. Si el ser humano había vivido aislado por una jerarquía cultural, la irrupción de cada una de las voces de los silenciados trazaba una nueva cartografía: el mundo se tornaba un “archipiélago de las culturas”. La metáfora del archipiélago se sirve del carácter insular de los territorios emancipados de España para abordar el cambio de paradigma del universo al *pluriverso*. Con esta figura se reclama el valor que poseen las diferentes partes de un sistema, la necesidad de respeto de lo individual —las voces y existencias nacientes— dentro de un colectivo —la alteridad polifónica— incomprendible sin esa “unidad aislada”, que, por otro lado, carece de sentido si no tuviera un vínculo con otras. Allí donde el poder solo vio vacío se levantaron espacios locutivos erigidos sobre el respeto a la diferencia y el deseo de relación con ella. Desde una otredad irreductible, el modernista tomó posición frente al mundo, asumió los complejos lazos entre las distintas esferas de la vida y se arrojó a la palabra para interrogarse y comprenderse en la diversidad, en una red de redes culturales que le permitió alargar sus preguntas y entenderse en jirones humanos. Un proceso que, sin duda, guarda concomitancias con el actual, en el que el mundo continúa siendo un archipiélago, sumido en un constante cuestionamiento de las fronteras, enriquecido por el mestizaje y la transculturación. Este paisaje, además de evidenciar las similitudes existentes entre los finales y comienzos de siglos, invita al lector presente a ampliar sus miras y recoger el legado del existir modernista para habitar su mundo e interpretar con mayor lucidez a sus predecesores.

CAPÍTULO II

El Modernismo canario

CANARIAS EN EL ARCHIPIÉLAGO DE LAS CULTURAS

La posición privilegiada de las Islas en el “poliedro atlántico” convirtió el final del siglo XIX y el comienzo del XX en un momento histórico apasionante para su cultura. El concepto “atlanticidad” ha sido aplicado a los estudios literarios por Juan-Manuel García Ramos (1996; 2002). Apoyado en las teorías de Ángel Rama y Antonio Rumeu de Armas, García Ramos señala, tal y como se ha apuntado en páginas anteriores, que el océano es el espacio de un “flujo y reflujo” que intercambian los cursos comunes y paralelos de las culturas canaria y americana. Sobre su alcance ha manifestado el crítico:

Como ya advertimos, quizá más que de “Canariedad”, nosotros debamos hablar de “Atlanticidad”, no como parte ni como herederos del fabuloso continente de Platón, sino como pueblo en perpetua proyección, como pueblo sensible y permeable a todo lo que circula por ese océano en particular (...)

Por ese Atlántico ha circulado la cultura occidental con todas sus consecuencias —el monoteísmo judeo-cristiano; la filosofía racionalista griega; el derecho romano—; ese Atlántico ha sido testigo de las reciprocidades euroamericanas y de las vinculaciones de África con el Nuevo y el Viejo Mundo.

De esa triangulación cultural y civilizadora los canarios somos hijos, lo queramos o no (2002:25).

Esta permeabilidad, en la que participaron, también, las orillas lusófonas, propulsó la caída del paradigma antiguo. A la ola de cambios gestada

en Latinoamérica, se sumaron, desde su ubicación atlántica, las Islas, que asistieron al desbloqueo de un espacio en el que compartir su originalidad. Pero, a diferencia de lo sucedido en América, Canarias no resolvió el reto que se le presentaba mediante la emancipación política. La nueva cartografía alentó el ejercicio del derecho a levantar la voz en el contexto emergente de la(s) cultura(s) hispánica(s) y, en el archipiélago, se inició el rastreo de una definición de cultura alojada en la diferencia respecto a la tónica hegemónica, la de un canon que juzgaba la obra de arte en virtud de su acercamiento o alejamiento a la dominante previamente consensuada. El desajuste con respecto a los cánones etnocentristas castellanos se hizo patente durante el fin de siglo en diversos lugares de España. Así lo reflejan los nombres con los que se conoce en ellos ese periodo histórico, que aluden a un inicio paralelo al latinoamericano: el *rexurdimento* gallego, la *renaixensa* catalana y el *renacimiento* andaluz. También Canarias tuvo su propio renacimiento en aquella hora, que fue muy peculiar, dado que no se basó en la defensa de una lengua diferente a la española. Como en América, las Islas se enfrentaban a la compleja tarea de buscar su voz, pero, en ellas, el proceso no derivó en la independencia ni en el vínculo entre nación y literatura. En el tránsito entre los siglos XIX y XX, la disolución de todas las sumisiones implícita en el clamor latinoamericano y la sintonía de Canarias con la “otra” orilla, permitieron a los escritores insulares rasgar un *pre-texto*, que quedó, por fin, volatilizado.

España minó, ella misma, su autoridad moral y epistemológica al emprender una guerra colonial contra Cuba y dejarla posteriormente en manos del mayor imperio que conoció el siglo XX: EE.UU. Vinculados a los cubanos por lazos consanguíneos, los canarios, obligados a combatir, vivieron esta contienda como un fratricidio, como una traición irreparable. Así lo hizo constar Nicolás Estévanez, cuya figura, junto a la de Secundino Delgado, ha sido recuperada recientemente por Juan-Manuel García Ramos. Él ha recogido cómo el autor de “Canarias”, testigo directo de diferentes masacres, afirmaba ya en 1895: “La lucha es una ruina lo mismo para la colonia que para la metrópoli... urge, sobre todo, que deje

de verterse sangre. Nuestra es la de los leales, nuestra también la de los insurrectos” (2008:87).

A la matanza se añadió la citada cerrazón españolista, el afán por recobrar un pasado que le era muy lejano a los isleños. La imagen que se pretendía imponer no casaba con la situación que vivía Canarias, dolida por este fratricidio y sorprendida por la modernidad que entraba por el Puerto de La Luz, motor del desarrollo económico y social de las Islas. Esta fractura entre el “discurso oficial” y la visión que la comunidad tenía de sí misma reabrió la herida del origen y encaró al insular con la narración de su devenir. Las distorsiones terminaron por descubrir el incómodo autoritarismo español como una herramienta de control inútil en la hora de la democracia conquistada por los silenciados. Liberada de categorías asfixiantes, la literatura canaria se aproximó, sin dificultades, a la asunción definitiva de su protagonismo histórico.

LA MODERNIDAD INHERENTE A LA LITERATURA CANARIA

El nuevo movimiento brindó a Canarias una senda que no podía ignorar, ya que las circunstancias le eran familiares por ser su cultura moderna antes del Modernismo. El devenir de Canarias explica por qué el momento finisecular representó una opción tan apasionante para sus artistas. La ausencia de una etapa medieval, su origen impuro, mezcla de lo clásico y barroco, hacen de esta una tradición literaria peculiar desde sus comienzos. Sus inicios desvelan el desajuste entre las taxonomías del discurso hegemónico y la realidad insular. Esta fractura supone la sospecha ante la univocidad del discurso del poder, que casaba con dificultad en un territorio que se zafaba de las clasificaciones, pues sus particularidades no encajaban en ellas. Esta falla, común a otras orillas atlánticas, ha sido explorada por Édouard Glissant. Sus investigaciones sobre el Barroco se pueden aplicar a la situación de Canarias. Asegura Glissant:

(...) porque lo barroco es la contraposición de lo, digamos, clásico. El clasicismo surge en el momento en que esta cultura, esta literatura, propone sus valores

particulares como valores universales. El barroco es el anticlasicismo; es decir, el pensamiento barroco niega los valores universales y sostiene que todo valor es un valor particular que debe entrar en relación con otro valor de esa misma índole y que, por ende, no existe la posibilidad de que un valor particular cualquiera pueda legítimamente considerarse, presentarse o imponerse como un valor universal. Puede imponerse como valor universal por la fuerza, pero no puede imponerse legítimamente como tal. Esta es la enseñanza del pensamiento barroco, y así entendido, toda criollización es una forma del barroco llevado a la práctica, en acto. Además, el barroco, que en su origen fue una reacción a la Contrarreforma en Europa, ha cobrado carta de naturaleza en el mundo (2002:52).

La definición de la estética barroca realizada por el poeta caribeño aclara el carácter moderno de la literatura canaria, que, desde su origen, cuestionó el canon, trascendió la medida, abogó por la inclusión de la alteridad en su palabra, desechó los “universales abstractos” y reclamó el valor de la particularidad que Hegel reivindicó en el “universal concreto”. Este último conlleva el reconocimiento de otras manifestaciones singulares, el afán por dialogar con el otro y respetarlo, porque es irreducible, lo que garantiza la imposibilidad de la legitimación de lo unívoco a la que apunta Glissant. Esta actitud ética y estética se descubre en la palabra de Bartolomé Cairasco de Figueroa, poeta inaugural canario que, como mestizo, llevó al extremo este pensamiento barroco, asentó los principios de una tradición literaria impura¹, afrontó los desafíos que se le presentaron y dotó de sentido su existir. El canónigo nombró un espacio y fundó una tradición cultural considerada con la alteridad y abierta, desde el Atlántico, a una relación con el mundo. Desde su diferencia irreductible, este poeta tomó posición en el cosmos y se lanzó a la conquista de su lenguaje y habla. Cairasco, figura que demuestra que la modernidad trasciende los segmentos establecidos y se repite cíclicamente

1 El mestizaje del primer autor de las letras canarias asienta los cimientos de su producción. Este rasgo de Cairasco de Figueroa, aparente falta de pureza en aquel tiempo, simboliza ese origen de la literatura canaria, hija de una mixtura que, a lo largo de los siglos, todos sus escritores, de una forma u otra, han querido explorar.

en cualquier tiempo, quiso desvelar y compartir la originalidad de su cosmos y creó un centro excéntrico. Así lo ha explicado Eugenio Padorno:

Cairasco fue libre para elegir el camino por el que debía discurrir su obra; entre las opciones que se le presentaron estuvo la de integrarse en la poética de sus amigos sevillanos; o la de seguir el modelo estético de la variante castellana; también estaba, naturalmente, la que supuso su elección final: emprender a solas el descubrimiento poético de su microcosmos. Cairasco no solo representa una estética que se aparta de las formas canónicas del centro de ese círculo mayor que se identifica con la cultura de la España imperial, sino que esa estética, moldeada por un peculiar desarrollo histórico, va a propiciar la futura reconversión de una periferia en centro. Al plano universal del enunciado de esencias ha sido sobrepuesto el plano particular del enunciado de una existencia (2000:32-33).

Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón o Domingo Rivero hicieron frente a interrogantes similares a los que acuciaron al humanista canario. Dos caminos se abrían ante ellos: seguir los postulados de la llamada “generación del 98” o sumarse al clamor de la diferencia y emprender —ahora en compañía— el (re)descubrimiento poético de lo que su antecesor convirtió en núcleo excéntrico. Si Cairasco asumió el espacio insular, poetizando su entorno y ofreciéndolo al paisaje cultural de su tiempo, los modernistas canarios encararon también los retos de su existir. El mundo artificial que se desplegó a su paso exigió un lenguaje que lo nombrara y que fue original por dos razones: porque conocía aquellos “cánticos compuestos en Canaria” y porque brotó del encuentro honesto con su entorno, aquel que nació con la llegada del siglo XX y debía ser repensado poéticamente y recreado. El Modernismo, supuso, pues, el renacimiento, el recomienzo y la refundación de una cultura.

El desmoronamiento de la filosofía de lo absoluto y la conversión del universo en un archipiélago despejaron el camino a la desmesura original de la literatura canaria, a su modernidad fundacional. Como expresó con rotundidad Jorge Rodríguez Padrón: “(...) Pero, ¿acaso nuestra modernidad no está ya (estalla) en nuestro propio principio histórico, dudosa línea donde Renacimiento y Barroco se encuentran y son uno,

donde —por primera vez; para nombrar una nueva realidad— el castellano se hace español (dijo Manuel Alvar)?”². Los autores del XX avivan esa modernidad inherente a la tradición cultural canaria y, por eso, los escritores como Tomás Morales se incorporan a ella de una manera muy natural y logran, como ha afirmado Rodríguez Padrón, “toda una renovación poética, mucho más radical, sin duda, que el tambaleante y superficial romanticismo peninsular” (1991:43)³.

MORALES Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA MODERNIDAD. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL MODERNISMO CANARIO

Al igual que sucede con este debate crítico en otras regiones, el Modernismo canario no está exento de una confusión que requiere una revisión historiográfica. En las primeras palabras de la “Introducción” a su obra *Modernismo y vanguardia en la literatura canaria*, Lázaro Santana resume el sentir de algunos críticos que se han encargado de este periodo:

La literatura que se ha producido en Canarias tiene, con respecto a la escrita en territorio peninsular, un rasgo diferenciador claro: su rezago cronológico. Tal circunstancia, advertible [sic] en cinco siglos de existencia, opera casi siempre en contra de la idoneidad de los textos en relación con las ideas estéticas del tiempo en que se ejecutan: hay en ellos, por lo común, un desfase estilístico que incide negativamente en su eficacia: los escritores insulares utilizan fórmulas expresivas ya trivializadas que debilitan la escritura y la convierten en ejemplos irrelevantes en el contexto literario español (1987:13).

2 Cita extraída de la referencia digital “Literatura en Caracas. Siguiendo su curso”. Web. 29 marzo 2006.

3 El juicio de Rodríguez Padrón recuerda a la reflexión de Octavio Paz: “El Modernismo —afirmó el mexicano— fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo” (1987:128).

Fernando González ya había reflejado el mismo sentir que Lázaro Santana, al reconocer en un artículo publicado en *España* el 23 de diciembre de 1922 el retardo del Modernismo canario: “Era la época en que Rubén Darío triunfaba en Madrid y la generación literaria del novecientos ganaba las primeras batallas. La renovación poética, procedente de América pasó frente a la isla, camino de la Península, pero no se detuvo en el puerto (...)”.

El punto de partida de Lázaro Santana y Fernando González es el discurso de poder establecido analizado. Su *pre-texto* es el que guía su comprensión de la literatura canaria, silenciada mediante el argumento de su desajuste respecto a una taxonomía inflexible. Acalladas sus singularidades por un pensamiento empecinado en superponer una narratología que la hace opaca e impide un acercamiento real a la tradición cultural canaria, este prejuicio, secundado por numerosas voces, entre la que destaca la de Domingo Pérez Minik, halla en el supuesto “rezago cronológico” de las obras elaboradas en las Islas un argumento de peso para vilipendiar su calidad. Como se ha anotado en epígrafes precedentes, Tomás Morales ha sido uno de los autores más afectados por esta cortedad de miras. Ni siquiera los esfuerzos de Sebastián de la Nuez, que abordó la cuestión en su monografía sobre el vate, pudieron combatir el pretexto. Así lo explicaba el crítico:

Nosotros vemos, con Valbuena, que ‘Morales aparece, con Manuel Machado, quizás como el primer poeta español del ciclo llamado modernista’.

(...) ‘Las Rosas de Hércules’ [sic] quedaron fuera de las grandes corrientes de la historia de la poesía, pero el tiempo, que depura todos los apasionamientos, restituye a su puesto al gran poeta que supo, a pesar de la brevedad de su obra y de su vida, incorporar a la lírica española un gran aliento vivificador impregnado de sales marinas y darle una luminosa plasticidad perenne (1956, II:300).

Sin obviar este prejuicio, conviene aproximarse a una delimitación más atenta a las peculiaridades de la literatura canaria, que respete la existencia, con sus singularidades estéticas, éticas y temporales, del “Modernismo canario”, propuesta en páginas anteriores.

Eugenio Padorno sitúa su desarrollo entre 1908 y 1925, años en los que se publica el primer poemario de Tomás Morales, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, y muere Alonso Quesada, quien abre los senderos a la vanguardia (1994:45). Por su parte, Joaquín Artilles e Ignacio Quintana reconocen el carácter pionero del libro de Morales pero difieren en la finalización del movimiento, y proponen extenderlo hasta 1936, año en que la Guerra Civil traza un nuevo panorama cultural para las Islas. Aunque Artilles y Quintana pongan su acento en la ebullición de aquel instante, como se refleja en el título del epígrafe que encabeza esta sección de su *Historia de la Literatura Canaria* (1978:188), “La densidad lírica de aquella hora”, incluyen en él obras y creadores que trascienden la estética modernista. Por esto, resulta más pertinente el periodo acotado por Padorno, que permite identificar, dentro del concepto de Modernismo canario reivindicado en esta tesis, a Tomás Morales como autor modernista, a pesar de que la periodización canónica del Modernismo literario sitúa el movimiento entre la publicación de las obras de Rubén Darío *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905) y halla en el célebre poema de González Martínez “Tuércele el cuello al cisne”, de 1911, su certificado de defunción.

Al margen de la longitud del segmento temporal y de las periodizaciones, asunto siempre polémico para la crítica, se debe subrayar el hecho de que esta reconoce unánimemente *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908) como libro inaugural del Modernismo insular. El poemario, que introdujo la literatura canaria en la modernidad, continúa marcando hoy, más de cien años después, “el límite entre un antes y un después en los modos de hacer poesía” (Guerra Sánchez, 2008:IX). Así lo entendió la crítica de su tiempo y, también, la que se ha encargado de la obra a lo largo del siglo XX. Fernando González señaló a Morales como el padre de la lírica canaria contemporánea, cuando alabó su magisterio y genio poético en el homenaje celebrado en el Pueblo Canario en 1969 y resaltó su labor en la transformación cultural posterior a 1908.

Palabras similares son las que le dedicó Claudio de la Torre, cuando expresó que se “debió acaso al primer libro de versos de Tomás Morales, ‘Los poemas de la gloria, del amor y del mar’ [sic], publicado en 1908, casi todo el movimiento poético de entonces en las Islas Canarias, avivado

por la presencia del poeta en una ciudad: Las Palmas” (1974:20). A este sentir se unieron Lázaro Santana, quien vio en el primer poemario de Morales el símbolo de la incorporación de la literatura canaria al “modernismo hispánico” (1987:16), y Jorge Rodríguez Padrón, que calificó a Morales como “poeta inaugural” (1991:93).

El lenguaje renovador y los temas novedosos de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908) se convirtieron en un referente para los contemporáneos de Morales, quienes, a pesar de mostrar visiones distintas ante la modernidad, mantuvieron un diálogo constante con su obra. En 1915, Alonso Quesada publicó *El lino de los sueños* y, en 1919, vio la luz *Las monedas de cobre* de Saulo Torón⁴. Menos nítidos resultan los precedentes de esta transformación de la lírica canaria que, de forma unánime, se ha atribuido a Morales. El magma creativo, la “densidad lírica de aquella hora”, no fue fruto de la casualidad, sino del propio desarrollo histórico de la tradición. Para comprender este proceso, conviene retomar la hipótesis de Eugenio Padorno que plantea que el movimiento en Canarias sigue una evolución contraria a la que tuvo en América. Apoyado en el pensamiento de Max Henríquez Ureña, Padorno (1994:47-48) descubre que, si en América se parte de lo externo para llegar a lo interno, en las Islas se sigue un proceso inverso. La indagación en lo autóctono es asociada por Padorno a la Escuela Regionalista de La Laguna, mientras la necesidad de abrirse al conocimiento de la alteridad y el mito corresponde, a su juicio, a los escritores modernistas de Las Palmas de Gran Canaria. El carácter centrípeto y centrífugo de ambos ejercicios, además de revelar una cierta complementariedad y una curiosa fluctuación cultural entre las islas capitalinas, constante en la literatura canaria⁵, justifica la repercusión de la primera obra de Morales, que, finalizado un periodo de

4 El autor mantendría inédito hasta el año 1926 su poemario *El caracol encantado*.

5 Esta complementariedad se evidencia en el homenaje que se le brinda a Tomás Morales pocos meses antes de morir, en el Ateneo de La Laguna, al que asisten poetas que profesan estéticas variadas. El programa de la “Fiesta del Atlante”, celebrada el día 13 de septiembre de 1920, manifiesta la convivencia armónica de ambas corrientes.

concentración⁶, demandó la apertura al mundo. Tras las obras de Estévez, Fernández Neda, Martínez de Escobar, Tabares Bartlett, Crosa (*Crosita*), Perera y Zerolo, había que salir al mundo, participar la diferencia y emprender un diálogo horizontal con otras culturas. El abanderado de este impulso fue un joven de veintitrés años que asumió ese humus y lo hizo palabra para compartirlo, para exponerlo en el coloquio artístico de su tiempo. Su concisa entrega, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908), contenía todo aquel cosmos: el “breve rincón de un pueblecillo”, el fragor del “sonoro Atlántico” y una teoría sobre la escritura poética. Si bien es cierto que hubo precedentes, como los libros *Preludios* (1898) y *Venus adorata (poema pagano)* (1902), de Luis Rodríguez Figueroa; *Primeras estrofas* (1901), de Luis Doreste Silva; *Nieves* (1907), de José Hernández Amador; *Rimas bohemias* (1907), de Gonzalo Molina; o *Intimidades* (1908), de Matías Real, fue Tomás Morales quien aunó todos esos esfuerzos en su primer poemario.

Él comprendió los desafíos de su tiempo. Su capacidad para entenderlos explica la pervivencia, cien años después, de su obra, fundamental

En el programa, recuperado por Sebastián de la Nuez, consta:

El Programa [sic] de la Fiesta en resumen era este: Discurso del Presidente del Ateneo —“Saludo al hermano”, por Gil Roldán.—“Motivos del mar”, por Ildefonso Maffiotte. —“Sendero de luz”, por J. Hernández Amador. —“La Palma en fiesta”, por J. Casas Pérez.—“El castigo de Atlante”, por Manuel Verdugo—. Segunda Parte [sic]: “Al Teide”, por J. Tabares Bartlett. —“El beso de la maja”, por Fernando Periquet. —“Oda al Atlántico”, “Himno al Volcán”, por Tomás Morales. —Discurso de Andrés Orozco (1956, I:282).

- 6 En su artículo “Materiales para una lectura de la poesía regionalista”, Jorge Rodríguez Padrón reflexiona sobre esta concentración en la ciudad de La Laguna y la interpreta como una interrupción del discurso de la literatura canaria: “se produce —escribe el crítico— un cortocircuito debido a la sobrecarga de particularismo patriótico de la cual hace ostentación” (2000:47). La fluctuación entre un movimiento centrípeto y centrífugo característica de la literatura canaria que se ha defendido en estas páginas, de la que participó Tomás Morales, invita a leer en clave positiva, y no como una interrupción, este periodo, sin el cual, los citados interrogantes abiertos en el XIX no hubieran encontrado respuesta y, sin ella, hubiera sido imposible la permeabilidad de esta tradición al Modernismo.

no solo para sus coetáneos, sino para los lectores del presente. Tomás Morales participa intensamente en la tradición canaria, hecho que ha sido frecuentemente soslayado por la crítica, más inclinada a relacionarlo con la tradición latina, parnasiana y simbolista. Quizá el continuismo de los seguidores de Sebastián de la Nuez, que incide en el segundo volumen de *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra* (1956) en estas influencias, sea la causa de este olvido. Este ha propiciado que su vinculación con la poesía de sus coterráneos se haya limitado a relacionar su producción con la de Alonso Quesada, Saulo Torón y, en pocos casos, con la de Domingo Rivero. Para subsanar esta laguna se debe situar la lectura de *Las Rosas de Hércules* en el contexto de toda la literatura canaria. Morales interpreta a Cairasco y a Viana, como estos últimos leen la obra de este poeta o la de Agustín Espinosa, Alonso Quesada, Saulo Torón, Manuel y Eugenio Padorno, Justo Jorge Padrón, Andrés Sánchez Robayna u Oswaldo Guerra Sánchez. No existen las fronteras físicas ni temporales para sus palabras. Estas se nutren en la voz de Morales, que no se pliega fácilmente a las docilidades temporales y continúa alimentado la alteridad más allá de sus límites.

CAPÍTULO III

Tomás Morales, hombre nuevo y artista original

APUNTES BIOGRÁFICOS

El lugar que concede Durand a la biografía y la reciente reedición del exhaustivo estudio biográfico realizado por Sebastián de la Nuez en 1956, a cargo del Cabildo de Tenerife (2006), justifican la brevedad de este epígrafe, en el que se seleccionan los episodios y aspectos de la vida del literato más relevantes en relación con la línea de trabajo propuesta.

Tomás Morales Castellano nace el 10 de octubre de 1884 en la villa de Moya (Gran Canaria). Su familia descendía del militar Francisco Tomás Morales, a quien Fernando VII había obsequiado con toda la selva y la montaña de Doramas, es decir, el mítico territorio donde concluyó la conquista de la Isla y donde se emplaza hoy dicha villa. En 1881, con solo seis años, Tomás Morales, el menor de los seis hijos de Tomasa Castellano Villa y Manuel Morales González, comienza a cursar sus estudios en el reconocido colegio San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria, donde coincide con los que posteriormente serán dos de sus amigos más íntimos: Rafael Romero y Néstor Martín-Fernández de la Torre. Pese a no destacar como un alumno brillante en la reputada institución académica, termina el Bachillerato en el simbólico 1898.

En 1901 se inscribe en la Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz, destino de buena parte de los estudiantes canarios de la época. Desde allí se marcha a Madrid, donde continúa la carrera durante 1905. En esta etapa universitaria aparecen sus primeros poemas, publicados en 1903 en la prensa de Las Palmas de Gran Canaria, concretamente, en *El Teléfono*. Por entonces, Tomás Morales ya ha interiorizado la lírica ro-

mántica española y a buena parte de los clásicos. Esta vocación temprana, alentada por su hermano Manuel, también poeta, se consolida en Madrid, cuando frecuenta, en tertulias celebradas en salones y cafés, como el *Universal*, el *Gato Negro* o el *Colonial*, a los autores modernistas del momento, entre los que destacan Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Amado Nervo y José Santos Chocano, así como a los editores y periodistas que trabajan en los principales periódicos y revistas literarias de la época, como *Renacimiento Latino* (1905), *Revista Latina* (1907-1908), *Revista Crítica* (1908-1909), *Prometeo*, *El Liberal*, *España Nueva*, *Heraldo de Madrid*, *El Globo*, etc. La personalidad extrovertida de Tomás Morales, unida a su simpatía y don de gentes innatos, junto a sus extraordinarias dotes para la recitación, le dan la llave de tertulias en cafés y salones como el de Francisco Villaespesa y Carmen de Burgos, *Colombine*. Esta última lo incita a profundizar en los autores franceses e italianos y supone un revulsivo para su popularidad. Gracias a ella, los contactos de Morales se multiplican y pronto se teje un sólido círculo de amistades y conocidos, entre los que se encuentran, entre otros, grandes nombres de la crítica y el arte del momento, como Fernando Fortún, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Manuel y Antonio Machado, Rafael Cansinos Assens, Cipriano Rivas Cherif, Emilio Carrere, Juan Ramón Jiménez, Alfredo Gómez Jaime, Ramón Gómez de la Serna, José Francés, Ramón Manchón, José Robledano, Luis G. Huertos, Antonio de Hoyos, Carlos Cerrillo Escobar, Emiliano Ramírez Ángel, Eduardo Gómez Baquero, Castro Tiedra, Luis Rodríguez Embil, Augusto Martínez Olmedilla, Miguel Pelayo, Vicente Almela, Bernardo G. de Candamo, etc. Entre todos le facilitan la acogida y el aplauso en los cenáculos literarios y sus textos comienzan a ver la luz en las publicaciones de la época.

Con solo veintitrés años, en 1908, imprime su primer libro, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* y recibe el reconocimiento unánime de la crítica. Esta halla en él un escritor innovador y se rinde ante sus “Poemas del Mar”, celebrados en España y América. Desde la impresión de su libro, Morales se dedica a terminar la carrera de Medicina y a divulgar su obra, que recibe elogios de los intelectuales canarios más destacados del momento, como *Fray Lesco* (seudónimo de Domingo Doreste), los hermanos

Millares, Francisco González Díaz, Saulo Torón, Alonso Quesada, Manuel Macías Casanova, etc. El poeta regresa a Gran Canaria en 1909, año en el que le rinden homenajes sus coterráneos, que ya habían alabado sus versos en *La Mañana*, *La Ciudad* y *Diario de Las Palmas*. A lo largo de unos meses Tomás Morales ejerce como prosista y colabora en la prensa local, con críticas de obras teatrales. Luego, ya durante de la Gran Guerra, retoma sus colaboraciones en la prensa, escribiendo composiciones satíricas, a veces a seis manos, con sus amigos Saulo Torón y Alonso Quesada, en *Ecos*. A finales de 1909, coincide con Salvador Rueda, que visita Gran Canaria y es agasajado por el entorno más cercano del literato, en el que se hallan Alonso Quesada, Néstor, Manuel Macías Casanova, Juan Sintés Reyes, Montiano Placeres, Francisco González Díaz y Saulo Torón. El año 1910 es clave para Morales: se escenifica, por parte del grupo teatral “Los Doce”, su obra *La cena en casa de Simón*, posteriormente conocida como *La cena de Bethania*; gana el primer premio en los Juegos Florales, que cuentan entre su jurado con Miguel de Unamuno; y obtiene el título de Medicina.

Ya asentado en su isla natal, es nombrado médico titular de Agaete en 1913 y, en la villa marinera, conoce a la que será su esposa, Leonor Ramos de Armas, con la que se casa en 1914. Los siguientes años se caracterizan por la tranquilidad hogareña y la llegada de los hijos: Tomás, en 1915, Graciliano, en 1916, Ana María, en 1917, y Manuel, en 1918. La estabilidad personal y el tesón de su mujer y musa, que lo obliga a escribir diariamente, da pronto sus frutos. Tras cinco años de silencio, pocas veces interrumpido, el literato comienza a componer de nuevo y publicaciones como *Mundial Magazine*, *Castalia*, *Diario de Las Palmas*, *El Semanario Nacional*, *Cervantes*, *Ecos*, *Grecia* o *La Lectura*, reproducen sus versos.

A finales de 1918 renuncia a la plaza en Agaete y toda la familia se traslada a la capital grancanaria, donde Morales ejerce como médico. Asimismo, en 1919, entra en política, en concreto en el Partido Liberal Demócrata. Durante unos meses combina sus actividades con las ocupaciones literarias, en las que halla siempre la complicidad de Saulo Torón, Alonso Quesada, Claudio de la Torre, José Hurtado de Mendoza y Néstor. En diciembre, viaja, de nuevo, a Madrid, para gestionar la edición del libro II

de *Las Rosas de Hércules*. El 1 de febrero de 1920 realiza la lectura parcial de su nuevo poemario en el Ateneo de Madrid y gana, definitivamente, el reconocimiento unánime de la crítica y los autores del momento. La consagración del escritor se materializa en diversos homenajes que recibe en Madrid y Canarias a lo largo de ese año, concretamente, en Las Palmas de Gran Canaria, Agaete, Telde y La Laguna.

En 1921 es nombrado vicepresidente del Cabildo Insular de Gran Canaria, institución a la que, en algunas ocasiones, por diferentes circunstancias políticas, representa como presidente¹. En ese mismo año recibe las visitas de Villaespesa y Victorio Macho. Sin embargo, las mieles del éxito y el aplauso nacional e hispanoamericano son ahogados por la fatalidad. La virulencia de la diabetes que padece desde hace unos años, enfermedad que él mismo se diagnostica, le provoca una serie de úlceras. Estas se le infectan y, puesto que aún no se habían descubierto el tratamiento antibiótico ni existía la insulina, tratamiento de la enfermedad de base, muere de una septicemia el 15 de agosto de 1921, en su casa de Las Palmas de Gran Canaria sita en el número 11 —actual nº 8— de la calle Pérez Galdós. El día 16 de agosto se celebró su entierro, que fue multitudinario. Buena parte de los diarios españoles, canarios y americanos recogieron la noticia y en ellos se publicaron palabras de duelo. En el momento de su muerte, el poeta dejó pendientes la publicación del libro I de *Las Rosas de Hércules* que ultimaba y la escritura de los textos del libro III, en el que estaba trabajando. El primero vio la luz tras su muerte, en 1922, gracias al empeño de su esposa y a la ayuda de algunos de sus amigos, que supervisaron la edición. El libro III quedaría inconcluso y saldría de la imprenta, junto a los otros dos y bajo un mismo título, en 1956.

1 La breve incursión de Morales en la política local, que, sin lugar a dudas, merece una investigación detenida, pone de relieve la implicación en los asuntos de su comunidad de un autor tenido por poco comprometido. Resulta sorprendente el silencio de la crítica en lo que respecta a la ideología de Tomás Morales. Tan solo Carlos Navarro Ruiz y Manuel Ramírez Muñoz han reparado con profundidad en su inclinación hacia el liberalismo democrático. El primero, en *Sucesos históricos de Gran Canaria* (1933-1936, II) (1936); y, el segundo, con su artículo “Tomás Morales, consejero del Cabildo Insular (una aproximación a su perfil político)” (1993). Este vacío llama la atención y merece ser escrutado en próximas incursiones en la biografía del autor.

EL HOMBRE NUEVO ANTE LA MODERNIDAD

El trasiego que caracteriza la vida de Morales constituye una metáfora del tiempo histórico en que se fragua su voz, un mundo en que la novedad y la alteración de las circunstancias se suceden a tal velocidad que el ser humano apenas alcanza a seguir su ritmo. Esos cambios y todas sus consecuencias adquieren una peculiar significación en las Islas. Estudiado con denuesto en el volumen *Canarias siglo XX* (1983), coordinado por Agustín Millares y José Tabares², el tránsito del siglo XIX al XX supone para el archipiélago el inicio de un nuevo principio histórico, algo que contrasta con la situación del Estado español. De hecho, el retraso peninsular tiene en la economía una de sus claves. Canarias se había adaptado muchos siglos antes a la incómoda convivencia con las potencias responsables de la industria pesada, situación a la que la España ibérica tenía que enfrentarse. Esta diferencia, fundamental para un desarrollo cultural diferente, ha sido subrayada por Jorge Rodríguez Padrón en relación con la obra de Morales:

No debemos olvidar que, al revés de lo que sucede en la poesía peninsular de esos años, la obra de los poetas modernistas de Canarias no puede asumir un carácter meditativo y ascético como el mostrado por los escritores noventayochistas, que responde a una situación histórica final, a una necesidad de encuentro con una moral colectiva, sustitutoria y regeneracionista. En Canarias se viven entonces los prolegómenos de una etapa esplendorosa de la historia local, gracias a la decidida actividad de la burguesía mercantil nacida al calor de la actividad portuaria. No había tradición que redimir, sino novedad que celebrar. Por lo tanto, la obra de Morales se asienta en la sugestiva frontera entre la plenitud y lo perecedero, manifiesta un carácter incierto y conflictivo que la implica perfectamente en la modernidad: se trata de una poesía que certifica el presente y —al propio tiempo— se abre a la inquietud optimista del futuro (1991:95-96).

2 A su labor, se debe añadir la de científicos que se han encargado de este interesante periodo histórico, como Sergio Millares Cantero, Manuel González Izquierdo, Cirilo Leal Mújica, Francisco Martínez Navarro y Mercedes Medina Díaz, entre otros.

Por ese Puerto de La Luz proyectado por León y Castillo, cuyas obras culminan en 1902, se abre la isla a la navegación y al comercio, que hacen llegar la vida moderna a Canarias y, con ella, la variedad de transformaciones que espentan la palabra de Morales y activan su *recreación* del espacio y del tiempo. Por su “Puerto de Gran Canaria” pululan las víctimas del colonialismo y, entre ellas, se descubren los combatientes que arriban de la guerra hispano-cubano-estadounidense, víctimas de un orgullo militar que, tras la batalla, los condena al olvido y al desclasamiento. Y su contrapunto, los guerreros del imperio más glorioso de entonces, los soldados de la *Royal Army*, que expanden el poder británico por todos los rincones del planeta. Directamente relacionados con ellos se encuentran los responsables de la expansión comercial inglesa, cuyo interés por las Islas se había iniciado en el siglo XV, como ha estudiado Víctor Morales Lezcano (1992), y que, a comienzos del siglo XX, toman la urbe y la convierten en una sucursal de sus grandes compañías. Su “colonización extraoficial” tiene un efecto ambivalente: al tiempo que contribuye al desarrollo económico, porta también los valores negativos del capitalismo, que ensombrecen el paisaje vital y amenazan una forma de existir “genuinamente isleña”. Esta ha de convivir con la ola de foráneos que arriban a ese puerto del “sonoro Atlántico”: portugueses, nórdicos, americanos, etc., cuyo trasiego convierte la existencia en la sucesión de circunstancias diversas que brotan y mueren ante los ojos de un poeta que intenta apresar la emoción suscitada por un entorno caracterizado por la fugacidad.

Esta atención al mundo cambiante del siglo XX y a su diversidad humana han sido abordados por la crítica desde un cosmopolitismo reductor, al decir de Ángel Valbuena, “pegadizo y huidero” (2003:57), que ha anulado parte del esfuerzo lírico del escritor. Morales lo denuesta y aboga por abrirse al otro sin dejar de ser uno mismo, por integrar su palabra en la polifonía ajena, donde se comparte y contornea la identidad transitoria y movable, como el decir, del sujeto. La sensibilidad hacia el otro es uno de los rasgos distintivos de *Las Rosas de Hércules*. Tachado de superficial y evasivo, el lenguaje de Morales acoge hospitalariamente a la alteridad. Todos los rostros caben en su mirada y voz: los labradores del

pueblecillo, las mujeres de la casona familiar, las víctimas del imperia-lismo, la población civil asediada por los bombardeos durante la Gran Guerra, la prostituta que paga los excesos del capitalismo... Ante todos responde aceptando su responsabilidad, denunciando con su palabra las situaciones que asolan a los más débiles, tornándose, así, como des-tacaron Fray Lesco y Andrés González-Blanco, en el poeta cívico, en el re-presentante por antonomasia de cuanto el civismo significaba³. Este aspecto ha sido velado por la crítica, acostumbrada a reparar en el es-plendor de la obra de Morales, y ha sedimentado una falsa lectura, que halla en Lázaro Santana su mayor defensor. Por la relevancia que su juicio ha tenido en la recepción de *Las Rosas de Hércules*, resulta conveniente recordarlo en esas páginas. Guiado por la definición de poesía defendida por Leopoldo de Luis en su célebre antología *Poesía social. Antología (1939-1968)*⁴, escribió sobre *Las Rosas de Hércules*:

(...) el libro no es sólo modernista en su aspecto formal, sino también en la ideo-logía del autor, en la imagen del mundo que éste refleja en su obra, en su toma de posición frente a la realidad; es decir: en todos aquellos elementos que, según Lukács [sic], definen la situación de un artista. Morales, como modernista que es, no entra nunca en contacto con el mundo en que vive; sus temas los escoge invadido por una preocupación estética, no humana, a diferencia de Rivero y Que-sada. Cuando el hombre aparece en sus versos lo hace en calidad de anécdota pintoresca (...)

-
- 3 El 20 de diciembre de 1915 Fray Lesco publica en *Diario de Las Palmas* un artículo sobre la celebración del centenario del imaginero Luján Pérez titulado “Las emociones del Centenario” y dedicado “Para Tomás Morales”. En él le dice a Morales que es el “poeta cívico” que le hace falta a la ciudad. El artículo culmina animando a Morales para que continúe siendo el poeta cívico necesario para la cultura y lo compara con Carducci.
 - 4 En la citada obra sostenía Leopoldo de Luis: “Si es obvio que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico: un *aquí y ahora*, y se objetiva narrativa-mente —notas compartidas con la poesía política— deben añadirse el carácter tes-timonial y la intención denunciadora” (1965:11).

Su deseo de desembarazarse de la realidad circundante que hubiera podido quedar adherida a su obra, le lleva a suprimir versos completos y dedicatorias en algunos de sus poemas, conservados unos y otras entre sus manuscritos. Este hecho revela una lúcida disposición de su arte al servicio que más convenía al poeta.

La oportunidad con que *Las Rosas de Hércules* aparece en la poesía canaria no puede ser más contraria a su utilidad. Si diez años antes los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* habían significado un sustancioso adelanto en la evolución de aquella poesía, su continuación supone una regresión lamentable. Cuando procedía liquidar el modernismo, pues se contaba aquí, por vez primera, con un libro estética y problemáticamente a la altura de los tiempos y del que partir para ganar cimas más altas, Morales vuelve a polarizar la atención en aquel movimiento; atención que, en verdad, no se había eclipsado del todo en el ambiente literario isleño, pero que ahora se agudiza. Las revistas, cuando aparecen, y los periódicos, cada día, publican poemas de Darío, Villaespesa, Rueda, Santos Chocano, Amado Nervo. Unamuno y Machado son menos difundidos. Mientras tanto, Alonso Quesada trabaja en conflicto con los poetas de su generación, solitario y sin audiencia.

Juzgado con una perspectiva de casi medio siglo, *Las Rosas de Hércules* se nos muestra hoy como la más grave interferencia habida en esa evolución de la poesía canaria que inicia *El lino de los sueños* (1969:39-40).

El argumento esgrimido por el crítico desvela una lectura superficial de *Las Rosas de Hércules* y un conocimiento limitado de la biografía del poeta. Ya Sebastián de la Nuez anotó muy pronto que, si bien Tomás Morales no manifestó abiertamente su militancia, como sí lo hicieron otros coetáneos, no ocultó nunca sus simpatías políticas. Así lo explicó el profesor:

Tomás no tenía, por esta época —ni quizás la tuvo nunca— ninguna idea política definida, pero se dejaba llevar por las tendencias liberales de los intelectuales: el ejemplo de Galdós, el de las ideas ultramodernas de la Colombine, el ambiente de las tertulias de Villaespesa, donde hemos visto que había hasta anarquistas, aunque fuera en la más pura de las regiones de las teorías. Todo ello predisponía, a nuestro poeta, a las ideas políticas más extremas (1956, I:179).

La palabra de Morales responde a su mundo, *co-implica*. En ella están presentes la deshumanización, el colonialismo, la Primera Guerra Mundial, el mal comprendido progreso, el desarrollo tecnológico, la amenaza de la pérdida de un modo de existir... Todas estas cuestiones habitan sus poemas, en los que abunda una alteridad doliente pocas veces resaltada por la crítica, que ha limitado la condición humana de su obra a las dedicatorias de las composiciones. Ciertamente es que estas cuestiones comparten páginas con las ninfas, las doncellas y los dioses grecolatinos; pero estos no tratan de anular la realidad, sino de penetrar en sus fallas, en todas las contradicciones de un tiempo convulso. Así lo ha percibido Jorge Rodríguez Padrón:

(...) lo que Tomás Morales inaugura también es una identidad hija del conflicto, hija de la confusión e incongruencia de la modernidad; una identidad fruto de la que nunca se sabrá bien qué mestizaje. Y desde el momento en que inicia su obra literaria (Tomás Morales se convierte en el poeta característico del Modernismo insular precisamente por eso), en ella se debatirán, irreconciliables, la transfiguración literaria del mundo, la imaginación y la novedad, por una parte; el tedio, la incompreensión y la incongruencia del mundo moderno, por otra. Frente al tiempo mítico regular, repetible y deseable, se instala el tiempo original, irrepetible, precedero, de la modernidad. Es importante significar que nuestro poeta no sustituye el uno por el otro (ni quiere borrar el pasado como malo, ni desea ingenuamente condenar el presente como origen de todas las desdichas), sino que traduce en su obra un esfuerzo de conciliación, que no es equilibrio, (según ha dicho, en alguna ocasión, Sebastián de la Nuez) sino tensión y conflicto vivos, latentes (1991:93-94).

Este sometimiento a fuerzas opuestas articula una obra poliédrica, testimonio de un hombre nuevo, de un ser errante que se asombró ante la fugacidad moderna y se abrió al mundo. Su experiencia se materializa en las singularidades de su escritura, que nace del espacio emblemático de la era contemporánea, la ciudad, y del ámbito rural; que brota del bullicio urbano y del “viejo rincón de un pueblecillo”; que emerge en el emblema del tránsito, el puerto, y en los vestigios de la “Selva de Doramas”.

En suma, en *Las Rosas de Hércules* se condensa una ética y una estética que erradican todos los tópicos asentados por la crítica literaria encargada del periodo finisecular y de la obra; porque, como aseveró acertadamente Santiago J. Henríquez Jiménez: “Hay modernismo en Tomás Morales como Tomás Morales en el modernismo” (2005:81).

BLOQUE III

ANÁLISIS SINCRÓNICO DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Como ya se ha explicado en las páginas dedicadas a la metodología de la investigación, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* Gilbert Durand propone un método de aproximación a la obra literaria que distingue dos estadios: en primer lugar, se ha de realizar el análisis sincrónico y, en segundo, el diacrónico. El primero se debe detener en el análisis detallado de los textos del autor investigado, que ha de indagar en su articulación simbólica, es decir, en el valor, significación y función de los símbolos que los componen.

Este bloque III se destina al análisis sincrónico de las *Las Rosas de Hércules*. Dividido en tres grandes apartados, los dos primeros se dedican al análisis del libro I y II, respectivamente, mientras el tercero se reserva para el análisis de los textos supuestamente destinados al nonato libro III y al vestigio de un “Libro IV”. El abordaje de cada una de las composiciones que los integran permitirá establecer una serie de conclusiones que se tratarán en el bloque IV, ocupado por el análisis diacrónico de la obra mayor de Morales.

La penetración en el ámbito microtextual de *Las Rosas de Hércules* exige una reflexión previa sobre el símbolo. Afirma el especialista en la cuestión Carlos Bousoño: “Hay símbolo cuando el poeta dice A y A se nos asocia preconscientemente con B, y B con C, de modo que el lector frente a A, siente la emoción no de A, sino de C” (1981:217). La indagación de este triángulo, objetivo de la hermenéutica simbólica a la que se adscriben estas páginas, se desvela progresivamente en este primer estadio investigador, que evidencia el modo en que Morales encaró su mundo. Un universo que se crea en lo que Durand ha denominado “trayecto antropológico”,

“es decir, [en] el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (35). La atención a la palabra de Tomás Morales implica, según el antropólogo, la extensión de este interés a la circunstancia en la que se “dice” su palabra. De ahí que este “medio cósmico y social”, al que se ha aludido en el bloque precedente, constituya una prioridad en la lectura de *Las Rosas de Hércules* realizada en las siguientes páginas.

I. ANÁLISIS DEL LIBRO I DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Publicado, póstumamente, en 1922, el Libro I de *Las Rosas de Hércules* presenta una estructura cuatripartita, compuesta por tres secciones precedidas por el “Canto inaugural”: “Vacaciones sentimentales”, “Poemas de asuntos varios” y “Poemas del mar”. Buena parte de las composiciones incluidas en estas series procede del primer libro publicado por Tomás Morales, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908). Este libro I de *Las Rosas de Hércules* está dedicado a los padres del poeta, Manuel Morales y González y Tomasa Castellano Villa, naturales de Moya (Gran Canaria) y Guía (Gran Canaria) respectivamente, cuyo periplo biográfico ha seguido el profesor Sebastián de la Nuez en su monografía sobre el poeta (1956, I:39-42).

La primera entrega de *Las Rosas de Hércules* se ordena según un criterio temático. El “Canto inaugural” presenta la figura mítica que da título a la obra mayor de Morales, el Hércules atlántico que atraviesa sus libros. En “Vacaciones sentimentales” se recrea la memoria personal, que se entrelaza con la de los ancestros, para definir una trayectoria vital basada en la palabra. En “Poemas de asuntos varios” se delimita el concepto de poética al que se mantendrá fiel Morales a lo largo de su vida. Finalmente, en “Poemas del mar”, el sujeto lírico encara el mundo que lo rodea y se enfrenta a los conflictos de su tiempo.

El conjunto establece los baluartes simbólicos de *Las Rosas de Hércules* y en él se fijan los principales elementos que configuran las tres constelaciones de imágenes del sistema poético de Morales, a las que se dedica el bloque IV de la investigación. Estas hallarán su prolongación y completud en el libro II, que cierra el universo poético de Morales, perfecta-

mente reconocible ya en este libro I. Así, en su preludio y sus tres secciones, predomina el régimen diurno de la imagen, los valores positivos a él asociados y los símbolos fundamentales de la poética de Morales, que se ponen al servicio de la meditación sobre la literatura, la memoria y los conflictos de la era contemporánea.

Con respecto a la forma, el libro I refleja una predilección por las composiciones breves, el registro intimista y romántico, muy influenciado por el modernismo simbolista y, sobre todo, por la obra de Rubén Darío. Predominan las estructuras métricas sencillas, entre las que destaca el soneto, que, como ya se ha mencionado, hizo célebre a Morales, y el lenguaje simbolista, plagado de símiles, indicios y metáforas que contribuyen a la forja de una expresividad intensa y de gran plasticidad. Estos rasgos han permitido a la crítica diferenciar dos épocas en la escritura de Morales, que responden con algunas excepciones a los dos libros de *Las Rosas de Hércules*. Joaquín Artiles ha hablado de la influencia de “lo emotivo” en el primer periodo (1942:19) y Sebastián de la Nuez ha mencionado la impronta de los simbolistas, los románticos y posrománticos (1956, II: 76-77). Su parecer resulta muy acertado, pues la reelaboración que Morales realiza de su primer poemario hace que el libro I conserve la huella de las influencias que recibe un lector y un literato que todavía se está formando. Entre ellas destacan las de Rubén Darío, Francisco Villaespesa, los hermanos Machado, Santos Chocano, Fernando Fortún, José María Heredia, Ramón María del Valle-Inclán, José de Espronceda, José Zorrilla y las de los simbolistas franceses y belgas que había conocido gracias a Fernando Fortún y Enrique Díez-Canedo, como Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck, Émile Veahaeren, Albert Samain, Tristan Corbière, Jean Moreas, Jules Laforgue, Francis Jammes, F. Coppé, Charles Baudelaire o Victor Hugo.

Estas voces no anulan, sin embargo, la de Tomás Morales, que posee un estilo personal, único e inconfundible, como reconoce la crítica que celebra de forma unánime su primer poemario de 1908. En ese sentido, Sebastián de la Nuez advierte que el libro I refleja la evolución de su autor que, a su juicio, empieza con un modernismo simbolista, de tono romántico, continúa con una fase realista sentimental y termina en el realismo, muy influido por las fuentes de la naturaleza (1956, II:100). Al

final de la entrega se descubre, pues, a un artista maduro, capaz de afrontar la segunda etapa creativa de su vida, que se inicia hacia 1909, año en el que redacta algunos de los textos que incluirá en el libro II, como “Poesmas de la ciudad comercial”, “Salutación a Rueda” y “Britania Máxima”, y retoma entre 1915 y 1919, años en los que compone la mayoría de piezas de dicha publicación.

CAPÍTULO IV

“Canto inaugural”: introducción del mito articulador de una poética

“CANTO INAUGURAL”: LA PRESENTACIÓN DE HÉRCULES ATLÁNTICO Y DE SU DESTINO COMO CREADOR

Este conjunto de alejandrinos, ordenados en treinta y tres tercetos y un serventesio final, sirve de pórtico a toda la obra de Morales. La nota al pie situada junto al título del texto original —“Introducción al libro primero de LAS ROSAS DE HÉRCULES”—, constata que, una vez terminado, el literato lo consideró idóneo para ser el preludio a su obra mayor. La presentación de la figura hercúlea, base del mito de Hércules atlántico que la articula, y la presencia de las rosas, símbolo que le da título, hacen de estos versos una síntesis emblemática de ella. La composición posee una estructura cuatripartita. En un primer apartado (vv.1-21) se realiza el retrato del héroe, en un momento concreto de su vida, su juventud. En el segundo (vv.22-48) se enfatiza su carácter luchador, que vaticina una existencia que se caracterizará por la superación y la conquista. En el tercero (vv.49-93) se vincula al tebano con la creación artística, que halla en las rosas su símbolo principal. El último apartado del texto (vv.94-103) lo une a las Islas Afortunadas, espacio en el que concluye la empresa conquistadora de la figura central de *Las Rosas de Hércules*.

Desde el primer serventesio del texto se identifica al protagonista del poema y de la obra mayor de Morales—“Hércules” (v.3). Curiosamente, este es la adaptación latina del nombre del héroe y semidiós tebano Heracles, denominado en los versos finales “Alcides” (v.103), en honor a su abuelo Alceo, palabra que evoca la fuerza física que caracterizó siempre al hijo de Alcmena y Anfitrión. Este pasó a ser llamado Heracles por

Apolo cuando fue condenado a cumplir los trabajos que Hera mandó que se le impusieran, de ahí que su significado sea ‘la gloria de Hera’. La mención de sus diferentes nombres en el texto refleja que este contiene todo el pasado del héroe. Seguramente, Morales prefirió el nombre latino para el título de sus libros porque la esdrújula lo hacía más sonoro que los otros y por la raigambre civilizadora y augusta de la tradición latina.

Desde el verso inicial, Hércules se relaciona con el sol, símbolo supremo del régimen diurno de la imagen que lo bendice con su luminosidad, a la que se refiere la metáfora “Bajo las rubias ondas del estío inclemente” (v.1). El claror, sinónimo de la voz y la creatividad artística en la literatura de Morales, acompaña la actividad del semidiós, cuya trayectoria vital está ligada al astro desde muy temprano, como refleja la alusión a sus primeros años en esta parte del poema, en la que se habla del “adolescente griego” (v.20). La primera estampa del tebanlo lo sitúa en un marco distintivo de la producción de Morales, la naturaleza —“por apacibles cuencas y huyentes peñascales” (v.2)— y el ámbito occidental, donde desarrollará su empresa colonizadora, a la que remite su trasiego —“recorría las tierras de Occidente” (v.3). A la vaguedad espacial se suma la temporal, todo ocurre en el origen —“Eran las venturosas épocas iniciales” (v.4)¹—, en un tiempo mítico, de raigambre grecolatina, como sugiere la convivencia entre los dioses y los hombres —“cuando los sacros númenes de bondadoso ceño/ solían su apariencia mostrar a los mortales” (vv.5-6).

El retrato de Hércules combina, desde el comienzo del texto, dos elementos aparentemente antitéticos, la brutalidad y la sensibilidad, asociadas a divinidades: la primera al “vigor de Ares” (v.19), dios griego de la

1 Santana Henríquez ha vinculado el verso “las venturosas épocas iniciales” con el mito hesiódico de las edades, una edad situada entre la del Bronce y la del Hierro, en la que “(...) Zeus Crónida hizo nacer la raza divina de los héroes y a los que concedió vida y morada lejos de los humanos en los confines de la tierra. Así que esos habitan con ánimo exento de pesares en las Islas de los Bienaventurados, a orillas del Océano de profundos remolinos” (Hesíodo, *Trabajos y Días*, vv. 156-176) (2003:172). Este lazo podría interpretarse, por tanto, como una primera aproximación del mito elaborado por Morales a su ámbito atlántico.

guerra; la segunda, a “lo ingrove de Dionysos” (v.19), dios griego del vino, el teatro y el desenfreno y la inspiración. Así, por un lado, Hércules es pura fuerza, que llega, incluso, a dominarlo, como sugieren las hipéboles —“poseo de un desmedido empeño” (v.7); “el loco aturdimiento” (v.8)— y los adjetivos —“bárbaro y zahareño” (v.9). Por otro, es pura emoción —“Iba alegre” (v.7)— y la expresa abiertamente —“Cantaba” (v.10). Resulta muy significativa esta tendencia al canto, que adelanta la alianza de Hércules con el arte y, más concretamente, con el de la palabra, al que se alude en los siguientes versos; y, al mismo tiempo, con el género heroico, pues, como se sabe, el canto es el nombre que recibe cada una de las divisiones del poema épico. Su tonada halla la complicidad de la brisa, portadora de los mensajes en la obra mayor de Morales, que, humanizada, expande la voz del tebanos con gran agilidad, como sugieren los encabalgamientos —“el vago viento prendía los augustos/ sonidos, y los ecos lejanos repetían/ la franca explosión de los pulmones robustos...” (vv.10-12).

La alabanza de Hércules se explicita, también, en las reverencias que le hacen, en su periplo, los elementos naturales personificados: “Unánimes, al paso del semidiós, rendían/ vegetales y bestias admiración conjunta” (vv.13-14). Esta imagen hiperbólica, que engrandece su figura, se repite, idéntica, en el texto “Tarde en la selva” y en el “XI” de la “Oda al Atlántico”, en los que el sujeto lírico se lanza a la conquista del mundo. Esa es precisamente la misión que el hado reserva al protagonista del “Canto inaugural”, hijo de un dios —“avatar paterno” (v.17)— y, por tanto, llamado, desde una edad muy temprana, a cumplir un destino triunfal, como sugiere la repetición de “ya” (v.15, v.16), que adelanta las personificaciones de la gloria: “ya los preclaros hechos las famas elegían, // y ya la prestigiosa celebridad presunta” (vv. 15-16). En los “épicas azares” (v.17) que vivirá Hércules atlántico se van a fundir, como indican las citadas referencias a las divinidades con las que está hermanado, la belleza y la fuerza, la poesía y la conquista. Esta combinación justifica la armonía que desprende su silueta, obra del ideal de hermosura que perfila un físico que roza la perfección —“La clásica belleza, gloriosamente, ayunta” (v.18); “bajo su piel nevada de adolescente griego, / proyéctanse los recios contornos musculares” (vv.20-21).

La segunda parte de la pieza incide en su carácter luchador, reflejo de una vida que se caracterizará por la superación y la conquista. Como en los versos precedentes se insiste en la importancia del sol, cuya presencia en este segmento del poema constituye una metáfora de dos elementos fundamentales en *Las Rosas de Hércules*: la inmortalidad y la lucha. La primera se liga a la voz, al “excelente hexámetro” (v.26), verso heroico llevado a su culmen por Homero y Virgilio, que aguarda las hazañas que darán fama a Hércules y aquí sirve para narrar la “leyenda patética de Titón y la Aurora” (v.27). Como narra el himno homérico a Afrodita (5, v.218 y ss.) y aclara Apolodoro en su *Biblioteca* (III, 12.4), Eos, Aurora para los latinos, se enamoró del bello mortal Titón y pidió a Zeus que lo hiciera inmortal². Sin embargo, en ese momento, la diosa olvidó pedir para él una juventud inmarcesible, por lo que Titón fue envejeciendo y tuvo que soportar los males de la vejez, mientras suplicaba la llegada de la muerte liberadora, que no era posible concederle y, así, vivía un “perennial suplicio” (v.26). Por esto, fue convertido en cigarra y de esta manera su amada podría oír su voz cuando despertara el día. La metamorfosis de Titón lo convierte en un animal melodioso, en una “cigarra cantora” (v.23), cuya imagen fusiona dos conceptos esenciales para Morales, que conforman su Hércules y se repiten a lo largo de su obra: la palabra y la gloria.

En segundo lugar, el sol es un indicio de la pugna constante que ha de librar el semidiós a lo largo de su vida, una contienda que, también, está relacionada con la palabra. El astro rey, que acompaña al tebano a lo largo de su biografía y es sinónimo de la voz y la vida, como se desprende de la metáfora de la fecundidad, en la que la “Tierra, preñada de gérmenes violentos” (v.29), entrega al astro “el corazón nutricio” (v.30), una ofrenda comparada con un “sacrificio” (v.28), que brindará la renovación

2 Morales, siempre muy heterodoxo en el uso de las fuentes clásicas recurre indistintamente, como sucede en este poema y en buena parte de las composiciones de su obra, a los distintos nombres de los dioses griegos y latinos, que mezcla con frecuencia, incluso cuando se refiere a una misma deidad. La variedad de formas para referirse a Hércules, ya comentada, constituye una buena prueba de su manera de trabajar. Si bien estas permutas pueden conllevar, en ocasiones, un esfuerzo para el lector, estas no derivan en ningún caso en la confusión.

de la naturaleza, personificada, y que se repetirá en otros lugares del poemario, como en “Alegoría del Otoño”.

Asimismo, en el texto, el símbolo supremo del régimen diurno aparece para certificar el arrojado de Hércules. El episodio está tomado del décimo trabajo que Euristeo le impuso, que consistía en robar el ganado de Gerión. En su viaje, en el que separó África de Europa y levantó las columnas que llevan su nombre, el semidiós fue abrasado por el sol, cuyos rayos, a los que se refieren las metáforas y personificaciones —“ofensivos, celestes resplandores” (v.36); “Magno Ardor brillaba” (v.37), “cabellera brava” (v.39)— hieren su “piel nevada” (v.20) y “desnudeces” (v.32) con tal virulencia, que merecen la comparación con un tipo de insecto muy agresivo —“cual un enjambre de tábanos hambrientos” (v.33). La incomodidad que genera en Hércules hace que, lleno de valentía, se rebele contra el sol —“Molesto, el Numen siente remover sus furores/ y la ínclita soberbia requiere arco y aljaba” (vv.34-35). Conviene recordar que el significado de la palabra “numen” se asocia a la inspiración, por lo que, en su ataque al Sol, Hércules estaría enfrentándose y equiparándose al mismo tiempo, a Apolo, dios relacionado con la poesía, pues guía las musas. De ahí el dramatismo del momento, sugerido por las exclamaciones y repeticiones paralelísticas, que recogen el instante en el que lanza su “aguda flecha vertiginosamente” (v.42) con una fuerza sobrehumana: “¡Fue tan fiero el impulso, fue la violencia tanta” (v.43). La brutalidad se resuelve en la subordinada consecutiva, que desvela la conmoción que siente el héroe —“que al recobrar el arco la primitiva hechura,/ sintió el arquero, un ápice, ceder la firme planta!” (vv.44-45). Este episodio revela el combate permanente en el que estará inmerso Hércules a lo largo de su vida, la constancia que exigirán sus trabajos y la tenacidad que requerirá la conquista y construcción poética de su mundo. Si bien Apolodoro, en su *Biblioteca* (II.5.10), afirma que el sol, admirado por su osadía, regaló al tebano una copa de oro con la que cruzaría el Océano, en el “Canto inaugural”, el astro, humanizado como “el profuso monarca de la altura” (v.46), se venga de la valentía del héroe y le impone el castigo de las tinieblas, símbolo, en *Las Rosas de Hércules*, del silencio, el olvido y la muerte —“cubrió la faz plétórica con densa nube oscura” (v.48).

La tercera parte del texto se inicia con la huida de Hércules. Por su alianza con el sol y la luminosidad creadora, se lo puede calificar como “héroe solar”, como un ser de “iluminada suerte” (v.49), que siente por “vez primera” (v.49) el zarpazo de lo aciago, que lo envuelve en las sombras y el frío intenso —“un estremecimiento y un hálito glaciares” (v.50)—, antítesis de su naturaleza. Este suceso, que remite a una pérdida simbólica de la inocencia, hace que se aleje de él y se desplace para cobijarse en la “penumbra olorosa” (v.53), luz media que aviva siempre la creación en la obra de Morales. En su seno se encuentra otro elemento indisociable de ella, la rosa, flor que da título a sus libros y simboliza la poesía. A esta se aproxima Hércules, que penetra en “un largo seto de silvestres rosales” (v.54), espacio protector que se asocia al esquema del acurrucamiento, ligado aquí a la media luz —“plenitud umbrosa” (v.55)—, cuyo color “azul” (v.55) resulta indisociable del ensueño y la poesía, enlazados por Mallarmé en el XIX. El héroe se rinde a la poesía, como sugiere la enumeración de adjetivos —“la voluntad turbada del nómada atraía/ con atracción jocunda, fresca y maravillosa” (vv.56-57)— hasta el punto de que se entrega totalmente, como indica la imagen del abandono de sus instrumentos de defensa y ataque —“y, arrojando las armas, prendas de su coraje,/ hacia el vergel lozano los rectos pasos guía” (vv.59-60). Completamente desnudo, sucumbe al espectáculo visual y aromático de las flores, cuyos cromatismo y fragancia contrastan con la oscuridad exterior y subrayan la sensación de vida que siempre brindan los vegetales en el poemario. Durand halla en la flor un símbolo femenino (235), por lo que la entrada del héroe en el rosal posee un carácter erótico, en el que predomina el esquema digestivo, caracterizado por el afán de penetrar y poseer el cuerpo de la mujer, que justifica la presencia de adjetivos relacionados con “lo profundo, calmo, caliente, íntimo y oculto” (415).

El protagonista asiste a una exhibición de la naturaleza —“ante sus ojos se abren millares de corolas” (v.62)—, que abarcan la totalidad de la flora, como sugieren los distributivos, las comparaciones y los colores, que van desde el rojo pasional hasta los pasteles —“unas en sangre tintas como amapolas,/ otras de gamas breves y tonos apagados” (vv.64-65). El nexos entre las rosas y la creación poética se hace evidente en la

enumeración final, que las inserta en el simbolismo del régimen diurno de la imagen, contenido en la hipérbole “todas de ensueño plenas, de luz y de aureolas...” (v.66). Su finura contrasta con el ímpetu de Hércules y ambos perfilan una imagen aparentemente antitética, como deja entrever el léxico, muy reiterativo —“Frente a frente” (v.67); “los dos contrarios símbolos se miran fascinados” (v.69); “Opuestos arquetipos de paz y de violencia” (v.70). La sucesión de antítesis se encadena con una serie de paralelismos relativos a la oposición de lo femenino y lo masculino³. Por una parte, se hallan las rosas, asociadas a la “aristocracia” (v.71), a la “Delicadeza (v.73), la “fragilidad” (v.73) y calificadas, en consonancia con estos sustantivos abstractos, como “peregrinas” (v.71), por su perfección. Por otra parte, se halla Hércules, descendiente del todopoderoso y latino “Júpiter” (v.72), equivalente al Zeus griego, al que se le atribuye la “violencia” (v.70), la longanimidad —“todo supervivencia” (v.72)—, el poder arrasador del “fuego” (v.73) y la “audacia” (v.73). El semidiós y la flor representan lo femenino y lo masculino y constituyen los extremos de la omnisciencia, íntimamente unida al arte, como sugiere la metáfora de las rosas —“los dos rosados vértices de la Sabiduría” (v.74). Su personificación, a la que remite el uso de la mayúscula, que también se utiliza al definirla —“la conjunción suprema de la Fuerza y la Gracia ” (v.75)—, evidencia la dificultad de alcanzarla, que exige sacrificarse y darse por entero al arte. Esto es lo que decide hacer el protagonista de la obra de Morales, tal y como se anota en los siguientes versos, en los que se narra la unión de estos dos extremos aparentemente antitéticos.

El héroe se lamenta de haber militado en uno de estos polos, sin tener en cuenta el otro. Consciente de que “las glorias pasadas” (v.79) no lo colman, se arrepiente de su virulencia y lo hace como mortal, de ahí la men-

3 Ajuicio de Santana Henríquez, los pares de opuestos contenidos en estos versos son característicos del pensamiento griego y podrían guardar cierta relación con la profesión de Morales. Así lo explica el experto en literatura clásica: “(...) la *enantíosis* o apareamiento de opuestos [y que] responde al procedimiento ya codificado en el *Corpus Hippocraticum* de la alopatía o *contraria contrariis curantur*, en el que la enfermedad se cura gracias a contrarios que la producen, y que se explicita en el discurso mediante la aparición de sinónimos y antónimos” (174).

ción de su madre biológica, unida a Zeus —“odia el hijo de Alcmena las furias desatadas” (v.77)—, y como dios —“el inmortal orgullo de su soberanía” (v.78)⁴. Así, el tebano opta conscientemente, como sugieren el adverbio y las pausas sintácticas —“Ahora, pesaroso” (v.79)—, por mitigar su brutalidad desahogada —“refrenando el orgasmo de los instintos duros” (v.80)— y toca las rosas. Finalmente, se da a los ideales supremos. Esta determinación se traduce en el texto en un gesto muy concreto: sus manos, también utilizadas durante sus “duros trabajos”, penetran en el recipiente —“las urnas perfumadas” (v.81)— y el contacto del hombre con ellas las transforma en luz —“los pétalos radiantes/ dilucidan la sombra con sus matices puros.// Pululan en el oro solar leves instantes” (vv.83-85). El claror es sinónimo de la voz, la palabra y la vida en la obra mayor de Morales y su vínculo con las rosas, símbolo de la poesía, se sella en el primero de sus textos. Las rosas exhalan una fragancia agradable —“efluvio exótico” (v.88)— que lo embriaga, lo debilita y se adueña de su voluntad, al igual que una droga, como sugiere el símil: “el bálsamo enervante penetra en sus sentidos/ al igual que los humos de un hidromiel narcótico” (vv.89-90). La poesía lo subyuga, cuando llega al culmen de la unión íntima con ella, como se desprende de las imágenes propias de la dominante digestiva, “con sus adyuvantes térmicos y sus derivados táctiles, olfativos y gustativos” (Durand 414-415). El aroma de los vegetales sirve como metáfora de la definitiva claudicación de Hércules ante el arte, que parece sufrir, como ha sugerido Santiago J. Henríquez Jiménez, un “pasma hipnótico” (2008:215). Tomado por completo por el arte, el héroe cae rendido como no lo había hecho ante ninguna adversidad —“y, borracho de aromas, deja doblar, incierto,/ sobre la oliente alfombra, los músculos vencidos...” (vv.92-93). Los puntos suspensivos ratifican el

4 Santana Henríquez halla en esta expresión una alusión a Hera. El crítico aclara la relevancia que tiene la palabra “orgullo” en los siguientes términos: “(...) la diosa Hera, su peor enemiga, cuyo símbolo más característico era el pavo real, representando el orgullo de este ave de hermoso plumaje pero incapaz de volar, que había sufrido en sus propias carnes el lametazo de Heracles niño cuando succionó la leche del pecho de la diosa con tal violencia que la hirió, consiguiendo así el don de la inmortalidad” (176).

cambio que ha experimentado Hércules, que rompe los antagonismos planteados en versos previos y sucumbe al arte y al amor, simbolizados por las rosas.

Tras el clímax, la última sección del texto se inicia con la laxitud correspondiente al término del encuentro erótico —“Serenidad...” (v.94)—, sugerida por los puntos suspensivos. Al amparo del símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, que se halla en su máximo apogeo —“Sol magnífico” (v.95)— y remite a la creación y a la vida, se halla el dios somno-liento. Tan solo escucha dos sonidos: el de la citada “cigarra sonora” (v.97), metamorfosis de Titón, que recupera en estos versos la relevancia de la eternidad, y el del “mar” (v.99), sobre el que se desarrollará su trayectoria vital y poética: “¡Frente al joven dormido, el claro mar sonaba!” (v.99).

El nombre que este recibe al final del poema, “Alcides” (v.103), subraya la condición humana, exclusivamente terrenal, del tebano. Conviene recordar que, en la primera parte del ciclo mítico, se lo reconoce por este nombre: solo posteriormente, cuando mate a los hijos de Mégara y reciba los consejos de la Pitia, el “descendiente de Alceo” adoptará el de Heracles, que significa ‘gloria de Hera’. El recurso a su nombre de mortal y la recuperación del canto de Titón, desvelan un nuevo conflicto para Hércules: la mortalidad o la inmortalidad. Este se abordará a lo largo los libros que conforman la obra mayor de Morales y hallará su resolución a través de la poesía.

Al arte se abandona en los versos finales el protagonista del texto. Durante el ocaso, momento del día propicio al ensueño, deja sus gestas —“—crepuscular paréntesis en las heroicas lides—” (v.101)— y se entrega a él, con intensidad, como se infiere de las repeticiones: “bajo un cielo del Lacio y en un lecho de rosas,/ soñó su primer sueño de amor el gran Alcides...” (vv.102-103). El “sueño” (v.103), símbolo esencial en la poética de Morales, está ligado a la rememoración y a la construcción fantástica, a la creación⁵. De ahí que, a luz del “Canto inaugural”, se puede considerar

5 Bruno Pérez ha visto en el sueño de Alcides un signo del carácter contemplativo del hombre canario y ha vinculado estos versos a la concepción de la naturaleza como paraíso artificial (2011a: 51-53).

que toda la producción de Morales es un sueño, el del ser humano que aparece en su pórtico; un hombre que ha vencido las adversidades, y, tras diversas vicisitudes, cae rendido por el cansancio y es asaltado por las imágenes oníricas. Los libros de *Las Rosas de Hércules* serían, así, producto de esta ensoñación: el juego de evocaciones aquí sugerido, la adaptación de la tradición clásica, su traslación al contexto atlántico y el ensueño creador del ser humano constituyen rasgos distintivos de toda la obra de Morales.

Asimismo, el entorno donde el poema ubica a Hércules/Alcides posee una relación con el resto de la obra. En él destaca el “mar” (v.99), espacio de la construcción poética, y la referencia geográfica indefinida —“bajo un cielo del Lacio” (v.102) —, que puede apuntar a la conquista por parte del tebano de los territorios ubicados más allá del Occidente conocido y a la citada separación de las columnas que llevan su nombre. Se debe señalar la relevancia que posee el indefinido, pues no se trata de “el cielo del Lacio”, sino de “un cielo del Lacio” (v.102), esto es, de un lugar entre los muchos ya conquistados por Roma. Este pequeño matiz alude a la posible situación de Hércules en los márgenes de las columnas, es decir, en el Jardín de las Hespérides, territorio al que es enviado durante su undécimo trabajo. A esta interpretación se suma Oswaldo Guerra Sánchez, al estudiar las variantes del poema:

Hay, en este sentido, —afirma el crítico— un recordar implícito de los lugares de Occidente que recorriera Hércules, siendo entre ellos preeminente el del Jardín de las Hespérides, cuyo aroma podemos percibir en el poema al contemplar la “fundación del follaje” y cuyo sonido envolvente podemos captar en el oleaje marino... Y, no en vano, el texto finaliza “bajo un cielo del Lacio”, localidad esta última que en una versión anterior del poema era “Hesperia”, nombre con el que, como se sabe, se conocieron en la Antigüedad las tierras de Occidente, identificadas por los griegos como Italia y por los romanos como Hispania, pero que desde tiempos remotos, según algunos relatos, se identificó con las Canarias (2006:285).

Guerra Sánchez coincidiría, así, con Santana Henríquez, que, como se ha apuntado, ve un vínculo entre determinados versos del poema y las Islas de los Bienaventurados (2003:172).

La importancia de algunos elementos del mito hercúleo incluidos en la pieza ha llamado la atención de otros críticos, que han aportado interpretaciones complementarias a las señaladas en estas páginas. Manuel González Sosa (1988:18-20), siguiendo la intuición que Gabriel Alomar plasmó en un artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 15 de agosto de 1920, sugiere que la composición se sustenta sobre la leyenda de Hércules y Onfalia, figura sustituida por la rosaleta en la que se sumerge el héroe, y remite a la confrontación ya comentada entre lo femenino y lo masculino, la gracia y la fuerza, la delicadeza, la fragilidad y el fuego. Aunque en el texto no se hallan huellas del travestismo de Hércules, esta interpretación no resulta descabellada en la medida en que la penetración del joven, viril, musculoso y desnudo en la rosaleta, un continente misterioso y femenino, que lo acoge y le ofrece una experiencia embriagadora y transformadora, posee una considerable carga erótica. Esta será distintiva de la poética de Morales, cuya facundia está íntimamente ligada a la potencia del erotismo. Si bien la rosa puede asociarse a Onfalia, parece más probable, a tenor de su relevancia en la literatura de Morales, que esta no se refiera a una fémica en concreto ni exclusivamente a la reina de Lidia, sino que constituye un símbolo de lo femenino, fuerza genésica de su voz. Esta interpretación global es la que ha realizado Sebastián de la Nuez, para quien el texto es, como ya se ha comentado en las primeras líneas de este análisis, una forma de introducir el mito hercúleo y el simbolismo de las rosas, es decir, una aclaración del título del poemario. Así lo explica el profesor: “se presenta el gran Hércules al poeta para informar su ‘Canto inaugural’, donde se trenzan, como en una divisa, el mito y el símbolo, que han de representar todas las composiciones de la obra: Hércules y las rosas, ‘opuestos arquetipos de paz y de violencia’” (1956, II: 147).

En esa línea que considera el texto como una obertura de los libros que conforman el poemario, González Sosa sostiene que esta pieza no fue concebida como pórtico de *Las Rosas de Hércules*: “Muy posiblemente —sostiene el crítico— esa función le fue asignada a *posteriori*, al caer el autor en la cuenta de que venía a propósito para fungir como metáfora de toda su poesía” (1988:18). La autonomía del texto pone de manifiesto

su valor como vector de significado: su localización, al comienzo de la obra, indica un horizonte de lectura, que se llena de sentido en el periplo simbólico de este “Hércules atlántico”, inserto en tres grandes constelaciones simbólicas, analizadas en el bloque IV de esta investigación: la del héroe solar, la de la “Gran diosa” y la del monarca.

Morales hace suyo el mito asentado por Eurípides, Homero, Hesíodo, Apolodoro, Higino, Diodoro y Apolonio de Rodas, entre otros, y tratado posteriormente por Enrique de Villena y Jacint Verdaguer. Guerra Sánchez (2006:285-286) se ha detenido en las influencias modernas que pudo recibir el poeta en el tratamiento de la figura de Onfalia, y ha señalado, entre las posibles fuentes, a Rubén Darío, José María de Heredia y Francisco Villaespesa. Junto a estas y otras que se mencionan en el bloque IV de este trabajo, cabe citar las obras plásticas, asimismo recogidas en el citado bloque, que recrean el mito hercúleo y que captaron, desde muy temprano, la atención de Tomás Morales, cuya estancia en Cádiz, donde la impronta del semidiós resulta omnipresente, fue también determinante para que lo escogiera como figura de referencia de su obra.

CAPÍTULO V

“Vacaciones sentimentales”

La primera sección del libro I de *Las Rosas de Hércules*, integrada por doce composiciones, engarza desde su pórtico con el “sueño de amor del gran Alcides”, como se infiere de la inserción de la cita de Antonio Machado extraída del texto “LXXXIX” de “Galerías”, de *Soledades, galerías y otros poemas* (1907):

Y podrás conocerte recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.

De toda la memoria, solo vale
el don preclaro de evocar los sueños (2001:145).

En la estela abierta por el poeta sevillano, Tomás Morales se deja seducir por el simbolismo que proponen el sueño y la memoria como vías para llegar al conocimiento de una realidad espiritual oculta al observador del mundo sensible. El poeta *rêveur* se aventura en sus senderos para iniciarse en el misterio de lo real, en el que se introduce el sujeto lírico de “Vacaciones sentimentales”, cuyo ensueño se incardina en esta concepción de la poesía como herramienta ontológica. En la estela de Machado¹,

1 Sebastián de la Nuez subraya la devoción que sentía Morales por Machado y resalta que no era exclusiva del poeta grancanario, cuando califica al autor de *Soledades. Galerías. Otros poemas* como: “el maestro de este nuevo realismo literario sentimental, al que se entregan ahora todos los poetas con fervor: Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, E. Díez-Canedo” (1956, II:94).

Morales concibe el sueño como un “don” que, avivado por la voluntad y la memoria proyectiva y creadora, guía al hombre hacia su propio ser. El yo lírico se halla, por tanto, sumido en la intencionalidad consciente, ligada a una construcción activa, asertiva y “preclara” de la palabra, paralela al itinerario del conocimiento propio, en el que se asiste a la modulación de la voz y a la madurez personal.

El trayecto ontológico y poético se inicia en *Las Rosas de Hércules* con el retorno al origen. Este convoca al ser humano en un espacio, el hogar, trasunto del “seno” y el “regazo materno” (Durand, 1981:235), y en un tiempo, la infancia, pues, como sostiene Gilbert Durand: “La nostalgia de la experiencia infantil es consustancial a la nostalgia del ser” (383). Este será recobrado y actualizado por la voz del sujeto lírico a través del recuerdo que sale a su encuentro para ser recreado en su palabra. El carácter poético y ficcional de este ejercicio hace que la sección “Vacaciones sentimentales” no pueda ser reducida, como se ha hecho, al gusto finisecular por la recreación en la biografía y el elogio de la anécdota. Su adscripción netamente “romántica”, que ha resaltado la crítica hasta la actualidad —Enrique Díez-Canedo (1922:14)², Guerra Sánchez, (2006: 289)— no mitiga el alcance de la labor realizada por Morales³. Afirmar lo contrario im-

2 Enrique Díez-Canedo dice que las composiciones integrantes de “Vacaciones sentimentales” pertenecen a “un género muy cultivado cuando él las escribía, de evocación romántica, en que cada objeto, cada nombre del pasado próximo, adquiere una aureola de santidad” (1922:14).

3 Asentada por Sebastián de la Nuez desde la publicación de su monografía sobre el vate, la impronta romántica de “Vacaciones sentimentales” es un tópico que despierta el consenso crítico. El concepto de Modernismo defendido en el segundo bloque de esta investigación, en el que se insiste en la idea de que este fue el equivalente hispánico de la revolución romántica, permite entender esta filiación romántica de la palabra de Morales desde una comprensión más honda del Romanticismo, entendido como un movimiento que revolucionó la conciencia artística en Europa. En ese sentido, en lo referente al sueño, conviene recordar la significación radical que tuvo para los simbolistas franceses, estudiada por Albert Béguin en su célebre estudio *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française* (1939), interpretación que recogió el Modernismo y adaptó a una nueva manera de explorar y entender el universo.

plica, por un lado, expoliar parte del significado y del sentido de la obra; y, por otro, incurrir en una equivocación doble, como advirtió Durand en unas líneas dedicadas a Bergson: “primero [en] el error que asimila la ‘memoria’ a una intuición de la duración, luego [en] el error que parte en dos la representación y la conciencia en general y minimiza ‘la inteligencia’ en detrimento de la intuición mnésica o fabuladora” (382). La animación espacial de la poética de Morales, en la que el tiempo se revela como constituyente mismo de ese espacio, imposibilita el encasillamiento de “Vacaciones sentimentales” en una memoria estrictamente cronológica. La concepción aristotélica de la *poiesis*, entendida como una actividad ficticia y verosímil, anula la lectura ligera de esta serie, muchas veces considerada menor por la crítica, que ha suprimido la naturaleza literaria de los textos, lo que hay de “inteligencia creadora en ellos” y su valor dentro de la poética de Morales. Marianela Navarro Santos ha reivindicado la importancia de esta serie y su influencia en otros autores: “Es el otro Tomás Morales, el de las ‘Vacaciones sentimentales’ —opúsculo menos admirado, el *amanecer* de su poesía— el que podemos reconocer en la poesía de aquellos que siguieron sus pasos” (2005:89).

“I”: LA CENTRALIDAD DEL MUNDO PROPIO

Este conjunto de ocho serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, se desarrolla en torno a un símbolo esencial de la obra de Morales: la casa, como advirtió Gaston Bachelard, “primer universo” del hombre (2000:34). El texto, cuyo tema es el elogio de los antecesores que la habitaron, presenta una estructura bipartita. En la primera parte (vv.1-20) se describe la vivienda y sus alrededores. En la segunda (vv. 21-32) se ensalza a los antepasados que la moraron.

Dos son las dimensiones que se resaltan de la casa: la exterior, a la que se destinan los dos primeros serventesios; y la interior, que ocupa los tres siguientes. La casa se levanta en un entorno natural extenso, el “Cortijo de Pedrales” (v.1), espacio situado simbólicamente en el ámbito superior —“en lo alto de la sierra” (v.1). El símbolo supremo del régimen diurno de la imagen

(Durand 414-415) ilumina con sus rayos la vivienda y dota al conjunto de un claror siempre unido a valores positivos en la poética de Morales. El astro rey brilla con suavidad, es un “sol del otoño” (v.3), estación que remite al término del ciclo de la naturaleza, a la recogida de los frutos cultivados. Asimismo, el agua, símbolo de la creación y la vida en la literatura de Morales, circunda la morada y se filtra con rapidez, como sugiere el enca balgamiento, en la “tierra/ húmeda” (vv.3-4) y llena de sonido “el silencio de los campos regados” (v.4), en los que se adivina un nuevo ciclo vital.

El aspecto exterior de la casa se asemeja al de una fortificación. Así se infiere de su robusta arquitectura, “con sus paredes blancas y sus rojos tejados” (v.2), que refuerzan la separación con el mundo exterior y convierten la morada en un templo cuyos muros albergan y defienden la vida de sus habitantes, ligada a valores positivos, propios de la blancura, asociada a la pureza y a la victoria sobre la oscuridad y el devenir temporal. La casa y su entorno albergan una memoria, son la obra de “los mayores” (v.5), que levantaron la “hacienda” (v.6), y cuyo legado mantuvieron sus descendientes, que realizaron un gran esfuerzo, como sugiere la hipérbole —“y más tarde sus hijos, que fueron labradores,/ regaron con su egregio sudor esta campiña” (vv.7-8).

El interior del hogar es el reflejo de la historicidad de los antepasados, pues en sus dependencias se halla, como apuntó Bachelard, la huella de “cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un ‘rincón del mundo’” (2000:34). Su modo de morar es lo que descubre el sujeto lírico cuando, en un movimiento que traza un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrípeto, se adentra en la vivienda. Primero, atraviesa el “parral umbroso y el portalón de encina” (v.10), y, ya en sus profundidades, descubre un ámbito que aviva su imaginación. La mirada se posa sobre los objetos encontrados en el interior de la casa, como la “vieja escopeta de chispa” (v.11). Al reparar en ella, el huésped muestra su sensibilidad hacia ese microcosmos creado antaño por sus habitantes, basado en la fraternidad y el trabajo diario. Por esto se detiene en una habitación muy familiar y humilde, “la cocina” (v.12), donde se figura la vida cotidiana de los ancestros, a quienes se homenajea en el poema. En concreto, evoca

dos momentos de la jornada de los labradores: la comida y el trabajo en el campo. En primer lugar, el sujeto recrea el instante en que, reunidos en torno a la mesa, se reparten los alimentos. El gesto de las manos que cortan “el pan moreno” (v.15) simboliza la fraternidad y recuerda al de la última cena de Jesucristo (*Lc. 22, 7-20*). Esas manos son, también, las que, día tras día, trabajan la tierra y han levantado “las negras vigas del recio artesonado” (v.14) que el sujeto imagina sobre los moradores. Estas sostienen la casa/templo y cobijan a varias generaciones, como se desprende del techo ahumado, indicio de la larga convivencia humana bajo él, de la existencia de una historicidad que puebla el espacio. En segundo lugar, el sujeto lírico evoca un instante en la jornada de los labradores. Estos se encuentran en un entorno acogedor y gratificante, donde domina la tranquilidad —“en la quietud benigna del campo bien oliente” (v.17)— y hay vida en abundancia, como sugiere el simbolismo del agua que fluye —“el agua clara corre” (v.18). Los campesinos se entregan, con denuedo, a esta tierra que los alberga y nutre, como revela su gesto, atentos siempre a la labor —“inclinadas a tierra las testas ancestrales” (v.20).

La segunda parte del texto constituye un elogio a estos labriegos. Se inicia con la exclamación que destaca el senequismo de “aquellas existencias hurañas” (v.21), reducidas, como se colige de la primera parte, al campo y al hogar. Su biografía se desarrolla en el microcosmos de la montaña sagrada, centro del universo —“en medio de estos profusos montes” (v.22)—, y, por tanto, ámbito suficiente para quienes nunca salieron de su mundo, para quienes, como reflejan las derivaciones, no conocieron “si tras estas montañas habría otras montañas/ y nuevos horizontes tras estos horizontes” (vv.23-24). Su aislamiento no supone una tara, antes bien, evidencia la armonía del ser humano, que tiene todas las necesidades, tanto espirituales como físicas, cubiertas en ese geórgico ambiente —“la conciencia serena y el hambre satisfecha” (v.26). A la falta de codicia remiten sus reducidas expectativas, limitadas a “las lluvias” (v.27) y a “la buena cosecha” (v.28). El serventesio final alude, de manera clara y directa, al bienestar de los labradores —“Y así fueron felices...” (v.29). Su ventura permanece en el tiempo y no conoce las aflicciones derivadas de la avaricia —“vivieron largamente, sin ambición ni gloria” (v.31). La

dicha de los campesinos justifica que se los asocie, mediante la metáfora, a los protagonistas de las églogas clásicas, y que despierte la alegría del sujeto lírico, expresada mediante la exclamación: “su vida fue una égloga dulce como una esquila!” (v.32).

El texto es una alabanza a los “mayores” (v.5), de los que el sujeto lírico, al denominarlos así, se declara descendiente. Con sus palabras trata de recuperar “el perfume” (v.21) de su vida, que lo embriaga durante la visita a la morada. La dignidad y la humildad que en ella descubre revela una conciencia y una ética ante las que se rinde el sujeto lírico. Por esto recupera “su memoria” (v.29) y la imprime en “esta página inocente y tranquila” (v.30), correlato del poema⁴. Por esto la composición I de “Vacaciones sen-

-
- 4 La identificación que hace Morales entre la vida de los mayores y el poema que él escribe sirvió al poeta Domingo Rivero para asociar el trabajo de los labradores con la escritura poética del propio Tomás Morales. En la página 145 de la edición de 1922 del libro I de *Las Rosas de Hércules* se incluye, en el apartado “Nota”, el siguiente texto: “I. Página 41.—CORTIJO DE PEDRALES: Estos versos enviolos el poeta a su noble pariente don Domingo Rivero González, quien, generoso, pagó a su sobrino con el admirable soneto que a continuación se reproduce:

Apolo te conserve la 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 holgar 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...

timentales” se caracteriza por el uso de un estilo que se corresponde con la vida calmada y sencilla de sus ancestros: la coincidencia de pausas sintácticas y versales ralentiza el ritmo; y su léxico es claro, llano y natural. La escritura de Morales da voz a la existencia de los mayores y la salva del olvido. La poesía constituye, pues, el reverso de la muerte, de la deglución del tiempo que arrasa al ser humano. La memoria se hace presente en la voz del poeta. Este no evoca un pasado para refugiarse en él y huir de su época, sino que lo actualiza y se incorpora a él, pues su propio tiempo resulta mucho más habitable desde la conciencia de una alteridad tan presente como atávica. Este diálogo con el otro, constructivo, edificante y reparador, que alberga una ética con la que se identifica el sujeto lírico, es una de las constantes que atraviesa *Las Rosas de Hércules*, obra en la que la memoria resulta capital.

Este texto ha merecido la atención de la crítica. Por un lado, Eugenio Padorno (2000: 68-69) y Bruno Pérez (2011a:20-29), han identificado la “dirección tenaz de los mayores” (v.5) con la herencia de la estética de la Escuela Regionalista. El primero ha hallado en este poema, además, una inclinación al esencialismo y primitivismo propios de la tradición cultural canaria (2000:68-69). Por otro lado, Sebastián de la Nuez (1956, 1:43) ha defendido que el “Cortijo de Pedrales” se ubicaba en las proximidades

Desde las primeras líneas de su obra poética, Morales vincula el simbolismo vegetal a la creación. Numerosas son las alusiones a las flores, los frutos y la siembra en *Las Rosas de Hércules* y en las composiciones que Morales decidió no incluir en ellas. Tal es el caso del poema exhumado por Antonio Henríquez Jiménez (2005), publicado por Morales en *Diario de Las Palmas* el 2 de mayo de 1913, que lleva por título “Especies. Libro de Francisco González Díaz”. Según sugiere el investigador al final de su artículo, Morales podría estar influido por la presencia de la vegetación en la obra de Domingo Rivero y, especialmente, por el soneto que le dedica a Morales con motivo del envío de la composición “I” de “Vacaciones sentimentales”, inserto en esta nota al pie, y por el soneto titulado “Espigas” (21). No parece, sin embargo, que esta hipótesis sea plausible, pues todo el proyecto poético de Tomás Morales, no así el de Domingo Rivero, tiene en este simbolismo vegetal uno de sus cimientos imaginarios: desde el título de la obra hasta los últimos textos que escribió, destinados a un nonato libro III, se descubre la importancia de este imaginario vegetal, lleno de sentido.

de Moya y, por tanto, en el espacio que ocupaba la “Selva de Doramas”. Situar el inicio de la sección “Vacaciones sentimentales” en las proximidades de dicho bosque, territorio donde habitaron las comunidades aborígenes de Gran Canaria, no puede ser más significativo⁵. En el segundo poema de *Las Rosas de Hércules*, el sujeto lírico rescata ese espacio y su historicidad de las fallas del tiempo. Su voz brota desde la morada de los mayores, levantada en la montaña sagrada, y en ella reverberan los sustratos de la comunidad de la que se declara miembro, pues se reconoce como su “descendiente”. Entre ellos cabe mencionar tres niveles: el del pasado prehispánico y aborigen; el de los ancestros y mayores, a quienes elogia el sujeto lírico; y su propio tiempo, el presente de la enunciación. Estos tres estratos, al que hay que añadir el mítico, incluido en el “Canto inaugural”, son una referencia permanente en *Las Rosas de Hércules*.

Por otro lado, este poema contiene uno de los símbolos fundamentales de la obra: la casa, cuya presencia es recurrente en “Vacaciones sentimentales”, se retoma en “Recuerdo de la hermana”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*, y se convierte, en el libro II, en un símbolo de la intimidad y de la actividad artística del creador, como se sugiere en “De sí mismo” y en los poemas “Balada del niño arquero” y “Alegoría del Otoño”, de la serie “Alegorías”; y en el cobijo del sujeto moderno que resiste los excesos de la modernidad, como se infiere de “El barrio de Vegueta”, de la sección “Poemas de la ciudad comercial”, y “A Leonor”.

5 Hay que reconocer la dedicación de la crítica a rastrear las relaciones que existen entre “Tarde en la selva”, de la serie “Alegorías”, y los hechos históricos que se desarrollaron en la Selva de Doramas (Sánchez Robayna, 1993a; Guerra Sánchez, 2002). Sin embargo, se han ignorado los vínculos que existen entre la composición “I” de “Vacaciones sentimentales” y esta. La situación del “Cortijo” en la “montaña sagrada” convierte este texto en un primer estadio simbólico de lo que posteriormente se reconocerá como uno de los núcleos de la obra de Morales, el poema “Tarde en la selva”.

“II”: LA NOCTURNIDAD LUMINOSA Y LA MEMORIA CREADORA

Compuesto por siete serventesios, escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, este texto constituye una reflexión sobre la memoria. El poema se estructura en dos partes. La primera (vv.1-20) es una descripción del entorno natural que el sujeto lírico atisba desde su casa. La segunda (vv.21-28) contiene una defensa de la memoria, entendida como una actividad necesaria para la vida de los seres humanos.

Como en la composición anterior, en este texto se descubren dos espacios: la vivienda y el entorno natural. En la primera habita un sujeto lírico, en este caso, colectivo, que se desplaza hasta “la ventana/ de nuestro cuarto” (vv.3-4), símbolo de comunicación entre el “viejo caserío” (v.2) y el exterior, con un fin muy concreto, iniciarse en el “ensueño” (v.3). El paisaje rural que contempla resulta propicio para su objetivo, ya que está dominado por la tranquilidad y la armonía. En él destaca la “luna” (v.5), símbolo de la femineidad. “La luna —explica Durand— sugiere siempre un proceso de repetición, y gracias a ella y a los cultos lunares se ha dado un espacio tan grande a la aritmología en la historia de las religiones y de los mitos. Podría decirse que la luna es la madre del plural” (272). La luna protege a los habitantes de la casa y alumbra “la noche aldeana” (v.1). Su luz, que ilumina todo con fuerza —“brilla más transparente” (v.5)— es la que permite contemplar el entorno que, como refleja la personificación, se convierte en cómplice del satélite —“parece enamorada del silencio rural” (v.6)— y evidencia el estrecho vínculo que la une a los seres humanos.

Gracias a esta luminosidad celeste, se puede divisar una estampa bucólica de corte virgiliano. En este “tranquilo ambiente” (v.7) se distingue una naturaleza que, en “junio” (v.10), es decir, en pleno “estío” (v.4), se encuentra en su máximo apogeo. El sujeto lírico sucumbe a la belleza del medio y abre sus sentidos a la realidad, propicia para su ensueño, y repara en aquellos elementos de la naturaleza relacionados con la creación en *Las Rosas de Hércules*. En primer lugar se fija en los vegetales —“álamos” (v.7), “cañaveral” (v.8), “maizales” (v.16)—, que potencian la verticalidad ascendente que, como en el poema anterior, predomina en el texto,

pues, como apunta Durand, la imagen del árbol representa un “cosmos verticalizado” (325). En segundo lugar, cita el agua, cuyo fluir deleita al ser humano y simboliza la vida y la creación. Así lo refleja la metáfora y personificación: “La música del agua, plañendo cristalina” (v.9). A esta se suma el sonido de uno de los animales nocturnos por antonomasia, que aparece humanizado en el texto, para reforzar la apacibilidad del ambiente —“un grillo silba una serenata bucólica” (v.12)—, sugerida, también, por la coincidencia de pausas sintácticas y versales, que ralentizan el discurso. En tercer lugar, se menciona el viento, personificado como el portador de “los más tenues aromas” (v.13). Entre todos se halla el de los “dulces rosales” (v.14), cuyas flores, presentes en el título del poemario, remiten a la creación; y el olor de los frutos —“fragantes pomas” (v.15)—, símbolos de la cosecha vegetal y poética. El viento es, también, el emisario de un mensaje enigmático, que, en un diseño dinámico expansivo horizontal centrípeto, atraviesa el campo y llega hasta el caserío: “Y algo que es como un sueño, que con el aire viene/ a buscar nuestras almas” (vv.17-18). Esa señal, aparentemente indescifrable, tiene sentido para los habitantes de la casa, que se encuentran inspirados por un entorno idóneo para la evocación —“acaso es comprensivo/ solo para nosotros, esta noche que tiene/ la quietud oportuna que hace el recuerdo vivo...” (vv.18-20).

La segunda parte del texto se inicia con un corte adversativo —“Mas en tanto evocamos los ayeres” (v.21). Cuando parece que el sujeto lírico se va a entregar al solaz del recuerdo, lo desecha y se vuelca en el porvenir. Este cambio se manifiesta en una serie de oposiciones —“ayeres soñados” (v.21)/ “mañana más puro” (v.22); “ensueños pasados” (v.23)/ “clarividencia del ensueño futuro” (v.24)—, que vinculan la posteridad con la pureza y el discernimiento, siempre asociados a valores muy positivos en la obra de Morales. Estos binomios manifiestan la predilección del sujeto lírico por el futuro, cuya llegada se desea con fuerza —“con tal ansia aguardamos un mañana” (v.22). Sabedor del inexorable paso del tiempo, admite que las experiencias que anhela, una vez vividas, serán ignoradas —“Para olvidarlo luego” (v.25). Sin embargo, el sujeto lírico concibe una manera de salvar esos instantes que, mediante la “voz” (v.26),

podrán ser recuperados. La palabra se erige, así, en un forma de resistencia contra el tiempo; con ella se puede salvar de la erradicación el “recuerdo querido” (v.27). La poesía rescata la existencia en fuga, supone un cuestionamiento constante sobre la propia circunstancia. Con ella dialoga la voz, que incita a permanecer: “No te pierdas/ en la memoria, espera” (vv.26-27). La interrogación retórica que cierra el texto —“al que se le pregunta con lágrimas... ¿Te acuerdas?” (v.28)— contiene la necesidad de vencer los embates del devenir, apelando a un interlocutor tan presente como pasado.

Durand sitúa la luna entre los arquetipos propios de la dominante copulativa y la asocia con la “historización” (415), con la necesidad de elaborar un relato que siempre posee una carga sensorial. En este poema, en el que abundan las imágenes emotivas, se aborda el eterno retorno a la cuestión de la historicidad, característica de *Las Rosas de Hércules*, en cuyos versos se recupera y actualiza la existencia de la alteridad, presente y pasada, próxima o lejana, en la que siempre se reconoce el sujeto lírico. Definitivamente, la memoria y la palabra se fusionan en la obra mayor de Morales. El literato se adscribe a la concepción platónica de la escritura como *pharmakon* contra el olvido, expuesta en *Fedro* (274c-275a). Para el poeta, el arte es el latido del tiempo arrebatado al devenir. El texto no es nueva causa de olvido y superficialidad, como apunta el personaje del rey en el citado diálogo de Platón; antes bien, es resuello de un presente *incorporado* al propio existir, palabra recobrada en la que vibra la asunción de un pasado y la firme determinación de construir, desde él, un futuro. Por esto, en *Las Rosas de Hércules* la voz se asocia siempre a la vida y a la luz, mientras que el olvido se vincula a la oscuridad, el silencio y la muerte. Entre las labores del artista se encuentra la de desvelar lo que el tiempo oculta y, en ese sentido, es un visionario que, con su clarividencia, arroja luz sobre la historia y construye la memoria. El diálogo con la alteridad impulsa el trazo de Morales, de ahí que escoja una cita tan elocuente como la de Machado para encabezar la serie: “De toda la memoria solo vale/ el don preclaro de evocar los sueños”. La mayoría de los poemas de “Vacaciones sentimentales” responde a los interrogantes sobre la historicidad, que el sujeto *recrea*. Por esto, la composición

“III”, que sigue a esta, se inicia con unas palabras que parecen la respuesta a la pregunta retórica con la que se cierra este poema.

“III”: LA INFANCIA FELIZ

Este soneto, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, evoca una escena de la infancia del sujeto lírico. Como se ha comentado, este recuerdo es producto de la memoria activa, que responde a la pregunta planteada en la composición previa. El soneto se estructura en dos partes: en la primera, que ocupa los versos (vv.1-8), se describe una casa y los infantes que la moran; en la segunda, que abarca los dos tercetos (vv.9-14), se atiende al término de sus juegos, que coincide con el final de la jornada.

El texto se desarrolla en un espacio diminuto, en el “breve rincón de un pueblecillo” (v.1), donde se erige “una casa tranquila inundada de sol” (v.2), que recuerda a la descrita en el texto “I” de “Vacaciones sentimentales”. Como indica la omnipresencia en la vivienda del astro rey, símbolo supremo del régimen diurno de la imagen (Durand 414-415), sus moradores gozan de una vida llena de felicidad. Ese bienestar está amparado por los muros que la asemejan a una fortificación, como sugieren las “tapias musgosas de encarnado ladrillo” (v.3) que la cercan; y el jardín, espacio por antonomasia del ámbito, poblado por “limoneros en flor” (v.4), acorde con la temprana edad de los niños, que comienzan a tener sus primeras vivencias⁶.

La pareja de infantes que habita este entorno sosegado, como indica la coincidencia de pausas sintácticas y versales a lo largo de todo el texto, está formada por una niña y un niño, que representan lo femenino y lo masculino. La “pequeña rubia” (v.5) es comparada con un “fruto dorado” (v.5), cromatismo que se vincula al régimen diurno de la imagen, al igual que sus “pupilas” (v.6), que, como sugiere la hipérbole, desprenden una

6 Sebastián de la Nuez señala la influencia de la composición de “Soledades”, de Machado, que comienza “La plaza y los naranjos encendidos/ con sus frutas redondas y risueñas...” (1956, II:94).

“apacible luz” (v.6). La descripción de la niña contrasta con la del varón, mucho más prosaica. Este es “un audaz rapazuelo” (v.7) que está ataviado “con un traje de marinera azul” (v.8) que evidencia su corta edad.

La segunda parte del texto revela que sus juegos están amparados por “Primavera” (v.9), personificación que remite a las divinidades Clotis y Flora, griega y latina, respectivamente. Con su presencia, bendice los “juegos pueriles” (v.9) de los niños, quienes también se encuentran en la estación inaugural de sus biografías, y llenan de alegría el hogar con sus “gritos” (v.10). La voz, siempre unida, en la obra de Morales, a la vida y a la luz, se escucha hasta el atardecer, cuando el ocaso impone la oscuridad y silencio —“callaban de pronto bajo la tarde en paz” (v.11). El término de la jornada es impuesto por la mujer adulta —“una enlutada señora” (v.13)—, quien, desde el balcón de la casa, espacio de comunicación entre el interior y exterior de la vivienda, llama a los niños para que regresen. La imagen de la fémica contrasta con la intensa luz del jardín, cromatismo que subraya su autoridad, sugerida por su ubicación, privilegiada para observarlos. Este poder guarda cierto paralelismo con la “dirección tenaz de los mayores” (v.5) a la que se alude en el poema “I” de “Vacaciones sentimentales”: como en aquel, en este texto se reseña un lazo entre generaciones. Ese vínculo se manifiesta en el afecto que deja traslucir la voz “serena y protectora” (v.12) de la mujer, que reclama “dulcemente” (v.14) la presencia de los niños, a los que se dirige por su nombre propio⁷: “Guillermina... Tomás...” (v.14). Con este gesto de amor y cuidado, singulariza a cada uno, lo reconoce y respeta su identidad. Esta es la primera mujer que aparece en la obra de Morales y ya en ella se distinguen el carácter protector y maternal que caracteriza a la fémica en *Las Rosas de Hércules*, casi siempre asociada al arquetipo de la bienhechora. Diferente interpretación es la que propone Bruno Pérez, quien ha visto en esta señora un símbolo de la Escuela Regionalista y “la metaforización de Dios omnipresente” (2011a:33).

7 El uso del nombre propio o la conversión de nombres comunes en propios al engrandecerlos y personificarlos es un rasgo de la obra de Morales que ya llamó la atención de Sebastián de la Nuez, quien dedicó unas interesantes páginas de su monografía al estudio del léxico de Morales (1956, II: 239-250).

Si, como han barajado Sebastián de la Nuez (1956, I:40) y Guerra Sánchez (2006:294), los nombres Guillermina y Tomás son susceptibles de leerse en clave biográfica, cabe señalar cómo Morales está recreando su propia infancia en el texto. A ella se dedican otras composiciones de la serie —“III”, “IV”, “V”, “VII”, “VIII”, “IX”—, que parecen responder a la citada pregunta “¿Te acuerdas?” (v.28), de “II”, y, por su temática, cabe agrupar bajo el rótulo “ciclo infantil” de “Vacaciones sentimentales”. El recuerdo de la infancia resulta, como se ha apuntado en líneas precedentes, inseparable de la “nostalgia del ser”, que impulsa la labor de la memoria y el sueño. Este matiz ontológico explica que el ciclo se enmarque en la espacialidad estática y, más concretamente, en el diseño espacial del ámbito, que, como recuerda García Berrio, es “la idea-sentimiento de extensión interior (circular) protegida” (2004:190), indisociable en estas piezas del emplazamiento central del yo en el mundo, desarrollado en los espacios esenciales de la constitución del sujeto lírico: el jardín —en “III” y “IV”— y la casa familiar —en “VII” y “VIII”. Por consiguiente estas composiciones resultan inseparables de la identidad del sujeto lírico, pues, como ha expuesto Durand, el hogar es indisociable de la esencia del individuo y la comunidad: “La casa —sostiene el antropólogo— duplica, sobredetermina [sic] la personalidad de quien la habita” (232).

“IV”: LA INICIACIÓN ERÓTICA

Este poema, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está formado por tres serventesios y dos quintetos. En ellos se evoca el recuerdo de la “primera visión sentimental” (v.15) del sujeto lírico, quien recibe el primer beso. Es, por tanto, un texto en el que se rememora la iniciación en el amor, aspecto fundamental de la obra de Morales. La estructura del poema tiene dos partes. En la primera (vv.1-13) se aborda el descubrimiento del deseo. En la segunda (vv.14-22) se narra su consumación, materializada en el ósculo.

Desde el primer verso se descubre la voluntad narrativa del sujeto lírico, quien, ya adulto, se retrotrae a la infancia para rescatar un recuerdo del

olvido. El inicio de la composición se asemeja al de los cuentos infantiles —“Entonces era un niño con los bucles rizados” (v.1). La euforia de los primeros años del infante —“feliz con mi trompeta, mi caja de soldados” (v.3)— se expande por el “jardín” (v.2), como explica Oswaldo Guerra Sánchez, “un ambiente de acción galante muy del gusto modernista” (2006: 295), que constituye, además, el espacio del ámbito por antonomasia, y, por tanto, como se refleja en el análisis del poema anterior, se asocia a la constitución del ser humano. La inocencia del rapaz aviva la ironía del sujeto lírico, que evoca esos días pasados desde un presente menos idílico, en el que la estampa infantil le resulta similar a la de los relatos de los hermanos Grimm: “sin más novelerías que los cuentos de Grimm” (v.4).

La vida despreocupada del joven se interrumpe cuando descubre la atracción por el sexo opuesto. El hallazgo del otro se produce en su entorno próximo, donde halla a las amigas de la hermana, a las que, en un primer momento, se refiere con el indefinido “algunas niñas” (v.5). Seguidamente, las enumera y las describe, lo que revela su interés por ellas. El retrato de las pequeñas se centra en los rasgos físicos y se apoya en figuras retóricas que manifiestan lo variado del aspecto de las muchachas, como sugiere la metáfora —“era rubia con oros de trigo” (v.6)—, la comparación —“morena como una sevillana” (v.7)— y la antítesis —“tan pálida” (v.8). Entre todas, el sujeto lírico se decanta por una, que, frente a las otras, no es definida por sus rasgos físicos, sino por su carcajada: “reía en el crepúsculo su risa de cristal” (v.9). Esta imagen irracional, cuyo sentido se descubre en los últimos versos, evidencia el contento de “la traviesa Juana” (v.8). Esto la singulariza, constituye su cualidad distintiva, como sugiere el uso del verbo ser: “Esta era la alegría” (v.10). Su júbilo se contagia, en un diseño dinámico expansivo horizontal centrífugo, a toda la vivienda —“en cuanto era llegada/ se poblaba de trinos el amplio caserón” (vv.10-11). La mujer trae el sonido y la voz, siempre asociados a la vida en *Las Rosas de Hércules*. La prosopografía de la niña incide en su atractivo y se presenta en gradación, desde los rasgos más inocentes de su aspecto hasta aquellos que despiertan el deseo del sujeto lírico. El color de su “vestido blanco” (v.12) alude a la pureza, mientras que su “carita rosada” (v.12) refleja su juventud; por último destacan los “labios,

rojos como una tentación” (v.13). El bermellón se identifica en la obra de Morales con el apasionamiento y la vida, que se unen, mediante el símil, al erotismo, al que, finalmente, sucumbirá el niño. El cromatismo y la carga erótica implícita se vinculan a la dominante digestiva, que tiene a la mujer como arquetipo y que se caracteriza por las imágenes táctiles, térmicas y gustativas (Durand 414-415), presentes en todo el poema.

La segunda parte se inicia cuando el sujeto lírico interrumpe el relato y reflexiona sobre los sentimientos que le produce la evocación de Juana, su “primera visión sentimental” (v.15). La impronta causada por la niña en aquel momento se graba con tal intensidad en su interior, que, años más tarde, en la edad adulta, todavía lo conmueve. Al actualizar mediante la palabra poética su encuentro, le inunda una sensación reconfortante, expresada en términos vegetales —“Al recordar ahora su silueta querida, / siento que mi alma tiene dulzuras de panal...” (vv.16-17). La metáfora del “panal” (v.17), asociada aquí a la ternura, adelanta el vínculo que existe entre la vegetación, el amor y la palabra, constante de la obra de Morales, que está muy presente en la siguiente serie, “Poemas de asuntos varios”, y aparece en idénticos términos en “Alegoría del Otoño”, de “Alegorías”, del libro II.

La última estrofa recoge el momento en que los niños se besan. Su encuentro es producto del amor, que confiesa sin reparos el sujeto lírico —“Yo estaba enamorado de mi amiguita...” (v.18). Poseído por el deseo que en él despierta su boca, la persigue, emocionado, como refleja la abundancia de pausas sintácticas, para unirse a ella. Lejos de lo que se pudiera esperar, la fusión con la amada, descrita en el último verso, no se concreta en la boca, sino en la risa —“yo besé aquella risa, que era mi tentación” (v.22)—, donde luce el sol, como se apunta en la imagen irracional “reía en el crepúsculo su risa de cristal” (v.9). En la estrofa final se descubre que el astro rey, símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, está integrado en la risa de Juana, como desvela la metáfora: “el sol de su risa brilló más retozón” (v.19). Cuando el sujeto lírico se funde con la fémica, en realidad, se está uniendo, también, con el sol. Los atributos de la estrella, vinculados a la capacidad creadora, son adquiridos, mediante el gesto amoroso. El encuentro erótico posee entonces un valor

añadido: la transfusión de los poderes simbólicos del astro, poseídos temporalmente por la fémina, al hombre, quien, desde el presente, la recuerda con satisfacción y siente rebrotar en su alma dicha potencialidad.

La ingestión del sol se vincula al espesor mítico definido en *Las Rosas de Hércules*. Al apropiarse de su fuerza simbólica, el sujeto lírico se torna, como lo calificó Jung en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (1954), “héroe solar”. La deglución y la configuración mítica se hallan en consonancia con el espesor simbólico del “Canto inaugural”. El sujeto lírico de este poema es susceptible de ser identificado con el héroe niño, que comienza a asomarse a los misterios del mundo. Entre todos esos enigmas, el amor es uno de los más importantes en la formación de la personalidad y en el periplo del héroe, tal y como se adelanta en el mencionado canto.

Cabe destacar el papel generoso de la mujer, dadivosa alteridad que dona el poder de la luz, siempre unida a la facundia en *Las Rosas de Hércules*. En sus versos la fémina será la que, con frecuencia y por propia iniciativa, active la capacidad creadora del sujeto lírico. Este es el primer poema en el que se unen el erotismo y la palabra y, por esto, puede interpretarse como el estadio inicial de la poética del erotismo que caracteriza la obra mayor de Morales. En esta línea se halla la lectura de este poema realizada por Bruno Pérez, quien ha señalado las semejanzas de esta composición con la de Rubén Darío incluida en *Prosas profanas y otros poemas* (1896) que lleva por título “Era un aire suave, de pausados giros” (2011a: 35-37) y ha subrayado cómo en esta se aúnan experiencia iniciática, erotismo y nacimiento a la creación (2004:46-47). Además, ha interpretado este texto de Morales a la luz del tópico modernista de la pérdida del paraíso y la caída en el pecado (2006:448; 2011a:33-37), una perspectiva que dista de la realizada en estas páginas⁸, en la que el niño no incurre

8 Para Bruno Pérez, la situación del sujeto lírico y la traviesa Juana se asemeja a la de Adán y Eva en el paraíso. La risa de Juana es, a su juicio, “el primer motivo femenino de la perdición” (2011a:36). Lejos de esta interpretación, la poética del erotismo de Morales se sustenta en una idea positiva de la mujer, de ahí que en *Las Rosas de Hércules* no se reseñe la presencia de la figura de la *femme fatale*. Ninguna de las féminas de dicha obra se acoge al arquetipo de la Eva introductora del pecado en el mundo.

en falta, sino que se inicia gozosamente en el amor, sinónimo en *Las Rosas de Hércules* de la palabra, del encuentro con la alteridad y la formación del ser humano. Esta concepción del erotismo atraviesa la literatura del poeta y resulta indisociable del arte, como se sugiere en el “ciclo erótico” de “Poemas de asuntos varios”, en la “Balada del Niño Arquero”, de “Alegorías”, y en “A Leonor”, del libro II.

“V”: EL DESARRAIGO

Las composiciones “V” y “IX” de “Vacaciones sentimentales” tienen como referente espacial el colegio, contrapunto imaginario del jardín, espacio del ámbito, abierto, lúdico y luminoso. El poema “V”, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está formado por cuatro serventesios y dos quintetos. En ellos se narra el regreso al entorno escolar, que implica el término de las vacaciones estivales y la separación dolorosa del medio rural. El poema presenta una estructura tripartita. En la primera parte, que ocupa las dos primeras estrofas (vv.1-8), se describen el colegio y los sentimientos negativos que despierta en el sujeto lírico, en este caso, colectivo. En la segunda, que abarca desde la tercera a la quinta estrofa (vv.9-21), se relata la salida del pueblo. En la postrera, que comprende la última estrofa (vv.22-26), se repara en la llegada al colegio.

El final del periodo de descanso —“se terminaron aquellas vacaciones” (v.1)— coincide con el comienzo de un nuevo ciclo, ya conocido por el sujeto lírico, como indica la enumeración que abarca del segundo al cuarto verso y carece de verbo, que anuncia el inicio del curso escolar —“Otra vez el colegio” (v.2). Sus dependencias se asocian al enclaustramiento, el tedio y la rutina, sugeridos en las aliteraciones de laterales, que, en consonancia con el extenso espacio, prolongan el sonido —“los empolvados mapas de los largos salones” (v.3)— y vibrantes, que refleja el hastío del sujeto —“los eternos días llenos de aburrimiento...” (v.4). El reloj, símbolo del paso del tiempo (Durand 269), posee en este caso un “péndulo lento” (v.2), que marca los minutos interminables de las sempiternas jornadas que aguardan al sujeto lírico. Su disgusto se expresa con las exclamacio-

nes: “¡El primero de octubre! ¡Poco piadoso día, / que era tan detestado por nuestro corazón!” (vv.7-8).

La segunda parte narra el itinerario que realiza el “vetusto coche de la pensión” (v.6), que, en un diseño espacial horizontal centrífugo, aleja a los colegiales del entorno rural. El desplazamiento desgarra a sus ocupantes, quienes padecen la separación y sienten el desarraigo familiar, erótico, físico y fraternal. Los “besos y lágrimas” (v.9) simbolizan la despedida del microcosmos analizado en los poemas previos: atrás queda el cobijo del hogar y la iniciación amorosa, trocada por “los largos salones” (v.3) que sugieren un gran desamparo. La naturaleza es cómplice de la angustia de los viajeros: la “mañana fría” (v.5), la “tenue llovizna” (v.10) y “el campo aterido” (v.11) inciden en la gelidez de la obligatoria partida. Este abandono del medio supone la separación de un modo de existir, el del “pueblo” (v.13), que encierra toda una ética, analizada en páginas previas, y una historicidad simbolizada por “algunos labradores” (v.14) que perpetúan el legado de los ancestros. La escisión del entorno querido se concreta en un personaje: el “hijo del herrero” (v.20), símbolo de la fraternidad —“nuestro excelente amigo” (v.20)—, que despide a los colegiales. El rostro del camarada, última imagen del campo que el sujeto lírico se lleva en la retina, condensa la libertad con la que se habita en el universo del que ha sido arrancado, con “un profundo pesar” (v.19), y representa la antítesis del mundo que le aguarda.

La arribada al colegio, que ocupa la última estrofa, acentúa la pesadumbre. El “uniforme” (v.23) escolar y la “gorra galoneada” (v.23), que atisba “sin alegría” (v.22), simbolizan el sometimiento a una autoridad y la disolución del sujeto. En el ámbito colegial, la persona pierde la singularidad que le daba el nombre propio por el que era reconocido en el hogar, para homogeneizarse con la vestimenta obligatoria y perderse en el anonimato del colectivo. La desazón que este le produce, hace que se aferre al recuerdo querido, que le gustaría sustituir por su realidad presente: “el alma, entonces niña, con gusto trocaría/ por el trájín sonoro de la vieja herrería/ y la carilla sucia de nuestro camarada...” (vv.24-26).

El amor hacia el microcosmos rural, “hábitat natural” del sujeto lírico, y el desdén hacia el colegio, espacio del asedio, contienen una crítica a

la ciudad, donde se halla el centro educativo. En ese sentido, el poema puede interpretarse como un descenso al infierno urbano, espacio de hostilidad, como se sugiere en la puntuación, en la que coinciden las pausas versales y sintácticas. Por tanto, este texto es el precedente de los “Poemas de la ciudad comercial”, serie del libro II de *Las Rosas de Hércules*, en la que se aborda la deshumanización del hombre moderno.

“VI”: LA LUCIDEZ DE LA COMUNIÓN POÉTICA

Esta composición está dedicada a Fernando Fortún, amigo de juventud de Tomás Morales, miembro de lo que Juan Manuel Bonet denominó el “grupo de los *crepuscolari* españoles” (1985:41-47), formado, según el crítico, por Enrique Díez-Canedo, Tomás Morales, Alonso Quesada, Ángel Vegue y Goldoni, Pedro Salinas y el propio Fortún. El poema constituye una reflexión sobre la lectura, que realiza el sujeto lírico mientras espera la llegada de un amigo en la casa de este. Compuesto por once estrofas, cuya métrica es muy variada, y un verso suelto, el texto tiene una estructura cuatripartita. En la primera parte (vv.1-8) se describe la estancia donde el sujeto lírico aguarda. En la segunda (vv.9-30) reflexiona sobre la lectura como vía de conocimiento de la realidad. En la tercera (31-61) encadena una serie de pensamientos sobre la utilidad de la lectura. En la última (vv.62-78) ahonda en la experiencia que ha vivido y da cuenta del regreso del amigo. Conviene destacar que el ambiente del poema resulta paralelo al de las composiciones anteriores, pero se desarrolla completamente en el interior de la casa, por lo que se agudiza la dominante digestiva, con sus imágenes distintivas, relacionadas con la profundidad, intimidad y serenidad, que evidencian un deseo de posesión y penetración (Durand 414-415).

Cuando el texto se inicia, la actividad del sujeto ya ha concluido—“Esta tarde he leído a Rodenbach” (v.1). Su sesión de lectura se ha desarrollado en un marco perfecto, en el que reina el sosiego, como refleja la repetición y el paralelismo que forma la palabra “quietud” (v.3,v.6). Así lo reconoce el propio sujeto lírico, que admite que las condiciones han re-

sultado idóneas. —“El día/ ha sido el más propicio que hubo en todo el verano...” (vv.1-2). La descripción del entorno del “salón antiguo” (v.3), espacio del ámbito, que lo cobija, así lo corrobora. Los ojos del sujeto lírico recorren la sala, desde la parte superior hasta la inferior. La atención se fija primero las “altas ventanas” (v.5), cuyas “muselinas” (v.5) refuerzan la sensación de aislamiento del exterior, y desciende hacia los “espejos biselados” (v.6), hasta alcanzar la “mesa” (v.7) contigua al lector. Sobre esta hay dos objetos simbólicos relevantes. Por un lado, el “vaso con flores nuevas” (v.7), símbolo femenino (Durand 243) que alberga los frutos de la naturaleza vinculados, en la obra de Morales, a la poesía. Por otro, “un libro: el del poeta amado” (v.8), objeto que revela la coincidencia de los gustos del sujeto lírico y del propietario de la casa donde lo aguarda, seguidor, también, de Rodenbach.

La segunda parte del texto destaca la importancia que tiene la lectura como vía de acceso a la realidad. Los versos de Rodenbach tienen un efecto positivo en su intérprete, que resulta mucho más permeable a su entorno y comienza a profundizar en el “alma” (v.10) de las cosas, inspirado por el verso de un poema suyo, que todavía recuerda e injerta en su discurso: “*Les chambres, qu'on croirait d'inanimés décors*” (v.9). La literatura se perfila, así, como una vía para iniciarse en los secretos del mundo, imposibles de atisbar a simple vista y que han de ser descodificados, como se sugiere en toda la obra de Morales, a través de la experiencia estética. Esta provoca en el ser humano la “exaltación de espíritu” (v.13), lo encara con el “misterio” (v.15), abre sus sentidos a la comprensión, como sugieren los paralelismos y las reduplicaciones relativos a los dos sentidos más importantes de la obra de Morales: la vista y el oído —“y miramos y vemos, y escuchamos y oímos/ algo que en nuestra vida ni vimos ni escuchamos...” (vv.17-18). Esta experiencia transforma al sujeto lírico, que siente cómo su interior se hace más sutil.

Esta indagación del alma de las cosas resulta inseparable de la alteridad. Es “con el poeta” (v.12), junto al otro, como se descubre el mundo. Así lo comunica a un interlocutor a quien se dirige, que es, como se infiere del duodécimo verso, la misma persona a quien espera en el salón, su amigo “Fernando” (v.12) Fortún, al que está dedicado el texto. Con él inicia

un diálogo en el que el sujeto lírico enumera una serie de situaciones cotidianas que, bajo su apariencia de normalidad, albergan un misterio. En primer lugar, menciona cómo se mueven la casa y sus objetos durante la noche en una extensa interrogación retórica —“¿No has sentido una noche, cuando a casa volviste,/ al abrir a deshoras la puerta de tu cuarto,/ agitarse en un vuelo ligero las cuartillas/ y temblar los cristales con pasajero espanto?...” (vv.19-22). Esto lo atribuye, con dudas, como sugieren la exclamación y los puntos suspensivos, al aire: “Creíste que fue el viento de la puerta al abrirse.../ ¡Creíste que fue el viento... y no fue el viento acaso!...” (vv. 23-24). No resulta baladí la referencia al elemento aéreo, pues, en *Las Rosas de Hércules*, este aparece generalmente personificado como portador de un mensaje, como se infiere del poema “II” de “Vacaciones sentimentales”. En segundo lugar, se citan dos visiones que el sujeto lírico ha experimentado y sobre las que duda. La expresión de la inquietud que le generan guarda un paralelismo con la expresada anteriormente y se apoya en el polisíndeton: “Y fue una momentánea visión, y fue tan brusca,/ que yo pensé fue un sueño... y no fue un sueño acaso...” (vv. 29-30). La referencia a las visiones tampoco es caprichosa, ya que ocupan un lugar destacado en la obra mayor de Morales, que identifica al artista, en general, y al poeta, en concreto, con el visionario.

La tercera parte del texto está dedicada a las funciones de la literatura. De nuevo un verso de Rodenbach se injerta en el poema —“*Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!*” (v.31)—, lo que incita la reflexión del sujeto lírico. La palabra del literato belga lo devuelve al entorno donde se halla, cuyas condiciones resultan ideales para elucubrar tras la sesión de lectura. Esta actividad lo acerca a sí mismo, por eso la identifica con una sensación grata, como sugiere la metáfora “Dulzor íntimo y suave” (v.35). La poesía tiene tres finalidades, que aparecen enumeradas en el texto, y recuerda a las definidas por Horacio en la *Epístola a los Pisones*. En primer lugar, sirve “para pensar a solas” (v.35), es decir, es una vía para conocer, que se asocia al *docere* horaciano. En segundo, es útil para deleitarse en las evocaciones propias y ajenas —“para repetir sueños que ya fueron soñados” (v.36), lo que coincide con el *delectare* del latino. Por último, emociona, se utiliza para “forjarnos tristezas, porque

somos felices,/ dejando la alegría para los desgraciados...” (vv.37-38), algo que se corresponde con el *movere* de Horacio.

Estas reflexiones sobre la lectura dan paso a una experiencia parecida a las descritas en la segunda parte del poema. El sujeto lírico asiste a un fenómeno que le hace dudar del carácter exclusivamente físico de la realidad. El toque, al atardecer, del “ángelus” (v.52)⁹ penetra en el salón, ya en penumbra por la caída del sol de la tarde, donde espera a su amigo. La onda sonora de las campanas, símbolo destacado en las últimas composiciones de “Vacaciones sentimentales”, comienza a animar los enseres que rodean al sujeto lírico. El repique mueve las cortinas —“tiemblan las muselinas imperceptiblemente” (v.55)—, las flores —“unos pétalos mueren de inquietud en un vaso” (v.56)— y arranca unas notas tan perfectas que su ejecución se compara con la de un ser humano —“del piano en éxtasis surge una melodía/ tan severa, tan pura, de un sollozar tan plácido/ cual si una mano en sueños, desmayada de olvido,/ dejara una tristeza vagar por el teclado...” (vv.57-60). La sala, dominada por el sosiego hasta entonces, sufre esta transformación, comparada por el sujeto lírico que asiste a ella con un fenómeno maravilloso —“y en este único instante, como a un conjuro mágico” (v.54). La experiencia resulta

9 El toque del ángelus al atardecer puede resultar extraño para el lector contemporáneo, ya que, generalmente, en la actualidad, se realiza al mediodía. Sin embargo, en algunos lugares, se mantiene la tradición de tañer al atardecer, momento al que se refiere el texto de Morales, porque, en su origen, el ángelus era una oración de tarde. Así se explica en el *Directorio franciscano*:

Por cuanto se sabe, fue Fray Benito de Arezzo quien, hacia el año 1250, introdujo en el convento de Arezzo el Ángelus [sic], haciendo cantar o recitar, a la caída de la tarde, la antifona *El Ángel habló a María (Angelus locutus est Mariae)* mientras sonaban las campanas.

El Capítulo general celebrado en Asís en 1269, y presidido por San Buenaventura, estableció que los hermanos exhortaran al pueblo a saludar a la Virgen con las palabras del Ángel cuando al atardecer sonara la campana de completas; posteriormente, ya en el siglo XIV, se introdujo el toque y el rezo del Ángelus por la mañana, y luego también al mediodía (cf. Waddingo, *Annales Minorum*, a. 1269, vol. IV, pág. 331; A. G. Little, en *Archivum Franciscanum Historicum* 7, 1914, p. 679). *Directorio franciscano*. Web 11 May, 2011.

inseparable del hallazgo del “alma de las cosas”, de la comprensión de la realidad a la que aspira y que ha alcanzado el sujeto lírico. Este momento de lucidez extrema, que coincide con el clímax de la composición, es seguido por el desánimo. El visionario está condenado a atisbar transitoriamente el misterio y a volver rápidamente a su cotidianidad. Su regreso genera siempre la decepción y la rebeldía, un sentimiento de vacío, al que remite el poema con las repeticiones de “nada” (v.61) y las sucesiones de puntos suspensivos: “Después... nada; penumbra, vaguedad, quietud... nada.” (v.61).

La cuarta parte del texto se inicia con la referencia a la tranquilidad que inunda el salón, después de la vivencia del sujeto lírico —“El silencio prosigue...” (v.62). Su experiencia visionaria se interrumpe con la llegada de la luz artificial: el “antiguo criado” (v.62) enciende la “lámpara” (v.63), que llena el ambiente, hasta entonces en penumbra, situación ideal, en la obra de Morales, para indagar. Es durante el ocaso, en el momento en el que las tinieblas se mezclan con la claridad, cuando se revelan los secretos. Como en el mito platónico de la caverna, la verdad resulta inasible a plena luz; se la debe buscar en esa zona donde se mezcla con las sombras. Solo así la puede aprehender el ser humano, conocerla y hacerla suya.

La lámpara eléctrica, símbolo del progreso científico, rompe esta atmósfera y alumbrando unos objetos que vuelven a su estado primigenio, a su condición física más elemental, como afirma el sujeto lírico —“El salón alumbrado/ ha perdido el misterio” (vv.66-67); “con la lámpara se ha extinguido el ensueño” (v.71). El sujeto se rebela ante este “estado de cosas”, deja atrás la esfera iluminada artificialmente y se desplaza hasta “la ventana” (v.72), símbolo que comunica el hogar con el exterior, con el fin de recibir los últimos rayos del “crepúsculo” (v.73), siempre vinculado a valores positivos.

La contemplación del hermoso paisaje rural y la experiencia vivida regeneran al ser humano, que siente una paz infinita. La literatura tiene un efecto terapéutico, por eso se la equipara a una sustancia reconstituyente: “Esta noche de julio/ tendrá para mi espíritu la placidez de un bálsamo...” (vv.73-74). Las emociones le hacen evocar unos versos de Fortún, que se corresponden con su estado: “*Parece que mi alma/ salió de mí, y se*

ha hecho el alma de este ocaso...” (vv.75-76). El interior, muy permeable a la realidad, debido a la experiencia vivida, se fusiona con el entorno. Poesía, conocimiento e identidad se funden en estos últimos versos, en los que se alude al retorno de Fernando Fortún: “Mi amigo ha regresado” (v.78).

La mención final al humo de la “pipa que rima con la luna” (v.77) fija en la poética de Morales esta imagen, presente sobre todo en la sección “Poemas del mar”, que remite a la prolongación del ensueño. Asimismo, esta podría contener un guiño a la afición de Fortún a la poesía francesa. La intertextualidad se torna hipótesis plausible si se recuerda el retrato que Georges Rodenbach realizó de Mallarmé (“Stéphane Mallarmé”, 1899) y su texto “La fête chez les Parnassiens” (1895); e, incluso, “La Pipe” (1864), escrito por el propio Mallarmé. En todas estas composiciones se insiste en las redes semánticas descritas en el poema. La posibilidad de que Tomás Morales realizara un homenaje a estos autores no resulta descabellada, si se considera el profundo conocimiento que Fernando Fortún, coautor con Enrique Díez-Canedo de la antología *La poesía francesa moderna* (1913), tenía de estos escritores. Conocimiento que, a la largo de su profunda amistad con Morales, el escritor madrileño trasladó al literato canario.

La influencia de Rodenbach, autor de los versos de los poemas injertados en el texto, “La Vie des Chambres” y “Douceur du soir!”, ha sido estudiada por Oswaldo Guerra Sánchez, quien sostiene que en el poema de Morales se desliza una serie de ideales literarios, también defendidos por Fortún, como los siguientes: “(...) el gusto por lo crepuscular, la recreación de atmósferas en las que reina la ensoñación, el propio acto de la inspiración poética y la evocación de los espacios físicos concretos en que se desenvuelve la intimidad” (2006: 297). Por su parte, Sebastián de la Nuez apunta, junto a Rodenbach y, concretamente, *Le règne du silence* (1901), la influencia en la recreación de objetos y de ambientes íntimos de Maeterlick, Verhaeren y Bécquer. Además, Bruno Pérez ha visto concomitancias entre este poema y “The Raven”, de Edgar Allan Poe (2005b: 449; 2011a: 46-50). El espacio cerrado, la penumbra, el estado de sueño, la disposición de los protagonistas a encararse con el misterio, constituyen, a juicio del crítico, elementos suficientes para establecer una relación de hecho entre ambos textos. No cabe duda de que el sujeto lírico

de este poema de “Vacaciones sentimentales” incurre en los juegos entre la realidad textual y la realidad tangible y el efecto que estas causan en el lector, inmerso, también, en el texto y convertido en un personaje más del mismo. Sin embargo no se sabe con seguridad si Morales aprendió esta técnica del maestro de Boston o si llegó a ella, precisamente, a través de los simbolistas europeos, que sí lo habían leído.

Sin duda, lo que Morales no quiso ocultar en estos versos es la influencia de su amigo en su trayectoria literaria. Fernando Hernández Esposité escribió el 15 de agosto de 1929 en *La Gaceta Literaria*: “Este verso de mirada atrás, paso quedo y ojos caminantes, fue el tono mayor de la inspiración, mística a ratos, de Fortún”. Morales utiliza estos rasgos de la literatura de Fortún en el texto y, de esta manera, explicita su admiración por él, que volverá a manifestar en la elegía que le dedica en el libro II de *Las Rosas de Hércules*, “En la muerte de Fernando Fortún”.

“VII”: LA LUNA, AMPARO DEL SER

Las composiciones “VII” y “VIII” de “Vacaciones sentimentales” se desarrollan, también, en la casa, espacio del ámbito por antonomasia. El poema “VII”, serventesio escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, parece la continuación del anterior. Su primera imagen es la de la ventana, ante la que se había detenido el sujeto lírico en la última parte de “VI”. El sujeto lírico de “VII” es colectivo y puede referirse a los amigos del poema anterior, que se reúnen para contemplar la luna a través de “la ventana entornada” (v.1), símbolo de la comunicación entre el microcosmos del hogar y el mundo exterior. Los rayos del satélite se vierten en un diseño dinámico vertical descendente hasta la vivienda e inundan la habitación del sujeto lírico —“la estancia se ha llenado de claridad lunar” (v.2). La oscuridad, trasunto de la muerte en la obra de Morales, queda erradicada y el elemento celeste tiene un efecto positivo en él —“la luna, que esta noche nos viene a consolar...” (v.4). El satélite se reviste de los valores femeninos, es la “bien amada” (v.3), la mujer, madre y amante, la “divinidad plural” (Durand 272) que ampara al ser humano. Esta colma

su morada, trasunto de su identidad, de luz, siempre asociada a la vida en la obra de Morales. La luna cobija y repara a los humanos, que hallan en ella la cómplice bienhechora, que los alberga en la nocturnidad, como sucede en la composición “II” de “Vacaciones sentimentales”.

“VIII”: LA CONCIENCIA CRÍTICA DEL MUNDO

Este poema, compuesto por doce serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, se destina al recuerdo de una anécdota carnavalesca contada por un familiar que visita al sujeto lírico. Su estructura es tripartita. En la primera parte (vv.1-12), se narra la llegada al espacio que este mora de su tía Rosa, quien relata su experiencia durante una fiesta de Carnaval. En la segunda (vv.13-24), se detallan los pormenores de dicha celebración. En la tercera (vv.25-48), los más jóvenes del hogar recrean el episodio relatado ante la mirada atenta de la tía Rosa. Pese a su apariencia de texto circunstancial, en el que el Sebastián de la Nuez adivina un poso biográfico (1956, I: 66), el poema alberga una crítica velada al entorno sociopolítico de la época. En ese sentido, es la primera de las composiciones de *Las Rosas de Hércules* en la que se aprecia una conciencia crítica respecto al mundo que rodea al sujeto lírico, tema que se encuentra muy presente en la literatura de Morales.

El poema comienza con la imagen que pone fin al anterior: la contemplación de la luna, que engarza ambas composiciones. El símbolo femenino y protector aviva la memoria del sujeto lírico y le hace evocar a un familiar muy próximo —“Y con la luna ha vuelto la visión de mi hermana” (v.1)—, al que se dedica el último de los “Poemas de asuntos varios”. Su recuerdo se sitúa en el “plácido ambiente de los primeros años” (v.2), indisociable de la casa, símbolo por antonomasia del ámbito que caracteriza la serie “Vacaciones sentimentales”. En la morada se reúne el sujeto lírico con su hermana y con la “tía Rosa” (v.5), narradora de historias del gusto de los jóvenes. Una vez más, dos generaciones coinciden en el espacio del hogar, al igual que en las composiciones “I” y “III” de “Vacaciones sentimentales”. En este caso conviven los jóvenes, como sugiere el

comentario sobre el aspecto de la hermana —“ya era una mujercita con sus catorce años” (v.4)—, y el adulto de una cierta edad, como se infiere del aspecto de la tía —“ya un poquito arrugada” (v.5). Entre ellos existe una complicidad forjada en pasados encuentros y basada en la palabra —“cuyas viejas historias gustábamos oír” (v.6). La tía Rosa es la narradora que trae las novedades al seno familiar. En él se esperan las noticias de sus recientes andanzas madrileñas —“de aquella temporada/ tan célebre: dos meses pasados en Madrid” (vv.7-8). Entre las primicias se destaca su encuentro casual con la reina y los rumores, poco apropiados, sobre el rey —“pintorescos cuentos de aquel rey jaranero,/ caballero perfecto, simpático español” (vv.11-12)—, que merecerán la censura en los últimos versos de este poema.

En la segunda parte del texto se describen los detalles de un baile celebrado con motivo de la festividad del carnaval en la capital española. En el recinto del “Real” (v.16) tiene lugar el evento en el que destaca la belleza de la decoración y de los participantes, a la que se refieren las hipérboles y exclamaciones que articulan la descripción —“Las máscaras estaban, a su decir, divinas” (v.17); “Los palcos encantaban llenos de serpentinatas” (v.19); “¡Las mujeres, tan lindas, y los hombres de frac!” (v.20); ¡Las había tan bellas en ese carnaval!” (v.24).

Animados por sus anécdotas, sus sobrinos se remontan a una época pasada y, en la tercera parte del texto, recuperan el disfraz que vistió la tía Rosa ese día y recrean el citado baile. La descripción del vestido de maja, que, personificado, “dormía sus glorias, olvidado” (v.27), destaca la hermosura de sus telas, algo característico del gusto modernista —“basquiña de negro terciopelo” (v.31), “la mantilla blanca, tembladora de encajes” (v.32), “Un escarpín de raso con un bordado alterna” (v.33). La hermana se pone el viejo atuendo, lo que anima al sujeto lírico a interpretar una escena amorosa típica del género chico: “Y adoptando un gracioso talante pinturero,/ nos miraba con una sonrisa picaruela:/ yo entusiasmado entonces le arrojé mi sombrero,/ diciéndole un piropo de una vieja zarzuela” (vv.41-44). En el juego de los niños, lleno de galanía, late un homenaje a los barrios populares de Madrid, citados en el texto —“hija de Maravillas, del Rastro o Avapiés” (v.40)—, y a una de las actrices más rele-

vantes de finales del siglo XVIII, “Rosario Fernández, *La Tirana*” (v.36).

El aparente tono festivo, la plasticidad, heredada, a juicio de Sebastián de la Nuez, de Gautier, Hugo y Darío (1956, II:186), y el tipismo del poema se cuestiona en el serventesio final, que alumbró el sentido del texto. El sujeto lírico supone que la mujer adulta, que asiste entusiasmada a la recreación del baile vivido por ella en el Real —“Y benévolamente tía Rosa sonreía” (v.45)—, puede estar rememorando —“acaso recordando” (v.46)— un momento relacionado con las noticias que trae de la corte, mencionadas en la primera parte del texto: los cuentos sobre el rey. A este instante remiten los últimos versos: “el donaire jovial/ con que el Rey don Alfonso la llamó ¡Reina mía!,/ aquel inolvidable Martes de Carnaval...” (vv.46-48). La actitud del monarca, referencia clara a Alfonso XIII, que reinó en España desde 1902 hasta la proclamación de la II República, no resulta apropiada en un mandatario de su categoría.

Como ha apuntado Bajtin (1974), el carnaval invierte el orden corriente de las cosas y, así, revela lo ridículo y absurdo y, por tanto, constituye la representación deformada de la realidad. Al recrear una fiesta de carnaval, este texto está aludiendo a la depauperación moral de una sociedad sumida en un caos político sin par y en una aguda crisis de valores. En ese sentido, los versos finales, en los que Alfonso XIII convierte a la tía Rosa en su reina se impregnan de una ironía en la que subyace la crítica a un monarca cuyas cualidades distan enormemente de las esperables en un Jefe de Estado. Este “rey jaranero, / caballero perfecto, simpático español” (vv.11-12), protagonista de todo tipo de “cuentos” (v.11), es un personaje más del mundo carnavalesco en que se ha convertido España y constituye otra manifestación del esperpento¹⁰ nacional que ensombrece el Estado. La penosa situación del país y su crisis sociopolítica, en las que estuvo sumergido durante buena parte de la vida de Tomás Morales, por la ineficacia de sus gobernantes, entre ellos Alfonso XIII, se convierte en tema

10 Curioso, a este respecto, es el vínculo que establece Sebastián de la Nuez entre este poema y los “ambientes decimonónicos valle-inclanescos” (1956, II: 95), aunque, a su modo de ver, estos versos responden más al conocimiento adquirido por Morales a través de *La Ilustración Española y Americana*, donde se publicaban acontecimientos de la corte, entre ellos los bailes del Real.

poético en otras composiciones de *Las Rosas de Hércules*, como la “X” de “Poemas del mar”.

Muy distinta resulta la interpretación que Bruno Pérez hace de este texto. A su juicio, estos versos consolidan la imagen del paraíso perdido que sustenta la serie “Vacaciones sentimentales”, en la que la hermana juega un papel decisivo pues es quien prepara “el camino del poeta hacia sus primeras visiones sensuales” (2011a:45).

“IX”: LA DEFENSA DEL POETA

Este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, constituye una defensa de aquellas personas que se dedican a la poesía. El texto posee una estructura bipartita. En la primera parte, que abarca los serventesios (vv.1-8), el sujeto lírico recuerda y describe a un amigo que se dedica a la poesía. En la segunda, que ocupa los tercetos (vv.9-14), trata la estrecha relación fraternal que existe entre ambos.

El inicio del poema recuerda a la dinámica de la memoria descrita en la composición “II” de “Vacaciones sentimentales”. El sujeto lírico se pregunta a sí mismo —“Cuando a mi alma interrogo sobre el ensueño ido” (v.1)— y recupera un recuerdo querido de “aquella buena hora” (v.2). En este caso es el de un individuo cuyo rostro puede rememorar con extrema nitidez, como indica la comparación —“cual si la viese ahora” (v.4). Entre todas las personas de su pasado, algunas confundidas por el transcurso los años, como sugiere la cosificación —“entre caras brumosas empañadas de olvido” (v.3)— puede distinguir al “buen amigo” (v.5). La memoria singulariza a la alteridad, el afecto que la dinamiza rescata al camarada de las tinieblas del tiempo y la voz lo trae al presente.

Su retrato incide en la capacidad visionaria del artista, que Morales destaca en muchos de los creadores a los que homenajea en su obra mayor, en textos como los siguientes: “A Salvador Rueda”, de “Poemas del mar”; y en textos del libro II, como “A Rubén Darío en su última peregrinación”, de “Alegorías”, o “Por el primer centenario de un escultor de imá-

genes”, de “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”. El amigo lanza “miradas errantes” (v.5), propias de quien se entrega al ensueño; y tiene “una visión inquieta” (v.6), característica del que intenta descifrar la naturaleza misteriosa de la realidad. Estas peculiaridades, tan comunes en los escritores, no cuentan con la comprensión de sus compañeros de estudios, que lo desprecian por su inclinación a la literatura: “por sus aficiones todos los estudiantes/ llamábanle, con tono desdeñoso, el poeta” (vv.7-8).

La segunda parte del texto muestra cómo, pese al desaire que la mayoría le dispensa —“los camaradas juegan indiferentes” (v.9)—, el literato cuenta con el apoyo del sujeto lírico. Como se desprende del primer terceto, este se convierte en su cómplice y, por esto, le lee, con seriedad, como sugiere el paralelismo —“con voz emocionada y en tono muy formal” (v.11)—, sus “versos inocentes” (v.10). La lectura, vía de conocimiento y de comunión fraterna, une a los amigos. El don de la amistad y la sensibilidad compartida alientan la confesión del sujeto lírico en el último terceto. Su deseo de “ser torero” (v.13) y el seguro menosprecio que su vocación se ganaría entre sus camaradas refuerzan su empatía hacia el “buen compañero” (v.12) marginado y robustecen su “compasión fraternal” (v.14) hacia él.

Bajo la apariencia sencilla de este soneto, se hallan unas nociones muy interesantes sobre la memoria. Tal y como se apuntó en la introducción a la serie, Morales simpatiza con una idea de esta que se encuentra más cercana a la afectividad que a la cronología. La fraternidad es lo que dinamiza el recuerdo del sujeto lírico en este poema. Este desconoce el destino final del camarada —“No sé lo que habrá sido de ese buen compañero” (v.12)—, ni siquiera parece considerarlo. Lo relevante no es si definitivamente se dedicó o no a la poesía; para él, lo fundamental son las emociones.

Asimismo, este texto posee algunas referencias a la imagen que Morales pudo tener de sí mismo¹¹. Sabido es que, desde muy temprano, se sintió atraído por las letras. Los “versos inocentes” (v.10) que se citan en el soneto pueden ser un guiño a sus primeras composiciones; mientras que la manera de leer, “con voz emocionada y en tono muy formal” (v.11),

11 Así lo intuye también Sebastián de la Nuez, cuando escribe: “(...) nos habla de un muchacho poeta, que puede ser él mismo visto desde la lejanía del tiempo” (1956, I: 61).

es la que lo convirtió en un sublime recitador. No cabe duda de que la defensa del poeta y la poesía que realiza en estos versos se corresponde con su idea de la literatura, que él comprendía como una experiencia vital compartida, pues, para Morales, “el encuentro con la propia voz resulta únicamente posible en el diálogo con otras obras” (González Morales, 2005:62). La alteridad es, como se sostiene en la composición “IV” de “Vacaciones sentimentales”, lo que propulsa la escritura.

Finalmente, la memoria del poeta desdeñado y marginado por el entorno social que reclama Morales se corresponde con una situación que era frecuente en la época finisecular y destaca como tema en la literatura de comienzos de siglo. Este sentimiento fraternal hacia el artista desdeñado por la sociedad es una constante en la obra del escritor y se desliza en otros textos. En concreto son dos las composiciones en las que esta empatía se expresa nítidamente. La primera es el “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios”, en el que puede adivinarse esa debilidad del poeta que sufre la burla en los siguientes versos:

Y si veis que mi alma, a menudo, comete
el pecado de ingenua, no os burléis, se concibe:
soy como un buen abuelo que ha robado un juguete
por contentar al niño que en nuestras almas vive... (vv.35-38).

La segunda revela un posicionamiento más firme ante ese desprecio. Los versos de Morales fueron publicados póstumamente en el libro *Manantiales en la ruta* (1923), de Fernando González. Su destinatario real era, sin embargo, Alonso Quesada, tal y como ha descubierto Guerra Sánchez, quien afirma que estos proceden de una estrofa de “En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada”, desechada en la versión final por su autor (2006:407). Las penurias que sufrió Quesada justifican la virulencia con que Morales ataca a aquellos que vilipendian a su admirado amigo:

Yo sé que hay bravas gentes que desdeñan
el verbo noble y la ideal medida;
para esos pobres seres que no sueñan
¡qué poca cosa debe ser la vida!

“X”: EL RETORNO Y LA PERVIVENCIA

El poema está compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos alejandrinos, cuyos versos pares riman, mientras que los impares quedan sueltos. El texto es la descripción de un paisaje otoñal que contempla el sujeto lírico en el atardecer. Posee una estructura bipartita: en la primera parte (vv.1-12) describe el entorno rural que atisba. En la segunda (vv.13-16), expresa su voluntad de fundirse con el medio. Su capacidad para captar, mediante sus sentidos, cada uno de los detalles que lo rodean y para plasmarlos con un estilo sumamente plástico, hacen que este poema sea una de las estampas modernistas más destacadas de la obra de Morales, tal y como ha señalado José Paulino Ayuso, que escogió este texto como ejemplo de poesía modernista en su *Antología de la poesía española del siglo XX: 1900-1939* (1996).

La atmósfera que envuelve al sujeto lírico es sumamente clara y luminosa, rasgos que caracterizan al régimen diurno en el que se encuadra este texto, en el que se registra la dominante postural y las imágenes relacionadas con la vista y el oído (Durand 414-415). Su símbolo por antonomasia, “el sol” (v.3), inunda con sus rayos el ambiente y le confiere una luminosidad plena, sugerida en la metáfora “Tarde de oro en Otoño” (v.1) con la que se inicia el poema. La luz, sinónimo en la obra de Morales de la vida y la creación, ocupa toda la realidad, en la que no hay ningún signo opaco —“aún las nieblas densas/ no han vertido en el viento su vaho taciturno” (vv.1-2). Todo resulta diáfano bajo “el poniente” (v.3), cuyos tonos rojizos —“escarlata” (v.3); “púrpura” (v.3)—, que remiten a la pasión y el vitalismo en *Las Rosas de Hércules*, se vinculan a la actividad ígnea del “viejo Verano” (v.4). La mayúscula revela que este es una divinidad y posiblemente sea una alusión a Vulcano, dios romano del hierro y el fuego cuya fiesta se celebra en el estío. El trabajo que realiza en su fragua tiñe el paisaje con sus “fuegos últimos” (v.4), que anuncian el final del día y tiñen el cielo de tonos encarnados.

Si en la primera estrofa domina el sentido de la vista, en la segunda es el oído el que capta la realidad. El sonido de las campanas que, en la tarde, llaman al ángelus —“al geórgico llorar de las esquilas” (v.7)— rom-

pe el silencio —“la paz del llano” (v.5)— y hace que el sujeto lírico evoque a los ausentes, animalizados como “los eternos rebaños de los ángeles puros” (v.8). La memoria de los antepasados es recobrada y actualizada, al igual que sucede en el poema “I” de “Vacaciones sentimentales”, del que se toma la imagen de la esquila —“aunados al geórgico llorar de las esquilas” (v.7)—, que se convierte en un símbolo de la memoria de los mayores.

En la tercera estrofa, en la que vuelve a dominar la vista, el sujeto lírico se fija en los árboles durante el “Otoño” (v.9), estación en la que se desarrolla el poema y que, en *Las Rosas de Hércules*, remite al final del ciclo de la naturaleza y a la recogida de los frutos poéticos, tal y como se establece en la “Alegoría del Otoño”, de la serie “Alegorías”, del libro II. En esta época se divisan las “hojas amarillentas” (v.9) y los “ramajes desnudos” (v.10), que indican el término del mencionado ciclo. Únicamente resisten los “viejos álamos” (v.11), árboles que aparecen personificados —“elevan pensativos/ sus cúpulas de plata sobre el azul profundo” (vv.11-12). El vegetal se humaniza y sus copas contrastan con el aspecto del cielo. El azul, color modernista por antonomasia, caro a la imaginación rubeniana y mallarmeana, culmina una paleta cuyo potencial sinestésico resulta evidente. El blanco, el azul, el dorado y la blancura azulada de la plata constituyen colores típicos del régimen diurno de la imagen (Durand 209), cuya luminosidad simboliza el triunfo de la luz sobre la oscuridad, a la que alude el comienzo del texto.

La dinámica vertical ascendente consustancial al árbol, unida a los valores positivos del régimen diurno, enaltecen al sujeto lírico, que en la última estrofa declara su voluntad de fundirse con el entorno. El uso del pretérito imperfecto del subjuntivo manifiesta un deseo inalcanzable —“Yo quisiera que mi alma fuera como esta tarde,/ y mi pensar se hiciera tan impalpable y mudo” (vv.13-14). El afán del sujeto de unirse a la naturaleza diáfana y de que su interior sea conquistado por su claridad remiten a un ansia de purificación. A esta alude “el humo azulado de algún hogar lejano” (v.15) con el que se compara el pensamiento. La imagen del humo que, en un diseño dinámico vertical ascendente, se eleva en el cielo —“que se cierne en la calma solemne del crepúsculo...” (v.16)— refleja el deseo de prolongar la contemplación y dejar vagar el ensueño.

Algunos elementos simbólicos que articulan esta pieza vuelven a aparecer en otras composiciones de *Las Rosas de Hércules*. En primer lugar, destaca el ángelus, ya citado en “VI” de “Vacaciones sentimentales”. Además de las posibles intertextualidades apuntadas por Guerra Sánchez con el poema “Soir”, de Albert Samain (2006:300), y con la obra de Francis Jammes (302), la oración permite realizar interpretaciones relevantes para la obra de Morales. En primer lugar, y en relación con el poema “I”, resulta evidente la insistencia en el valor que se le otorga a los “mayores” que, lejos de sucumbir a la muerte, continúan “vivos” en la palabra del sujeto lírico. En segundo, se debe reseñar que el ángel remite a la purificación a la que aspira el sujeto: “(...) en última instancia —sostiene Durand— el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el ave animal, sino el ángel, y [que] toda elevación es isomorfa de una purificación por ser esencialmente angélica” (125)¹². Este mismo anhelo se explicita en términos muy parecidos en la ya citada “VI” de “Vacaciones sentimentales” y, también, en “Alegoría del Otoño”, de “Alegorías”, del libro II, en la que la divinidad recomienda al artista purgar toda impureza de sí mismo y fundirse con la realidad: “Y salga tu palabra, tras de molienda dura, / por el tamiz más fino, cribada de impureza: / y siendo trino y uno con tu interior hechura / sé, a la par, uno y trino con la Naturaleza...” (vv.127-130).

Además, destaca el árbol, al decir de Durand, “cosmos verticalizado” (325), que aparece personificado, asimismo, en “Tarde en la selva”, de la serie “Alegorías”, del libro II de *Las Rosas de Hércules*. Junto a la imaginación ascensional sugerida por sus copas, asociadas, además, al mineral valioso, estos álamos plateados podrían ser una referencia a Canarias, ya que estos mismos árboles crecían en los Campos Elíseos, a orillas del río de la Memoria, y eran la metamorfosis de Leuce.

12 El homenaje realizado aquí a los antepasados puede apuntar a la posibilidad de que Tomás Morales simpatizara con las doctrinas órficas y pitagóricas. Este poema puede aludir al vagar de las almas durante el proceso de purificación, hipótesis que no debe descartarse, a tenor del protagonismo del Otoño en este texto y en toda su obra, especialmente en “Alegoría del Otoño”. Su poema “A Rubén Darío en su última peregrinación” contiene también referencias a las enseñanzas órficas y pitagóricas.

En conclusión, este texto, sin lugar a dudas, ejemplo perfecto, como señaló Paulino Ayuso, de la literatura modernista, resulta valioso porque alberga algunos elementos fundamentales del entramado simbólico que sustenta *Las Rosas de Hércules*. Así lo reconoció también Alfredo Marqueríe, quien destacó las excelencias de la composición en un artículo publicado el 4 de enero de 1947 en *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu*.

“ELOGIO DE LAS CAMPANAS”: LA MEMORIA ELOCUENTE

Los dos últimos poemas de “Vacaciones sentimentales” se centran en las campanas, que aparecen personificadas y constituyen un símbolo propio del régimen diurno que se inserta en un diseño espacial dinámico vertical ascendente. Según Durand, el campanario remite a la “vigilancia y la espera de la unión divina” (121). La sonoridad y las imágenes visuales características de la dominante postural propia del citado régimen desempeñan un papel importante en estos textos, que, como el anterior, revelan la voluntad del sujeto por vincularse a la pureza y la claridad (Durand 414-415).

Compuesto por seis serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, “Elogio de las campanas” constituye un canto a las esquilas del pueblo, que se estructura en dos partes. En la primera (vv.1-8), el sujeto lírico declara su predilección por los instrumentos más pequeños. En la segunda (vv.9-24), mantiene un diálogo con ellos, en el que defiende una concepción de la poética. El texto comienza con el sonido de las “campanas del pueblo” (v.4), que se escuchan en la tranquilidad del entorno rural —“en la noche reina la quietud silenciosa, / y hasta es callado el viento” (vv.1-2). El sujeto acoge su tañido, personificado como “una voz afectuosa” (v.3), que llega hasta su interior —“desciende hasta mi alma” (v.3). La eufonía de las campanas explica la metáfora con la que la identifica el sujeto lírico, que encuentra en ellas unas “buenas amigas” (v.4). Su afecto se concentra en una de estas —“hay una entre todas que tiene mis amores” (v.5). Su afinidad obedece a que simpatiza con su repi-

que —“porque tienen sus sonos más infantilidad” (v.6)—, que contrasta con el de otras campanas de mayor potencia y volumen que, sin embargo, no satisfacen al receptor, como sugieren las comparaciones —“yo la amo más que a todas sus hermanas mayores/ y aun más que a las campanas grandes de la ciudad...” (vv.7-8).

En la segunda parte del texto el sujeto lírico se dirige hacia su instrumento preferido, al que tutea. El sufijo aumentativo, presente en el vocativo —“Esquilón de la aldea” (v.9)—, y el simil con el familiar —“eres como un hermano” (v.9)— revelan la importancia que el instrumento tiene para él. La esquila, símbolo, como se ha anotado, de la memoria, alberga un conocimiento antiguo que traslada al sujeto lírico —“que sabes tantas cosas queridas para mí” (v. 10). Este valora especialmente su capacidad comunicativa, basada en la sencillez y en la ausencia de pretensiones, como refleja la metáfora del “lirismo vano” (v.11). Con él se identifica el sujeto, que ensalza su espontaneidad —“travieso y parlanchín” (v.12)—, comparada con la de un niño —“eres como un chicuelo alocado y violento,/ que aprovecha un descuido para ser decidor” (vv.13-14). Su tono representa la antítesis del estruendo grave y ampuloso generado por el “golpe del pesado martillo del reloj” (v.16), que rige el funcionamiento de las “campanas grandes” (v.8) y somete su libertad.

El vínculo entre los instrumentos y la memoria se evidencia en el quinto serventesio, en el que se menciona a los antepasados del esquilón de la aldea. Su “abuela sabidora” (v.17) se identifica con “una vieja cigüeña” (v.17), ave que remite a una imaginación aérea y se vincula, también, al espacio de lo superior. Personificada, enseña a su nieto “cuentos de los que hacen reír” (v.18), es decir, lo introduce en una tradición que no abandona, pese a su avanzada edad —“aunque eres viejo, tienes la voz risueña,/ y hasta tu son cascado tiene un dejo infantil” (vv.19-20). Con el esquilón, resuena la voz de su genealogía, la memoria de los mayores, que actualiza en su repique. Por ello, el sujeto lírico le atribuye el conocimiento de “tantas cosas queridas” (v.10), que, al escucharlas, lo conmueven.

En el último serventesio, el sujeto lírico vuelve a declarar su amor por la campana de la aldea —“te he dado mis afectos mejores” (v.21). Su que-
rencia obedece a su llaneza, sugerida por el paralelismo —“por ingenuo

y por fútil en tu sonoridad” (v.22)— que contrasta con la de otras más potentes, entre las que destacan las de la urbe, antítesis de las rurales. Así lo manifiesta en los dos últimos versos, que repiten esos con los que terminaba la primera parte del poema e introducen el tuteo, en coherencia con el diálogo con el esquilón, al que se le vuelve a manifestar el amor: “Yo te amo más que a todas tus hermanas mayores/ y aun más que a las campanas grandes de la ciudad...” (vv.23-24).

El “Elogio de las campanas” es, en realidad, la alabanza de un tono humilde y sencillo, metáfora de una poética, que se reivindica en este texto y aboga por la inocencia y la ligereza, contrarias a las ampulósidades retóricas o a la tentación de amoldarse a exigencias externas o a las rentabilidades. Asimismo, reconoce la relevancia del magisterio de una tradición donde “aprehender” la voz. La palabra actualiza la memoria de los mayores, que se encuentran muy presentes en el ámbito rural, frente a lo que ocurre en la ciudad, donde la deshumanización, la codicia y las apariencias dominan al hombre.

El simbolismo de la campana, elemento presente en las composiciones “VI” y “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”, se amplía en este texto. Además de la memoria, se erige aquí en símbolo de una poética que rechaza los excesos de un parnasianismo mal comprendido y apuesta por la sencillez y el equilibrio. Estos elementos serán, entre otros, los que el sujeto lírico rescate en su propuesta para renovar la lírica castellana en “La campana a vuelo”, de la serie “Alegorías”, del libro II de *Las Rosas de Hércules*.

“LA VOZ DE LAS CAMPANAS”: EL DECORO, REFLEJO DEL BIEN Y LA BELLEZA

El sexteto que cierra la serie está escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, y también contiene una reflexión poética. El sujeto lírico defiende que ha de existir una sintonía entre el tono y el acontecimiento por el que se hace sonar la campana. Esta correspondencia apunta al concepto de decoro, con el que la retórica apela a la necesidad de coherencia entre estilo y obra. A buen seguro, esta idea sería familiar a Tomás

Morales, poseedor de un indudable bagaje en todo lo concerniente a la cultura clásica. Resulta lógico que a lo largo de su formación conociera la tipificación de los estilos realizada en la baja latinidad, siguiendo las tres obras maestras de Virgilio.

En el poema, se adjudica un estilo para cada ocasión: en “los funerales” (v.2), el son de las campanas, humanizado, es “triste” (v.2); en la “primavera” (v.3), estación del florecimiento, estas “ríen” (v.3); en “Nochebuena” (v.3), día que conmemora el nacimiento de Jesucristo, “cantan” (v.3); en “los ángelus” (v.4), “invitan a la cena” (v.4), incitan a regresar al hogar, como se sugiere en la composición “VI”; y son “tan huecas y tan graves” (v.6) cuando convocan en las tediosas “noches de sermón” (v.6).

En esta “retórica de las campanas” late, también, una consideración ética del lenguaje. El primer verso del texto —“Su lenguaje es sencillo como su alma, que es buena” (v.1)— es un canto a la humildad, elogiada en la composición anterior, y una metáfora de la moral. En la estela de Platón, Morales está identificando el Bien con la Belleza. A este vínculo apunta, también, el lugar de las campanas. Durand ha relacionado la altura con la superioridad del ideal al que aspira la palabra. Sus reflexiones sobre esta resultan muy esclarecedoras al respecto: “[La palabra] es isomorfa en numerosas culturas de la luz y de la soberanía de arriba. Este isomorfismo —continúa el antropólogo— se traduce materialmente por las dos manifestaciones posibles del verbo: la escritura, o al menos el emblema pictográfico por un lado, el fonetismo por otro” (148). El sonido de las campanas evocado por la voz de Morales se relaciona, por tanto, con el bien y la belleza supremos. El vínculo que Durand señala entre el sonido y la voz, que atraviesa *Las Rosas de Hércules*, refuerza la identificación de la campana y la poética, establecida en el comentario de este poema y el anterior. Por consiguiente, Morales establece en este texto la necesidad de fundir ética y estética: la poesía, como el tañido, debe aspirar a los más altos ideales.

Asimismo, al fijarse en la cadencia de las campanas, el sujeto lírico aboga por acotar el poema a la tonalidad que le corresponde, sin sucumbir a las tentaciones de los diferentes excesos. En ese sentido, esta composición continúa la línea de la precedente, en la que se desliza una sim-

patía hacia la sencillez estilística, adscrita ahora a una concepción del decoro muy determinada, antítesis de la tendencia a una verbosidad ampulosa. Idéntico sentido posee el instrumento en el libro II de *Las Rosas de Hércules*, cuya sección “Alegorías” se cierra con “La campana a vuelo”, extensa composición en la que se retoman algunos aspectos presentados en los dos últimos poemas de “Vacaciones sentimentales”.

CAPÍTULO VI

“Poemas de asuntos varios”

Esta sección está dedicada al poeta, dramaturgo y narrador almeriense Francisco Villaespesa, figura esencial en la formación lírica de Morales y uno de los máximos responsables de su éxito temprano. Además de introducirlo en los círculos literarios madrileños cuando llegó a la capital para continuar sus estudios universitarios, el fundador de las publicaciones *Electra*, *Revista Ibérica* y *Revista Latina* alentó al escritor canario para que colaborara en esta última, donde vieron la luz buena parte de sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. En la entrevista concedida por Tomás Morales a Félix Aranda, publicada en *La Provincia* el 20 de abril de 1921, el poeta confesó su deuda con el escritor andaluz:“(...) 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”. Curioso es que Villaespesa fue el último de los amigos madrileños de Tomás Morales que lo vio con vida en 1921, cuando, con motivo de una escala en Las Palmas de Gran Canaria, lo visitó y representó para él, a los pies de la cama del enfermo, una de sus piezas teatrales.

Las nueve composiciones que constituyen los “Poemas de asuntos varios” están precedidas por una cita de William Shakespeare, extraída de su extenso poema “Venus and Adonis” publicado en 1593: “*And in a peaceful hour doth cry “Kill, kill!” / Distempering gentle Love in his desire...*”, (vv.652-653). El texto canta la historia de amor entre el joven de deslumbrante belleza y la diosa, que se enamoró perdidamente de él y lo convirtió en su amante hasta que un jabalí lo hirió mortalmente mientras

cazaba. Tras su muerte, Venus tuvo que compartir a su amado con Proserpina, algo que provocaba los celos de ambas y enturbiaba la relación con él.

Las veleidades del amor y sus repercusiones en el estado de ánimo de los amantes, que inspiraron al Bardo de Avon, constituyen el núcleo de esta sección del libro I de *Las Rosas de Hércules*. En ella se forja la poética del erotismo de Morales, que fusiona el deseo y la palabra. Avivada por la alteridad femenina, la sexualidad constituye el origen del verbo y el acto amoroso real o fabulado resulta sincrónico a la escritura del poema. Por esto, la reflexión sobre la poesía ocupa buena parte de las composiciones, en las que Morales debate tácitamente con las ideas estéticas de su tiempo, esboza su teoría de la lírica y se define como escritor.

Enrique Díez-Canedo sugirió en su prólogo al libro I que esta serie fue la primera que debió de escribir el autor de *Las rosas de Hércules* porque, a su juicio, en ella “la inspiración ensaya distintos temas y el apresto literario es, evidentemente, más visible” (1922:14). Bajo esa aparente variedad temática de la que habla Díez-Canedo se esconde un solo tema, velado por el simbolismo que impregna el conjunto: la poética, asunto que obsesionó a Tomás Morales a lo largo de su vida y que aparece en numerosas composiciones de su obra mayor. Resulta lógico que esta cuestión, que ocupó al autor hasta el final de sus días, abarque toda una serie en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, pues revela las inquietudes de un escritor novel que está formándose y, por ello, siente la necesidad de delimitar en sus primeros poemas cuáles serán los cimientos de su literatura.

“CANTO SUBJETIVO”: LA CONDENSACIÓN DE UNA POÉTICA

Las referencias a la poética son constantes en *Las Rosas de Hércules*, pero la obra contiene dos composiciones dedicadas de manera monográfica a la cuestión. Tomás Morales expone su programa estético en “Canto subjetivo” y “De sí mismo”, insertados, respectivamente, en sus libros I y II. El primer texto de los “Poemas de asuntos varios” es, pues, una de las

pedras angulares de su producción. Compuesto por cincuenta versos alejandrinos, cuya rima es consonante, distribuidos en once serventesios, un quinteto y un verso suelto, presenta, mediante un sujeto lírico que es un poeta y, por consiguiente, actúa como un *alter ego* de Morales, muchas de las claves de su universo lírico. Entre ellas se encuentran buena parte de los símbolos y algunas referencias al mito que articulan las secciones del libro I de *Las Rosas de Hércules* y que se desarrollan en profundidad en el II: la naturaleza, ensalzada en “Vacaciones sentimentales”; el piélago, que será objeto de su canto en “Poemas del mar”; y el amor, eje de “Poemas de asuntos varios”. El “Canto subjetivo” se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, en la que, según Durand (414-415), las imágenes visuales y auditivas se vinculan con la claridad, que se transfiere a la poética definida por el sujeto lírico. La pieza se estructura en tres partes, relacionadas con estos núcleos temáticos. La primera (vv.1-8) se destina al entorno rural. La segunda (vv.9-29) está dedicada al mar. La tercera y última, al amor (vv.30-50).

En la primera sección del texto se enumeran algunas realidades por las que siente debilidad el sujeto lírico. Entre todas destaca el símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, el sol, cuyos rayos llenan la naturaleza de vida y la animan, como sugiere la mayúscula que la personifica —“Yo amo el sol en el triunfo de la Naturaleza” (v.1). Su presencia acompaña la palabra del poeta y simboliza los dos polos de su producción. Por un lado, brilla con fuerza en la aurora y en el cenit, cuando su tono es épico y canta “los ensueños heroicos de las eras triunfales” (v.2), como sucede en el “Canto inaugural”. Por otro, su luz es débil y dulce cuando el tono es intimista, como se desprende de la imagen de “las tardes de otoño” (v.3), relacionadas con las “cosas ingenuamente sentimentales” (v.4), en las que late un misterio que encara el sujeto lírico, como ocurre en el texto “VI” y en “Elogio de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”.

Junto al sol, destacan los sonidos de los animales y del agua, vinculados siempre a la voz y la vida en *Las Rosas de Hércules*. En ellos resuena la memoria de la alteridad, a la que se refiere la metáfora sonora —“la eterna letanía de las viejas quimeras—” (v.6). El poeta la escucha y la ac-

tualiza en su palabra, la incorpora a su propia memoria. La naturaleza rural lo interpela, lo sitúa ante el misterio poético y lo encara con su historicidad, de ahí su deseo de fundirse con ella, ya que, en esta, comprende su lugar en el mundo, su propio devenir. Por todo esto, conforma su literatura y las citadas quimeras¹ se van enlazando con otras “canciones” (v.8), metáfora de sus textos.

En la segunda parte del “Canto subjetivo” se manifiesta, por primera vez en *Las Rosas de Hércules*, el amor por el mar. Este apasiona al poeta —“tiene un encanto, para mí, único y fuerte” (v.9)— porque, como la naturaleza rural, posee una potencia genésica. El piélago, humanizado, tiene “voz” (v.10), y su ímpetu no encuentra paragón. Como sugiere la hipérbole, ni siquiera lo inexorable puede acallararlo —“su voz es como el eco de cien ecos remotos/ donde flotar pudiera, más fuerte que la muer-

1 Para Santana Henríquez, la alusión a la quimera es otra muestra de la deuda que tiene Morales con la mitología.

Y en un mundo tan onírico como el de Tomás Morales —ha escrito el crítico—, no podía faltar un personaje tan extraño y pintoresco como la quimera. Se trata del ser mítico de más alta frecuencia con un total de quince apariciones en *Las Rosas de Hércules*. Y se da la curiosa circunstancia de que diversos autores modernistas como Domingo Rivero o Saulo Torón comparten también esta preferencia por dicha criatura, como si fuera un símbolo común a estos autores, todos ellos poetas. (...) La composición *Canto subjetivo* parece recoger el simbolismo de la quimera como prueba de fuego para quienes se inician en la poesía. Al igual que Belerofonte logra atravesar una serie de aventuras sucesivas (la muerte de la quimera, los sólimos, población belicosa y feroz, las amazonas, la emboscada que le preparó el rey Yóbates) hasta conseguir el matrimonio de Filono, Tomás Morales realiza diversas incursiones en las literaturas clásicas (griega, latina, inglesa), visible en expresiones como *homérica osadía* o en los versos shakesperianos que anteceden al poema, para dar forma a su creación poética. El carácter arcaico de esta vía iniciática queda patente en los siguientes versos:

El rumor de los élitros y el agua de la fuente
—la eterna letanía de las viejas quimeras—
que con amor, a veces, y otras indiferente,
voy uniendo a mis rudas canciones marineras. (vv.5-8) (2003:184-185).

te,/ el alma inenarrable de los grandes pilotos...” (vv.10-12). Sus aguas trascienden la mera realidad física y poseen un “misterio marino” (v.14) lleno de “iniciaciones” (v.14). Acercarse a él implica profundizar en su conocimiento, descodificando su elocuente silencio, cuando “calla” (v.16), o su hermoso estruendo, que expande el misterio y se asemeja a la poesía, comparada con el instrumento de los aedos —“Alma de los turbiones y del grueso oleaje,/ que el misterio marino de iniciaciones puebla,/ que silba con la lira sonora del cordaje” (vv.13-15).

Entre la quinta y la séptima estrofa, el sujeto lírico rememora una experiencia visionaria vivida por él, que demuestra que el poeta ha penetrado en el misterio marino. El relato de su vivencia se estructura en dos partes: en la primera, que ocupa el quinto serventesio, narra cómo la lectura lo introduce en ella; en la segunda, que abarca las dos siguientes estrofas, detalla sus pormenores. Como se establece en el poema “VI” de “Vacaciones sentimentales”, la lectura es una vía de conocimiento, a la que alude la metáfora del viaje, presente en este texto. El sujeto lírico es un “viajero en sueños” (v.19), que realiza un trayecto con los marinos más valientes de todos los tiempos, convertidos, mediante una hipérbole, en “piratas de homérica osadía” (v.17). El poeta navega con ellos por el “Adriático” (v.20) y, durante la travesía imaginaria, se apropia de su tradición, maravillosa, como refleja otra hipérbole —“aprendí sus historias, más grandes que ninguna” (v.18).

La experiencia iniciática, que se narra en la sexta y la séptima estrofa, comienza con una pregunta que pretende averiguar qué ocurrió en ese viaje: “¿Y después?” (v.21). La sexta estrofa constituye la respuesta a dicha cuestión y describe una bajada al infierno. En un diseño dinámico vertical descendente, el sujeto lírico se introduce en “un ignoto abismo” (v.21), en un espacio tenebroso, siempre asociado a la muerte en la obra de Morales, dominado por las “brumas” (v.21), donde la realidad aparece transmutada, posee una “extraña arquitectura” (v.22) y está habitada por “incomprensibles seres” (v.22). La rareza del medio agudiza la capacidad de análisis del explorador, que se vuelca sobre su entorno y su persona, como refleja el paralelismo —“y ahondando en su misterio y en mi profundo mismo” (v.23). La indagación culmina en una imagen escalofriante,

la del poeta encarado con lo infernal: “divisé el aquilino perfil de la locura” (v.24).

La personificación del delirio simboliza el precio que ha de pagar el visionario; solo los más osados, los que no temen a nada, ni siquiera a la muerte o al desvarío, están llamados al misterio. Una vez pagado el tributo, es la misma enajenación la que conduce al poeta —“Él me guió” (v.25)—, en un diseño espacial dinámico vertical ascendente, al “seno de un raro firmamento” (v.25). La luz celeste, sinónimo de la vida y la voz en la obra de Morales, erradica la oscuridad infernal. El extraño fulgor que atisba el sujeto lírico —“horizontes al brillo de una imposible aurora” (v.26)— es la metáfora del conocimiento que ansía el visionario. Este, como todos los iniciados, puede vislumbrarlo, pero no asirlo. Antes de abrazarlo, desciende a la vida cotidiana. Este cambio se expresa mediante la metáfora de la caída y el cansancio—“caí; mas, luego, pasó el enervamiento” (v.27). Exhausto, el sujeto se recupera pronto de la experiencia, como sugiere el simbolismo del agua que fluye, que remite a la creación en *Las Rosas de Hércules* —“y olvidé, y olvidando volvió a tomar mi acento/ la serena tersura del agua fluidora...” (vv.28-29). Tras divisar el misterio, el sujeto ignora lo contemplado, como indica la reduplicación, cuando se integra en el mundo sensible, aunque, en algunos momentos, encontrará signos que le recuerden a ella, como establece la teoría platónica de la reminiscencia. Así, su palabra, que discurre serena, se agitará cuando, en alguna ocasión, recuerde lo vivido.

La tercera parte del texto se dedica al amor. El primero que se menciona es la filantropía. Después de reincorporarse a la vida cotidiana, el visionario debe convivir con sus semejantes. Es consciente de que su experiencia iniciática supone una transgresión, a la que se refiere, en términos religiosos, el verso suelto que supone un quiebre visual y temático en el poema —“Como tras la blasfemia viene el remordimiento” (v.30). El trato con sus iguales lo reconcilia y lo libera —“Ellos me redimieron” (v.31)—, de ahí que les corresponda con su bonhomía y comprensión: “mi fantasía/ juzga a todos los hombres de un uniforme modo:/ para aquellos que no aman en mi filosofía/ tengo el gesto benévolo que lo perdona todo...” (vv.31-34). Incluso, pide a los hombres paciencia con su sensibili-

dad: “Y si veis que mi alma, a menudo, comete/ el pecado de ingenua, no os burléis” (vv.35-36). La inocencia citada recuerda a su dedicación a las “cosas ingenuamente sentimentales” (v.4) mencionadas en el primer serventesio y al propio estilo, como se apuntó en el análisis de “La voz de las campanas”.

El segundo amor que se aborda es el erótico, al que se refiere la interrogación retórica “¿Y el amor?” (v.39). El sujeto lírico descubre que el sentimiento le ofrece una materia poética muy importante para su obra, en la que se ennoblece el erotismo—“Fue el más noble de mis cantos añejos” (v.39). El cuerpo ajeno es una fuente de inspiración inagotable y su aspecto—“labios bermejos” (v.41), “cabellos de oro” (v.42)—, recuerda al de las niñas de la composición IV de “Vacaciones sentimentales”. La mujer, figura ensalzada en algunos textos de “Poemas de asuntos varios”, como “Serenata”, “Romance de Nemoroso”, “Criselefantina” y “Bodas aldeanas”, adquiere un protagonismo especial en el proceso creador del artista, ya que nutre su voz, como sugiere la metáfora acuática “yo ensalcé de los besos el manantial sonoro” (v.40). El amor y el deseo, avivados por la alteridad femenina, constituyen el origen del verbo, de ahí que estos sean temas centrales en *Las Rosas de Hércules*.

El poema concluye con dos serventesios en los que el sujeto lírico reconoce el coste que ha de pagar por el privilegio de conocer los secretos de la naturaleza y del amor. El poeta sospecha que su temprana iniciación aboca su porvenir a la dureza: “Sé que han de ser crueles los venideros días” (v.43). Las experiencias de madurez que ha vivido, pese a su juventud—“veintidós años” (v.44)—, le han permitido conocer la totalidad, a la que se refiere el paralelismo que opone “todas las alegrías” (v.45) y “todos los desengaños” (v.46). Estos dos extremos del misterio, el firmamento y el infierno, están grabados en su identidad, a la que se refieren los emblemas de su “escudo” (v.48)². El suyo, que describe en este texto, contendrá dos imágenes opuestas, que implican personificaciones,

2 Conviene subrayar la importancia que pudo tener la obra *El escudo de Heracles*, atribuida a Hesíodo, en las lecturas de Morales y puede estar en el origen de la relevancia que le otorga al escudo en este poema.

forman un paralelismo y simbolizan, por un lado, la mortalidad y la finitud, a las que remite “el hacha de abordaje que sabe de la Muerte” (v.49); y, por otro, la eternidad y la fama, a las que apunta “el bandolín de plata que espera de la Gloria...” (v.50). Al mencionar el instrumento que distingue al trovador, el sujeto lírico, que es un poeta, propone la literatura como vía para alcanzar la fama, aspiración máxima del artista. Esta idea se halla en muchas composiciones del libro II de *Las Rosas de Hércules* dedicadas al arte, como “Alegoría del Otoño”, de Alegorías; “Por el primer centenario de un escultor de imágenes” y “En la muerte de Fernando Fortún”, de “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”; y “A Leonor”.

Poesía y proyecto de vida se fusionan en el final del texto y aluden a la necesaria formación del yo lírico, en la que se inscriben los “Poemas de asuntos varios”. Resulta sorprendente constatar que la inquietud de Morales por definir una poética es muy temprana. Si se tiene en cuenta la referencia a la edad que confiesa tener el sujeto lírico, “veintidós años” (v.44), el texto debió de ser redactado entre finales de 1906 y octubre de 1907, lo que revela la prontitud de su preocupación: apenas han pasado unos años desde que publicara su primera pieza en *El Teléfono* y ya ha establecido un programa estético, que, además, da a conocer en la prensa antes de la impresión de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. El “Canto subjetivo” vio la luz en el periódico madrileño *El Liberal* el 10 de abril de 1908, en una sección que llevaba por nombre “Poetas del día. Autorretratos y semblantes”, título que resulta muy elocuente para la interpretación de este texto. En él revela su identidad de escritor y defiende la concepción del poeta como un visionario que escruta los misterios del mundo y del alma, y convive, junto al resto de los seres humanos, en sociedad. Esta concepción será la que se amplíe en el libro II de *Las Rosas de Hércules*. El vínculo entre el “Canto subjetivo” y el libro II fue resaltado por Sebastián de la Nuez, que halló en este poema su embrión. Sobre dicho asunto, afirmó: “(...) cada uno de los cuatro elementos constitutivos de la estructura fundamental y formal del ‘Canto subjetivo’ (...), que desde el punto de vista psicoanalítico corresponde al paso de la juventud a la madurez, aparece plenamente desarrollado en las grandes partes en que se dividen los poemas del tomo II de las *Rosas* [sic]” (1973: 99).

En esa ampliación ulterior tiene una importancia capital la convivencia del poeta en sociedad. El artista no es, para Tomás Morales, un elegido de los dioses, un ser superior al resto de humanos; muy al contrario, es un hombre que vive en comunidad, que forma parte de una sociedad en la que participa activamente. Esta circunstancia social y, por tanto, histórica, se articula a través del mito, cuyas huellas se aprecian en este texto. El “Canto subjetivo” posee un trasfondo mítico en el que se reconocen algunos episodios, evocados fragmentariamente, relacionados con Heracles, Hércules para los romanos, héroe que da nombre a la obra mayor de Morales. Los ecos clásicos resuenan en las menciones a los piratas, al viaje y al Adriático. Concretamente estas recuerdan a la travesía de los argonautas, entre los que se encontraba Hércules, quien ansiaba alcanzar la Cólquida y la eterna prosperidad junto a sus compañeros de viaje. Otra referencia al semidiós tebano es el descenso al infierno, que este realizó durante su duodécimo trabajo. Asimismo, el remordimiento y la redención forman parte de la leyenda hercúlea, ya que el semidiós realizó sus doce pruebas para purgar el asesinato de su familia. Finalmente el amor y la vida en sociedad caracterizan, también, la trayectoria del tebano. El “Canto subjetivo” condensa algunos hitos en la vida del héroe, y, en ese sentido, refuerza la identificación de Morales con él, ya planteada en el “Canto inaugural”. La condensación del espesor mítico en sus versos es otra de las razones que lo convierte en un texto fundamental de su autor. El poeta da forma a este magma simbólico y lo entrelaza con una reflexión histórica y social en el libro II de *Las Rosas de Hércules*.

“LA ESPADA”: LA FORJA DE LA PALABRA

Este soneto escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, toma el motivo del arma, en este caso la espada, para abordar cuestiones relacionadas con la poesía. Está dedicado a José Santos Chocano, máximo exponente del Modernismo peruano y autor, entre otros libros, de *En la aldea* (1895), *Azahares* (1896), *Alma América* (1906), *Fiat lux* (1908) y *El Dorado: epopeya salvaje* (1908). Tomás Morales coincidió con él en

Madrid durante sus años universitarios y compartió las páginas de la *Revista Latina*. El texto, en el que el sujeto lírico se identifica como poeta, presenta una estructura bipartita. Los dos cuartetos se dedican a la descripción de la espada, mientras los dos tercetos encadenados se destinan a la identificación del arma con la poética del vate.

Aunque la asimilación del objeto a la poética se reserve para la segunda parte del texto —“Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera” (v.9)— conviene tenerla presente desde el inicio del análisis para entenderlo mejor. El poema comienza cuando el trabajo que ha tenido que realizar el sujeto lírico para forjar la espada ya ha terminado, como sugiere el uso del pretérito perfecto compuesto —“Yo he forjado mi acero sobre el yunque sonoro” (v.1). El recurso a la primera persona desvela que el propio artesano es el responsable de todo el proceso, lo que demuestra lo implicado que ha estado en su transcurso, como sugieren las repeticiones de los posesivos —“mi” (v.1, 9); “mis” (v.3). Cabe destacar que Durand (151) define los trabajos manuales y la armas como rasgos distintivos del régimen diurno y de la dominante postural, que atraviesa este poema, en el que las imágenes visuales y auditivas se ligan a la pureza y a la claridad (Durand 414-415), que se transfieren a la poética defendida por el sujeto lírico.

La descripción de sus labores refleja el intenso esfuerzo que ha realizado, al que se refiere cuando menciona el tiempo empleado en este proyecto —“en mis noches de trabajo paciente” (v.3). En ellas ha pugnado con la materia, en el caso del poeta, la lengua, a la que alude la metáfora “mi acero” (v.1). El literato la ha amoldado a la musicalidad del verso, a la que remiten las metáforas “yunque sonoro” (v.1) y “musical redoble del martillo potente” (v.2). La lucha entre el hombre y la materia ha concluido con el embellecimiento de la espada. El poeta ha utilizado el ornato deliberadamente —“he adornado (...) / con líricos emblemas su cazoleta de oro” (vv.3-4)—, con el fin de dar valor a su poesía, como sugiere la mención del “oro” (v.4), metal vinculado a la luminosidad del régimen diurno, que ennoblece la “rica empuñadura” (v.5), comparada, por esto, con “un tesoro” (v.5). Esta posee la misma calidad que la hoja del arma, suma expresión de belleza y eficacia, como se infiere de los adjetivos que se le

atribuyen y forman un paralelismo —“fina y ágil, pulida y reluciente” (v.6). Como sugiere la hipérbole, su fulgor se percibe, incluso, bajo la intensidad del astro rey, símbolo supremo de dicho régimen —“al girar en el aire vertiginosamente, / brilla al sol con la ráfaga fugaz de un meteoro...” (vv.7-8). La totalidad del instrumento y de lo que representa, la poesía, se vinculan, así, al régimen diurno de la imagen y a sus valores positivos, algo que se halla en consonancia con la poesía de Morales, en la que la voz y la luz resultan sinónimas.

En la segunda parte del texto se establece la citada identificación entre la espada y la literatura. Curiosamente, esta se expresa en pretérito perfecto simple —“Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera” (v.9). El uso de este tiempo verbal evidencia que es un anhelo pasado que el poeta está rememorando desde su presente. El sujeto lírico está revisando los objetivos poéticos que se planteó en su momento. Entre los contenidos que deseó que tuviera su obra se encuentran los dos polos de la producción de Morales mencionados en el “Canto subjetivo”: el tono intimista y delicado de los “románticos ensueños” (v.10) y el épico de los “cánticos triunfales” (v.10). Al igual que en el citado texto, anheló que el amor y la gloria, elementos que dan título a su primer poemario, formaran parte de su identidad como poeta, como sugiere la metáfora de las armas —“—la gloria por escudo y el amor por cimera—” (v.11). De la misma manera que en el “Canto subjetivo”, se identificó con los trovadores medievales, con los que se compara —“como aquellos famosos hidalgos medievales” (v.12)—, porque ansía combinar, al igual que ellos, la delicadeza y el heroísmo, plasmados en las metáforas sonoras, que forman una antítesis —“los hilos de una gentil quimera” (v.13), “al épico alarido de las trompas marciales” (v.14).

Los vínculos reseñados entre este texto y el “Canto subjetivo” ponen de manifiesto la importancia que posee la poética en “La espada”. Sin embargo, a diferencia del poema precedente, está escrito en pasado, lo cual supone una serie de implicaciones muy interesantes. Si, por un lado, el trabajo con el arma ya ha culminado y esta constituye, como refleja su luminosidad, un ejemplo de equilibrio, hermosura, delicadeza y brío; y, por otro lado, la espada es un trasunto de los versos, entonces el sujeto lírico

está sugiriendo que su obra está también terminada y que posee equilibrio, hermosura, delicadeza y brío. Morales está planteando que ha alcanzado los objetivos que se propuso en el pasado. Por la vía simbólica, a través del arma, se expresa la satisfacción por la meta alcanzada, en la que ha conjugado, con maestría, el amor y la gloria, la épica y los ensueños románticos.

Aunque “La espada” carece de fecha de escritura, se sabe que su publicación en la prensa fue posterior a la de muchas composiciones que integraron el primer poemario de Morales, reeditadas en 1922 como libro I de *Las Rosas de Hércules*. La impresión “tardía” de “La espada” en *La Lectura* de Madrid en 1908, invita a pensar que pudo ser redactada cuando su autor ya había escrito la mayor parte de sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Las alusiones al título del libro que contiene son evidentes y podrían leerse como la constatación de la felicidad de Morales por el trabajo finalizado, es decir, como una celebración de su condición de artista, que, además, ha cumplido su programa estético, el definido en el “Canto subjetivo”.

Otro aspecto interesante del texto es la simpatía que muestra el sujeto lírico hacia el poeta soldado. Su figura vuelve a aparecer en la sección “Los himnos fervorosos” del libro II de *Las Rosas de Hércules*, concretamente en “Canto en loor de las banderas aliadas” y “Canto conmemorativo”. La referencia en este poema a la época medieval puede también relacionarse con las corrientes esotéricas que alcanzaron una enorme popularidad durante el Modernismo. El simbolismo del tallado de la piedra, de las luces y de la fragua está presentes en la simbología francmasonónica. También, en relación con las influencias del movimiento, Guerra Sánchez considera este texto “una verdadera poética, en la que explícitamente el artista se alinea en la vertiente parnasiana del modernismo” (2006:306), hecho que justificaría, a su juicio, la dedicatoria del poema a uno de sus máximos representantes del movimiento en América, José Santos Chocano. Sebastián de la Nuez apunta a la impronta de la historia de la literatura clásica española en este texto, heredada, a su juicio, del Darío de *Prosas profanas*, de los Machado y de Santos Chocano (1956, II:92). En la línea de la tradición clásica, Santana Henríquez piensa que

“La espada” contiene una alusión a la cultura grecolatina. Así lo explica el crítico:

El poema *La espada*, dedicado a Santos Chocano, recoge la equiparación del sombrío monstruo del Tártaro con los dragones medievales en un ambiente épico y guerrero regido una vez más por el ensueño. La alusión a la mítica alimaña se lleva a cabo mediante la locución *gentil quimera*, adjetivo este que en una de sus acepciones equivale a “pagana”, redundando Tomás Morales en el origen griego de la bestia cuyo alarido se parece a los clarines bélicos propios del dios Marte. La oposición que se establece entre la gloria conseguida por el caballero en una justa y el amor como recompensa de su hazaña se debe, en definitiva, a la hoja de metal con la que obtiene la victoria, tal como sucediera con la lanza de Belefonte (2003:185).

“LA HONDA”: LA INVERSIÓN CÓSMICA Y LA CONQUISTA DE LA VOZ

Este conjunto de seis sextetos formados por versos eneasílabos cuya rima es consonante, está dedicado al poeta mexicano Amado Nervo, autor de *Perlas negras* (1896), *Místicas* (1898), *Jardines interiores* (1905), a quien Tomás Morales conoció en Madrid durante sus estudios universitarios. Debido a la admiración que el escritor canario sentía por él, le pidió que prologara *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, aunque finalmente desechó el prefacio, episodio del que da noticia Sebastián de la Nuez (1956, I:149-152). “La honda” narra, en términos simbólicos, el descubrimiento por parte del sujeto lírico de su propia voz. Este relato se estructura en dos partes. En las tres primeras estrofas (vv.1-18) describe los sentimientos que la oscuridad le provoca. En las siguientes (vv.19-36), narra el hallazgo del don de la poesía.

El texto se desarrolla en la noche y se inserta en la dominante digestiva, en la que abundan las imágenes térmicas, táctiles y olfativas (Durand 414-415). En la obra de Morales, las tinieblas se asocian al silencio y la muerte, al poder arrasador del tiempo y, en ese sentido, son la antítesis de la luz, unida siempre a la vida y la voz. Estos valores justifican que el

protagonista del poema experimente sensaciones contradictorias ante las “Noches de la Naturaleza, / hechas de sombra y de grandeza, / todas misterio y emoción” (vv.1-3). Estas enfrentan al sujeto lírico a una disyuntiva, expresada mediante la antítesis, y relacionada con los dos tonos de la poesía establecidos en el “Canto subjetivo”. Por un lado, piensa que puede ser “grande o valeroso” (v.4), es decir, encarar la adversidad con brío, como sugieren las comparaciones con el “coloso” (v.5) o el “león” (v.6), mamífero que se asocia a la agresividad y la fuerza. El coraje se vincula al tono épico de su obra, a la empresa del héroe y los cantos triunfales. Por otro lado, el sujeto lírico puede decantarse por el temor y ser “débil” (v.7), como sugieren las comparaciones con elementos naturales inconsistentes, como “la espuma” (v.7) y “la bruma” (v.8). Estas aluden a la pasividad del que aguarda el amparo de la “luna” (v.11), símbolo femenino y maternal que cobija al ser humano, cuando aparece y rasga la oscuridad nocturna, unida al silencio mediante la sinestesia —“en los silencios de la luz” (v.9). El satélite, que aparece animalizado —“cuando levanta en el espacio/ la media luna de topacio/ su melancólico testuz...” (vv.10-12)—, se vincula al tono intimista y crepuscular de su obra.

Finalmente, opta por mostrar valor y se enfrenta a la Naturaleza oscura. El entorno, hasta entonces, hostil, se transforma en un espacio acogedor, habitado por seres sobrehumanos. Así, el “bosque en sombra” (v.13) se torna un “santuario” (v.13) donde mora un “genio milenar” (v.14), y en el cielo, dominado por la nocturnidad previamente, brilla la luna llena. La presencia del satélite se expresa mediante una metáfora fundamental para la comprensión del poema, “la luna plena es un diamante/ que lanzó la honda de un gigante” (vv.16-17). Reduplicación simbólica del “coloso” (v.5), el “gigante” (v.17) elimina el temor del sujeto lírico, al colocar la luz en el seno de la oscuridad de la noche, tradicionalmente concebida por diferentes culturas como una amenaza para el ser humano, por su inmensidad inabarcable y por una posible demolición. El gigante, personaje relacionado con el simbolismo de lo superior y el régimen diurno de la imagen, al igual que el arma, en este caso, la honda, es capaz de subvertir el orden cósmico y crear un nuevo orden natural: de su mano, la noche es luminosa y lo mineral subterráneo ocupa el lugar que

le corresponde a lo celeste. Esta inversión cósmica se apoya en las gemas —el “topacio” (v.11), el “diamante” (v.16)—, que se insertan en el isomorfismo agrolunar, que halla en las piedras preciosas una de sus manifestaciones más frecuentes (Durand 252). Estas joyas se asocian a la luna y, por tanto, son un símbolo femenino, que aparece unido a la mujer de manera explícita en “Romance de Nemoroso”, de “Poemas de asuntos varios”.

La segunda parte del texto comienza con la declaración del sujeto lírico que ansía fundirse con la naturaleza, anhelo que está presente en las piezas “VI” y “X” de “Vacaciones sentimentales”. Desea convertirse en elementos celestes y sonoros, ligados a la vida y la fuerza en la obra de Morales, como el “sol de plata” (v.19), la “estrella que relumbra” (v.22), las “alas de penumbra” (v.23) o “la encantada serenata” (v.20). En esta unión con la Naturaleza late su afán de iluminar el medio y destruir la oscuridad, al igual que ha hecho el gigante, con el que se siente plenamente identificado, como se adivina en su deseo —“Y quise ser como el hondero” (v.25)—, que forma un paralelismo con el verso inicial de la estrofa anterior. Para lograrlo, se obstina en el rastreo de un “diamante” (v.26). Su búsqueda comienza por “el sendero” (v.26), metáfora de sus indagaciones en el exterior, que resultan infructuosas. Finalmente, tras un arduo proceso, como se infiere de la anáfora y el polisíndeton —“y” (v.28,v.29)—, lo descubre. Lo ansiado no se halla fuera, en el “sendero” (v.26), sino dentro del sujeto lírico, que, hastiado del exterior, hace un ejercicio de introspección que da resultado —“y lo busqué en mi fantasía/ y lo encontré” (vv.28-29). La fantasía, que resulta inseparable de la creatividad, revela que esa joya que ha descubierto el sujeto lírico es algo inmaterial, una “quimera” (v.31), que posee un valor incalculable, como indica la metáfora “mi tesoro” (v.31).

Al igual que hace el gigante, lanza al cielo con su honda su don máspreciado, la “quimera” (v.31). Su vuelo, que traza un diseño espacial dinámico vertical ascendente, brilla con una luz sin igual —“como un relámpago de oro/ mi honda a los aires despidió” (vv.32-33). El simbolismo lumínico aclara el sentido de la quimera del sujeto lírico. Si, en *Las Rosas de Hércules*, la claridad y la voz resultan sinónimas y se oponen a la os-

curidad y el silencio, la quimera, realidad luminosa, simboliza la voz humana. Este ha hallado en su interior el don poético, el mayor rédito de un literato, un tesoro cuya riqueza descubre su fulgor áureo. La alusión al oro, mineral presente también en “La espada”, resulta fundamental para comprender la asociación de la quimera al don de la poesía. Como apunta Durand, siguiendo las investigaciones de Jung sobre la alquimia, el citado metal es lo íntimo de lo íntimo: “El oro con el que sueña el alquimista es una sustancia oculta, secreta, no el vulgar metal, *aurum vulgi*, sino el oro filosófico, la piedra maravillosa, *lapis invisibilitatis*, *alexipharmakon*, ‘tintura roja’, ‘elixir de vida’, ‘cuerpo de diamante’, ‘flor de oro’, *corpus subtile*, etc.” (249-250). Lo que el sujeto lírico halla en su interior y arroja al espacio es, por tanto, la sustancia de la poesía que se ha encarnado en él. El destino de su lanzamiento no resulta claro, como sugieren los puntos suspensivos —“pero no sé lo que fue de ella...” (v.34)—, aunque supone que su quimera es un astro, como refleja la exclamación final: “¡Acaso sea alguna estrella/ que en el silencio se clavó!” (vv.35-36). El vínculo final entre el astro y la quimera refuerza el carácter luminoso y poético de este símbolo, cuyo brillo rasga la nocturnidad.

En conclusión la facundia celeste del sujeto lírico simboliza la victoria del ser humano sobre las tinieblas, la derrota final de la fuerza negativa de Cronos, mutilador de la luna, y el triunfo sobre el devenir temporal. El descubrimiento de su don poético en su interior evidencia que el sujeto lírico es consciente de su condición de poeta. El creador descubre su potencial para moldear el mundo que lo rodea, para iluminar la realidad y darle carta de naturaleza con sus palabras, algo que caracteriza la enunciación en *Las Rosas de Hércules*³. De ahí que este poema posea un matiz beligerante: el poeta tiene un arma, la poesía, con la que se enfrenta al mundo, emulando al David bíblico (1 S, 17:12-51), como ha señalado Bruno Pérez (2011a:119). Así, el arma sería la metáfora de la voluntad, del poder del creador, y, junto con la quimera, su voz.

3 Para ello se ayudará de sus armas, la espada y la honda, símbolos del régimen diurno de la imagen (Durand 414-415), asociados a la palabra y la hazaña del “héroe solar”, que atraviesa la obra mayor de Morales.

En la misma línea interpretativa se sitúa Santana Henríquez, quien halla en la quimera un símbolo de la poesía. Así lo explica el crítico:

(...) la silueta del endriago heleno se convierte en la excelsa poesía, ese monstruo que se debate en nuestra mente y que guía la imaginación para determinar los propios actos del poeta, una poesía símbolo de lo eterno que se lanza mediante una honda ante los atónitos ojos de los lectores o los sorprendidos oídos de quienes escuchan la más bella expresión de los sentimientos humanos (2003:186).

Sus palabras evidencian la huella en “La honda” de Mallarmé, quien propuso la analogía entre el cielo estrellado y la página escrita, pues, si las estrellas son la escritura blanca sobre la oscuridad, el acto de escribir supone dejar la huella negra sobre una página en blanco.

“SERENATA”: EL SONIDO CREADOR DE LA REALIDAD

Este poema, compuesto por trece estrofas de métrica variada, en las que se combinan versos octosílabos y tetrasílabos, cuya rima es consonante, narra la iniciación en el erotismo de los jóvenes que asisten a una fiesta. Con él se inicia el “ciclo erótico” de “Poemas de asuntos varios”, formado por “Serenata”, “Romance de Nemoroso”, “Criselefantina” y “Bodas aldeanas”. La composición “Serenata” posee una estructura tripartita: en la primera parte (vv.1-20) se describen los inicios del cortejo entre las parejas juveniles que participan en la celebración; la segunda (vv.21-48) se destina a la música de las serenatas que animan el festejo y dan título al poema. En la tercera (vv.49-67), los muchachos se entregan al amor.

El texto comienza con la descripción de la “Fiesta de orgullo y quimera” (v.5) que se celebra en la “floresta” (v.2), variante del simbolismo del jardín, presente en el poema III de “Vacaciones sentimentales”, y, como este, espacio por antonomasia del diseño espacial estático del ámbito. Si, en “Vacaciones sentimentales”, el escenario se asociaba a la iniciación en los juegos pueriles del amor, en la floresta se produce su prolongación. Así lo ha señalado Guerra Sánchez, quien ha identificado este entorno como el “jardín de Amor” (2006:308), escenario de las “fiestas galantes” (307).

En este espacio se produce el nacimiento a la experiencia erótica, simbolizada en la primavera, estación inaugural en la que comienza el ciclo de la naturaleza. La noche del equinoccio constituye el momento idóneo para el emparejamiento —la primera/ noche de la primavera,/ tan buena para el amor...” (vv.7-9)— y, por esto, se realiza una fiesta en su “honor” (v.6). Esta se desarrolla bajo el amparo de la “luna” (v.3), símbolo femenino que cobija a los asistentes, y está amenizada por un “cantar enamorado” (v.1), cuyos destinatarios son los jóvenes participantes. Estos han disfrutado de unos agasajos, que, como sugieren las anáforas y repeticiones, han intensificado su espera antes de entregarse al amor —“Ya los pajes han servido/ el vino, ya los bufones/ su carcajada han reído,/ ya lleno de insinuaciones/ está el bosque florido...” (vv.10-14). El cortejo se desarrolla bajo la protección de la arboleda, en “las sendas asombradas” (v.15), *locus amoenus* cuya penumbra protege la intimidad de las “parejas enamoradas/ de doncellas y donceles” (vv.18-19) que se dedican requiebros —“van diciendo sus amores” (v.20). El ambiente descrito inserta el texto en la dominante digestiva, que multiplica las imágenes térmicas, olfativas, táctiles y gustativas, relacionadas con lo profundo, lo caliente, calmo e íntimo, propias de la penetración y la posesión inherentes a la citada dominante, distintiva del erotismo (Durand 414-415).

La segunda parte del texto la ocupa la serenata de dos intérpretes que animan la fiesta. Los versos de sus canciones, en las que se ensalza a las doncellas, se interpolan en el poema. El primero canta a tres muchachas cuyo aspecto recuerda al de las niñas del poema “IV” de “Vacaciones sentimentales”. Su retrato se sustenta sobre las imágenes luminosas, repetidas en sucesivos versos (vv.32-35), que revelan la pureza de las mujeres. Estas reiteraciones y la vaguedad de la métrica contribuyen a crear un ritmo, que, como afirma Sebastián de la Nuez, imita “la blanda melodía de los instrumentos de cuerda” (1956, II:179), característicos de la serenata. Los cabellos y los ojos se comparan con elementos celestes —el “sol” (v.27), “la luna” (v.31), las “estrellas” (v.28)—, cuya claridad se halla en consonancia con su “blanca tez” (v.33). La réplica del otro intérprete incide, también, en su virginidad, sugerida por la metáfora que asocia las féminas con “azucenas del jardín” (v.42), flores vinculadas a la castidad. A este

simbolismo vegetal se une el símil de las jóvenes con “*las estrellas*” (v.44), que contiene una idea importante en la obra de Morales: si, en “La honda”, el astro se asocia a la quimera, por traslación, en este poema, se está enlazando la mujer, convertida en objeto astronómico, con la palabra. Ante la amenaza de la oscuridad absoluta, —“*una noche en que la luna se moría*” (v.45)—, surgen las muchachas de la mano del artista: “*se asomaron a la vida, sonrientes, / evocadas por las notas transparentes / de un violín...*” (vv.46-48). Cabe resaltar que la existencia de estas mujeres es producto de la acción del músico, quien, con la melodía, las dota de entidad y salva al entorno de las tinieblas, sinónimo, en *Las Rosas de Hércules*, del silencio y del olvido. Como en los poemas anteriores, el lenguaje —en este caso el musical— es el origen de la realidad. El arte, vinculado a la luz, al igual que en “La honda”, es el principio de todas las cosas y el medio, como se ha explicado en los análisis de los poemas anteriores, para llegar a conocerlas en profundidad.

La tercera parte del texto comienza con la entrega de los jóvenes, sugerida mediante la metáfora del camino. Las parejas jóvenes “se pierden” (v.51) por las “sendas al amor abiertas” (v.55). Protegidos por la vegetación —“tras los macizos floridos” (v.56)—, cuyas flores remiten a la fecundidad y a la plenitud, se produce el encuentro erótico, que se presume apasionado, gracias a los sucesivos encabalgamientos (vv.53-55; vv.57-58). A este aluden, como en el poema “IV” de “Vacaciones sentimentales”, la risa y los besos, que representan el inicio y el final de la consumación, reflejadas en los adjetivos, que forman una antítesis —“algunas risas despiertas / y algunos besos dormidos” (v.57-58). Su sonido se mezcla con el de las canciones de los músicos, que repiten sus serenatas. Su voz se escucha de fondo, en la lontananza —“a lo lejos” (v.59), “lejano” (v.64)— y acompaña a los amantes. La estructura circular del poema, que comienza y se cierra con el “cantar enamorado” (v.1) mencionado en la primera estrofa, refuerza el carácter cíclico del amor. Al mismo tiempo, la voz de los intérpretes, cuya música crea lo que cantan, asegura la continuidad del sentimiento.

La creación lingüística de la realidad y su relación con la luz y el erotismo aquí reseñadas constituyen la piedra angular de la poética del ciclo

amoroso de “Poemas de asuntos varios”, fundamento sobre el que se apoyan las composiciones del libro II de *Las Rosas de Hércules* “Balada del niño arquero”, “Alegoría del otoño” y “A Rubén Darío en su última peregrinación”, de “Alegorías”; “A Néstor”, de “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”; y “A Leonor.

Sebastián de la Nuez (1956, II: 89-92) ha identificado las posibles fuentes del poema. Entre ellas está la poesía que pretende reconstruir idealmente el ambiente galante del siglo XVIII y las obras de Gautier, Goncourt, Bibus, Verlaine, Watteau, Fragonard, Pater, admiradas por los modernistas. Aunque Morales pudo beber de ellas, sin lugar a dudas, el autor que más próximo le resultaba era Rubén Darío, y, para escribir este poema, pudo inspirarse en sus composiciones “Divagación”, “Era un aire suave...” y “Sonatina”.

“ROMANCE DE NEMOROSO”: LA SUBVERSIÓN ERÓTICA DE LA TRADICIÓN

Este texto, que sigue la estructura métrica de la estrofa que le da nombre, narra el encuentro amoroso entre un pastor y una ninfa. Este posee una estructura tripartita. En la primera parte (vv.1-4) el sujeto lírico anuncia que va a contar la historia de Nemoroso. En la segunda (vv.5-66), relata la relación erótica de los protagonistas del texto. En la tercera (vv.67-70), participa el final del romance. Resulta evidente que el nombre “Nemoroso” remite a las *Églogas* de Garcilaso de la Vega, concretamente a la I, y a la tradición renacentista española, de la que se desvía intencionadamente esta composición. Un primer alejamiento se registra en el abandono de la estrofa culta, sustituida por el popular romance, producto de la literatura medieval a la que se adscribe el sujeto lírico en los poemas “La espada” y “Serenata”. Pero, sin lugar a dudas, la alteración principal radica en el tratamiento del tema amoroso, que se desliga del idealismo petrarquista y se vincula al erotismo. La combinación de elementos propios de la tradición canónica —la figura del pastor, el entorno natural, el *locus amoenus*, el desarrollo de la acción en una jornada completa, etc.— con otros que deliberadamente atentán contra ella resalta

la potencia irónica del conjunto, en la que late, como se abordará posteriormente, una revisión de la tradición castellana.

A imitación del juglar, el sujeto lírico comunica que va comenzar el “Romance de Nemoroso”, un texto que desconocía —“vieja historia no sabida” (v.2)— y que le ha contado “un cabrero” (v.3), pastor que entronca con toda la tradición de la égloga y el legado oral. La presentación del protagonista está teñida de la citada ironía, pues este es llamado así por sus coterráneos, que lo han despojado de su nombre propio, sustituido a causa de su talento musical. Él ha aceptado el apodo sin queja, lo cual resulta ridículo, como sugieren los puntos suspensivos —“Por hacer llorar la flauta/ Nemoroso le decían;/ como era muy bondadoso/ por Nemoroso atendía...” (vv.5-8). Una mañana este pastor se encuentra con “una ninfa” (v.14) en los bordes de un río inseparable de la égloga, en “las riberas del Tajo” (v.11). Su visión no deriva en el canto de las penas de amor ante un compañero, característico del subgénero, antes bien, Nemoroso establece un diálogo con la deidad femenina. Ella le cuenta que está disgustada porque ha extraviado una joya de gran valor, como refleja su descripción: “— Cuidada busco una ajorca/ que mis tobillos ceñía;/ toda de oro es compuesta/ y de esmeraldas guarnida;/ perdiérala yo esta noche” (vv.19-23).

El contacto amoroso se inicia tras el inocente ofrecimiento del pastor para buscar el objeto perdido por la ninfa. Las imágenes térmicas, táctiles y gustativas propias de la dominante digestiva se suceden hasta llegar a lo profundo, calmo, caliente, íntimo y oculto, que, según Durand (414-415), corresponden a la posesión y penetración características de la citada dominante. La alhaja extraviada, de valor supremo, como se sugiere en la mención de los minerales preciosos que la componen, símbolos femeninos, como se apuntó en el análisis de “La honda”, posee un sentido distinto al que el pastor intuye: “Las joyas —sostiene Durand— son símbolos directos de la sexualidad femenina” (252), algo que ya está implícito en el propio sustantivo “ninfa”, que, en plural, es el nombre que reciben los labios menores de la vulva. La propuesta de Nemoroso se tiñe, pues, de nuevos significados. Sin saberlo, se embarca en una relación erótica, de la mano de una mujer que, a diferencia de él, sí es consciente del carácter erótico del rastreo, como reflejan las primeras reacciones de ambos: “Ella

le miraba atenta;/ Nemoroso enrojecía.” (vv.27-28). Sin embargo, en un segundo momento, él se entrega a la exploración, lo que conlleva el inicio de unas acciones reiterativas, expresadas por las derivaciones, las repeticiones, el asíndeton y los paralelismos, que son metáfora del juego amoroso y el acto sexual: “Él buscaba y rebuscaba,/ ella miraba y reía;/ y él buscando y ella riendo/ se pasaron todo el día...” (vv.29-32).

El encuentro con la joven diosa de las aguas culmina con el éxtasis y el cansancio, que coinciden, en consonancia con el subgénero, en el que la naturaleza es cómplice del hombre, con el ocaso. Antes de despedirse, la ninfa toma la iniciativa e inicia una conversación con el pastor. En esta se volatilizan todos los tópicos de la égloga. En primer término, la mujer reconoce su participación activa en el encuentro y su papel dominante en él —“la prenda que buscaba/ en ti sólo era perdida,/ y al encontrármela, doyme,/ doyme por muy complacida...” (vv.41-44). En segundo término, ella declara una necesidad sexual ajena al cortejo. Aunque Nemoroso insiste en su habilidad para la “galanía” (v.52), la ninfa desiste del papel de mujer recatada y pasiva que le ha otorgado la tradición canónica y se manifiesta contraria a los presupuestos del idealismo: la sensualidad no es aludida subrepticamente, es vivida, experimentada hasta la plenitud —“por el amor dolorida” (v.62). El goce de los cuerpos erradica los cánones garcilasistas, presentes en la literatura española canónica del momento, que, como explicó Octavio Paz en *Cuadrivio* (1965), prolonga la herencia trovadoresca y renacentista. Esta afirmación de la sexualidad enlaza con la tradición del Modernismo hispánico, que desafía la tendencia finisecular española, estableciendo una poética del cuerpo, en la que participa Morales. Así lo ha apuntado Rodríguez Padrón:

Para el orden moral, sin embargo, la diversidad es peligrosa; y la oculta, como oculta los cuerpos. Temor al cuerpo, miedo al amor (analogía, ironía), en la religión laica (fe, razón, imposibles) instaurada por los noventayochistas en nuestra literatura contemporánea, defensa, distancia (y negación) de la atrevida sensualidad del Modernismo americano. Antonio Machado evocará a Berceo y Garcilaso, pero teme a Góngora y a Darío: perturban su templada equidistancia entre clasicismo y romanticismo (1993:27).

En la obra de Morales el cuerpo resulta inseparable de la dignificación de la mujer. La ninfa del poema no se somete al modelo petrarquista, es la agente que dirige al hombre en el acto sexual y, por tanto, dispone libremente de su corporalidad y rige sus propios deseos. La amada del poeta no es ya la dama inalcanzable que sistemáticamente lo rechaza, sino un ser próximo y accesible. Esta fémmina libre y cercana vehicula los textos del ciclo amoroso de “Poemas de asuntos varios” y, en general, todo el conjunto de *Las Rosas de Hércules*, en el que el hombre halla en ella una aliada y guía.

La llegada de la “media noche” (v.56) exige el término de la larga plática de los amantes y su definitiva separación. Amparados por el “claror de la luna” (v.57), símbolo femenino de la protección, ambos tomarán caminos distintos. Inmerso en un diseño espacial expansivo horizontal centrífugo, Nemoroso se dirige, con su ganado, hacia el monte, y la ninfa descende hacia el río. Ambos retornan al papel habitual de los amantes en la égloga. Ella se introduce en las aguas y él, como refleja la exclamación, expresa sus lamentos, acompañados del tañido del instrumento musical —“¡La flauta cantaba amores,/ llorando, en la serranía!” (vv.63-64).

Desaparecidos los protagonistas, la voz del sujeto lírico emerge en el final del poema para dar el romance y el texto por concluidos. Sus palabras forman un paralelismo con las del comienzo y revelan que la finalidad comunicativa del juglar al que imita, ya se ha cumplido: “Ya está la historia sabida,/ oyérala yo a un cabrero;/ bien veréis, que aquí termina...” (vv.68-70).

“CRISELEFANTINA”: EL EROTISMO, GERMEN DE LA PALABRA

El poema está compuesto por nueve serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante. El texto constituye la fabulación de un acto erótico por parte del sujeto lírico y presenta una estructura bipartita. En la primera parte (vv.1-16) describe el cuerpo de la mujer con la que yacerá. En la segunda (vv.17-36), detalla cómo será la unión de los amantes. Cabe destacar que estos no consuman su amor; el encuentro se producirá en el futuro, tiempo verbal dominante en la composición.

A diferencia de “Serenata” y “Romance de Nemoroso”, en las que la cópula engendra la palabra, en “Criselefantina”, la fantasía es la fuerza motriz que dinamiza la escritura. El poema revela, como afirmó Octavio Paz (1997:10-11), que el erotismo conduce al placer a través de la imaginación. Al igual que en el texto anterior, abundan las imágenes térmicas, táctiles y gustativas propias de la dominante digestiva, que se suceden hasta sugerir la futura penetración en lo profundo, calmo, caliente, íntimo y oculto (Durand 414-415), que representa la mujer que será poseída.

El texto se inicia con el diálogo entre el sujeto lírico y la fémica, a la que venera, como sugieren el quiasmo y la exclamación que la sacralizan —“Eres divina, ¡oh reina!” (v.5), “¡Oh reina, eres divina” (v.7). En consonancia con la deificación de la amada se halla la exigencia del amante para que se unja con el “perfume arménico” (v.1), que dignificará su “cuerpo virgen” (v.1), cuya descripción recuerda a la de las niñas y las doncellas pálidas y rubias de “Vacaciones sentimentales” y “Serenata”. Los adjetivos inciden en la blancura de su piel —“tu carne es nacarina” (v.5); “casi tan albos como la albura de tu seno” (v.16)— y en el color dorado de su pelo —“la cascada ambarina de tus bucles de oro” (v.4); “el áureo temblor de tus cabellos” (v.8). A estas hipérbolas se une la perfección de su silueta, semejante a la de una escultura clásica, sugerida por la metáfora —“el mármol de tu perfil helénico” (v.3)— y la repetición —“tienen tus contornos, olímpicos, los bellos/ contornos de una estatua” (vv.6-7). Las referencias al canon de belleza griego y a la escultura, unidas al cromatismo y a la sacralización de la fémica, remiten al título del texto. Las criselefantinas, figuras que representan diosas mitológicas cuya existencia data de la época helénica, fueron convertidas por el *Art Nouveau* en objetos de culto. En la antigua Grecia el cuerpo de las deidades se tallaba en marfil y los escasos ropajes que cubrían sus contornos, en oro. Las similitudes reseñables entre la amada y la criselefantina no implican tanto una cosificación de la mujer, como una hipérbole de su belleza, equiparable a la de una diosa de la Antigüedad. Además de sublime, el cuerpo de la amante posee, como la estatua, un valor incalculable, ya que su “carne juvenil” (v.2) es el erario de algo sumamente preciado para su interlocutor: “el tesoro” (v.2), metáfora sexual que alude a su virginidad.

El encuentro amoroso se producirá en un *locus amoenus* muy similar al de “Serenata”. Los amantes se unirán en “la dulce primavera” (v.19) y “bajo un rosal florido” (v.9), al amparo de la “leve luna” (v.10), símbolo femenino y maternal. La presencia de las rosas, que remiten al amor y la creación y dan título a la obra mayor de Morales, sugiere que el acto se relaciona con la poética. El entorno donde acaecerá resulta tan idílico que se compara tácitamente con otros dos espacios muy vinculados al erotismo. El primero es el de un “vergel recóndito de la amorosa Arcadia...” (v.12), alusión al territorio mítico de la felicidad pastoril imaginado por Teócrito, Ovidio y Virgilio, que se encuadra en la lectura irónica de toda la tradición realizada en “Romance de Nemoroso”⁴. El segundo es el lecho de “los nuevos esposos” (v.13), cuya unión difiere también de la de los protagonistas de “Criselefantina”. Esta es nupcial, como indica el simbolismo de las flores de su cama. Los “olorosos jazmines y nardos olorosos” (v.15) remiten al amor, pero no incluyen, como sí sucede con las rosas, el matiz creativo.

En la segunda parte del texto se describe el desarrollo del encuentro erótico que tendrá lugar en el futuro. La identificación de la amada y el vegetal, expresada mediante las hipérbolas, que la enaltecen —“Serás reina entre flores, serás la compañera/ de las rosas más blancas, la más fragante y pura” (vv.17-18)—, asocia, definitivamente, la mujer a la poética. La fémica, que se entregará en plenitud —“ilusionada y loca” (v.22)— al sujeto lírico, portará el germen de la poesía. Este lo tomará al inhalar su “perfume abrioleño” (v.21), metáfora de su doncellidad, y al recibir sus besos, a los que alude la metáfora “las mieles de tu exquisita boca” (v.24). A cambio, él le entregará sus versos, como apunta la metáfora que une las flores a la poesía —“yo te daré el rimado búcaro de un ensueño” (v.23).

4 En la línea establecida en estas páginas, cabe señalar cómo Bruno Pérez también ha interpretado esta ironía como una crítica por parte de Morales a un determinado canon literario. En su lectura de “Criselefantina”, Pérez aporta un matiz interesante al identificar esta figura con el cisne de Rubén Darío y proponerla como símbolo de la consagración del Modernismo canario, propio de una estética marginal y de la condición periférica de la literatura canaria (2002:159; 2011a:120-138).

La dinámica seguida por los amantes en el encuentro que imagina el sujeto lírico revela que la palabra emerge de la mutualidad, de la comunión con el otro. El acto amoroso es creativo, resulta sincrónico al nacimiento de la voz, porque en él se encuentran, por un lado, el sujeto lírico y la mujer; y, por otro, este y la poesía.

La complicidad de la naturaleza acompañará a los amantes hasta el término de sus relaciones. Bajo la protección celeste —“El cielo será un palio” (v.25); “bajo un rayo de luna” (v.27)— y con la compañía del agua que fluye, símbolo de la vida y de la creación —“un surtidor lejano dirá una serenata” (v.26), “la fuente” (v.31)—, se prolongarán los gestos de cariño de la pareja. Finalmente, los sonidos languidecerán en correspondencia al momento del acto sexual: tan solo se escucharán los “últimos besos” (v.32) y el “salmo acariciante” (v.33) de la vegetación que los envuelve y revela la complicidad que existe entre el *locus amoenus* y los enamorados. La última imagen es la de la sangre, fluido vinculado al amor, la vida y la creación en la obra de Morales, que desvelará la consumación. Esta teñirá las flores blancas, trasunto de la virginidad, de rojo, color que se asociará a la dignidad imperial que se arrogará la pareja, como sugiere el símil —“como el lecho de púrpura de los emperadores...” (v.36). El final del poema desvela cómo el amor y la creación ennoblecen al ser humano.

El encuentro erótico y la palabra, elementos fundamentales del “ciclo erótico” de “Poemas de asuntos varios”, se vuelven a fundir en este texto, que ha sido calificado por Bruno Pérez como un “epitalamio poético” (2002:145; 2011a:117-138)⁵, siguiendo la línea de Simón Benítez, que vio en él un “profano *Cantar de los Cantares*” (1949:12). En relación con este sentido mutuo de la poética del erotismo de Morales, Eugenio Padorno ha ofrecido una lectura interesante de “Criselefantina”, que prolonga la citada de Bruno Pérez. Padorno ha afirmado:

5 Para el crítico este es un poema fundamental no solo en la obra de Morales, sino, también en la tradición literaria canaria. “Es cierto —escribe Bruno Pérez— que anteriormente a Morales podemos reconocer ciertas venas eróticas en Bartolomé Cairasco de Figueroa y Graciliano Afonso, pero, en la tradición hispánica canaria, el erotismo en literatura nunca había alcanzado cotas tan altas como en las de este poema” (2011a:121-122).

La facundia verbal de Morales es solar y procreadora; es salud y vigor. La fabulación proyectada en el poema hace que este adquiriera la articulación del cuerpo femenino; escribir un poema es un acto simétrico al amoroso, y en él resulta descrita la fecundación de un sentido. Leer “Criselefantina” es una invitación a experimentar el *placer del texto* del que nos habla Roland Barthes: el poema es una relación más que sensual entre el poeta y la materia verbal, y a ese contacto parece poner fin la convulsión de un espasmo (2005:65).

La consumación del acto amoroso concluye, como ha apuntado Padorno y, más recientemente, Santiago J. Henríquez Jiménez, en el “estado de tumescencia que la fisiología estudia como condición necesaria para toda relación sexual” (2008:227), en la *petite mort* y la consiguiente irrigación sanguínea, sugerida por la apertura de las venas con “un alfiler de plata” (v.28). Esta imagen desvela todo su sentido, si se recuerda que este mineral se asocia en “Canto subjetivo” a la “Gloria” (v.50) que reviste el escudo descrito en esa pieza. Erotismo y poesía, binomio inseparable, conducen, pues, a la inmortalidad, alteran la linealidad del tiempo, rompen con lo establecido. Por esto, siguiendo la terminología de Barthes, “Criselefantina” no es solo un “texto de placer”, aquel del que el crítico francés dijo que “colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella”; sino un “texto de goce”, pues hace vacilar “los fundamentos históricos” y altera la “relación con el lenguaje” (1989:25), ya que el poema de Morales equipara el deseo sexual y el locutivo y la fantasía erótica se traduce en escritura. El uso del futuro en el texto —“Serás reina entre flores, serás la compañera” (v.17), “Yo amaré” (v.21), “Yo besaré” (v.29)—, resulta esclarecedor para este asunto. El futuro verbal revela que el acto no se ha consumado, aunque su fabulación sí se ha convertido en materia verbal. El deseo locutivo se plasma en la escritura del texto, episodio que resulta sincrónico al erótico. En esta operación late, como afirma Bruno Pérez, “cierta influencia órfico-pitagórica que, si bien es tomada de los clásicos, no menos lo es de la poesía francesa simbolista y, más concretamente, de Stéphane Mallarmé” (2011a:127-128). Así, para Pérez, la musicalidad del texto constituye un puente entre lo material y lo abstracto, una tentativa de “acceder al misterio de lo Absoluto” (128) y, por esto, ha estu-

diado las concomitancias que, en ese sentido, existen entre el texto “Don du Poème” de Mallarmé y “Criselefantina” (128).

Las fuentes que pudieron inspirar “Criselefantina” merecen un comentario. Sebastián de la Nuez (1956, II:89) apunta al “Epitafio” de Enrique Mesa, publicado en 1907 en *El Imparcial*, aunque las similitudes entre los textos resulten muy vagas y el de Morales lo supere con creces. En la escena final y el ennoblecimiento de los amantes vio Patricio Pérez Moreno una interesante influencia, que quizá consideró Tomás Morales para la redacción del poema: “A través de las rimas sonoras —escribió Pérez Moreno en *El Tribuno* el 5 marzo de 1933—, nuestra mente percibe la visión languideciente de Petronio, *Arbiter elegantiarum*, y su amada Eunice, coronados de rosas, muriendo desangrados, y unidos los labios en un beso último e infinito, mientras a su alrededor se va formando un lago rojo ‘como el lecho de púrpura de los emperadores...’” (1933)⁶. Esta flor blanca recuerda, también, a la leyenda de Adonis. Cuando Afrodita fue a socorrer a Adonis, herido por un jabalí cuando cazaba, se clavó una espina en el pie y su sangre corrió y convirtió una rosa blanca en una roja. En concreto el poema se acerca más a la versión del poeta Bión, según el cual Afrodita lloró un número de lágrimas igual a las gotas de sangre que vertió Adonis, y de cada lágrima nació una rosa, y de cada gota de sangre una anémona.

Otra de las fuentes de las que pudo beber el autor de “Criselefantina” es el mito de Pigmalión, narrado por Ovidio en el libro X de *Metamorfosis*. Morales hace una lectura muy personal de él y se desliga de las inter-

6 La cita de Patricio Pérez ha sido facilitada por el investigador Antonio Henríquez, quien ha localizado el artículo de Pérez Moreno. Según el compilador de las *Prosas* de Morales (2006b) esta alude a la novela histórica *Quo vadis?*, del polaco Henryk Sienkiewicz, escrita entre 1895 y 1896, cuya fama se acrecentó con la concesión del Premio Nobel a su autor en 1905. En 1901 se estrenaba en París una adaptación escénica de la obra, firmada por Émile Moreau, a la que siguió la de Albert Michel, en 1905. Las fechas invitan a pensar que Morales pudo haber conocido una novela tan popular. En caso afirmativo, la influencia radicaría en el gesto de uno de sus personajes, Eunice, esclava de Petronio quien, ante la muerte de su amo y amante, pide al médico que le corte a ella también las venas para morir como él.

pretaciones negativas que recibió en el siglo XIX, entre las que destacan las terroríficas narraciones “El hombre de arena” (1816), de E.T.A. Hoffmann, y “El retrato ovalado” (1849), de Edgar Allan Poe. Si bien el vate pudo recibir estas influencias, muy populares en su tiempo, prefirió otorgar una naturaleza humana a la fémmina, siguiendo la versión ovidiana, por otro lado, impronta profunda en su obra. Con todo, la conversión de la mujer en artefacto no se reseña en este⁷ ni en ningún texto de *Las Rosas de Hércules* en los que se unen la palabra y el erotismo, como se colige del análisis del ciclo erótico de “Poemas de asuntos varios” y de poemas del libro II de *Las Rosas de Hércules* como “Balada del Niño Arquero”, de “Alegorías”; “A Néstor”, de “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, y “A Leonor”.

Asimismo, Morales pudo haberse inspirado en la leyenda de Píramo y Tisbe, narrada por Ovidio en el libro IV de sus *Metamorfosis*. Como se recordará, el suicidio de los amantes propicia la alteración del color de los frutos del moral. Hasta entonces blancos, tomaron, tras su muerte, el color rojo de la sangre de los amantes, cuyo trágico final inspiró a Shakespeare en la escritura de *Romeo y Julieta*, tragedia que también pudo alentar a Morales, pues conocía la obra del Bardo de Avon, como se refleja en la cita que inaugura la sección.

“BODAS ALDEANAS”: LA CONSUMACIÓN, DOMINIO DEL TIEMPO

El texto con el que finaliza el ciclo erótico de “Poemas de asuntos varios” es un soneto, que, según Sebastián de la Nuez, tiene como precedente el poema de Villaespesa “Oaristos”, publicado en el cuarto número de la *Revista Latina* (1956, II: 87). Compuesto por dos serventesios y dos tercetos,

7 En su comentario a “Criselefantina” (2002:145-160; 2011a:117-138), Bruno Pérez, profundo conocedor de este texto, propone por una interpretación diferente. Apoyándose en “Escrito sobre un cuerpo” de Severo Sarduy, el crítico resalta el proceso de cosificación del cuerpo, ya que, a su juicio, Morales convierte a la mujer en una joya (2011a: 118). Su planteamiento es opuesto al defendido en estas páginas, que, en consonancia con este ciclo erótico y con la concepción de la mujer en la obra mayor de Morales, aboga por la humanidad y el dinamismo de la fémmina.

escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, este himeneo, en el que se celebra la boda del sujeto lírico y su amada, presenta una estructura bipartita. La primera parte, que ocupa las dos estrofas iniciales (vv.1-8), se dedica a la descripción de los besos y abrazos de los novios, previos al encuentro erótico. La segunda, que abarca los tercetos (vv.9-14), es un canto al amor carnal con el que sellarán sus nupcias. La carga erótica del texto lo inserta en la dominante digestiva, y justifica la sucesión de imágenes térmicas, táctiles y gustativas propias de esta dominante (Durand 414-415), que se suceden hasta sugerir la posesión de la amada.

El poema se inicia con el vocativo y los dos puntos, que identifican al destinatario de la composición, la novia joven —“Zagala:”(v.1). El término coloquial y el tuteo revelan la cercanía que existe entre esta y el sujeto lírico, quien, como se infiere de los siguientes versos, es el novio de la boda que se celebra —“Hoy que tu cuerpo potente ciño”(v.2). Las muestras de afecto que profesa a su mujer se centran en los besos, trasunto de la unión sexual, que se asocian a las sensaciones térmicas, como refleja la metáfora —“el calor de los besos de mi cariño”(v.4). Estos avivan el deseo del sujeto lírico, que quiere gozar plenamente de su amada. Con ese fin, despliega sus sentidos, entre los que se halla el olfato —“Gustaré de tu aliento la esencia leve”(v.5)—, el tacto —“sentiré, en tus brazos, ansias de niño”(v.6)— y la vista —“al ver cómo levanta tu seno breve”(v.7).

Esta apertura sensorial, que aspira a captar en su totalidad a la amada, se prolonga en la segunda parte del poema, que constituye un elogio de las dimensiones netamente físicas del amor. Frente al modelo femenino de “Vacaciones sentimentales”, “Serenata” y Criselefantina”, caracterizado por la mujer rubia y pálida, el sujeto lírico se decanta en este texto por una compañera diferente, como sugiere la antítesis entre “la carne rosada”(v.10), cuyo cromatismo es el de la juventud y la pureza, y la “carne morena”(v.9). La novia tiene la piel oscura, preferida por él, que cuenta con una dilatada trayectoria amorosa antes de las nupcias, como sugieren la metáfora y los puntos suspensivos —“tras la carne rosada, la tuya es buena...”(v.10).

Los últimos versos constituyen una invitación al *carpe diem* e identifican la pasión y la existencia —“Lejos de nuestra mente penas y enga-

ño:// al amor y a la vida fieles seremos” (vv.11-12). La materialización del tópico clásico es la unión sexual, que consuma su matrimonio: “y en bien de nuestras nupcias inmolaremos/ el más dulce cordero de tu rebaño...” (vv.13-14). El animal sacrificado, metáfora de la virginidad de la novia, pertenece al imaginario cristiano (*Gn.* 22, 12-13), concretamente a la figura de Jesucristo (*Lc.* 22, 14-20), quien, tras su muerte, alcanza la inmortalidad, al igual que les sucederá a los nuevos esposos al sellar su matrimonio. La tradición bíblica se altera en el contexto pagano del Modernismo y se asocia a la búsqueda de la gloria en el erotismo, presentada ya en “Criselefantina”. Esto explica que el holocausto sexual sea, en último término, un signo de victoria sobre el tiempo, como ha explicado Durand:

Mediante el sacrificio el hombre adquiere derechos sobre el destino y posee por ello “una fuerza que obligará al destino y modificará por tanto, a gusto suyo, el orden del universo”. Los rituales sacrificiales [sic] se unen así al gran sueño alquímico del dominio. La doble negación se integra en un ritual y en un relato, y lo negativo se convierte por su función misma en soporte concreto de lo positivo. (...) la filosofía del sacrificio es la filosofía del dominio del tiempo y del esclarecimiento de la historia (296).

El poder arrasador del devenir, que, en *Las Rosas de Hércules*, se vincula al silencio, la oscuridad y la muerte, es derrotado por el erotismo, sinónimo de la voz, la luz y la vida. El dominio del tiempo que encierra el goce subvierte el curso de la historia e instaura, por una vía sensual, que desdén el idealismo, una nueva temporalidad y otro mundo posible.

En conclusión, los cuatro textos que conforman el ciclo erótico de “Poemas de asuntos varios” manifiestan una negativa a sucumbir al poder destructor del tiempo. Por ello, la poética del erotismo de Morales es luminosa, vitalista y mutual. En la voz que emerge del deseo locutivo resuena una defensa de la identidad y la historicidad de los seres humanos, que, en el amor, se afirman y se adueñan de su propio devenir.

“PALINODIA”: LA REDEFINICIÓN POÉTICA

Como su título indica, esta es una ‘composición en la que el poeta se retracta de los sentimientos expresados en un canto anterior’ (DRAE). De ahí la importancia de esta palabra sobre la que se erige el conjunto, el repetido “aquel” (v.1, v.4, v.7, v.19, v.31), que se contrapone a la tácita concepción de una subjetividad actual, a la que se refiere el primer verso —“Yo soy” (v.1). En la conciencia del sujeto lírico hay un “Yo soy [este]” (v.1), al que se enfrenta un “aquel” (v.1), del que se desdice. Este poema, cuyo título original en *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* fue precisamente “Yo soy aquel”, recuerda a la pieza de Rubén Darío que inaugura *Cantos de vida y esperanza* que comienza “Yo soy aquel que ayer no más decía...”. Más allá del homenaje al maestro, estos versos revelan el gusto de Morales por reflexionar sobre su poesía y definir su poética, presente también en el ya analizado “Canto subjetivo”, de “Poemas del mar”, o en “De sí mismo”, del libro II de *Las Rosas de Hércules*. Por esto, al igual que las citadas, la pieza se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, en la que, según Durand (414-415), las imágenes visuales y auditivas se vinculan con la claridad y la pureza, que se transfiere a la poética definida por el sujeto lírico.

El texto se compone de siete sextillas, escritas en versos octosílabos, cuya rima es consonante. En él se distinguen dos partes. En la primera, que ocupa las cinco primeras estrofas (vv.1-30), el sujeto lírico, que se descubre como poeta desde el verso inicial, recuerda cómo era antaño y se desdice de ello. En las dos últimas (vv.31-42), situadas en el presente, hace balance del pasado y valora las aportaciones de las experiencias vividas a su poesía.

El literato, que se refiere a sí mismo de manera irónica, como “aquel buen juglar” (v.1), reflexiona sobre los motivos de su fracaso como vate. El primer elemento que se pone en tela de juicio es la calidad de su poesía, producto de una voz impostada, que se limita a hacer rimas. Así, se define como “aquel rimador/ que entre el amor y el amor/ rimó, cantando, su vida” (vv.4-6). Frente al artista que ansiaba la conquista de la gloria en el “Canto subjetivo”, “La espada” y “La honda”, que halla en el amor una vía para acceder al misterio, este se limita a engarzar versos

cuyo contenido se adivina muy superficial. Así lo reconoce en la segunda estrofa, en la que admite que su obra ha sido producto de la confusión —“creyó que” (v.8), “confundió” (v.11)— que ha idealizado la realidad. En concreto, es la mujer la que mayor desconcierto ha causado. La descripción de la anatomía femenina incide en el error —“creyó que, milagrosas,/ eran las mejillas rosas/ y eran de nácar los senos” (vv.16-18), “hizo, por causarle enojos,/ un madrigal a otros ojos/ que no eran azules...” (vv.22-24). Pasado el tiempo, el poeta se arrepiente de los derroteros que ha tomado su obra y lo han alejado de sus objetivos artísticos: “El que embocó sus destinos/ por mentirosos caminos” (vv.13-14).

El simbolismo del viaje, vinculado a la vida desde los albores de la literatura occidental, refleja cómo el sujeto lírico ha caído en los excesos de la verbosidad, idea que ya se halla presente en “Vacaciones sentimentales”, serie en la que se apuesta por la sencillez. La ausencia de decoro, la falta de adecuación entre la realidad y la palabra, que ha dejado de ser la cosa misma, concepto fundamental en la poética de Morales, dirige la voz hacia el fraude: esta no es ya garantía de aprehensión de lo real, sino emboscada. La retórica vacua ha emponzoñado al sujeto lírico —“ebrio de augustos venenos” (v.15)—, que se hoy se desliga de “aquel” que ha instrumentalizado la poesía, para reconducir su palabra.

Por consiguiente, el balance del pasado es negativo. Frente a la autenticidad del canto, aquella vida puede reducirse al ínfimo legado de tres versos: “un ensueño florecido,/ un corazón dolorido/ y unos ojos de mujer...” (vv.34-36). La ironía se filtra en la valoración de esta herencia de escasa importancia —“lírico saber” (v.33)—, que se ridiculiza con la parodia del lenguaje engolado, con paralelismos, enumeraciones e hipérbolos —“hoy, me parecen los senos;/ las ojeras, más brumosas;/ las venas, más azuladas;/ y las mejillas, rosadas,/ más rosadas que las rosas...” (vv.38-42).

La separación de aquella época se expresa mediante el recuerdo de la infancia. El sujeto reconoce su extravío por los senderos erróneos y retorna al espacio y tiempo de la verdad: la infancia, a la que remite la presencia del “niño” (v.25). Este tiene un conocimiento puro —“no sabía/ sino cuentos de alegría” (vv.25-26)— y recuerda al “esquilón de la aldea” de “Elogio de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”. La imagen del

niño simboliza el estilo ingenuo y fútil al que se quiere regresar, antítesis del de “aquel” escritor. El retorno a una poética auténtica es, también, el tema del último texto de “Poemas de asuntos varios”, “Recuerdo de la hermana”.

Oswaldo Guerra Sánchez piensa que “Palinodia” posee implicaciones “más directamente relacionadas con la vida personal y, en particular con los avatares amorosos, que con el propio ejercicio poético, que se hace explícito solo en función de aquellos” (Guerra Sánchez, 2006:311). Así lo interpreta, también, Simón Benítez (1949:4). Sin embargo, el sentido que posee el amor en la serie “Poemas de asuntos varios” y su estrecha vinculación con la poética en la obra de Morales une la pieza con la reflexión poética.

“RECUERDO DE LA HERMANA”: LA VOZ RECOBRADA

Este conjunto, compuesto por doce serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, y una copla, está dirigido a la hermana, figura presente en los textos “III”, “IV” y “VIII” de “Vacaciones sentimentales”. En el poema el sujeto lírico evoca a la figura femenina y su recuerdo conduce a un viaje imaginario de retorno hacia el universo familiar. En su recorrido vio Simón Benítez (1949:14) una similitud con el poema de Antonio Machado “El viajero”, de *Soledades* (1899).

Tras “el tiempo del olvido” (v.1), el hombre errante retorna imaginariamente a la casa, espacio por antonomasia del ámbito, cuya centralidad sirve de referencia al sujeto lírico que busca una orientación —física y poética— en el propio “recuerdo” (v.47). Este lo catapulta a la simbólica “prima-noche de verano” (v.4), al solsticio de junio, día más largo del año, en el que muchas culturas celebran la victoria de la luz sobre las tinieblas. La oscuridad y el olvido, elementos asociados a la muerte en la poética de Morales, son derrocados por la luminosidad solar, sinónima de la voz que mana de la recreación del pasado y hace presente, arrancada al desarraigo, la vida del hogar. Por lo tanto, el texto sugiere un recorrido

desde el vacío a la identidad. Por esto se inserta en la dominante digestiva y está compuesto por imágenes térmicas, táctiles, olfativas y gustativas, vinculadas a la sensación de profundidad e intimidad, al calor y la serenidad, que, según Durand (414-415), alberga el arquetipo de la madre, fundamental en este texto.

La casa se inserta en las coordenadas simbólicas de “Vacaciones sentimentales”, es “cobijo” (v.6), refugio para el descanso de los avatares de la vida que acaece más allá de los seguros muros de este templo. Sin embargo, en este poema, el sujeto lírico se encuentra en el espacio exterior, escindido de su universo —“Veo la casa nuestra, tan lejana” (v.9). La ruptura le provoca una profunda desazón y el enfrentamiento entre el interior y el exterior vehicula todo el texto. Desde la distancia, el sujeto lírico contempla la “silueta” (v.12) fraterna en “el cuadro de luz de la ventana” (v.11), espacio de comunicación entre el hogar y la intemperie, que se contrapone a la oscuridad de la noche. La luminosidad irradiada desde la casa permite la contemplación del rostro de la hermana, cuya mirada se vierte hacia el exterior, entorno del desarraigo, transitado por el sujeto lírico, que ha salido del hogar para “correr fortuna” (v.16) personal y poética, y que, como refleja la oscuridad exterior, se halla a la deriva. El camino, símbolo de la vida y la poesía, no lo ha llevado hacia el mejor destino y tan solo ha conocido “senderos vanos” (v.13).

La dimensión poética de esta pérdida del rumbo personal se adivina en la actitud de la hermana, que se encuentra en el espacio propicio para la voz. La protección del hogar la anima “en la sutil hora de encanto” (v.17), a rogar por las “ánimas” (v.20) de la aldea, invocadas en la oración de la mujer, que las trae al hogar. La palabra, principio de todas las cosas, provoca su acercamiento al espacio del ámbito. Las “almas de tus ausentes y tus muertos” (v.24) buscan también un cobijo, una memoria en la que incardinarse, con el fin de que se les otorgue, de nuevo, la voz. De ahí que, frente a los “senderos vanos” (v.13) que han provocado la desorientación del sujeto lírico, estas se hallen en los “senderos descubiertos” (v.22), donde radica una verdad que debe ser considerada como garante de una poética y una ética auténticas, antítesis de las descritas en “Palinodia”.

La acogida del “rebaño” de “ánimas” (v.20) de la aldea en el propio hogar sugiere el reconocimiento del *êthos*. Este concepto, de cuño heideggeriano, debe entenderse como morada o estancia existencial que alumbr a al hombre que halla en ella la *verdad del ser*⁸. En el *êthos* recreado por la palabra poética se experimenta la historicidad de la alteridad presente y pasada, que nutre a una comunidad que homenajea la existencia de sus ancestros, ya mencionados en el primer poema de “Vacaciones sentimentales”. Este concepto de *êthos*, que ocupa un lugar simbólico en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, ya que abre su primera sección y cierra la segunda, se recupera en el libro II, donde la rememoración de los “progenitores” constituye una constante.

El séptimo serventesio se detiene en la acogida de todos los miembros de la comunidad en el microcosmos del hogar. La vivienda se puebla por fin de las voces de sus moradores, los presentes y los pasados. La completud del universo es experimentada por el sujeto lírico con gozo, expresado en la sensación térmica del calor, que, como en “Bodas aldeanas”, remite al continente y al cobijo, inseparables en la imaginación de Morales del heideggeriano estar en casa del *Dasein*⁹. Este estado, unido aquí a la infancia, patria del ser, al decir de Rilke, se asocia al canto de una copla infantil. Este posee un valor simbólico añadido. Algunos de sus versos interpolados pertenecen a la tradición popular canaria, concretamente,

8 El término *êthos* fue definido por Martin Heidegger en la *Carta sobre el Humanismo*, texto en el que el filósofo explica el sentido de la palabra griega *êthos*, de donde proviene “ética”. Este no significa ‘carácter’, ‘hábito’ o ‘modo propio’, sino ‘estancia’ o ‘morada’ —*Aufenthalt*— o ‘lugar del habitar’ —*Ort des Wohnens*—, es el ámbito donde el ser habita. Así, la ética puede definirse como el meditar la estancia del hombre, el lugar donde habita o mora (1970:187). La morada no ha de entenderse como un territorio, pues, para Heidegger, el hombre habita la verdad del ser —*Wahrheit des Seins*— (187), que supone un claror del ser. El hombre habita, por tanto, en el claror del ser.

9 En *Ser y tiempo* (1927), Heidegger define al ser humano como *Dasein*, *ser-ahí* que comprende un existencial *ser-en-el-mundo* o *estar-en-el-mundo*. El ser del hombre se define por su relación con el mundo al que es arrojado e implica un *ser para la muerte* y un *cuidado*. Este arrojamiento supone para el ser la experiencia del *êthos*, la morada de su estancia y cuidado.

al “Arroró”, el “lugareño cántico de cuna” (v.36)¹⁰. El cántico transporta al sujeto lírico al seno familiar y propulsa la identificación de la casa con la cuna y, en último extremo, como apuntó Durand, con el “regazo materno” (232), símbolo por antonomasia del retorno a la interioridad.

La copla cantada enfatiza el isomorfismo señalado y subraya el hogar como ámbito del amparo ante la amenaza externa. Mediante la rememoración de este “cántico de cuna” (v.36), el sujeto lírico se arraiga imaginariamente al hogar, donde encuentra su identidad. De nuevo se remonta al marco de los mencionados poemas de “Vacaciones sentimentales”: vuelve a ser uno más entre los “rubios pequeñuelos” (v.28); de nuevo es “el más pequeño y de menor fortuna” (v.34), que pide afecto a la fémina protectora. Otra vez, en definitiva, se le presenta la oportunidad de dominar el tiempo, de adueñarse de su curso y reconstruir un presente a través de un recuerdo proyectivo, no exento de consideraciones poéticas, deliberadamente contrarias a las expuestas por “aquel rimador” (v.4) de “Palinodia” que buscaba la inmortalidad por “senderos vanos” (v.13).

La evocación de la estancia tiene un efecto terapéutico para el sujeto lírico. La estampa de la hermana, que dinamiza el ensueño, permite curar

10 Antonio Henríquez (2013) ha cotejado la versión recogida en la obra mayor de Morales y la publicada en *El Imparcial* el 25 de julio de 1920. En esa comparación, anota que la estrofa interpolada fue corregida por Fernando González. En el texto de *El Imparcial* es idéntica a la de la tradición popular canaria:

*Arroró, niño chiquito,
duérmete que viene el coco;
a llevarse a la montaña
los niños que duermen poco...*

El investigador sostiene que Fernando González cambió el texto por considerarlo poco castellano y excesivamente localista. Los indicios que apuntan a que esta transformación salió de la mano del editor revelan la escasa coherencia de su acto, que contradice la voluntad del autor. No cabe duda de que la intención primigenia de Tomás Morales es enfatizar lo que de “lugareño” hay en este cántico. En ese sentido, parece más conveniente, como apunta Antonio Henríquez, el mantenimiento del “Arroró” publicado en *El Imparcial*, más fiel al origen y sentido del texto.

al “corazón” (v.3) “dolido” (v.3). El recuerdo es “bálsamo cordial” (v.43) y “medicina” (v.44) en el antepenúltimo serventesio. Las metáforas medicinales indican que la memoria posee un efecto terapéutico, pues sana los males pasados, y, también, los que están por venir. Así, tiempo y espacio se alteran en la experiencia lírica y se tornan un nuevo punto de partida ajeno a las coordenadas preestablecidas. El hogar, símbolo sagrado, santuario y templo, como se apuntó en el análisis del poema “I” de “Vacaciones sentimentales”, es un punto de referencia para el sujeto lírico errante, que alude a él con la metáfora “puerto seguro” (v.45). La casa y, sobre todo, sus moradores avivan su memoria, que es, para él, un cobijo. A ella recurre para sobrevivir en su “andar entre extranjera gente” (v.46) y, de la emoción del recuerdo, brota la palabra poética, simbolizada en la “fuente” (v.48), siempre vinculada a la voz. De ahí que el fin de todo extravío por los senderos personales y poéticos sea siempre el hogar, al que se refiere la metáfora de la meta para el peregrino —“término de todos mis caminos” (v.49). La imagen ascensional del árbol —“entre las copas de los pinos” (v.51)— y la luminosidad implícita en el símil del momento en que se vislumbra el hogar —“veo al final como una luz de oro” (v.50)— contribuyen a la sacralización del espacio familiar, cuya contemplación provoca la catarsis del viajero, que se conmueve ante la imagen de la casa —“y lloro” (v.52).

El regreso y la memoria, elementos característicos del libro I de *Las Rosas de Hércules*, estaban implícitos en el título con el que se publicó el poema en *Los Lunes de El Imparcial* el 25 de julio de 1920: “El poeta en el Extranjero”. El encabezamiento aludía a esa extrañeza que es superada mediante la evocación de la fémica y el hogar, que permite al sujeto recuperar la identidad perdida. Por ello, este texto, alabado por Carlos Murciano (1971), no puede ser considerado como un poema de circunstancias ni como un mero homenaje a un miembro de la familia¹¹. Esta identidad es recobrada a través de la evocación de la figura femenina, que dinamiza la afectividad y alienta la evocación del ámbito familiar. La hermana

11 En su citado trabajo, Antonio Henríquez (2013) plantea nuevas hipótesis en torno a las claves biográficas del texto. A su juicio, la protagonista no sería la hermana Nina, de la que habla Sebastián de la Nuez (1956, I:41), sino de su hermana Dolores Melián Castellano, hija del primer matrimonio de doña Tomasa Castellano Villa.

se inserta en el arquetipo de la “mujer bienhechora”, en la constelación de las “Grandes diosas”: como la madre, es “donadora de vida y de posteridad (...), asilo a toda prueba, inviolable refugio” (Durand 190). El retorno a la casa constituye, pues, un regreso al seno materno, donde el sujeto lírico asiste a su renovación para ser “echado”, de nuevo, a la vida. Esto sucede en términos muy similares en los poemas del libro II de *Las Rosas de Hércules* “De sí mismo” y “A Leonor”. En ambos textos se puede atisbar un poso biográfico, que, en esta primera composición, se relaciona con el desarraigo sentido por el vate canario durante sus años universitarios lejos del hogar. La angustia existencial que debió experimentar el propio Tomás Morales al estar alejado de su familia se explicita en el intento poético e imaginario de “volver” al lugar del que se ha sido arrancado y que encuentra, definitivamente, junto a Leonor, a quien dedica la última pieza del libro II. En ese sentido, se puede reconocer en la obra mayor de Morales un peregrinaje paralelo al de Hércules, que transita entre varios amores hasta llegar a la mujer suprema, donde concluyen, para el sujeto lírico y el héroe tebanos, todos los caminos.

CAPÍTULO VII

“Poemas del mar”

Desde su publicación en 1908, como parte de los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, este conjunto de textos gozó de una excelente acogida crítica que contribuyó a forjar la fama de Tomás Morales. De forma unánime, las reseñas de su primer libro coinciden al señalar que esta sección del libro es superior a las “Rimas sentimentales” y “Poemas de la Gloria”¹, como se desprende de las recogidas por González Sosa (1992) y Antonio Jiménez (2010). Entre ellas destacan las de Carmen Burgos *Colombine* (*Heraldo de Madrid*, 6 de junio de 1908), Enrique Díez-Canedo (*La Lectura*, junio de 1908), Fernando Fortún (*España Nueva*, 26 de junio de 1908), José Francés (*Revista Crítica*, junio de 1908), Domingo Doreste (*La Mañana*, 2 de julio de 1908), Manuel Macías Casanova (*La Ciudad*, 17 julio de 1908) y Bernardo G. de Candamo (*Faro*, 11 de octubre de 1908). Este éxito, también estudiado por Sánchez Robayna (1998b), propició la temprana atribución a Morales de la etiqueta de “poeta del mar” y “cantor del Atlántico”. El marchamo lo fijó definitivamente Federico de Onís en su *Antología de*

1 La crítica se rinde ante estos poemas e, incluso, llega a desdeñar el resto de *Poemas de la Gloria del Amor y del Mar*. *Colombine* lo manifiesta abiertamente en el *Heraldo de Madrid* el 6 junio 1908: “Las otras dos partes del libro no están a la altura de esta última; a pesar de ser inspirados y bellos, son inferiores a los poemas del mar”. Salvo Fernando Fortún, quien, en un artículo publicado en *España Nueva* el 26 de junio de 1908, valora todo el libro, todos los críticos coinciden en que los “Poemas del mar” traen una innovación a la literatura escrita en español, aportan algo que no existía previamente, ni siquiera en Rubén Darío y, por esto, son superiores al resto de las series.

la poesía española e hispanoamericana (1882-1932) (1934), cuando ubicó al escritor canario entre los “Poetas del mar y viajes”, y lo prolongaron Manuel Machado (1947), Juan Ruiz Peña (1948), Fernando González (1956) y Sebastián de la Nuez, con sus artículos “Tomás Morales, poeta del mar” (1971) y “El tema del mar en *Las Rosas de Hércules*” (1972), y, definitivamente, con su monografía sobre la “Oda al Atlántico” (1973), a los que siguió el trabajo de Violeta Pérez (1988). El esquematismo de la clasificación de Onís, que se decantó por excluir a Morales de otros epígrafes de su antología, entre los que su voz pudo tener un lugar, como “Poetas de la ciudad y los suburbios” o “Poetas de la naturaleza y la vida campesina”, grupos a los que se ajustan las secciones “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, “Poemas de la ciudad comercial” y “Vacaciones sentimentales”, contribuyó de forma decisiva a la ocultación de buena parte de su obra, que, durante años, justificó su lugar en la historia de la literatura por los “Poemas del mar”.

Este conjunto de textos, el más extenso entre los que integran el libro I de *Las Rosas de Hércules*, presenta una estructura muy definida. Tras el soneto “A Salvador Rueda”, que sirve de dedicatoria, se ubica la extensa composición “Los puertos, los mares y los hombres de mar”, pórtico al grupo de dieciséis sonetos, que se cierra con la composición “Final”. En esta organización ha visto Guerra Sánchez un “juego dialéctico entre la impulsión y la expulsión” (2006:316). El deseo de salir a descubrir el mundo se reseña entre los sonetos “I” y “XI”, que se desarrollan en el “Puerto de Gran Canaria”, espacio que en 1902 trajo la modernidad a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. En esta “impulsión” laten, en realidad, dos fuerzas: la del ansia de partir, manifestada en un diseño espacial dinámico horizontal centrífugo; y la del arraigo del sujeto lírico en el puerto, espacio del ámbito donde se experimenta la imposibilidad de la salida, en la que se impone una dinámica centrípeta. La materialización final de la “expulsión” a la que se refiere Guerra Sánchez se produce entre los poemas “XII” y “XVI”, destinados al viaje hacia lo arcano, que concluye con el avistamiento del misterio en el texto que cierra el conjunto, “Final”.

El valor principal de estas composiciones radica en que este es un “mar inédito” en las letras hispánicas, como apuntó tempranamente Díez-Ca-

nedo en *La Lectura* en (1908). Salvo en los escritores canarios, y entre todos, Bartolomé Cairasco de Figueroa y Graciliano Afonso, el único precedente que existe de estos poemas en el marco hispánico es la composición de Darío “Sinfonía en gris mayor”. Para encontrar semejanzas con los textos de Morales, hay que trasladarse al ámbito francófono, en concreto, a *Gens de mer*, de Tristan Corbière, o a “Le Voyage” y “Le port”, de Baudelaire². Y, aunque la huella de Darío, Corbière, Rueda o Heredia resulta reconocible, estos poemas son, como ha escrito Sebastián de la Nuez, auténticos y originales: “Ya esto lo adivinaron los críticos de la época que notaron claramente la diferencia que había entre una poesía literaturizada, que predominaba entre las medianías del momento, frente a estos poemas que eran toda realidad vital manifiesta” (1956, II: 79).

Tomás Morales es un pionero respecto al tratamiento del mar en la literatura española contemporánea. Su palabra moldea un espacio cultural, ubicado en el “sonoro Atlántico”, que abre nuevas rutas al hispanismo, pues rompe con la concepción tradicionalista del mar y despeja senderos nuevos a la poesía, como expuso Jorge Rodríguez Padrón (1982). En sus sonetos nombra un mundo naciente y sus tensiones más notables. Por esto, el lenguaje se impregna de ironía, que, junto a la deixis y la escritura cronística, aportan una imagen poliédrica y crítica de la convulsa realidad moderna. La “cierta rigidez formal en cuanto al patrón modernista del soneto” que vio en la serie Sebastián de la Nuez (1956, II:187), la fide-

2 Respecto a las influencias, Sebastián de la Nuez apunta algunas, pero no especifica los textos de los que proceden. Entre ellas destaca a Homero, Virgilio, Aleixandre, Berceo, Juan de Mena, Camoens, Pedro Espinosa, Góngora, Calderón, Herrera, el Duque de Rivas, Esponceda, Zorilla, Núñez de Arce, Federico Balart, Rueda, Darío (1956, II:140-141). El motivo por el que omite las fuentes es que está de acuerdo con la opinión general de la crítica. Sobre su parecer escribió: “Todos los críticos, como hemos dicho, encuentran en estos poemas la parte más original y bella del primer libro, que a pesar de los precedentes que señalan: Darío, Eduardo Marquina, Amós Escalante, Salvador Rueda, Maragall, los Machado, y aún podemos añadir a Francisco Acebal, le valieron a Tomás Morales, con toda legitimidad, el título de poeta del mar” (1956, II: 101-102). Las relaciones con estos escritores son, sin embargo, muy vagas. Como el propio Sebastián de la Nuez reconoce, Morales es un pionero en este ámbito en la poesía hispánica.

lidad a la estructura bipartita de la estrofa, le permite condensar sus impresiones y pensamientos sobre un tiempo transitorio, conflictivo y cambiante al que se enfrenta el sujeto lírico.

Este carácter polimorfo y la plasticidad de los “Poemas del mar” ha propiciado comparaciones entre estos y los trabajos de algunos pintores. Valbuena Prat advirtió similitudes entre la pintura de puertos de Claudio de Lorena y los “Poemas del mar” en su texto “Entorn de la poesia” (1932), mientras que Bruno Pérez (2005a: 22-23; 2011a:81-87) ha comparado la intención de Morales con la de los impresionistas, concretamente con Alfred Sisley. En su opinión, los “Poemas del mar” serían sucesivas aproximaciones a los efectos que el tema del puerto produce en él, al igual que las diferentes perspectivas de la iglesia de Moret pintadas por Sisley. Similar es el juicio de Cansinos Assens, quien ve en el poeta un “cantor de temas de puertos” en un texto publicado en *La Libertad* el 22 de julio de 1927. Aunque sus juicios resultan muy pertinentes, conviene insistir en que la imagen portuaria que construye Morales no puede reducirse a la estampa. Como se ha explicado en el capítulo dedicado a su biografía, el puerto que él recrea había empezado a construirse por la casa inglesa Swanston en los años ochenta del siglo XIX. Las obras, que comienzan en la década del nacimiento del poeta y terminan en 1902, constituían un espectáculo y un pasatiempo para los habitantes de la isla, ya que el puerto significaba para ellos el progreso y la opulencia. Es esa idea de desarrollo y los conflictos que genera al hombre moderno lo que subyace a la recreación portuaria y marina del literato, que los experimentó personalmente. La travesía que realiza el sujeto lírico en “Poemas del mar” se corresponde con el trasiego que caracterizó la vida de Morales, quien recaló en los puertos de Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Cádiz o Lisboa. Su experiencia directa justifica el dominio del léxico mariner, que llamó la atención de Gerardo Diego (1953), su conocimiento de la vida marinera y de las vicisitudes del hombre errante. El trasiego del hombre nuevo, los desafíos a los que lo enfrenta el mundo contemporáneo, es lo que trata de apresar su palabra que, por su sedimento vital, rezuma, como ha señalado de forma unánime la crítica, autenticidad.

Por todo esto, el mar y el puerto, realidades recreadas en la voz de Morales, se tornan, gracias al simbolismo, coordinadas, puntos de encuentro en la cartografía cultural abierta, entregada a la irrupción de nuevos contextos. Sagazmente, el poeta les confiere una entidad que trasciende el mero referente físico; los convierte en espacios simbólicos, en puntos emergentes en el tránsito y la transitoriedad de un tiempo de eclosión cultural, en un horizonte de expectativas para los que a él arriban y, desde él, emprenden el viaje hacia un mar que en la obra de Morales es, como escribió Sebastián de la Nuez, “destino humano” (1956; II: 141).

“A SALVADOR RUEDA”: EL POETA MONARCA

El primer texto de los “Poemas del mar” constituye la dedicatoria de la sección al poeta Salvador Rueda, figura esencial en la formación literaria de Tomás Morales y uno de sus introductores en los círculos literarios madrileños. Padre del “colorismo”, destacó como renovador de las formas, sobre todo las métricas, y vio en el literato canario un discípulo y continuador de su tarea. Además de un gesto de gratitud, este conjunto de alejandrinos constituye un reconocimiento al dominio formal y a la autenticidad que exhibe su poesía; en definitiva, es un homenaje al autor de *En tropel* (1893), *Piedras preciosas* (1900), *Fuentes de salud* (1906), *Trompetas de órgano* (1903) y *Lenguas de fuego* (1908), libros valiosos que han sufrido, como tantos otros, el marchamo de “modernistas” y el consecuente silencio de la crítica, pese a que su creador fue equiparado en su tiempo a Darío.

En el primer serventesio de este soneto se establecen los objetivos del sujeto lírico. La intención del conjunto trasciende la anécdota y la estampa: lo que se intenta amoldar al verso es “Toda una recia vida” (v.2). La enumeración inicial, que culmina con los puntos suspensivos, sugiere la vocación por abarcar toda la realidad marina. En ella se diferencian claramente los elementos naturales —“Agua y cielo, borrascas” (v.1)— y los espacios artificiales —los “muelles abarrotados” (v.1) por las naves y los hombres de mar. El trabajo sobre esta realidad poliédrica exige el es-

fuerzo del sujeto lírico— sugerido por la aliteración de vibrantes— que intenta recoger toda su riqueza. Así lo manifiesta la expresión “procuré troquelar” (v.2) que alude a la voluntad artística y vincula la poesía al trabajo con el metal y a la labor artesanal. Este simbolismo, ya presente en el texto “La espada”, se une al del aire —“los acres olores de las brisas del mar” (v.4). En la obra de Morales el viento está íntimamente unido a la escritura y al impulso poético y, además, es el portador de una historicidad. Ciertamente, los textos de la serie se relacionan con determinadas circunstancias históricas a las que se enfrenta el hombre finisecular: la mundialización, el imperialismo, las guerras coloniales, etc. De hecho, muchos poseen un tono cronístico, pues en ellos se relatan sucesos presuntamente verídicos, a los que asiste, como testigo, el sujeto lírico. Por este vínculo con la realidad, estos sonetos reciben el nombre de “bravos poemas” (v.3): son el resultado de un trabajo artístico, de la acción de un troquel y del afán por encarar con valor acontecimientos “acres” (v.4).

El segundo serventesio concreta las líneas presentadas en el primero y centra la imaginación en los moradores de los muelles, espacios de tránsito que Tomás Morales eleva a escenarios simbólicos en *Las Rosas de Hércules*. Dos de sus principales elementos, los hombres de mar y las naves, son cantados en esta estrofa destinada a reconocer el magisterio poético de Salvador Rueda. Su influencia en el autor canario se explicita en dos hechos: los nautas que protagonizan esta sección conocen el “cantar” (v.6) del malagueño y las embarcaciones están marcadas por su impronta —“has puesto tú un brochazo del bermellón solar” (v.8). Además de esta deferencia con el maestro, conviene subrayar que estos cuatro versos presentan a los dos protagonistas de la sección: los navegantes y los barcos, elementos esenciales de la literatura de Morales. En este texto ya se apunta su relevancia en la obra. En el retrato de los primeros destaca el antagonismo entre su fuerza física y su candidez espiritual. Son “rudos” (v.5) y sensibles, poseen “almas casi infantiles” (v.6), adjetivo teñido de valores positivos en *Las Rosas de Hércules*, como se desprende del análisis de “Elogio de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”. Esta tensión, que recuerda a la del “Canto inaugural”, da cuenta de la riqueza interior de estos personajes, desarrollada en todos los “Poemas del

mar”. Otro de los elementos simbólicos más importantes son las naves, que constituyen un rasgo diferencial de la obra de Morales y remiten a la escritura. En este texto se alude a ellas mediante la metonimia de los “amplios velámenes, al viento desplegados” (v.7), unión de la embarcación y el viento, que sugiere la disposición del sujeto lírico a embarcarse en la creación de forma inmediata, como se deduce del color rojo —“bermellón” (v.8)—, siempre asociado a la pasión, como se infiere de “Bodas aldeanas”, de “Poemas de asuntos varios”. Asimismo, el sol, símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, alumbró su viaje, lo cual enfatiza aun más la exaltación propia de este poema inicial, acentuada por las dinámicas espaciales verticales y expansivas.

La dignidad y relevancia del destinatario del texto, al que se tutea como muestra de afecto, se explicita en los tercetos. En ellos aparece el arquetipo del rey, propio del régimen diurno en el que se insertan todas las imágenes del poema. El “Monarca de poetas” (v.9), título que se le concede a Rueda en la tercera estrofa, se erige sobre la figura del hombre “paterno y dominador” (Durand 129). De ahí que se ubique en el espacio de lo superior, en el “solio” (v.10) natural que forma la “roca de una playa dorada” (v.10). La altura y el cromatismo áureo del espacio robustecen su poder. Gilbert Durand adjudica a la monarquía tres tipos de dominio: “sacerdotal y mágico por un lado, jurídico por otro, y por último militar” (131). La figura de Salvador Rueda congrega las dimensiones sacerdotal y mágica. El vate malagueño es el guía, cuyo magisterio alienta la voz ajena; pero, además, es considerado un visionario capaz de atisbar los secretos del mundo, es el conocedor del “misterio de lo Infinito” (v.11). Esto explica por qué el ser sobrenatural es digno de una “ofrenda” (v.13). En un diseño dinámico vertical ascendente, el sujeto lírico le hace llegar sus poemas, gesto expresado mediante una metáfora presente en toda la sección, que identifica el mar con la escritura poética. La “ola de sus estrofas” (v.14) “rompe” (v.14) a los pies del monarca de poetas, cuya sacralización refuerza la petición del súbdito que espera recibir su beneplácito.

El cantar del “hijo de los mares” (v.13) está teñido de simbolismo. En primer término, destaca la filiación del sujeto lírico, que se reconoce como

vástago del elemento hídrico, como descendiente de lo que Durand ha denominado “diosas de las aguas madres” (190), presentes en todas las culturas, desde la babilónica Tiamat hasta la americana Yemanyá o la canaria Candelaria. Junto a su genealogía universal, se encuentra la adscripción a una tradición particular a través de la imagen del océano. El sujeto lírico reconoce la historicidad que porta su ola “coronada de espumas seculares” (v.12).

Junto a los valores simbólicos de la dádiva a Salvador Rueda, conviene detenerse en la travesía física de esta “ola” (v.14). Hacia Málaga, su ciudad de origen, marina y portuaria como Las Palmas de Gran Canaria, navegan los versos de Morales, quien, desde su roca atlántica, arroja al mar sus textos con la intención de que alcancen la playa del poeta amado. Al lanzar su obra al piélago, el sujeto lírico se ubica, implícitamente, en un espacio imaginario similar al que ocupa el cantor admirado; y, tácitamente, se declara también visionario, habitante de una orilla desde la que busca, como el vate, el “misterio de lo Infinito” (v.11). Resulta obvio cómo en el diálogo con la alteridad, el sujeto lírico se está definiendo como creador atlántico. De ahí que el poema se inserte en la dominante postural, propia del régimen diurno de la imagen y del héroe y monarca, con el que se identifica el sujeto lírico, mediante imágenes auditivas y visuales, características de esta dominante (Durand 414-415).

Todas estas analogías tácitas entre el discípulo y el maestro se explicitan en la última pieza de la “Oda al Atlántico”. En ella se reproducen las imágenes aquí presentadas. La identificación de la poesía con el mar, del sujeto como hijo de los mares, la adscripción al espacio atlántico y la reivindicación del vate como visionario están presentes en ella. La madurez literaria de Morales y su construcción de un sistema poético lo convierten en un poeta monarca. La imagen final de la “Oda” es idéntica a la de “A Salvador Rueda”: el cantor del Atlántico está sobre “una roca/ de estas maravillosas Islas Afortunadas” (vv.9-10) en su estrofa “XXIV”. El autor canario se arroga así los atributos del poeta rey que atisba los misterios de lo Infinito.

En conclusión no se puede calificar este soneto como un poema de circunstancias. El énfasis en la dedicatoria a Salvador Rueda ha velado

la importancia de algunos aspectos fundamentales de la poética de Morales que aparecen en este texto. Sin embargo, la variedad de símbolos y sentidos que este alberga lo convierten en una introducción perfecta a los “Poemas del mar”. Así lo supo ver el propio poeta malagueño, según recoge Sebastián de la Nuez en su monografía sobre el vate (1956: I, 148), en un artículo publicado en La Habana, donde reconoce que Tomás Morales ya era en 1908 una figura completamente autónoma respecto a su magisterio. Sin embargo, como señala de la Nuez, el malagueño, que asistía al declive de su palabra, supo aprovechar la proyección de Morales:

Es lógico —apunta el crítico—, pues, que, en esta situación, Rueda buscara ansioso a alguien que recogiera el eco de su voz solitaria en medio del desierto de los seguidores de los americanos y rubenianos, y este tenía que ser un poeta descriptivo, universal y sonoro, que supiera emplear el pincel y la melodía con nuevos acentos, sin servilismos extraños, y que se inspirara en la tradición latina y española (149).

“LOS PUERTOS, LOS MARES Y LOS HOMBRES DE MAR”: LA TOTALIDAD DE LA VIDA

El extenso título que encabeza estos trece serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, indica que, como en la composición anterior, se va a cantar una realidad vasta, que abarca todos los elementos de la vida marinera. En ese sentido, puede concebirse como la continuación del texto previo; si aquel puede considerarse un prólogo, este es la introducción general a la serie de sonetos que lo siguen. Las referencias simbólicas que en él se señalan se amplían aquí, y, por eso, el poema se adscribe, también, al régimen diurno de la imagen y a la dominante postural, en la que se destacan la claridad y la pureza (Durand 414-415), que inundan las realidades que ensalza el sujeto lírico.

Los puertos, los mares y los hombres de mar son, efectivamente, los grandes núcleos que sustentan los “Poemas del mar”. La estructura del presente texto recoge estos tres elementos: la exaltación del mar ocupa

la primera estrofa (vv.1-4); la de los puertos, la segunda, tercera y cuarta (vv.5-16); y, por último, la de los hombres abarca desde la quinta hasta la última (vv.17-52). Las tres secciones se sustentan sobre una confesión del amor por este mundo y se engarzan mediante la repetición de “amo” (v.5, v.13, v.49), que recuerda al inicio del “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios”.

El texto comienza con la declaración de amor al mar. En ella se recurre a la personificación de la naturaleza —“camarada de infancia” (v.1)—, ligada a la niñez, periodo de la vida asociado a valores positivos en la obra de Tomás Morales. La comparación del elemento hídrico con el antiguo amigo revela la existencia de un vínculo fraternal indisoluble de la formación de la identidad del sujeto lírico. Desde la época infantil, ha mantenido una convivencia no interrumpida con el piélago, una relación que evoca en el presente, como adulto.

Este recuerdo emerge de los sentidos: el olfato detecta la “salobre fragancia” (v.3) y el oído, el “bárbaro fragor” (v.4) y desvelan la fusión del ser humano con el entorno. Esta no se traduce en la obra de Tomás Morales en un panteísmo al uso, frecuente en la etapa finisecular. La potencia de los elementos que lo penetra nutre al creador, cuyas obras están impregnadas por ellos. La identificación del sujeto con el medio marino es correlativa a la del mar y el texto, presentada en “A Salvador Rueda”, que se expande, como se aclara en las siguientes líneas, hacia la del poeta y el navegante. Ambas se apuntan en esta composición, en su primera y última estrofa; se desarrollan ampliamente en la serie “Poemas del mar” y se consolidan en la “Oda al Atlántico”.

La segunda parte del texto se extiende desde la segunda estrofa hasta la cuarta. En ellas se declara el amor al puerto. Frente al título del poema, que recoge el plural —“Los puertos”—, el sujeto lírico menciona uno solo, al que se refiere con el posesivo “mi” (v.5). El determinativo, unido a su descripción detallada, invita a pensar que se trata del “Puerto de Gran Canaria”, cuyo nombre se explicita en el siguiente poema dedicado al punto por el que entró la modernidad a la ciudad donde habitó Morales a comienzos del siglo XX. En cualquier caso, sea esta una alusión tácita a un lugar físico o no, el posesivo evidencia dos hechos relevantes. Por

un lado, la citada querencia del sujeto lírico por este ambiente portuario, del que se apropia. Y, por otro, la intención de plasmar una realidad desde un punto de vista estrictamente personal: efectivamente, el puerto de Tomás Morales es un elemento diferenciador de su obra. El sentido que posee el ámbito portuario en *Las Rosas de Hércules* aparece ya en este poema introductorio. Es un espacio de tránsito, un enclave de llegada o de partida donde se concentran la vida, la existencia de sus ocupantes, sus proyectos y vicisitudes. Como lugar de paso, alberga relaciones no siempre satisfactorias. El puerto está tomado por los foráneos, algo que provoca incomodidad en el sujeto lírico. Así se manifiesta en su descripción, que destaca la omnipresencia de los extranjeros a través de detalles plagados de imágenes coloristas y con expresiones sonoras, como los “raros pabellones” (v.5), “parlas de todas las naciones” (v.7), “policromía de todas las banderas” (v.8). Estas invitan a pensar en la posibilidad de que se trate de un enclave real, el Puerto de la Luz, que, en la época, era una auténtica extensión de las casas comerciales europeas. La hipótesis cobra fuerza si se consideran otras composiciones de la serie y de los “Poemas de la ciudad comercial”, del libro II de *Las Rosas de Hércules*. Algunos de los símbolos mencionados en “Los puertos, los mares y los hombres de mar” se retoman en “La calle de Triana”. Entre ellos se encuentran los citados pabellones, la banderas, insignias y la variedad de acentos, que encubren el resquemor del sujeto lírico por la colonización de su entorno y justifican el afán por aferrarse a él y poseerlo —“mi puerto” (v.5).

Como ya se ha anotado, otro de los fundamentos de la poética de Morales son las naves, que Durand (242) asocia al continente. En *Las Rosas de Hércules*, la nave porta siempre un cargamento simbólico que resulta indisoluble de la escritura, de la huella de los hombres en el piélago, gran página donde los navegantes graban su historicidad. En este texto se presenta un catálogo de las embarcaciones que aparecen en gradación, desde las más grandiosas hasta las más humildes. Las primeras son denostadas por el sujeto lírico mediante la animalización —“monstruos” (v.9). Representan el progreso comercial —“buques mercantes” (v.11)— y militar —“navíos de guerra” (v.12), dos consecuencias de la modernidad criticadas en otras secciones de *Las Rosas de Hércules*, como “Los himnos

fervorosos” y los “Poemas de la ciudad comercial”. Por oposición a lo que estos navíos simbolizan, el sujeto lírico se decanta por las más pobres — “pataches, tristes, desmantelados,/ de podridas maderas y agrietado pañol” (vv.17-18)— y sucias, como refleja la sucesión de adjetivos que remiten a un cromatismo oscuro — “grasientos paveses” (v.13), “tiznadas cubiertas y herrumbrosos metales” (v.14). Esta simpatía por la humildad, presente en toda la obra de Morales y, especialmente, en las composiciones “I”, “III”, “V”, “Elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”, es una constante en esta serie, en la que predomina la inclinación hacia los marinos y barcos más sencillos.

En “Los puertos, los mares y los hombres de mar” se establece un vínculo cuyo espesor simbólico resulta fundamental en *Las Rosas de Hércules*: la identificación entre la nave y el cuerpo humano. En los serventesios sexto y undécimo se registran dos metáforas que unen términos anatómicos y artificiales — “torsos de hierro” (v.22); “costados enormes y estupendo avanzar” (v.42). Ambas adelantan la fusión del hombre y el navío y sustentan la imagen de este como cuerpo, característica de la poética de Morales. Los binomios hombre/nave y nave/cuerpo se extienden por toda la sección “Poemas del mar” y hallan su culmen, como ya se ha indicado, en la “Oda al Atlántico”.

La tercera parte del poema se destina al ensalzamiento de los “Hombres de mar” (v.49). Se divide, a su vez, en un retrato, que abarca desde la quinta a la novena estrofa, y en una identificación del sujeto lírico con los marineros, que ocupa desde la décima hasta el final. La etopeya se erige sobre una de las tensiones típicas de la literatura de Morales, que enfrenta la contemplación y la acción. Bendecidos por el sol, símbolo del régimen diurno de la imagen que refuerza la visión positiva que tiene el sujeto lírico de ellos, la primera estampa de los nautas recoge a un grupo que mira el mar y las embarcaciones mientras dialoga — “estos lobos que en un huacal sentados,/ al soco de los fardos, están tomando el sol” (vv.19-20). Su naturaleza reflexiva y su gusto por la conversación se retoma en los siguientes sonetos, en los que se presentan como grandes narradores de sus vivencias. En esta parte del texto, se pasa, como ha explicado Sebastián de la Nuez (1956, II: 192), del espacio concreto del puerto al ima-

ginario. Así, el retrato de los marinos enfatiza su naturaleza de hombres de acción, que los convierte en seres sobrehumanos, en “héroes” (v.24), que han alcanzado este rango tras superar muchas vicisitudes, entre ellas el misterio marino —“noche negra como un ceñudo arcano” (v.34)— solo asequible al visionario. De la dilatada experiencia de estos nautas da cuenta la repetición de la idea de totalidad, que se apoya en un paralelismo —“que se han tambaleado sobre todos los puertos/ y han escuchado el viento sobre todos los mares...” (vv.27-28).

En el último tramo del texto, el sujeto lírico adquiere un protagonismo mayor y se identifica explícitamente con los hombres de mar, por lo que aumenta el tono subjetivo y afectivo del poema, que se plasma en las hipérbolas y exclamaciones, que siguen una gradación. Esta se inicia en el décimo serventesio y manifiesta la tensión entre la realidad y el deseo, como sugiere la repetición del subjuntivo —“fuera” (v.40), “quisiera” (v.40, v.41). Este es sustituido en la duodécima y decimotercera estrofas por el condicional —“sería” (v.45), “gritaría” (v.50)—, para desembocar, en los últimos versos, en el imperativo —“Dejadme ir” (v.51)— y el presente del indicativo —“quiero ser” (v.52). Por lo tanto, se parte de la irrealidad para concluir en la determinación que, además, recupera el presente, tiempo con el que comienza el poema, que posee un cierre circular.

El afán por fundirse con los marineros fortalece su citado carácter heroico. A esto contribuyen las repeticiones del adjetivo “gigante” —“gigante epopeya” (v.37), “corazones gigantes” (v.39)—, que recuerda a “La honda” y enfatiza la visión positiva de dichos seres, asociados al régimen diurno de la imagen —“a la sombra vencisteis y a la borrasca fiera” (v.38). El sujeto lírico halla en estos personajes, humildes y heroicos, experimentados y contemplativos, su referente: “¡Yo quisiera que mi alma como las vuestras fuera!” (v.40). Así, se explica que se sueñe “timonel” (v.45) de la “griega corbeta” (v.45), guiño evidente a la tradición de la epopeya y al mito hercúleo; o que se implique en el realismo aludiendo a un hecho acaecido en la jornada, equiparándose a “el capitán noruego del bergantín-goleta,/ que zarpó esta mañana con rumbo a Liverpool...” (vv.47-48). El ansia por emprender la travesía, por construir su propia hazaña, enlaza con otros símbolos relacionados con la escritura, recurrentes en esta sec-

ción. Por un lado, destaca la imagen vertical de los “penachos sombríos” (v.43) y del humo de las “pipas” (v.21), que remite a la ensoñación. Por otro, cabe resaltar la “estela solemne sobre el azul del mar” (v.44), página en blanco que es atravesada por la nave que inscribe su periplo sobre la superficie marina, y las “velas” (v.46), símbolo cuyo sentido se asocia a la creación en la obra de Morales.

Todo ello invita a considerar el serventesio final como la manifestación de la voluntad del creador. Desde el muelle, centro del universo, el sujeto lírico declara su intención de convertirse en uno de esos “Hombres de mar” (v.49). Anhela protagonizar gestas, desea conocer los mares y las estelas en ellos impresas o dirigir unas naves que dejen su huella en el piélago... La figura del navegante poeta, que atraviesa *Las Rosas de Hércules* y sustenta su mito, está ya consolidada al término del texto. El verso final, clímax del poema que se estructura sobre la gradación ascendente —“¡Yo, cual vosotros, quiero ser un Lobo de Mar!” (v.52)—, anuncia su trayectoria vital y artística. Por eso, la presencia de los marineros en la literatura de Morales no puede ser considerada como una muestra de simpatía hacia el cosmopolitismo y el exotismo, sino que posee un significado opuesto: existe un vínculo fraterno, existencial y poético, un anhelo sobre el que se construye la identidad del argonauta y cantor atlántico.

Su recorrido combinará la contemplación y la acción, tensión que estructura los “Poemas del mar”. La primera se extiende desde el primer soneto del conjunto hasta el undécimo. En ella predomina la observación del entorno y la reflexión, que se trocarán por el dinamismo del viaje, que ocupa desde la duodécima composición hasta “Final”. En ese periplo del navegante se cumple el destino del sujeto lírico, inseparable del mismo que vivió el autor de *Las Rosas de Hércules*, que introdujo el mar en la poesía española contemporánea y se convirtió, con ello, en un lobo, como deseaba el sujeto lírico de sus versos. Así lo vio Manuel Machado, quien, en un poema publicado en *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu* el 4 de enero de 1947, retrató al literato de esta manera:

Tomás Morales... Tu destino
fue el de una ola: alzarse monte...
o dilatar el horizonte.
Tomás Morales, el marino. (vv.1-4).

“1”: LA IMAGEN ACÚSTICA

El primer soneto de la serie, compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, ubica la imaginación en el ámbito perfilado en el poema anterior: el puerto. En él aparece ya la concreción del lugar. El sujeto lírico se halla en el “Puerto de Gran Canaria”, donde se desarrolla la primera parte de los “Poemas del mar”. Este se presenta como un espacio de tránsito, caracterizado no por su naturaleza situacional, sino por su esencia social y pública. Es escenario y producto de los colectivos que por él circulan: cruce entre las personas, naves y mercancías, donde el mar y los objetos artificiales se someten a unas transformaciones incesantes. Esta transitoriedad se aprecia en la preposición del primer verso: el puerto no está “en” un lugar concreto, sino “sobre” (v.1) un entorno tan movable como el océano —“sobre el sonoro Atlántico” (v.1). El sujeto lírico que elude en este texto la fijación del territorio recuerda al del “Canto a la ciudad comercial”, que ubica la urbe “sobre el arrecife de coral cambiante”. Esa composición y la “1” de los “Poemas del mar”, fundamentales en la obra de Morales, recoge una de sus aportaciones más relevantes, a las que se atiende en el último bloque de esta investigación: la mutabilidad de los ámbitos donde acaece la existencia del sujeto lírico.

La tensión entre el dinamismo y la fijeza canaliza esta estampa de la serenidad del puerto en la noche. El régimen nocturno de la imagen multiplica las referencias a la oscuridad, sinónima de la erradicación, y las imágenes del descenso propias de la dominante digestiva (Durand 414-415). En torno a la quietud y el silencio se despliega el simbolismo de la muerte. Todos los elementos que remiten a la dinámica y la vida, como el mar y las naves, analizados en las composiciones previas, están, en

este poema, inertes, como se infiere de la adjetivación. Las olas, vinculadas a la creatividad, se tornan aquí “ondas muertas de la bahía” (v.11); las embarcaciones, comparadas antes con cuerpos, son “barcos anclados” (v.10); la iluminación del astro rey, siempre unido al inicio de la jornada y a la actividad humana, se trueca por “las mortecinas luces” (v.10); el muelle, espacio de trasiego y agitación, se humaniza y convierte en un entorno sigiloso —“Silencio de los muelles en la paz bochornosa” (v.5), “malecón dormido” (v.8).

La musicalidad y el cromatismo del poema contribuyen a potenciar la ausencia de vida. En los precedentes y, en general, en los de toda la sección, el entorno se perfila con meticulosidad, mediante la descripción minuciosa. Sin embargo, los detalles se sustituyen aquí por la vaguedad, por el tratamiento impresionista de imágenes y sonidos que permiten dibujar un paisaje. Esta cuestión la ha tratado brevemente Bruno Pérez en su comentario de este texto (2005a:22-23), en el que ha subrayado la naturaleza pictórica del poema. A esto habría que añadir que la composición regatea el marco exclusivamente visual³. El entramado de imágenes se sustenta sobre el plano fónico, indisociable del magma simbólico de algunos elementos de la poética de Morales, como el color y sus valores. Las aliteraciones de alveolares, vibrantes y fricativas aportan una sensación de lentitud y densidad, amplificada por los puntos suspensivos: “rielando en la movible serenidad marina...” (v.4), “y el leve chapoteo del agua verdinosa/ lamiendo los sillares del malecón dormido...” (vv.7-8), “Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados” (v.9). El cromatismo propio de la noche se agudiza con los colores fríos —“el azul romántico” (v.3), el “agua verdinosa” (v.7)— y la calidez que aportan los “faroles rojos” (v.2) se desdibuja “en la noche calina” (v.2), brumosa por la condensación de vapor de agua típica de la costa insular. El blanco, siempre positivo en la obra de Morales, se diluye y fortalece el sentido negativo que domina estos versos, como se aprecia en los “fosfóricos trenzados” (v.9) que se

3 Con Lázaro Carreter, que define el impresionismo como un método literario (1980: 193), se debe reclamar el estatuto global del trabajo de la imagen, que se desarrolla en todos los planos de la lengua, tal y como han establecido los estudios de lo imaginario desde su origen.

disuelven en las aguas portuarias. El efecto general de difuminado se corresponde con la lejanía —“lento compás de remos en el confín perdido” (v.6)— que intuyen la vista y el oído, sentidos principales del sujeto lírico en el texto. El dominio sobre el potencial evocador de las imágenes y la capacidad de Morales para representar un objeto ante la imaginación visual, han llevado a Sánchez Robayna a afirmar, con motivo de la interpretación del poema, que su autor es un “maestro de la fanopeia” (2000:19). Siguiendo la referencia a Ezra Pound que realiza el crítico, este poema también muestra a un virtuoso de la “melopeia”, que se encuentra, como se ha analizado en estas líneas, en perfecta armonía con la fanopeia. Imagen acústica y acústica imaginaria se abrazan magistralmente en esta composición.

En consonancia con el isomorfismo de la muerte, se halla el esquema de la caída, propio del citado régimen nocturno dominante, que se explicita en los diseños dinámicos verticales descendentes que vehiculan la composición. A estos pertenecen el “disco de la luna” (v.3) y “los sillares” (v.8) del muelle. La presencia lunar, siempre ligada a la protección en la poética de Morales, rasga la oscuridad y vaticina una conclusión feliz para el sujeto lírico, que se zafará del asedio de la muerte. La segunda imagen que se incluye en este diseño espacial es la animalización de las aguas —“lamiendo los sillares del malecón dormido...” (v.8)—, cuyo movimiento potencia el sentido de la caída.

Toda la dinámica imaginaria, basada en la isotopía de la muerte, queda volatilizada en el último terceto. Su inicio —“Y de pronto” (v.12)— adelanta el surgimiento de la acción y supone el contrapunto de las estrofas anteriores. El “cantar marinero, monótono y cansado” (v.13) irrumpe y borra el paisaje anterior. La voz humana, símbolo de la victoria sobre la deglución del tiempo en la obra de Morales, triunfa sobre la oscuridad, cuyo sentido es inseparable del silencio y la muerte. Aunque resulte “monótono y cansado” (v.13), pese a que vierta la “melancolía” (v.14) en un diseño espacial dinámico vertical descendente, su sola manifestación es ya un signo para la esperanza. Finalmente, el canto resuelve la contraposición entre el estatismo fúnebre y la movilidad vitalista. La voz no es solo, como escribió Ángel Valbuena Prat en “Entorn de la poesia”, un “sím-

bolo de lo que queda de sentimentalidad, siglo XIX” (1932:6)⁴; lejos de un romanticismo añejo, posee el mismo sentido revitalizador en otros poemas de *Las Rosas de Hércules*, como los ya analizados “I” y “II” de “Vacaciones sentimentales”, “Recuerdo de la hermana” o los textos del libro II “Balada del niño arquero”, “A Rubén Darío en su última peregrinación” y “La campana a vuelo”, de la sección “Alegorías”. Estos vínculos con otros textos de la obra tienen su justificación en la técnica utilizada en su estructura, que ha explicado Sebastián de la Nuez: “Este poema se ha estructurado, como alguno de las Rimas, sobre el plano real que coincide con el imaginado de orden espiritual” (1956, II: 199-200). En la misma línea se había expresado años antes el propio Valbuena Prat, quien, en el citado “Entorn de la poesia” (1932), se detiene en este texto, en el que ve la confluencia de visión y contemplación.

“II”: EL MARINO NARRADOR

Como otros textos de “Poemas del mar”, este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos, escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, posee un tono cronístico. El sujeto lírico recoge en primera persona una experiencia vivida con los navegantes que pueblan el puerto, cuya imagen, ya presentada en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”, se precisa en esta composición que posee una estructura bipartita muy definida. En la parte inicial, que ocupa las dos primeras estrofas (vv.1-8), se ofrece una mirada panorámica sobre los marineros. En la segunda, que abarca los dos tercetos (vv.9-14), se centra en uno de los hombres de mar en particular.

Esta gradación de la amplitud a la singularidad se desarrolla en un lugar concreto: la taberna portuaria, espacio del ámbito, cuyo valor simbólico está próximo al de la casa. Sin alcanzar su sentido sagrado, el local es también una construcción protectora. Situada en un escenario exterior y tan transitorio como el puerto, su función, además de la comercial,

4 Traducción propia.

es salvaguardar a sus moradores de la intemperie. Más que un establecimiento típico del marco en que se ubica o una muestra de color local, es un enclave hospitalario, favorable a la existencia y al encuentro fraterno. Por esto, el texto se encuadra en la dominante digestiva, con sus imágenes térmicas, ligadas, como explicó Durand, a lo profundo, lo íntimo, el calor y la tranquilidad (414-415).

La predilección que siente el sujeto lírico por la vida que alberga —“La taberna del muelle tiene mis atracciones” (v.1)— se enfatiza con el “yo amo” (v.3) característico de la poética de Morales y de composiciones como el “Canto subjetivo” y “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. De este último se retoman la simpatía hacia los nautas y algunos elementos que servían para su retrato, como la humildad de su carácter y forma de vida, siempre valoradas positivamente en *Las Rosas de Hércules* —“esta sencilla gente” (v.5); sus inclinaciones contemplativas y su dilatada experiencia —“son viejos marineros que apuran lentamente,/ pensativos y graves, sus copas de ginebra” (vv.7-8). Asimismo, se recobra la tendencia al diálogo de estos hombres, que aquí se tiñe de su rudeza característica —“yo amo los juramentos de las conversaciones” (v.3). En consonancia con el carácter comunicativo de los navegantes se encuentra el simbolismo del “humo de las pipas” (v.4) que, en un diseño dinámico vertical ascendente, llena el establecimiento. Como ya se ha explicado en el análisis de las composiciones “VI” y “X” de “Vacaciones sentimentales”, la pipa y el humo, que también aparecen en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”, están unidos al ensueño creador. Su mención en el primer serventesio potencia la naturaleza contemplativa de los lobos de mar y crea la atmósfera adecuada para la historia que se narra en los tercetos.

En armonía con esta alusión al vuelo creador se hallan los indicadores temporales del poema, que, como el resto elementos imaginarios, se ponen también al servicio del retrato. La “silenciosa hora crepuscular” (v.2), propicia siempre para el ensueño, como se ha anotado en el comentario de las composiciones “IV”, “VI” y “X” de “Vacaciones sentimentales”, es la preferida por el sujeto lírico para disfrutar del ambiente de la taberna. Alrededor del símbolo solar, se sitúan también otros rasgos que remiten a la idea del ocaso, como la mención del término de la semana —“tarde

de domingo” (v.5), “la fiesta del descanso tradicional” (v.6)— y a la avanzada edad de los “viejos marineros” (v.7), que revela la proximidad del final de sus vidas.

Frente al personaje colectivo de “los hombres de mar” (v.4) de la primera parte, los dos tercetos singularizan al marino. Es “muy viejo” (v.9) y un gran narrador capaz de recordar en voz alta algunos de los momentos más relevantes de su biografía⁵. El navegante retorna a la infancia, segmento vital siempre positivo en la poética de Morales, y recuerda su época “de grumete” (v.9), en la que vivió la experiencia iniciática del “primer viaje” (v.10). Lo realizó en “el año treinta y siete” (v.10) y, si se atiende a la fecha de publicación del texto en la *Revista Latina*, el 30 de octubre 1907, se puede adivinar la edad del navegante, que ronda los setenta años y se encuadra en la dinámica del ocaso comentada.

Junto a la rememoración de su travesía juvenil brota, nacida del recuerdo emotivo, una segunda historia. La amplitud de su discurso, que se prolonga hasta el final del texto, revela la importancia que se le otorga a este marinerero concreto y subraya la idea de personalización. Entre todos los que habitan el lugar, es ese individuo, con su vivencia personal, el que es ensalzado en el poema. A este enaltecimiento contribuyen los diseños dinámicos verticales ascendentes que elevan al personaje, sugeridos por “el humo” (v.4, v.12) que contempla mientras hilvana su discurso. En armonía con esta ascensión se halla el contenido tratado: “un cuento de piratas” (v.13), cuya ubicación temporal no se precisa. En la nebulosa de la ensoñación se pierden los márgenes cronológicos y físicos. Como en el poema anterior, se evita la fijación espacial y temporal, diluidas en la duda respecto al lugar, sugerida por los puntos suspensivos —“de fijo acaecido/ en las lejanas costas de América del Sur...” (vv.13-14). Allí sucede la historia de corsarios, que, en la obra de Morales, simbolizan la libertad, el heroísmo y la sabiduría, el dominio de los misterios, como se infiere del análisis del “Canto subjetivo”.

5 Sebastián de la Nuez (1956, II:100) ve similitudes entre este marinerero y el de “Sinfonía en gris mayor”, de Rubén Darío.

Guerra Sánchez interpreta el relato del marinero como una señal de la fascinación por “lo legendario y exótico” característico de “la imaginación colectiva de cualquier ciudad portuaria” (2006:320). Sin embargo, el espesor imaginario de *Las Rosas de Hércules* invita a ampliar esta lectura. Al incluir el parlamento del navegante, este texto reclama la historicidad de uno de ellos y, por metonimia, la de “esta sencilla gente” (v.5) que, mediante la narración de sus hazañas, deja su estela en el mundo. Frente a la voracidad del tiempo se erige la voz que rescata a estos seres y su modo de existir del ostracismo, el anonimato y el olvido. Su testimonio desvela cómo el amor que el prójimo despierta en el sujeto lírico trasciende la superficialidad y es verdadera disposición fraterna a la escucha.

“III”: LA NAVE, CUERPO Y ESCRITURA

Este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, retrata una jornada en el puerto. Al igual que el poema anterior, posee una estructura bipartita que conduce desde el plano general al particular. La primera parte, que comprende las dos estrofas iniciales (vv.1-8), describe el comienzo del día y la actividad de las embarcaciones. La segunda, que ocupa los tercetos (vv.9-14), transcurre durante el ocaso y se centra en una de las naves.

Todo el texto se adscribe al régimen diurno de la imagen, de ahí que sus imágenes sean visuales y acústicas e incidan en la claridad, propia de la dominante postural (Durand 414-415). Su símbolo supremo, el sol, realiza todo su recorrido, desde el amanecer hasta el atardecer y sus distintas fases canalizan las dinámicas imaginarias del poema. La salida del astro implica la activación del mundo. La presencia solar, que avanza en un diseño dinámico vertical descendente sobre el medio, supone el nacimiento de la realidad, en este caso, de la vida portuaria que es “dada a luz”. La nueva jornada forma parte de un ciclo familiar para el sujeto lírico, como recoge el primer verso: “Y volvieron, al cabo, las febricientes horas” (v.1). Testigo de cómo se suceden los días, el ser humano asiste una

vez más al reinicio del ritmo febril en los muelles, sugerido por las anáforas que rigen los serventesios —(v.1,v.3,v.4,v.6,v.7)— y por la coincidencia de pausas sintácticas y versales que pautan toda la composición.

En esa musicalidad se implementan los sonidos típicos del reinicio de los trabajos portuarios, caracterizados por el estruendo propio de la maquinaria industrial, sugeridos por la aliteración de vibrantes: “resonó el aullido de las locomotoras” (v.3), “el adiós de los buques, dispuestos a zarpar” (v.4), “Jadean, chirriantes, en el trajín creciente” (v.5). Estos ruidos refuerzan la isotopía del comienzo de la acción. Su potencia, apoyada en una adjetivación muy expresiva, permite hablar, como en el texto “I” de “Poemas del mar”, del trabajo sobre la imagen acústica. Esta desempeña un papel relevante en la primera parte del poema y se diluye progresivamente en favor de la visual, que domina los tercetos.

El estrépito de las embarcaciones coincide con el apogeo de la naturaleza y descubre una consonancia panteísta entre el hombre y el mundo. Al sol, que se conduce al cenit, se une la marea, que alcanza “la pleamar” (v.2). Su esplendor discurre en paralelo a la agitación portuaria, sugerida mediante la partida de las naves, que, en ambos serventesios, se revisten de los atributos simbólicos señalados en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. De él se retoman la animalización y la personificación. La primera, plasmada en “el aullido de las locomotoras” (v.3), recuerda a la imagen de los “monstruos jadeantes” (v.9) del poema citado y al bestiario. La segunda, que recupera la identificación de la nave y el cuerpo humano, se articula a través de las metáforas anatómicas y las personificaciones —“Jadean, chirriantes, en el trajín creciente” (v.5), “las disformes barcas andan pesadamente/ con los hinchados vientres llenos de mercancías” (vv.7-8), “el adiós de los buques” (v.4). El navío, artefacto del hombre, se transforma en criatura zoomorfa o antropomorfa; y el puerto, por traslación, en un gran ecosistema.

El ciclo vital de los seres vivos que lo componen, entre ellos el hombre, comienza al recibir la “lumbre” (v.2) del sol y a ser nombrado por la palabra del sujeto lírico, siempre unida a la luz en la obra de Tomás Morales. Esta reconversión de lo artificial en parte de un organismo superior, al que remiten los ya comentados binomios hombre/nave y nave/cuerpo,

permite atisbar la influencia del vitalismo antimecanicista decimonónico, que popularizó Henri Bergson en la época de Tomás Morales⁶. Ferrater Mora explica que esta corriente de pensamiento “(...) trata de explicar lo inorgánico a base de lo orgánico y, en general, lo inerte a base de lo vivo” (1994:273). Frente a esta lectura, Guerra Sánchez ha visto en este soneto una alabanza a la máquina y sus entresijos, que le ha llevado a señalar “concomitancias temáticas (...) con los ideales del movimiento futurista (...)” (2006:321). Sin duda, como apunta el crítico, se registra una atención a los avances náuticos de la modernidad, pero el sentido que posee la embarcación en la poética de Tomás Morales trasciende el mero elogio y se abre a nuevas interpretaciones, siempre enlazadas con el ser humano y su proyecto vital y creativo, como sugiere el final de este poema.

La segunda parte del texto se introduce mediante la referencia al “sol de la tarde” (v.11), que remite a la idea del fin, en este caso, al cese del día y la agitación portuaria. Frente al fragor anterior, se sitúa el tiempo del ensueño, simbolizado por el declive solar y el silencio. El crepúsculo invita a la contemplación de las naves que se divisan desde el puerto en calma. Entre todas, se distingue una que capta el interés del sujeto lírico, con la que establece un lazo afectivo, como sugiere la personificación: “Nos saluda, a lo lejos, el blancor de una vela” (v.9). La metonimia del paño, rese-

6 Tomás Morales tuvo que profundizar en esta doctrina durante sus estudios de Medicina. Como hipótesis, podría plantearse que la lectura de Henri Bergson pudo ser anterior a la redacción de estos textos, ya que el conocimiento de las ideas del filósofo en España era anterior a la célebre asistencia de Antonio Machado a su curso en 1911. El círculo de Morales y el gusto por la filosofía y literatura francesas de alguno de sus amigos más cercanos hacen que esta posibilidad no sea descabellada. Lo que sí resulta indiscutible es que el estudio de lo orgánico y del organismo, base del vitalismo filosófico, fueron estudiados por Morales durante sus años universitarios. Desde la mitad del XIX los representantes del vitalismo, neovitalismo y organicismo biológico son biólogos y filósofos de la Biología, como Hans Driesch, Jacob von Vexküll, Johannes Reinke y Oscar Hertwig, que eran muy populares en el ámbito científico. También es incuestionable el conocimiento que Morales tenía del pensamiento de Nietzsche, cuya recepción en España fue intensa desde 1898, al que llegaría a través de sus amistades literarias.

ñada en “A Salvador Rueda”, vuelve a aludir a la creatividad, en plena ebullición, como refleja el movimiento de la barca, que inscribe “su luminosa estela” (v.10). Esta huella sobre el mar, que recuerda a la que posteriormente incluirá Antonio Machado en “Proverbios y cantares” (“XXIX” y “XLIV”), desvela el sentido que posee el simbolismo de la nave en este texto. Si en el poema dedicado a Rueda se unían el mar y los versos mediante la metáfora “la ola de sus estrofas” (v.14), en este, la estela dejada en el agua posee implicaciones paralelas. Esta es un trazo en el piélago, la gran página donde los navegantes graban su historicidad, como se anotaba en el comentario del “Canto subjetivo” y “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. El avance de la nave resulta, pues, inseparable de la escritura.

Esta unión se explicita en el último terceto, dominado por la imagen de “un bergantín latino” (v.12). Este barco es el mismo cuyas velas se mencionan en el verso noveno. Su imagen se recupera en la estrofa final con el propósito de ahondar en el simbolismo expuesto. Muchos de sus elementos se reduplican, hecho que contribuye a aclarar los sentidos anotados. En primer lugar, se vuelve a insistir en el blancor de las lonas, cromatismo asociado a la pureza y valorado siempre positivamente en *Las Rosas de Hércules*. La metonimia de la “arboladura” (v.12) recupera la imagen de los “amplios velámenes” (v.7) de “A Salvador Rueda” y tiene el mismo sentido: el deseo de crear. Este se ha hecho realidad, como se infiere del movimiento del bergantín, que, en un diseño dinámico expansivo horizontal centrífugo, “se aleja, lentamente, por el confin marino” (v.13). Su periplo es completamente opuesto al de las naves descritas en la primera parte del texto. Las ruidosas moles, emblemas del poderío industrial y mercantil, del ritmo frenético del desarrollo moderno y la opulencia capitalista, contrastan con este barco. Su avance, en la serenidad del crepúsculo, es pausado y no se dirige a un destino comercial, sino hacia un horizonte tan transitorio y cambiante como el marino. La “luminosa estela” (v.10) dejada a su paso contrasta con la negritud del “humo del carbón” (v.11) de los buques que se alimentan de combustibles industriales. La claridad y naturalidad son las que caracterizan el viaje, como sugiere el último verso, que compara su discurrir con “un jirón de bruma,

sobre el azul plafón...” (v.14). En su inmensidad celeste, metonimia del mar, que posee un color distintivo del régimen diurno de la imagen y se asocia al ensueño, se dibuja una discreta marca blanca. Próxima al impresionismo pictórico mencionado, esta imagen retoma la del mar como una enorme superficie: es la vasta página en la que inscribe su trayecto la embarcación. Una nave cuya estampa enlaza con los rasgos relacionados con la creación aparecidos en textos y secciones previos, como el ensueño propiciado por el ocaso, el velamen, el viaje, la voz y el mar. Definitivamente, la nave es un símbolo que remite a la escritura.

Esta interpretación alcanza todo su sentido si se enmarca en el conjunto de *Las Rosas de Hércules*. Entre los barcos mencionados en el poema, el sujeto lírico simpatiza con el más humilde. Su navegación, ajena a la técnica, se aparta también de la ampulosidad, a la que remiten los adjetivos de los serventesios —“poderosas grúas”, (v.6), “disformes barcasas” (v.7), “hinchados vientres” (v.8). Por eso, junto a la tensión evidente entre la naturaleza y el mecanicismo, cara a la imaginación modernista, resulta obvio que la densidad imaginaria de este rico poema trasciende esta primera lectura e incluye otros sentidos, que se deben considerar en el conjunto de los libros I y II. La identificación de la nave con la escritura y con el cuerpo resulta inseparable de la poética en la que se inscriben “Vacaciones sentimentales” y las series del libro II “Alegorías” y “Oda al Atlántico”. En ese sentido, el navío desempeña la misma función que el instrumento sonoro en los poemas “I” y “Elogio de las campanas” de “Vacaciones sentimentales”; “La campana a vuelo”, de “Alegorías”; o la barcaza de la “Oda”. Por todo esto, se puede concluir que la nave presente en los “Poemas del mar” y la “Oda al Atlántico” remite a la reflexión artística y se halla en consonancia con el deseo de Tomás Morales de forjar una poética y mantenerse fiel a ella. Este empeño, que se explicita a lo largo de *Las Rosas de Hércules*, se apoya en una serie de símbolos, entre los que la nave destaca como uno de los esenciales.

Asimismo, las implicaciones de “la blanca arboladura de un bergantín latino” (v.12) que avanza hacia el horizonte lejano resultan inseparables de la literatura. Además de una posible referencia a los clásicos, implícita en el adjetivo “latino” (v.12), que también permite identificar el corte del

trapo típico de los botes de las Islas, las velas blancas de este texto recuerdan a los “teosos mástiles” que Bartolomé Cairasco de Figueroa divisó desde el mismo lugar desde el que el sujeto lírico ve partir estas embarcaciones. Esta composición “III” dialoga con el “Exordio” de *El Templo Militante* y, por eso, Tomás Morales actualiza la voz del canónigo, como hacen años más tarde Saulo Torón y Alonso Quesada, en “Partió la nave blanca” y “Tierras de Gran Canaria”.

“IV”: LA AMENAZA DEL NAUFRAGIO

Este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, supone un contrapunto respecto al anterior. Si en aquel se atendía a la nave, en este se aborda la posibilidad de su desaparición, la temida zozobra. El tema se estructura en dos partes: los serventesios (vv.1-8) se destinan a una visión panorámica del espacio portuario durante una noche de tormenta; y los tercetos (vv.9-14) recogen los sentimientos de temor del sujeto lírico, quien finalmente confirma el aborto del naufragio.

La amenaza de la muerte ubica a la imaginación en el régimen nocturno de la imagen. El puerto, ligado al trasiego y vitalismo humano en textos precedentes, se presenta como un escenario inestable, a punto de diluirse en la noche, como en el texto “I” de “Poemas del mar”. Todo el entorno se sume en la oscuridad, sinónima en la obra de Morales de la erradicación de la existencia. Para enfatizarla, el valor de muchos de los símbolos asociados a la vida y a la creación se alteran para adquirir un significado contrario. Así, el agua dulce pierde su fluidez y se pone al servicio del régimen imperante. El movimiento de la lluvia, mencionada en el primer verso, introduce el esquema de la caída, plasmado en los diseños espaciales dinámicos verticales descendentes a los que remiten los verbos del primer serventesio —“ha caído” (v.1), “se sumergió” (v.3). La cinética del hundimiento llega a su clímax en la imagen del agua estanca en “el encharcado puerto” (v.3), una estampa indisociable del estanque mayor, la “Laguna Estigia”, referente supremo de la muerte. Asimismo,

el agua salada adquiere una forma amenazadora. Las olas no aluden, como en otros “Poemas del mar”, a la escritura; antes bien, se reducen a mero accidente natural que se pone al servicio de la sensación de asedio. Así se infiere de su personificación —“confusa, rezonga la marea” (v.5), “las olas acrecientan (...) su brío” (v.6).

Esta agresividad de la naturaleza es evocada a través de la potente acústica del poema, sustentada sobre un léxico muy cargado desde el punto de vista semántico —“pertinaz” (v.1), “crepitar” (v.2), “rezonga” (v.5)—, las aliteraciones, sobre todo de vibrantes y nasales, y la coincidencia de las pausas sintácticas y versales. El entramado visual y sonoro se inserta en lo que Gaston Bachelard denominó “simbolismo del agua pesada” (1994:75). Según el antropólogo, este apela a lo que “se nos escapa, el reflejo que duplica la imagen como la sombra duplica el cuerpo” (104). El agua que fluye, la luz y la nave, símbolos, en *Las Rosas de Hércules*, de la vida y la creación, están asediadas y simbolizan el fin que ronda al sujeto lírico, incapaz de dominarse ante la inminencia de la tragedia. Lo irreversible se manifiesta en el cromatismo y la temperatura. Las repeticiones de la palabra “noche” (v.1, v.4, v.9) y el negro, vinculado en la cultura occidental a lo fúnebre, tiñen el entorno —“intensa negrura” (v.4), “extensión sombría” (v.11). Esta falta de claridad se une al frío —“las noches de invierno” (v.4). La última estación implica el fin del ciclo de la naturaleza y enfatiza la idea de la muerte. Su mención en este poema resulta curiosa, ya que la facundia solar y positiva característica de la obra mayor de Morales elide este segmento del año por ser su sentido completamente opuesto. Todos los valores negativos de estas imágenes térmicas y cromáticas se refuerzan con las personificaciones de la primera parte del texto. En ellas, la realidad física pierde su luz habitual y se repliega, realiza el gesto característico del temor, que muestra la correspondencia entre el medio y el ser humano —“el medroso faro que lejos parpadea, / se acurrca en la niebla tiritando de frío...” (vv.7-8), “el encharcado puerto se sumergió aterido” (v.3). La potencia de las imágenes y su capacidad para crear una atmósfera fue resaltada por Sebastián de la Nuez: “aquí —escribió— percibimos además de lo visual una especial emoción, un estado de alma que emana del ambiente” (1956, II: 201).

La segunda parte del soneto se inicia con la declaración del sujeto lírico, en este caso colectivo, que prolonga el régimen nocturno de la imagen. El miedo cerca a los seres humanos congregados en el muelle —“Noche en que nos asaltan pavorosos presagios/ y tememos por todos los posibles naufragios” (vv.9-10). Frente a los personajes heroicos que poblaban los embarcaderos de las composiciones previas, el solitario testigo se encuentra aquí minimizado ante las circunstancias. Su voz se encuadra en el diseño espacial estático del asedio porque la tragedia náutica implica un desequilibrio en el medio, en el organismo del que forma parte. El alcance del naufragio se ha de interpretar a tenor del simbolismo de la nave, cuyo sentido está unido al cuerpo y la escritura. Por consiguiente, su pérdida entraña la de estas realidades, es el borrado de la estela sobre el mar, el silencio absoluto, la muerte por antonomasia.

Sin embargo, el nefasto vaticinio no se cumple y toda la tendencia imaginaria se invierte: irrumpen la luz, el sonido y los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes. El régimen nocturno de la imagen es sustituido por el diurno y su correspondiente dominante postural, con sus imágenes acústicas y visuales (Durand 414-415). El brillo de “un relámpago tras la extensión sombría” (v.11), luminosidad asociada al mito, a la aparición de Cástor y Pólux, irradia la claridad y la esperanza. El viento, portador por excelencia de los mensajes en la obra de Morales, recupera su carácter positivo y trae la voz —y la luz— de la salvación. Iluminadas las aguas, como sugiere el avistamiento de “la bruma” (v.13), entre ellas avanza el clamor de “una sirena” (v.13). Su ruido es la metonimia de la nave que se amolda, una vez más, a la anatomía y reproduce aquí el sonido de un cuerpo enfermo: el “desesperado lamento de agonía...” (v.14), que, en un diseño dinámico vertical ascendente, lanza al aire y señala que la vida no ha sucumbido, como sugieren los puntos suspensivos. De ellos se infiere que los efectos de la tempestad se evaporarán pronto, como el terror que invade al sujeto lírico. El frío, el temor y la nocturnidad invernal se diluyen en los puntos suspensivos, que vaticinan el final esperanzador y hacen del puerto un escenario de vida.

La penetración en la experiencia de la muerte realizada en este poema solo resulta comparable a la narrada en el texto “A Rubén Darío en su úl-

tima peregrinación”, de la sección “Alegorías”, del libro II de *Las Rosas de Hércules*. Cabe destacar que, aunque la muerte está presente en otras composiciones de la obra, Morales encauza siempre su carga negativa, la reinterpreta y le otorga un valor positivo.

“V”: LA COLONIZACIÓN EXTRAOFICIAL

Compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos de rima consonante, este soneto retrata a los marineros anglosajones, cuya presencia en el puerto es criticada por el sujeto lírico, que ve en ellos el brazo ejecutor del imperialismo británico. Todo el poema constituye el desarrollo del primer verso y gira alrededor de la idea de invasión, acorde con el diseño espacial dominante en el conjunto, el dinámico horizontal centrípeto. La visión negativa de los ingleses se potencia mediante la estructura circular del texto: el primer serventesio (vv.1-4) se destina al nefasto impacto que ejercen sobre el medio; el segundo (vv.5-8), a la descripción de su físico; y los tercetos (v.9-14), a sus acciones y a las consecuencias que tienen en el entorno.

Desde el primer verso se reseña el resquemor hacia estos navegantes, que asolan los elementos que, según Durand (414-415), son característicos del régimen diurno de la imagen y de la dominante postural. Uno de sus símbolos distintivos, el crepúsculo, siempre unido al ensueño en *Las Rosas de Hércules*, es interrumpido por la arribada de los extranjeros —“Llegaron invadiendo las horas vespertinas” (v.1). La luminosidad y el sosiego propios del atardecer se truecan con la presencia de los foráneos, asociados a elementos negativos, como el cromatismo oscuro y los sonidos estridentes. El “humo, denso y negro” (v.2), símbolo del desarrollo industrial de la modernidad, representa el legado de la travesía de los británicos. Frente a la imagen de la estela brillante de la composición “III” de la serie de “Poemas del mar”, aquí sus naves ensucian el piélago, espacio de la creación —“manchó el azul del mar” (v.2). Idéntico valor posee la acústica hostil, ya que el ambiente se enturbia por el ruido que provocan los visitantes. Las personificaciones —“el agrio resoplido de sus roncas

bocinas/ resonó en el silencio de la puesta solar” (vv.3-4)— y la aliteración de vibrantes introducen en el poema la violencia sonora que lo atraviesa, que llega a su culmen en las canciones y gritos mencionados en los tercetos.

La prosopografía realizada en el segundo serventesio incrementa la aversión hacia los forasteros, cuya insensibilidad y prepotencia se refleja en sus rostros y cuerpos. La imagen de la piedra, que alude a la dureza, sustenta la metáfora sobre su físico —“Hombres de ojos de ópalo y de fuerzas titánicas” (v.5). A su naturaleza agresiva alude también el viaje que realizan. El origen se ubica en lugares donde impera la ausencia de luz: las “nieblas de las Islas Británicas/ o de las cenicientas radas de Nueva York...” (vv. 7-8). Las referencias geográficas enlazan con la intención crítica del soneto: Gran Bretaña y Estados Unidos fueron dos de las potencias imperialistas más poderosas del inicio del siglo XX.

La etopeya contenida en los tercetos prolonga los serventesios y vituperamente a los ingleses. Inmersos en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrípeto que remite a la invasión, se dirigen a la conquista del puerto. En él se ubica un sujeto lírico agraviado por el comportamiento de estos navegantes. La simpatía que destila la obra de Morales hacia los hombres de mar, considerados personajes sobre-humanos, se sustituye aquí por la censura. Los escandalosos marineros rompen el equilibrio ambiental y vagan ebrios por unos muelles que, con su actitud, se tornan desapacibles. Frente a la singularidad del lobo de mar, resaltada en los textos “II” y “X” de esta sección, los navegantes son percibidos como una horda. Transitan formando “desmañados grupos” (v.10), aspecto contrario al orden y la templanza que caracteriza a los buenos marinos.

La actitud desafiante y altanera del colectivo se sugiere a través del canto de su himno nacional, al que alude la metonimia “*God save*” (v.11). Símbolo de la patria, el cántico, el “*¡hurrah!*” (v.12) final y la bandera que ondea en el “*Pabellón Royal*” (v.14) recuerdan la omnipotencia de un imperio que, a principios del siglo XX, despliega sin pudor su poder. La fecha en que fue publicado el poema, 1907, revela cómo se trata a todas luces una “colonización extraoficial” (v.40), como se la denomina en “La calle

de Triana”, de “Poemas de la ciudad comercial”, del libro II, por no constituir la región un territorio de la corona inglesa.

Los últimos versos subrayan la imagen nefasta de los navegantes. Las duras condiciones de vida que comporta el imperialismo económico transforman a los nautas en seres desgraciados. Así los ve el sujeto lírico, quien observa con repugnancia el tránsito de los hombres: ebrios y arrogantes, se creen dueños de un mundo que no les pertenece. Símbolo de esta insolencia, su bandera domina el puerto. El cromatismo intenso —“púrpura violenta” (v.14)— con el que se hace referencia a la “Union Jack” acentúa la crítica a la colonización.

Este soneto es fiel a la realidad histórica: a principios del siglo estos marinos vagaron realmente por el puerto y la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, la lectura del texto invita a ampliar el enfoque historicista y a contemplarlo a la luz de la construcción mítico-imaginaria de la obra mayor de Tomás Morales, en la que la crítica al colonialismo extraoficial británico adquiere otras expresiones. En el ámbito estrictamente militar destaca “Britania máxima”, de “Los himnos fervorosos”, publicado en el libro II de *Las Rosas de Hércules*; y, en el económico, el ya comentado “Los puertos, los mares y los hombres de mar” y el citado “La calle de Triana”. Por último, conviene destacar que Tomás Morales fue pionero en la crítica al imperialismo. Ya en 1907, se detectan las ideas que el poeta defendía sobre una de las cuestiones más espinosas de su tiempo, una materia que no dejó de preocuparle, como se infiere de sus textos en prosa. El rechazo a la colonización inglesa fue, más tarde, objeto de interés de otros escritores canarios, entre los que destacan Saulo Torón y Alonso Quesada.

“VI”: LA DEMOCRACIA CULTURAL

Este soneto, compuesto en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, constituye otro retrato colectivo de los marineros, en este caso, de los nórdicos. Al igual que otros “Poemas del mar”, presenta una estructura bipartita. Los dos serventesios (vv.1-8) se destinan al retrato, mientras

que los tercetos (vv.9-14) contienen la reflexión del sujeto lírico que los contempla desde el muelle.

El poema se inserta en el régimen diurno de la imagen y en él abundan las imágenes visuales características de la dominante postural (Durand 414-415). En un primer momento, la idea que el sujeto lírico se forma de los marinos es ambivalente. Por un lado, despiertan en él un cierto rechazo; por otro, avivan su deseo de conocer qué misterio esconden bajo su “enigmático porte” (v.1). Estas dos actitudes se entrelazan a lo largo de los serventesios, en los que las imágenes negativas coexisten con las positivas. La oscuridad y las bajas temperaturas, unidas en la obra de Morales a la muerte, adquieren aquí un valor opuesto, gracias a la sucesión de contraposiciones: la opacidad convive con el blancor; el frío y la muerte, con la vida; y las tinieblas, con la luz. Así, los “semblantes bravos” (v.2) tienen unos “apagados ojos” (v.7); y la muerte, a la que aluden “el frío de los quietos mares escandinavos” (v.4), el “invierno” (v.5) y “el vasto silencio de las noches glaciales” (v.6), se mezcla con el reinicio del ciclo vital, simbolizado por el resplandor de “las luminosas auroras” (v.8). Estos opuestos constituyen un reflejo de la contrariedad del observador, que se debate entre la filia y la fobia hacia los foráneos.

Su duda interior se resuelve en el segundo serventesio, que completa el retrato favorable de los extranjeros. Frente al desprecio sentido por los desmanes de los británicos del poema previo, la actitud serena de los marinos escandinavos despierta su curiosidad y alienta la imaginación del sujeto lírico. El realismo de las descripciones de los hombres de mar de los textos precedentes se transmuta por el ensueño. Entregado a él, el sujeto sitúa a los navegantes en una circunstancia peligrosa de la que salen airosos. En su evocación, la posible tragedia, simbolizada por el asedio de la naturaleza —“acaso por los hielos cautivos” (v.5)—, es superada. La hazaña recreada convierte a estos nautas en seres sobrehumanos. Su superioridad se adivina en la luz que los envuelve, la de las “auroras boreales” (v.8), símbolo natural por antonomasia de la victoria sobre las tinieblas. El avistamiento de este fenómeno atmosférico es un indicio de la larga experiencia que poseen estos navegantes, auténticos visionarios que conocen el misterio de la naturaleza. Como se sugiere al final del

poema, este se halla íntimamente unido al triunfo sobre la deglución temporal y la muerte.

La segunda parte del texto enfatiza el elogio de los marineros, que se sustenta sobre el simbolismo de la nave analizado en el soneto “III” de “Poemas del mar”, del que se retoman dos elementos: la estela y el velamen. El avance de sus embarcaciones, cuya llegada al puerto contempla el sujeto lírico, se inserta en un diseño dinámico expansivo horizontal centrípeta e inscribe su trazo en el mar. Su color blanco evidencia su carácter positivo, potenciado por la divinización —“el mascarón de proa brotaba de la espuma/ con la solemne pompa de una diosa del mar” (vv.10-11).

Este cromatismo se refuerza en el último terceto, en el que se concentran los sentidos del poema y se recupera el simbolismo de las velas blancas, que se enlaza con las imágenes de la primera parte del texto. Su comparación con los “témpanos viajeros,/ venidos del misterio de la noche polar” (vv.13-14) recuerda a las moles de hielo que surcan los mares del Norte mencionadas en el segundo serventesio. Si en aquel los “hielos” (v.5) sugerían el desvelamiento de un arcano, en los versos finales la arboladura blanca que se aproxima al puerto remite, por traslación, a un descubrimiento. La arribada de estos navíos al muelle implica, también, la del secreto que atesoran los enigmáticos marinos. Su conocimiento no resulta superficial ni sencillo. Como sugiere la adjetivación —“los atarazados velámenes severos” (v.12)—, el visionario ha de aceptar un precio, el de la violencia del saber.

El habitante del puerto vence su resquemor inicial y acoge los misterios del Norte. El amparo que el Sur brinda a los marinos de los fiordos posee un sentido amplio, pues, además del gesto de hospitalidad, supone la recepción de un acervo al que está abierto. Su acción no es caprichosa. Con ella se arroga la experiencia de estas latitudes, tenidas por superiores en las cartografías del conocimiento, y, tácitamente, aboga por la igualdad entre las culturas septentrionales y meridionales. En esta late la reivindicación y el interés por fundar una verdadera “democracia del espíritu”, como la que existe en los códigos del mar, ajena a las divisiones y sometimientos propios de los mecanismos tradicionales de

poder, que imponen unos ejes verticales de conocimiento, sustituidos en el texto por los horizontales. En conclusión, la nave, asociada a la actividad creadora, se torna en este soneto un símbolo de la fraternidad cultural, que vehicula un debate muy vivo en la época de Tomás Morales, y aún continúa vigente.

“VII”: LA VIEJA NAVE

La composición “VII” forma parte, en realidad, de un conjunto, al que pertenecen también los textos “VIII” y “IX” de “Poemas del mar”. Todos son descripciones de las naves que el sujeto contempla en el puerto y sus alrededores. Lejos de un tratamiento pintoresco, reducido al color local, estas entroncan con el simbolismo de la embarcación ya comentado. Los binomios presentados a raíz del análisis del texto “III” de “Poemas del mar”, nave/cuerpo y nave/escritura, se retoman en este tríptico en el que la “antigüedad” o “juventud” del buque se ponen al servicio de la reflexión poética. A los valores simbólicos citados se une la identificación con la figura femenina. La nave es el recipiente por antonomasia, el continente que duplica el útero materno, de ahí que todas las embarcaciones de estos tres sonetos aparezcan personificadas como mujeres. Asimismo, los tres textos se insertan en el régimen diurno de la imagen y están plagados de imágenes visuales y auditivas, que, según Durand, enfatizan la claridad y la pureza características de la dominante postural (414-415).

El tema de este soneto “VII”, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, es la embarcación vieja. El texto está estructurado en dos partes. La primera, que ocupa los serventesios (vv.1-8), atiende a los rasgos distintivos del barco. La segunda, desarrollada en los tercetos (vv.9-14), evoca el tópico de la fugacidad del tiempo.

La descripción se sustenta sobre dos polos que articulan el poema, que opone la obsolescencia del barco a la flotabilidad, metáforas de dos de los núcleos temáticos de la poética de Morales: la vida y la muerte. La antigüedad se sugiere a través de las anáforas —“Esta vieja fragata” (v.1,v.5)— y la adjetivación —“vieja” (v.1,v.5), “ducha” (v.1), “cansino” (v.2)—

y la mención de sus elementos constructivos. Entre ellos destacan su arcaico aparejo y el caballo de mar que decora la proa. Si el velamen y las poleas se asocian a su frágil estado, la talla moldeada en la parte delantera, punto que marca el rumbo, augura un futuro esperanzador para la fragata. Durand señala que el “caballo marino” (v.4) representa la victoria del ser humano sobre la muerte (69). Este símbolo temporal sugiere el vigor que todavía tiene la embarcación, patente también en el variado cromatismo y la nobleza de sus materiales —“policromado en roble” (v.4).

La imagen del casco, metonimia del barco, prolonga la citada antítesis. A la base de la nave se refiere la animalización “su ventruda vejez de cachalote” (v.6), en la que Guerra Sánchez (2006:324) ha visto un acercamiento al creacionismo. La asociación del cuerpo animal a la embarcación prolonga la metáfora anatómica que convierte a la nave en ser. De ella se vuelve a servir el sujeto lírico para evocar el paso de los años: semejante a un cetáceo longevo, esta “vieja fragata portuguesa” (v.5) está varada en la ensenada. A punto de morir —“tan averiada,/ que es un puro milagro que se mantenga a flote...” (vv.7-8)—, todavía resiste el embate del tiempo, como sugieren los puntos suspensivos.

La fugacidad de la vida es el núcleo de los tercetos. La personificación sustenta el tópico que contrapone su pasado y presente. El sujeto lírico recrea el momento de la botadura de la fragata, plenamente humanizada. La etopeya y la adjetivación, que remiten al vitalismo y la arrogancia de la primera edad, trazan el retrato de su juventud —“la irreflexiva pompa con que un lejano día/ zarpó del astillero, velívola y sonora” (vv.10-11). El esplendor y entusiasmo de entonces contrastan con su estado actual, que se representa, una vez más, con la metáfora del cuerpo —“hoy, valetudinaria, sobre estribor se escora” (v.13). La salud quebrada se extiende a la psique —“de pesadumbres llena” (v.12)—, alusión que completa el antropomorfismo de la nave.

El tratamiento del tópico de la fugacidad de la vida contenido en los tercetos parece culminar en la muerte. El desenlace resulta, en apariencia, inminente. Sin embargo, el último verso —“buscando el tibio halago del sol en la carena...” (v.14)—, invierte esta dinámica e invita a otra lectura. Antes de sucumbir, la embarcación se aferra a la luminosidad del sol, que

le da consuelo y calor y la acompaña en su pugna —“porfía” (v.9)— entre la supervivencia o la desaparición. La luz solar, símbolo por antonomasia del régimen diurno de la imagen, revela, una vez más, el triunfo de la vida sobre la devastación temporal. Los puntos suspensivos que cierran el soneto sugieren la continuidad de la vida. Esta se inserta en la revalorización de lo antiguo característica de la obra de Tomás Morales. Desde el texto inicial de “Vacaciones sentimentales”, la tradición de “los mayores” (v.5) es un elemento que atesora la memoria. Por esto, la “ducha navegadora” (v.1) se erige en un símbolo doble. Por un lado, su presencia en el puerto revela un ejercicio de actualización de un pasado muy vivo. Y, por otro, el binomio nave/escritura convierte a esta “vieja fragata” (v.1) en el signo de una poética que regatea su extinción. Este estrecho lazo entre la poética y la embarcación justifica por qué Sebastián de la Nuez ha clasificado este soneto, junto a “VII”, “VIII”, “IX”, “XVI” de “Poemas del mar”, entre aquellos que se inscriben en la “órbita de lo afectivo” (1956, II: 205).

“VIII”: LA NAVE MADURA

Este soneto, compuesto en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, se centra, igual que el anterior, en una fragata portuguesa que observa el sujeto lírico. En este caso, se trata de una nave que, pese a su vejez, a la que se alude en el primer verso, está llena de vida. En consonancia con esta plenitud, toda la composición se inserta en el régimen diurno de la imagen y en sus diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes. En él se encuadra el dominante “sol cenital” (v.11), que irradia su luz a toda la embarcación y la bendice durante su estancia en el muelle, como sugiere su llegada al “mediodía” (v.7). Esta claridad natural se complementa con los objetos artificiales que intensifican la iluminación del barco, como el “fanal primoroso” (v.2) que alumbraba el piso inferior del buque y lo muestra meridianamente ante los ojos del morador del puerto. El sujeto lírico señala que la embarcación responde a “un dulce nombre: *Olinda*” (v.4). El sentido del nombre propio, ya abordado en páginas pre-

vias, revela la voluntad de singularizar al navío y adelanta su humanización, que se basa, como en otros “Poemas del mar”, en la feminización del barco, que se adelanta ya en el significado que, en portugués, tiene “Olin-da” (‘Oh, qué bonita’, ‘Oh, qué hermosa’), recogido en el segundo verso del poema —“una imagen linda” (v.2).

La descripción de la fragata se completa con la referencia a su travesía, a la que se alude en el segundo serventesio, y que se dirige, como en todos los sonetos anteriores, rumbo al Sur, siguiendo la ruta comercial hacia América: desde “Porto” (v.7), la ciudad más importante de Portugal, tras la citada “LISBOA” (v.4), hasta “el Cabo de Hornos” (v.8). La destreza mercantil de sus marineros se evidencia en el contrabando de mercancías durante la escala en el puerto, sugerida por su exceso de prodigalidad —“alija el cargamento con profusión liviana” (v.6). El tráfico ilegal, habitual en las ciudades portuarias, constituye la realidad histórica: a comienzos de siglo, el Puerto de La Luz fue un foco de transacciones de esta naturaleza, claves en el desarrollo económico del archipiélago.

Los tercetos se alejan de esta realidad hostil de la corrupción y la vida rufianesca en los muelles y se centran en la alabanza de la nave, que se inicia con la rememoración de su llegada al puerto. Su entrada en la bahía se narra a través de la recurrente metáfora del cuerpo femenino, en cierto modo anunciada desde la mención de su nombre en el primer serventesio. El vínculo con la fémica resulta muy explícito, hasta el punto de que se puede identificar el avance rítmico del barco con los andares de una mujer, gracias a la personificación —“¡Con qué desenvoltura ceñía la ribera!” (v.9)— y la repetición —“Y era tan femenina, y era tan marinera” (v.10).

La percepción positiva del navío se refuerza en la última estrofa. Iluminada por el sol cenital, está pletórica en su madurez, rebotante de vida, a pesar de su avanzada edad. Prueba de ello son los adjetivos “velívola y sonora” (v.12), que se atribuyen a la juventud en el texto precedente y que califican a esta embarcación. Su vigor, cuyo sentido resulta indisoluble de la escritura y de la poética del erotismo abordada en el análisis de “Poemas de asuntos varios”, seduce al sujeto lírico en los últimos versos, que, embriagado por el ensueño, trueca la imagen real de la fragata

por la “nao almirante” (v.13). Esta comparación representa la grandeza de un futuro aventurero, del gran viaje que aguarda a esta nave. Su trazo, metáfora de la escritura a la que se refiere la hipérbole “la insigne epopeya” (v.14), dejará una estela excelsa.

“IX”: LA NAVE JOVEN

Muchos de los “Poemas del mar” tienen su origen en un acontecimiento concreto, cuyo abordaje aproxima los textos a una escritura cronística, siempre asociada a la deixis que da carta de naturaleza a una serie de espacios y hechos reconocibles, todavía hoy, en las proximidades del Puerto de La Luz. El soneto “IX” trata un suceso frecuente en los muelles: la botadura de un buque. El texto, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, posee una estructura bipartita. La primera parte, que ocupa los serventesios (vv.1-8), es la descripción de la nave. La segunda, que abarca los tercetos (vv.9-14), contiene el retrato de su piloto.

El evento provoca el entusiasmo del sujeto lírico, como se infiere de su anuncio que es directo y telegráfico, reflejado en la puntuación: “Hoy es la botadura del barco nuevo: *Luisa-/ María* —LAS PALMAS— lo han bautizado ayer” (vv.1-2). Como en el soneto anterior, el nombre propio singulariza al navío que, de nuevo, se asocia a la mujer. Los buenos augurios para la embarcación que se hace a la mar se aprecian en el simbolismo utilizado. En primer término, destaca la alianza con el viento, elemento favorable a la creatividad en la obra de Morales —“su aparejo gallardo sabrá correr la brisa” (v.3), “para darle más alas a su velocidad” (v.6). En segundo término, la exclamación lisonjera del sujeto lírico, que recuerda al patrono de los marineros, es una muestra del deseo que despierta su anatomía femenina: “¡Por San Telmo, que es digno de un nombre de mujer!” (v.4). En tercer término, la descripción de su casco —“Es blanco y muy ligero, de corto tonelaje” (v.5)— recupera el sentido del simbolismo de la nave establecido en el soneto “III” de la serie de los “Poemas del mar”: este color se liga a la pureza, propia del régimen diurno de la imagen y del instante del nacimiento; y la liviandad representa una escritura hu-

milde, contraria a los excesos retóricos. La sencillez se aprecia también en su primera travesía. Frente a los otros sonetos, en los que la imaginación se ubica en Asia —“II”—, América del Norte —“V”—, Europa —“VI”— y América del Sur —“VIII”—, el barco que sale de Las Palmas se dirige, en su viaje inaugural, a las Antillas. Inmerso en un diseño espacial dinámico horizontal centrífugo, este trayecto evoca las relaciones horizontales entre las culturas, nombradas en el análisis de la composición “VI” de “Poemas del mar”, y refuerza los vínculos fraternos, el parentesco cultural y sanguíneo entre los archipiélagos.

A tan excelso barco solo puede corresponderle un patrón de idéntica valía, cuyo encomio ocupa los tercetos. Su retrato se asienta sobre la figura del viejo navegante —“sesenta años al cuento/ de la mar” (vv.9-10)— que posee una larga experiencia y un carácter osado, como sugieren los adjetivos —“valiente” (v.9), “procelosa y bravía” (v.11). Prueba de ello es la superación de la circunstancia más adversa que puede asolar al marino, citada en el soneto “IV” de la sección. La supervivencia a “diez naufragios” (v.10) envuelve la figura del piloto en la luminosidad y en la dinámica vertical ascendente propia de las presentaciones enaltecidas.

El poema culmina con la etopeya del patrón, cuyos valores se sustentan sobre el código ético de “los buenos marineros” (v.14), que lo compromete a no dejar nunca la embarcación y, si es necesario, a morir antes de renunciar a ella. El enlace entre la nave y la escritura abre la interpretación de este texto. La conciencia de una ética precede al viaje del barco recién estrenado y quienes a él se sumen tendrán que respetar los códigos éticos del mar. Por eso, este texto constituye toda una declaración de intenciones sobre la escritura. El navegante hará una defensa acérrima de ella ante y pese a los posibles embates que le aguardan. De ahí, como ha subrayado Sebastián de la Nuez, el sentido metafórico de la pieza, que refleja “la fe debida al amor: la fidelidad hasta la muerte, unión indisoluble de hembra y varón, de nave y piloto” (1956, II: 207).

El sentido de este soneto aclara el de los dos textos anteriores, que tratan un mismo tema y forman una serie expuesta en gradación: el “VII” aborda la nave vieja; el “VIII”, la madura; y el “IX”, la naciente. Este orden no resulta arbitrario, pues evidencia la fidelidad a la tradición y la fe en el futu-

ro que caracterizan la obra de Tomás Morales, quien, como la nave naciente, abogó por una escritura atlántica, basada en las relaciones horizontales, solidarias, éticas, fecundas y comprometidas con un proyecto renovador.

“X”: EL HORROR DE LA GUERRA

Este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está dedicado a un personaje habitual del ambiente portuario: el marinero viejo. Con él traba una amistad el sujeto lírico. La relación estrecha resulta novedosa en la serie de “Poemas del mar”, ya que, hasta el “X”, el emisor guarda una distancia con los navegantes y, desde la lejanía, observa y escucha a los individuos que retrata. Por primera vez, en este poema, dialoga con uno de ellos y se consolida la unión fraterna anunciada en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. Al igual que otras composiciones, esta se centra en el retrato de los protagonistas y posee una estructura bipartita. Los serventesios (vv.1-8) se destinan a la descripción de la pareja y los tercetos (vv.9-14), a las reflexiones del sujeto lírico. La pieza se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, en la que, según Durand (414-415), las imágenes visuales y auditivas se vinculan con la claridad.

La presentación del “viejo lobo” (v.1) se realiza de forma directa, como sugiere la presencia de los dos puntos, que contribuyen a crear unas estrofas muy compactas. La prosopografía ocupa solamente los dos primeros versos. En ellos se mencionan rasgos físicos también destacados en otros marineros del conjunto, como los ojos, la piel, la serenidad de los ademanes y la avanzada edad. Esta última se confronta con los escasos años del sujeto lírico, en el que el anciano reconoce a un verdadero compañero. Así lo explicita el tratamiento que le otorga, en el que destacan el posesivo y el sustantivo elegidos —“él me llama su joven camarada” (v.4)—, que revelan el lazo estrecho que existe entre ambos.

El vínculo personal se consolida “en las tardes tranquilas” (v.3), marco propicio para la comunión, el ensueño y el diálogo, como se infiere de las composiciones “VI” y “X” de “Vacaciones sentimentales”; el “Canto subje-

tivo”, de “Poemas de asuntos varios”; y los sonetos “II”, “V” y “XIV”, de “Poemas del mar”. En este poema las conversaciones giran en torno a la vida del navegante, cuyas peculiaridades conforman su etopeya, que ocupa el segundo serventesio. En consonancia con el entorno que rodea a los paseantes, se halla el amor que el viejo lobo profesa a “las noches tibias y los días de sol” (v.6), elementos que recuerdan al simbolismo rector de todo el libro I de *Las Rosas de Hércules* e insertan el texto en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural. Las “tardes tranquilas” (v.3) son propicias para las confesiones y, así, el sujeto se hace conocedor de “su pasado inquieto” (v.5), que no cuenta con su simpatía y, por eso, se refiere a él irónicamente: “y entre otras grandes cosas, dignas de su respeto, / es una la más alta: ser súbdito español” (vv.7-8).

Esta apreciación del joven adelanta la mordacidad que destilan los tercetos, que prolongan la etopeya del marino y la ponen al servicio de la lectura negativa que merece su sumisión a esta autoridad, sugerida por un mar bravío que “se estrella contra las rocas duras” (v.9), y subraya la hostilidad que despierta en el sujeto lírico la narración del “soldado de la Marina Real” (v.11). El vínculo con el estamento militar, siempre unido a connotaciones negativas en la obra de Morales, supone una quiebra en el acercamiento al viejo lobo. Las andanzas del protagonista del soneto “X” contienen un poso de fatalidad, pues ha recibido por su servicio a la nación “la invalidez honrosa de su pierna de palo” (v.13). La tragedia merece la ironía y el desdén del sujeto lírico, que se refiere a la mutilación con el término “regalo” (v.12).

La prótesis desvela las devastadoras consecuencias de una guerra que, de forma paradójica, premia al soldado después de despojarle de parte de sí mismo. Como denuncia el sujeto lírico, junto a la honra de la supervivencia en el combate, se le dona el exiguo reconocimiento —“su cruz pensionada del Mérito Naval...” (v.14)—, objeto que asegura una ayuda económica que se antoja irrisoria frente a la amputación de la extremidad. Los puntos suspensivos finales revelan la ironía con la que se pone en tela de juicio ese “Mérito” (v.14). El horror de la guerra es el único legado de un marino que pudo haber oído el alma de los turbiones y descubrir el Misterio, pero decidió desviar su rumbo hacia la vida castrense.

La lectura detenida del texto revela la ironía con que Morales trata al personaje. El uso de esta figura retórica invita a complementar la interpretación que Guerra Sánchez ha realizado de este soneto. El crítico ha visto en el marino un “maestro de travesía” que prepara al “grumete” para su “viaje iniciático” (2006:326). “Sin embargo —advierte—, el desenlace del poema aporta un dato más sobre la tensión entre deseo y miedo de quien se dispone a viajar sin aparente rumbo: el mar premia y castiga a un tiempo a quienes lo han frecuentado” (326). Ampliando este punto de vista, cabe relacionar a este “súbdito español” (v.8) con los soldados de la *Royal Army*, a los que se dedica el texto “V” de “Poemas del mar”, en el que también predomina la concepción negativa del militarismo. Si allí se ligaba a los excesos del imperio británico, en este soneto se asocia también al colonialismo, en este caso, español. No resulta descartable que la pérdida de la pierna del marino fuera el resultado de su participación en alguno de los conflictos en los que España tomó parte a finales del siglo XIX, entre los que la guerra hispano-cubano-estadounidense fue el de mayor magnitud. Junto a los muertos, el horror bélico pobló los rincones de la antigua metrópoli de lisiados e inútiles. Desclasados, estas otras víctimas trataron de reintegrarse en la sociedad cuando retornaron. Los soldados inútiles de la “Marina Real” (v.11) terminaron hallando su nuevo destino en los puertos de España. Escena típica del paisaje de una supremacía acabada, el paseo del sujeto lírico con este “viejo lobo” (v.1) pone de relieve la crítica feroz que mereció el retorno de los combatientes españoles a una “Madre Patria” que nada hizo por evitar su marginación.

Por tanto, no resulta casual que el marino del soneto “X” encuentre la hospitalidad de un joven camarada en el “Puerto de Gran Canaria”, enclave donde la citada guerra se vivió como un verdadero fratricidio. Tomás Morales declara su sensibilidad hacia los combatientes, muchos cote-ráneos, que sufrieron la sinrazón de la barbarie colonial⁷. En este caso

7 El propio Morales pudo, incluso, ser testigo presencial de los problemas derivados de la guerra cubana. Sebastián de la Nuez menciona un célebre altercado que se produjo cerca del colegio San Agustín, en el que estudió el poeta:

se centra en el imperialismo español, cuyas consecuencias sociales y políticas eran patentes en su tiempo.

Aunque Sebastián de la Nuez califica este texto de “anecdótico” (1956, II: 207), cabe resaltar que no representa un caso aislado en una poética comprometida con la realidad. Idénticas resonancias antibelicistas poseen otras composiciones de “Poemas del mar”, como la mencionada “V” o la “XV”, en la que se alude al pasado glorioso de España; pero es en el libro II de *Las Rosas de Hércules* y, concretamente, en “Los himnos fervorosos”, donde la repugnancia por el horror bélico se manifiesta más abiertamente.

“XI”: LA NAVE SIN TIMONEL

Como otros poemas de la sección, este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos, escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, es la crónica de un suceso acaecido en las cercanías del puerto. En este caso, se atiende al accidente de un barco encallado cerca de la costa. La información sobre el siniestro se ordena según la estructura bipartita característica de la serie: los serventesios (vv.1-8) aportan todos los datos sobre el incidente, mientras que los tercetos (vv.9-14) profundizan en las causas del mismo.

Las primeras estrofas transitan desde el plano general hasta el particular. Al comienzo se describe el entorno de la nave y después se aborda la situación de esta. A diferencia de otros sonetos, en este, el buque no encuentra refugio en el puerto, espacio del ámbito y del cobijo. Está

Una distracción fija (...) era el popular paseo de la Alameda, antiguo jardín del convento de San Francisco, donde iba a pasearse todo el señorío y las damiselas de la clase media, para cambiar miradas incendiarias con los pretendientes de bastón y bigotes, leontina de oro indiano, pantalón a rayas y chalecos de colores, tocados con bombín o jipijapa según la época; o bien, durante la guerra de Cuba, con los oficialitos del batallón de Segorbe o de Mallorca, con los que por cierto los paisanos tuvieron una trifulca escandalosa, en plena Alameda (...) (1956, I: 28).

abandonado a la intemperie frente a él, a la altura del barrio capitalino de “Los Arenales”. El diseño espacial estático del asedio es el dominante en la composición y, por esto, todo el entramado imaginario gira en torno a la semántica de la fatalidad. Así, la estampa inicial del barco que no ha podido alcanzar el abrigo portuario y está abandonado a su suerte se completa con el simbolismo negativo de la oscuridad, que se halla en el origen del accidente. La negrura, rasgo del régimen nocturno de la imagen (Durand 414-415), siempre asociada a la muerte en la poética de Morales, justifica la desgraciada confusión del “fanal del Puerto” (v.4), referencia en la nocturnidad marina, con las luces urbanas. El error, causa principal del desastre, se atribuye en el serventesio inicial a la ausencia de un técnico que dirija la embarcación hacia su destino. Será en los tercetos cuando uno de los moradores habituales del puerto aclare que el verdadero responsable ha sido el negligente capitán del buque, y no el “práctico” (v.2).

En el segundo serventesio se incide en el simbolismo negativo anunciado previamente. En él se abordan los pormenores del siniestro y el estado en el que, tras él, ha quedado la nave. Los versos quinto y sexto tratan de las duras circunstancias en que se produjo el suceso y de lo próximo que ha estado al naufragio, sinónimo de la muerte en los “Poemas del mar”. La alusión al peligro —“tratar del salvamento, esperanzas fallidas”— (v.6) enfatiza el diseño espacial estático del asedio, ligado siempre a la amenaza sobre la vida humana. Su cerco se sugiere, también, mediante la sintaxis abrupta, lograda con la elipsis de los verbos (v.5,v.6,v.10) y el quiasmo (v.5); y a través de la presencia de adjetivos que subrayan una semántica de lo desfavorable, ya presentada en el primer serventesio —“grave” (v.2), “desorientado” (v.3), “Funesto” (v.5), “fiera” (v.5) y “fallidas” (v.6). Este cariz fatídico, que halla en la segunda estrofa su punto álgido, se irradia a todo el soneto, que está dotado de una áspera musicalidad. A esta contribuyen la coincidencia de las pausas versales y sintácticas, la sucesión de infinitivos —“arribar” (v.2), “tratar” (v.6), “explicarse” (v.9)— y la rima consonante, notablemente ruda por la presencia de vibrantes.

Todo el entramado simbólico, semántico y sintáctico justifica la penosa apariencia del buque, que representa la antítesis de las naves pre-

cedentes, personificadas y llenas de vitalidad. Si a aquellas les aguardaba un futuro prometedor, inherente al dinamismo del viaje, esta aparece a los ojos del observador estática, inerte y amenazada. La proa y la hélice, instrumentos del avance y el movimiento trepidante, han quedado, la una “clavada en la escollera” (v.7) y la otra ajada “en el aire” (v.8), sin posibilidad de ejercer su labor.

Mientras que las estrofas iniciales se centran en el barco, los dos últimos tercetos se destinan a la reacción de los seres humanos ante el infortunio. El primer terceto presenta a los moradores habituales del puerto, que discuten, con asombro, sobre lo sucedido. Gracias al testimonio anónimo de uno de esos curiosos —“¡Qué horror! Alguien afirma que el mister John famoso” (v.12)—, el sujeto lírico conoce la causa del accidente: “el capitán John Duncan” (v.10)— es el responsable de lo ocurrido. Como sucede con la embarcación y su entorno, la figura del viejo lobo no se ajusta a la imagen que se da de ellos en la sección. Todos los duchos navegantes de la serie, salvo los criticados marineros del soneto “V”, se acercan a las figuras sobrenaturales de “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. Además de su valor, poseen una experiencia tan larga, que difícilmente pueden sucumbir en la travesía. Sin embargo, el “viejo marino diestro” (v.10) del soneto “XI” ha obrado con tal ligereza que todo ha concluido con la catástrofe. En el último terceto se desvela, definitivamente, el misterio. El sujeto lírico confiesa, con espanto, la negligencia del capitán. La metonimia de la “garrafa, vacía” (v.14) abandonada en el puente del barco encierra la verdad de lo sucedido: el navegante dipsómano, llevado por su adicción, ha hecho encallar la nave.

Del análisis de este poema se extraen algunas conclusiones interesantes. En un primer momento se podría pensar que se trata de un texto trivial. El tono cronístico, la materia cotidiana y la típica estampa del buque averiado invitan a considerarlo una pieza costumbrista, propia de un autor que retrata un suceso real en una ciudad portuaria⁸. Sin em-

8 En los diarios de la época no se reseña ninguna noticia sobre este barco comandado por John Duncan. Esto no quiere decir que este siniestro no sucediera y que Tomás

bargo, una segunda lectura desvela la importancia que, por varios motivos, posee el soneto dentro de la serie. En primer término, como ya se ha apuntado, el espesor simbólico representa el reverso de las composiciones precedentes. Los binomios nave/cuerpo, nave/ ser humano y nave/escritura, analizados en los comentarios anteriores, invierten aquí su valor. Respecto a las parejas iniciales, la vitalidad y las personificaciones de los barcos se truecan por el estatismo y la ruina: en este poema aparece, por primera vez, la embarcación como un artefacto inerte y deshecho, rendido en la bocana de un puerto al que nunca llegará. En cuanto al vínculo entre la nave y la escritura en este texto se aprecia todo su sentido: sin timonel, se dirige a la deriva. Resulta peligroso plantear una poética que no esté guiada conscientemente: ante esta opción no hay, como sugiere el segundo serventesio, posible salvación ni esperanza. Por eso, la mala práctica del capitán John Duncan trasciende la anécdota. Este navegante, cuyo nombre tiene resonancias anglosajonas e incluso escocesas, como la bebida a la que es aficionado —“*whisky*” (v.13)—, es la antítesis del hombre de mar. Su adicción, que esconde una velada crítica al colonialismo británico como la contenida en el soneto “V”⁹, pone en peligro la nave, que no puede descuidarse: exige trabajo y entrega. Las atenciones deben ser constantes a lo largo de su periplo, lo que implica luchar contra todos “los cantos de sirena” que puedan escucharse. Si la nave es un símbolo de la escritura, resulta obvia la defensa de una determinada

Morales eligiera el nombre de John Duncan para el capitán de un buque que, efectivamente, naufragó frente a los Arenales. Posiblemente John Duncan es un personaje creado por el poeta. Alonso Quesada menciona a Mr. Duncan, profesor de francés en Las Palmas, que solía estar ebrio, en alguno de sus textos, como el poema “We won” y en *Smoking Room*. Esta hipótesis también fue defendida por Sebastián de la Nuez, para quien el capitán “recuerda el tono que domina en los *Ingleses de la Colonia* de Alonso Quesada, de los que puede ser un antecedente” (1956, II: 208).

- 9 Muy diferente es el parecer de Sebastián de la Nuez. A su juicio, los extranjerismos “contribuyen a formar el ambiente mariner, exótico y cosmopolita del puerto. Lo mismo habría que decir de otros cuantos sonetos más, como por ejemplo el soneto ‘V’, muy característico por la abundancia de estos barbarismos” (1956, II:208).

actitud ante la literatura, en la que subyace una ética del trabajo muy concreta, que la ubica como ideal que se ha de mimar sin desfallecer en la tarea. Esta concepción de la labor se recupera en la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, en la que se ensalza la entrega, la fe en el trabajo artístico y las responsabilidades que exige.

En segundo término, cabe mencionar la destreza técnica con la que ha sido elaborada la pieza. Hasta el último verso se mantiene el suspense sobre lo ocurrido, por lo que se puede hablar de la maestría del autor para dosificar la información. Es prodigioso el modo en que atrapa el interés del lector y capta su atención mezclando los hechos pasados y presentes y la voz de los testigos y el sujeto lírico. La crónica periodística y el lenguaje poético se abrazan y confieren al texto un tono único dentro de la serie. No resulta extraña la pericia sobre el lenguaje informativo que demuestra aquí Tomás Morales, si se considera la fecha de composición del poema, que no fue escrito para la serie, sino posteriormente. La primera noticia que se tiene de él es del 20 de febrero de 1921, cuando aparece publicado en *Los Lunes de El Imparcial* bajo el título “Nuevos poemas del Mar”¹⁰. Por tanto, la habilidad estilística del poeta responde a su cer-

10 Antonio Henríquez Jiménez ha recopilado las primeras noticias sobre este poema, que justifican su composición tardía, cuando ya Morales dominaba el lenguaje periodístico. Entre sus conclusiones destaca que, el 20 de febrero de 1921, en *Los Lunes de El Imparcial*, ven la luz, bajo el título “Nuevos poemas del Mar”, los poemas “Puerto desconocido...” y “Frente a Los Arenales...”, con ilustración de A. Durá. En la revista argentina *Fray Mocho* (Buenos Aires, n.º 468, 12-IV-1921, [p. 27]), se incluyen, bajo el título “Nuevos poemas del mar”, los sonetos de Tomás Morales “Puerto desconocido” y “Frente a Los Arenales”. En *El Liberal* (Las Palmas de Gran Canaria, 15-III-1922, miércoles, p. 1), se publica el poema “Frente a los Arenales”. Esta versión tiene diferencias con la que aparecerá, en el mismo periódico el 28 de diciembre de 1922 (“Frente a los Arenales...”). Saldrá, también en *Las Rosas de Hércules*, Libro primero (1922), Sección “Poemas del Mar”, XI. Curioso es que en *El Liberal* (Las Palmas de Gran Canaria, 28-XII-1922, jueves, p. 1), se imprima el poema “Frente a los Arenales...” con variantes con respecto a la versión del 15 de marzo de 1922, en el mismo periódico. Salvo algunas diferencias, es la misma versión que la publicada en la revista argentina *Fray Mocho* (12-IV-1921, n.º 468, [p. 27]). Esto hace pensar que existe intencionalidad en la publicación de *El*

canía al género periodístico, en el que destacó como cronista y articulista, tal y como han estudiado Sebastián de la Nuez (1956:61-65) y Antonio Henríquez (2006b).

En tercer lugar, y relacionado con lo anterior, conviene vincular estas conclusiones a la situación de este texto dentro de la serie. Es el último de la primera parte de los “Poemas del mar”. A partir de él, comienza el viaje. Por esto no resulta extraño que, en este soneto “XI”, la nave no halle refugio en el puerto, sino que aparezca en sus inmediaciones, y que los verdaderos protagonistas del poema sean los personajes habituales, que desvelan lo sucedido al sujeto lírico. En ese sentido, esta pieza constituye un homenaje a los moradores de los muelles, esenciales dentro del conjunto, y adelanta el contenido de la segunda parte de la serie. Por esto, además de sus aciertos intrínsecos, conviene valorar el soneto, también, por su función de bisagra entre los dos grandes segmentos de la sección.

“XII”: EL INICIO DEL VIAJE

A partir del duodécimo soneto comienza en los “Poemas del mar” el ciclo del viaje. Como es lógico, se inicia con un movimiento de partida desde el puerto, que se traduce en el diseño espacial dinámico expansivo horizontal. La ruta no es caprichosa, ya que llevará al sujeto lírico a una serie de escalas, anotadas al final de las composiciones, que realizó el propio Tomás Morales a lo largo de su vida: Santa Cruz de Tenerife, Cádiz y Lisboa, itinerario habitual de los que salían de las Islas Canarias hacia la Península en su tiempo. Este lazo con la realidad sirve a Sebastián de la Nuez para clasificar el poema “XII”, junto al “II” y el “XIV”, en el grupo de “sonetos construidos y desarrollados sobre una base real y concreta, donde la carga poética descansa en la fuerza evocadora” (1956, II: 202).

Liberal del 18 de diciembre de 1922. Su responsable no puede ser otro que Alonso Queda, autor que tenía gran influencia en *El Liberal*. Su afán por sacar a la luz este soneto parece, pues, un aviso a Fernando González, el editor del Libro I de *Las Rosas de Hércules*. Podría considerarse que invita al poeta de Telde a considerar que esta versión es más acorde a la del autor.

El soneto “XII”, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está compuesto por dos serventesios y dos tercetos y posee una estructura bipartita. La primera parte, que ocupa las tres estrofas iniciales (vv.1-11), se destina a la descripción del amanecer, que sorprende al sujeto lírico durante una escala en el puerto. La segunda, que abarca el terceto postrero (vv.12-14), se dedica a la ciudad que lo acoge. Como en el texto “III” de “Poemas del mar”, la inauguración de la mañana atlántica pone en funcionamiento la maquinaria del puerto. De ahí que todas las imágenes visuales y acústicas, características de la dominante postural, se inserten en el régimen diurno (Durand 414-415).

La hora inicial sucede a la noche, en la que el sujeto lírico se ha refugiado en el espacio por antonomasia del ámbito, el puerto cobijador, en este caso, como se revela al final del texto, el de “Santa Cruz de Tenerife”. En su movimiento vertical descendente y horizontal expansivo, la irradiación de los rayos solares invade progresivamente el entorno portuario y anima su despertar. A medida que el astro avanza, los objetos comienzan a existir para el sujeto lírico, cuya vista y oído dan cuenta de la realidad que se activa a su alrededor. Los “fardos del espigón desierto” (v.3), inmersos en la oscuridad y, por tanto, inexistentes, cobran vida con la llegada de una luz que también permite identificar la procedencia de los elementos sonoros. En consonancia con la baja intensidad, la claridad del amanecer, los sonidos de las embarcaciones y las voces humanas no resuenan con fuerza, sino que se oyen en la distancia, amortiguadas, como sugieren los puntos suspensivos —“se oye el son fugitivo de una barca que pasa...” (v.4). Imagen y acústica vuelven a mezclarse en este poema, cuyo magma imaginario recuerda al de la composición “I”, en la que, como ya se apuntó, el verbo ilumina la realidad que crea: si allí es la del “Puerto de Gran Canaria”, aquí es la de los muelles de la isla vecina.

El despertar de la jornada incluye la irrupción “de la brisa marina” (v.5), con la que arranca el segundo serventesio. El elemento dinámico aéreo, siempre unido en la poética de Morales a la creación, aparece personificado y aviva el escenario del puerto. Asociado a valores positivos, como se infiere de la sensación que provoca en el sujeto lírico, el “Frescor acariciante” (v.5), llega a su destinatario por antonomasia: las “velas” (v.7). Metoni-

mia de la nave y la escritura, como se sugiere en “A Salvador Rueda”, estas comienzan a trapear en la paz matutina. Sus “apagados rumores” (v.6) abren la senda hacia otros ruidos, los de las embarcaciones y los remolcadores, cuyos “lejanos silbidos” (v.8) anuncian el principio de una nueva jornada.

La presencia humana se suma al despertar de los objetos. El hombre deja su rastro en el día a través de su elemento distintivo: la palabra y el sonido. Aquí es “Alguna voz de mando” (v.9), que remite a las órdenes de los responsables de las embarcaciones, dispuestos emprender la travesía. También se registra la acción de los conductores de los “carruajes que se alejan entre la madrugada” (v.10). Como en el poema “V” de “Vacaciones sentimentales”, sus ruedas simbolizan la continuidad, el arranque de otro día de trasiego, de transporte de pasajeros desde la ciudad al recinto portuario. El inminente inicio de este ciclo se adivina en el ritmo fugaz que invade la composición, sugerido en los encabalgamientos (vv. 2-3; vv.6-7; vv. 12-13) y los puntos suspensivos (v.4, v.8), que adelantan la acción. Toda esta dinámica cristaliza en la salida del sol: “la franja de púrpura” (v.11) eclosionará pronto y su luz cegadora se fundirá con el estruendo característico de las horas lectivas.

El esplendor lumínico del régimen diurno de la imagen en el que se inserta el puerto en la mañana atlántica se contrapone en el terceto final al cromatismo oscuro de la ciudad. La estructura bipartita que distingue los serventesios y tercetos, habitual en los “Poemas del mar”, se abandona en este texto, que presenta el contraste en la última estrofa. En ella se contrapone el puerto, espacio del ámbito, con uno de los núcleos del asedio, la ciudad, cuyo valor negativo ya se adelanta en el citado poema “V” de “Vacaciones sentimentales”. A la urbe moderna se refiere, en este soneto “XII”, la metonimia de la fábrica y, más concretamente, su elemento distintivo, “la torre de ladrillo de alguna chimenea” (v.13), a su vez, icono del desarrollo industrial. El símil final, “como un borrón vertido sobre el amanecer” (v.14), destruye el ambiente luminoso recreado por el sujeto lírico. La ciudad, territorio del interés capitalista y la instrumentalización de los seres humanos, se erige, así, en antítesis del puerto, espacio del cobijo y de la creación, simbolizados por las embarcaciones que de él parten y por las ansias de viajar del sujeto lírico. Su dinamismo,

signo de la viveza creativa, se contraponen al estatismo de la urbe, en la que los soñadores y aventureros han abandonado sus quimeras para someterse al orden económico, como se infiere del análisis de “Vacaciones sentimentales”, y se denuncia abiertamente en el libro II de *Las Rosas de Hércules*, especialmente en su sección “Poemas de la ciudad comercial”.

“XIII”: EL ATISBO DEL DESENLACE TRÁGICO

La composición “XIII”, formada por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, respeta la estructura bipartita característica de los “Poemas del mar”. En los serventesios (vv.1-8) se aborda la descripción de la nave, mientras que los tercetos (vv.9-14) se destinan a la de uno de sus marineros.

El poema se desarrolla en la noche cerrada, característica del régimen nocturno de la imagen, que encuadra el texto en la dominante digestiva y justifica las imágenes relacionadas con lo oculto (Durand 414-415). Según Gilbert Durand, la noche cerrada simboliza la “sustancia misma del tiempo” (85). Efectivamente, en la poética solar y diurna de Morales, se identifica con la amenaza de la erosión temporal y el olvido, sinónimos, en último extremo, de la muerte. El contexto en el que se presenta la nave es, por tanto, adverso, por lo que el esquema espacial dominante es el estático del asedio. En concreto, el buque está cercado por un doble contorno. En primer lugar, por la oscuridad total, la “tiniebla” (v.1), reforzada por la ausencia del “astro” (v.2), siempre asociado a la luminosidad y la creación, como se ha explicado en el análisis de “La honda”. En segundo, por la “niebla” (v.3), elemento atmosférico que potencia las limitaciones de la visión en la “negra lontananza” (v.2), cuyo cromatismo se liga siempre a la muerte en *Las Rosas de Hércules*. En consonancia con el ambiente desfavorable se encuentra la metáfora que asemeja a la nave con “un monstruo que trepida y avanza” (v.4), ya reseñada en el soneto “III” de la serie. La animalización da cuenta del funesto sentir de un sujeto lírico atemorizado, aislado en un *mare tenebrarum* lleno de peligros, antípoda del océano que han ensalzado los críticos de Tomás Morales. La

sensación de estatismo se ve reforzada por la coincidencia de pausas versales y sintácticas y por la sucesión de incisos en las primeras estrofas, que contribuyen a ralentizar el discurso —“en medio de la noche de niebla” (v.3), “pasea, silencioso, en el puente” (v.6), “a popa, junto al asta-bandera, / apoyado en la borda, fuma” (vv.7-8).

La amenaza de la muerte se diluye en la segunda estrofa, en la que aparecen los primeros signos de vida: la naturaleza y el ser humano salvan las duras circunstancias. El primer indicio es el sonido de las “olas” (v.5), personificadas y ligadas, como en “A Salvador Rueda”, a la creatividad. Su contacto con la nave parece avivarla. De este roce brota la “canción marinera” (v.5), que supone el surgimiento de la voz, equivalente al vitalismo en la poética de Morales. Su melodía rasga la inactividad propia de la imagen del mar muerto y adelanta la presencia humana, a la que se destina el segundo serventesio. Entre la tripulación del navío se destaca a los dos marineros responsables de una travesía tan aciaga: “el piloto” (v.6) y “un centinela” (v.7). En este soneto, a diferencia de otros, hay dos verdaderos lobos de mar, atentos al destino de la nave y diestros en su manejo. Prueba de ello son sus retratos, que, con escasas pinceladas, condensan la entrega a su labor. El del capitán resalta su condición de líder. Situado en el núcleo del buque, lo recorre guardando para sí la tensión: “pasea, silencioso, en el puente” (v.6). Por su parte, el centinela ocupa un lugar simbólico, la trasera del barco: en la “popa” (v.7) custodia su seña de identidad y objeto máspreciado, “el asta-bandera” (v.7). El porte y las cualidades de ambos alteran por completo la concepción inicial del riesgo. La nave no es ya “un monstruo” (v.4) intimidante, sino un espacio de cobijo, protegido por estos lobos que salvaguardan al sujeto lírico. Ambos navegantes, antítesis de los marineros del soneto “XI” y próximos a los seres sobrehumanos de “Los puertos, los mares y los hombres de mar”, convierten el buque en un lugar seguro, algo que invierte la dinámica negativa del poema: a partir de su presentación, domina el diseño espacial estático del ámbito. El último verso del serventesio, que culmina con la imagen del marino fumando “tranquilamente...” (v.8) y los puntos suspensivos finales, simboliza esta inversión de la realidad: tras la inquietud inicial, llega la calma.

El cambio de percepción del sujeto lírico, que ya se siente a salvo en la nave, justifica su entrega al ensueño, que brota de la contemplación del centinela, cuyo retrato, iniciado en el segundo serventesio, se pone al servicio de la imaginación del viajero en los tercetos. Su semblanza recoge todos los rasgos de los buenos marineros presentados en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. Como en el citado poema inaugural, la fuerza es uno de los elementos característicos del personaje, quien, a los ojos del observador, es un “rudo aventurero” (v.12). Al igual que en ese texto y en los “VI” y “X” de los “Poemas del mar”, la mirada es uno de los elementos característicos del buen lobo de mar. Aquí se halla “perdida” (v.9), siguiendo el rumbo y sondeando en lo arcano el destino que le aguarda a la nave. La descripción del rostro se completa con la “pipa” (v.10), objeto unido siempre al ensueño creador en la poética de Morales, como se infiere del análisis del poema “VI” de “Vacaciones sentimentales” y del “II” de “Poemas del mar”. En este caso, además de acompañar la evocación, su lumbre irradia la luz en el seno de la noche. El fuego, signo lumínico y calefactor, simboliza el desenlace positivo del viaje.

La imposibilidad de la tragedia y las buenas perspectivas justifican el abandono del sujeto lírico, que se entrega a la fantasía. Su imaginación lo traslada a otro buque —“sueña que viaja a bordo de algún barco negrero” (v.13)—, espacio asociado a los valores perniciosos que posee la colonización, ya analizados en poemas precedentes, como el “V” y “X”. Sus connotaciones contribuyen a forjar un cierre circular, que retoma la negatividad de los primeros versos. La mención de la oscuridad en el último refuerza esta idea, aunque la unión del sujeto lírico con los tripulantes —“nuestra alma, que es gemela del alma de esta noche” (v.14)— parece salvarlo de todos los posibles peligros.

“XIV”: EL ANUNCIO DEL FINAL DEL VIAJE

En el soneto “XIV”, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, y compuesto por dos cuartetos y dos tercetos, el ciclo del viaje se detiene en la arribada del buque al puerto, en este caso, de Cádiz. Como

ya se ha anotado en la introducción al análisis de la serie, esta tiene una estructura circular, de modo que sus últimos poemas retornan a los elementos simbólicos característicos de la sección, los presentados en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. Aquí son la nave y el puerto los que acaparan la mirada del sujeto lírico.

El texto se inicia con la referencia al sol, icono del régimen diurno de la imagen, que aquí se halla en el ocaso y remite al término del día, al final de un ciclo que, simbólicamente, coincide con el final de la travesía del sujeto. Si, en los poemas precedentes, el amanecer provoca el despertar de la vida portuaria en el Atlántico, con su característico trasiego de naves, hombres de mar y pasajeros, la puesta de sol representa el reverso de esa estampa. Sus últimos rayos, que se vierten en un diseño dinámico vertical descendente, permiten ver una realidad apagada, en pleno declive, próxima a desaparecer: el “puerto abandonado” (v.4). Estático y silencioso, carente de la huella humana que da a todos los enclaves su naturaleza y particular idiosincrasia, es, en definitiva, un territorio inerte, amenazado por la nocturnidad citada, sinónima del olvido y la deglución temporal en la obra de Morales —“la noche se derrama” (v.3). El texto se inserta, por tanto, en la dominante digestiva, de ahí la abundancia de imágenes que remiten a la profundidad y al descenso (Durand 414-415).

La estampa del “poniente dorado” (v.1) con la que se inicia el poema enlaza, pues, con la muerte, idea en torno a la cual se desarrollará todo el simbolismo de la primera parte del soneto, inmersa en el régimen nocturno. Cabe destacar cómo el astro rey ilumina únicamente el mar, entorno lleno de vida y claridad, como manifiesta el símil “el Océano brilla como una intensa llama” (v.2). La función de la luz cegadora es, precisamente, acrecentar el contraluz del puerto, que está condenado a la oscuridad, que avasalla —“se derrama” (v.3)— y anuncia el inexorable fin. La “noche” (v.3), humanizada, constituye el símbolo del ocaso de sus días de esplendor, como se aclara en el siguiente poema, el “XV”, dedicado íntegramente a su decadencia.

La isotopía de la muerte se desgrana en el segundo serventesio, en el que predomina el diseño espacial estático del asedio. El sujeto lírico que llega a los muelles desiertos revela las sensaciones que le produce el en-

torno. Todas inciden en la semántica de la negación: “Nada” (v.5), “sólo” (v.6), “desesperanza” (v.7). El estado humano halla eco en el ambiente, lo que revela una comunión panteísta con la naturaleza. En ella destaca la falta de aire, signo del dinamismo creador en la poética de Morales, que aquí es “pesado” (v.7). Su ausencia refuerza el efecto de cerco y perfila un hábitat irrespirable que asfixia al ser humano: “hasta el viento parece que ha muerto en la bahía...” (v.8). El estatismo imperante justifica el truncamiento de la creación humana: las velas blancas tendidas al viento, uno de sus rasgos por antonomasia, quedan reducidas en este puerto abandonado a un mero “velamen cansado” (v. 6).

El asedio se prolonga en el primer terceto, dominado por una puntuación que, acorde con la congoja del sujeto lírico, ralentiza el discurso. Sin embargo, la entrada de la nave en el puerto supone la alteración de la cinética negativa del soneto. La presencia humana anima el mundo y lo activa. El primer síntoma de ese avivamiento es el vuelo de las “aves de mar” (v.11), que invierte el esquema de la caída e introduce en el texto el diseño dinámico vertical ascendente. Este se prolonga en la imagen de las “lonas blancas” (v.10), metonimia de la nave, y de las luces urbanas, brillantes en la oscuridad. Del olvido, sugerido en la lontananza —“y a lo lejos” (v.12)— y de la muerte, a la que alude la negrura —“del fondo de la noche” (v.13)—, brota de nuevo la claridad, que implica la resurrección.

El final del soneto contrasta con su inicio y los valores negativos se truecan por los positivos. Así se manifiesta en la comparación de la luz con “un soplo de vida” (v.13), antítesis de la asfixia precedente, y en el cromatismo blanco, siempre ligado al vitalismo y la creación. Frente al puerto muerto, se levanta “la blanca ciudad, iluminada...” (v.14), espacio que abrigará al sujeto y garantizará su subsistencia. Los puntos suspensivos finales invitan a pensar en un futuro tranquilizador para el viajero. Resulta evidente que el espacio urbano posee en este soneto connotaciones positivas. Puede resultar extraño que sea así dentro del libro I de *Las Rosas de Hércules*, en el que, como ya se ha explicado¹¹, predomina

11 En esta cuestión se ha ahondado sobre todo en los comentarios de la sección “Vacaciones sentimentales” (concretamente en el poema “V”) y “Poemas del mar” (especialmente

una concepción peyorativa de la ciudad. Sin embargo, en este soneto constituye la antítesis del puerto muerto y es, por esto, un ámbito cobijador.

“XV”: EL PUERTO MUERTO

El poema “XV”, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, y compuesto por dos serventesios y dos tercetos, está íntimamente ligado al anterior. El puerto y la ciudad son sus espacios protagonistas y se ponen al servicio de la estructura del poema. Como en la mayoría de los textos de la serie, en él se diferencian dos partes: la primera, que abarca los serventesios (vv.1-8), se destina al espacio portuario, y la segunda, que se desliza en los tercetos (vv.9-14), a la ciudad. La nota escrita al final del soneto revela el lugar al que se refiere y el año en que se escribió: Cádiz, 1908. En una primera lectura se podría pensar que se trata de un guiño del autor, quien pudo querer grabar dos referentes elementales en su vida y su carrera literaria y, más concretamente, ofrecer un homenaje personal a la ciudad donde inició sus estudios universitarios y en la que hizo escala posteriormente, durante los años que vivió en Madrid. Sin embargo, el análisis detenido de la pieza amplía esta interpretación y descubre el tratamiento de temas recurrentes en la poética de Tomás Morales, cuya carga simbólica contiene un significado más hondo.

La primera parte del poema gira alrededor de la isotopía de la muerte, que lo inserta en el régimen nocturno de la imagen (Durand 414-415). El “puerto muerto” (v.1) es la imagen nuclear del texto. Frente al dinamismo de los muelles mencionado en el tramo inicial de los “Poemas del mar”, en este predomina el inmovilismo. Ni siquiera la humanización del entorno consigue romperlo, antes bien, lo subraya. El espacio aparece replegado sobre sí —“Lleno de una ancestral pereza” (v.1), “arrullado” (v.2),

del soneto “XII”). Conviene destacar que este aspecto se trata con detenimiento en el análisis de los textos del libro II de *Las Rosas de Hércules* y en el bloque dedicado al imaginario de la obra.

“sepulto entre las ruinas” (v.4). El fragor de las naves, la industria y la gente se silencia en este poema. Las olas y las velas, dos de los símbolos emblemáticos del Atlántico, asociados en la poética de Morales a la creación, aparecen en este soneto como elementos residuales, vestigios de un vitalismo ya muy remoto. Las primeras, muy relevantes en “Los puertos, los mares y los hombres de mar” y en “A Salvador Rueda”, se han reducido a un “quejumbroso halago” (v.6). Su personificación sirve para introducir el simbolismo del velamen, que, en este soneto, sugiere la melancolía por un tiempo mejor, en que las naves de “hinchadas velas” (v.7) escribían las inmortales narraciones, representadas aquí por los dos principales imperios marítimos de la antigüedad: “Atenas y Cartago” (v.8). Una época gloriosa de la que solo restan los vestigios, como sugiere la metáfora del viento. En la obra de Morales, generalmente, es el portador de la historicidad e impulsa la creación; sin embargo, en este soneto carece de esa fuerza y queda limitado a un aroma, a “un visionario perfume de grandeza” (v.3) que envuelve el entorno. Ese estancamiento se refuerza mediante la aliteración de vibrantes y laterales y la puntuación, que ralentiza la lectura con la coincidencia de pausas sintácticas y versales (v.1,v.2,v.5,v.6,v.9,v.11), los encabalgamientos abruptos (vv.12-13;vv.13-14) y la proliferación de puntos suspensivos (v.4,v.8,v.14).

Los diseños espaciales estáticos del ámbito predominan también en la segunda parte de la composición, dedicada a la ciudad. Al igual que el puerto, la urbe está personificada, bajo la forma de una mujer recogida, agazapada a la espera de un tiempo mejor —“reclinada en sus fueros, majestuosa, espía/ la vuelta de los viejos galeones” (vv.12-13). El letargo de los serventesios se amplía en el primer terceto mediante alusiones al abandono, manifiesto en los versos iniciales: “La ciudad, a lo lejos, a su sopor se entrega” (v.9). Esta urbe se halla en el final de su existencia, como sugiere la posición del sol: el ocaso, símbolo recurrente en estos últimos textos de la segunda parte de “Poemas del mar”, anuncia el término de la serie. Como ya se ha explicado en los análisis precedentes, el crepúsculo es el segmento del día propicio para el ensueño. En este soneto sus rayos dorados se funden con la riqueza: “los vesperales oros” (v.11) avivan la nostalgia de la urbe, que anhela el esplendor imperial es-

pañol, simbolizado por la ansiada “vuelta de los viejos galeones, que un día/ llegaban de las Indias cargados de tesoros...” (vv.13-14).

La vinculación del “Puerto de Cádiz” con el poder del imperio español y, más concretamente, con el expolio realizado por las tropas españolas en América, justifica las connotaciones negativas de la imaginación contenida en el poema. Enlace entre el Atlántico y Europa, este puerto, uno de los más relevantes de Andalucía, conoció su apogeo gracias a la explotación de las colonias que España poseía desde 1492. Tras cuatro siglos de dominio, a los que puso fin la Guerra hispano-cubano-estadounidense, la ciudad y su punto de entrada de capitales se redujeron a la nada. En ese sentido, ambos, puerto y urbe, han de ser leídos como un símbolo de la depauperación existente en la vieja metrópoli en 1908, fecha en la que se escribe la composición. Si en el continente solo quedan ruinas y añoranza del imperio, la realidad del sujeto lírico de los poemas precedentes se revela muy distinta: los puertos del sonoro Atlántico no están marcados por el estigma de la colonización ni por un pasado que los condena al inmovilismo. Frente a la muerte que ha inundado las aguas del “Puerto de Cádiz”, el “Puerto de Gran Canaria”, levantado a principios del siglo XX, se caracteriza por los sueños de futuro que genera y por su dinamismo. Esta disparidad entre la decadencia de uno y la emergencia del otro la constató el propio Morales durante los años en los que, debido a sus estudios superiores y compromisos literarios, tuvo que hacer escala en él.

“XVI”: LA ÚLTIMA PARTIDA

El poema “XVI”, escrito en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está compuesto por dos serventesios y dos tercetos y su tema es la angustia sentida por el viajero embarcado. El texto posee una estructura circular, ya que comienza y termina con la declaración del sujeto lírico, quien expresa sus sentimientos. Si, en los sonetos anteriores, eran las naves y los puertos los que captaban la atención, aquí es el ser humano el que acapara el protagonismo. Las composiciones postreras de la serie vuelven a poner el acento sobre el hombre.

El texto presenta una estructura bipartita. La primera parte, que abarca los serventesios (vv.1-8), se dedica a la descripción del entorno que rodea al sujeto lírico, que parte hacia su destino durante la noche. La segunda, que se corresponde con los tercetos (vv.9-14), condensa el sentimiento de tristeza que invade al viajero en su partida. El poema se desarrolla en la “noche” (v.2), elemento del régimen nocturno de la imagen, que encuadra el texto en la dominante digestiva y justifica las imágenes relacionadas con lo íntimo y la afectividad (Durand 414-415). Sin embargo, en este texto la oscuridad no es completa, ya que se puede atisbar la “luna” (v.5), símbolo femenino y materno por antonomasia, que aparece personificada como una mujer “pensativa” (v.5) y alude a la protección del entorno. Sus rayos, que se vierten en un diseño espacial dinámico vertical descendente, alumbran el mar, rasgan la oscuridad reinante y remiten a la continuidad de la vida, siempre asociada a la claridad en la poética de Morales. El mismo efecto esperanzador poseen “las estrellas” (v.8). Su comparación con “clavos de plata” (v.8) al final del segundo serventesio, recuerda al poema “La honda”. La repetición del símil permite atisbar el doble sentido del símbolo, ligado a la escritura, a la forja de una poética personal.

El entorno que rodea al sujeto lírico se corresponde con su estado anímico. Este ha perdido toda referencia física, está en un “Puerto desconocido” (v.1), arrojado a la intemperie, completamente desarraigado. El espacio portuario sufre una degradación en la serie, que comienza con la declaración de pertenencia del “Yo amo a mi puerto” (v.5) del poema introductorio o “Puerto de Gran Canaria”, de “I”; y culmina con el “Puerto desconocido” (v.1)¹². Como se ha explicado en el análisis precedente, en la obra de Tomás Morales es algo más que un lugar geográfico, es un entorno simbólico. Su naturaleza voluble, dinámica y abierta lo convierte en un organismo vivo. Por esto, el sujeto lírico se halla extraviado; no sufre solo

12 Conviene aclarar que la mención final a Lisboa, no parece paliar el desarraigo del sujeto lírico. La inclusión del nombre es más bien una anotación del autor. En realidad, la referencia puede ser verídica; es el lugar donde Morales pudo componer realmente el poema, debido a que era escala de muchos buques que conectaban Canarias con la Península durante los años en los que realizó sus estudios universitarios.

una separación geográfica, sino que vive una ruptura física y espiritual —“¡Oh, sentirnos tan solos” (v.9). El símbolo supremo de la vida y el amor, en el que se fusionan el cuerpo y el alma concentra esta escisión interna y externa: el “corazón opreso” (v.2) es la metonimia del estado humano. Inmediatamente después, se subraya el dolor psicológico: “la melancólica ternura del regreso...” (v.4) se instala en las expectativas de un ser dividido interiormente, ansioso de renegar del presente y volcarse hacia el pasado.

La congoja se desata en los tercetos, que comienzan y finalizan con una exclamación que enfatiza la angustia del sujeto. El diseño espacial estático del asedio, imperante en todo el poema, halla aquí su apogeo. Así lo refleja el léxico, que gira en torno a la negatividad, como sugiere la adjetivación —“tan solos” (v.9), “marchita” (v.10), “agobiados” (v.12) “penosa” (v.12)—, la puntuación abrupta y la sucesión de negaciones con la que culmina el texto —“sin” (v.13); “ni” (v.14). Dos elementos simbólicos agudizan el pesar del viajero. El primero, mencionado anteriormente, es la noche que, dada la amplificación de la inquietud, ya es aquí una “noche infinita” (v.9) que cerca al sujeto. El segundo es el “blanco pañuelo” (v.13), cuya ausencia remite a la absoluta soledad de los tripulantes. Así se manifiesta en el último verso: “ni haya una voz amiga que nos grite: ¡buen viaje!” (v.14). Si en los poemas previos los muelles estaban tomados por las multitudes o los marinos que le daban su idiosincrasia, este puerto “desconocido” (v.1) está completamente despersonalizado. Su despoblamiento hace de él un desierto, un páramo que remite a la muerte. Por el contrario, el mar sigue refiriéndose a la vida. Es lo único que consuela al sujeto lírico, pues recoge su pesar. Es la primera vez que el mar aparece como un receptáculo en *Las Rosas de Hércules*, como el útero cobijador del marino, simbolismo que se desarrolla en la “Oda al Atlántico”. Una vez más, el simbolismo de las olas se une al de la poética: el lamento del ser humano se funde en el “encantado rumor del oleaje” (v. 11). En este poema el hombre y el piélago están acompasados, respiran al unísono, pautados por un mismo ritmo. En ese sentido es un precedente de la “Oda al Atlántico”, cuyo final sella la unión entre el sujeto lírico y el océano.

“FINAL”: EL POETA VISIONARIO

Con este soneto, compuesto en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, concluye el conjunto “Poemas del mar”. El nombre que lo encabeza desvela la importancia del texto, que, a diferencia de los anteriores, no está numerado y posee un título que indica que este es el colofón de toda la serie. “Final” presenta un tema muy común en la vida marinera: el recuerdo de la experiencia de un navegante que sufre un percance durante su travesía. Este asunto se aborda mediante una estructura bipartita: los serventesios (vv.1-8) se destinan a la presentación del protagonista del poema, mientras que los tercetos (vv.9-14) anuncian el término de su pilotaje. La pieza se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, en la que, según Durand (414-415), las imágenes visuales y auditivas se vinculan con la claridad, que se transfiere a la poética definida por el sujeto lírico. Tras la apariencia sencilla del soneto se descubre un entramado simbólico que condensa el imaginario trazado en la serie y contiene una profunda reflexión sobre la poética. Esta riqueza lo convierte en uno de los más representativos de los “Poemas del mar”, como ha reconocido la crítica que, además, ha visto en él uno de los textos más relevantes de Morales –Padorno (1997; 2000:179-195), Sánchez Robayna (2000)¹³ y Guerra Sánchez (2006:331).

El soneto comienza con la presentación del sujeto lírico, un lobo de mar que, por primera vez en la serie, tiene voz. En contraposición con los marinos anteriores, observados o interrogados, este posee todo el protagonismo, como se refleja en el uso de la primera persona del singular —“Yo fui” (v.1). Estas palabras evidencian la dignificación del navegante, característica de la serie, e indican que el sujeto va a rememorar un acontecimiento pasado, ya remoto, como sugiere el uso del pretérito perfecto. La narración se inicia con un retrato, que combina elementos reales y ficticios. El sujeto lírico se autodefine como un “argonauta” (v.2), término que lo emparenta con la tradición clásica, concretamente con la expe-

13 Este es el poema que escogió Sánchez Robayna para la contraportada de su edición de *Las Rosas de Hércules* publicada por la editorial Mondadori.

dición de Jasón, de la que formó parte Hércules, el héroe tebano que da título a la obra mayor de Tomás Morales. Sin embargo, no es un navegante cualquiera, como refleja el adjetivo que lo califica, “ilusorio” (v.2). El viaje que realiza pertenece al ámbito de lo irreal, al que se refiere la metáfora “mi bajel de ensueño” (v.1), que introduce el binomio nave/escritura, explicado en los análisis precedentes, potenciado aquí por el posesivo “mi” (v.1). El enlace entre el barco y la poesía se refuerza por la mención del sustantivo “ensueño” (v.1), presente en las series anteriores del libro I de *Las Rosas de Hércules* y asociado siempre a la creación. Con esta se relaciona también el destino del viaje: “un país presentido” (v.2), “alguna isla dorada de quimera o de sueño” (v.3). Frente a la localización geográfica dominante en la mayoría de los sonetos anteriores, esta nave se dirige hacia un espacio “inmaterial”, vinculado al espíritu —“presentido” (v.2)—, que solo puede leerse en clave simbólica. Si la nave remite a la escritura, su meta se refiere a una conquista inseparable de la reflexión poética realizada en el libro I de *Las Rosas de Hércules*. La naturaleza de la realidad que se quiere conquistar, la “quimera” (v.3) o “sueño” (v.3), términos esenciales del libro, presentes ya en “La espada” y “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, incluyen este poema en el conjunto de los textos dedicados a la poética. En las citadas composiciones, destaca, como en esta, el color dorado, de evidentes matices positivos ligados al régimen diurno de la imagen y a los diseños verticales ascendentes, que convierten a la metáfora de la “isla dorada de quimera o de sueño” (v.3) en espacio de lo ideal exacto meridiano, del ámbito por antonomasia, al que se dirige el navegante. Frente a la habitual localización geográfica de los lugares de referencia o de escritura, la isla, territorio tradicional de la utopía en la literatura y la filosofía (Tomé 1987), no se corresponde aquí con un espacio real, de ahí el indefinido “alguna” (v.3) y la vaguedad del “país presentido” (v.2). Es un ámbito imaginario, perteneciente al plano de lo poético, que se puede identificar con la conquista de las aspiraciones artísticas, inalcanzables, a primera vista —“oculta entre las sombras de lo desconocido” (v.4).

Otro signo que desvela el sentido del texto y su vínculo con la poética es la duda, siempre implícita en el trabajo artístico en *Las Rosas de Hér-*

cules. Si en “La honda” el sujeto se interrogaba sobre si la quimera podría ser una estrella, aquí se pone en tela de juicio el valor del contenido de la embarcación— “Acaso un cargamento magnífico encerraba/ en su cala mi barco” (vv.5-6). A tenor del mencionado binomio nave/escritura, la mercancía transportada es una clara metáfora de las habilidades personales, que se podría identificar con la escritura o la obra ya realizada. De cualquier manera, el piloto no le otorga ninguna importancia a sus capacidades, ya que solo desea avanzar hacia la meta ansiada. Así se sugiere mediante el adverbio —“Acaso” (v.5)—, reforzado por la ignorancia voluntaria del sujeto lírico —“ni pregunté siquiera” (v.6). La misma indiferencia suscita la insignia, que este obvia, como declara en su hipérbole —“y hasta hube de olvidarme de clavar la bandera” (v.8). Por consiguiente, el navío no se adscribe a ningún territorio nacional, es un barco libre. El simbolismo no resulta baladí: lo lógico sería que portara el pabellón de un territorio; sin embargo, parece que el que ha de ondear en su cubierta es el del afán indagador del piloto. Sus imprecisiones reflejan un cierto desdén por lo que le es propio: lo importante está por llegar, cuando desvele eso que presiente, “lo desconocido” (v.4). La determinación con la que persigue su objetivo se refleja en su “pupila” (v.7), rasgo fundamental en los retratos de los nautas, que sondea las “tinieblas” (v.7). Ese afán por vislumbrar lo oculto, junto al magma simbólico de esta primera parte del poema, une este texto con aquellos que esbozan una poética, como los ya comentados “I”, “II”, “Elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”; “La espada” y “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”; y el soneto “III”, de los “Poemas del mar”.

La segunda parte del texto es eminentemente narrativa. Se inicia con la tempestad, que, aparentemente, hace peligrar el viaje. El “viento Norte, desapacible y rudo” (v.9), se asocia, en una primera lectura, al desastre. Sin embargo, en una segunda, y pese a lo que pudiera pensarse por los calificativos que lo acompañan, se liga a los valores positivos que posee siempre el elemento aéreo en la imaginación de Morales. Las palabras del “Canto subjetivo” que se refieren a este fenómeno apuntan a su carácter benefactor. La alabanza a la tempestad contenida en el “Canto” reza:

Alma de los turbiones y del grueso oleaje,
que el misterio marino de iniciaciones puebla,
que silba con la lira sonora del cordaje
y calla en el silencio de los días de niebla... (vv.13-16).

La proximidad del sujeto lírico al alma “del turbión” (v.11) en “Final” revela cuán cerca se halla el “argonauta ilusorio” (v.2) del citado misterio. Como se deduce del “Canto”, “el viento Norte” (v.9) de “Final” no supone una amenaza; por el contrario, es la última prueba que el navegante ha de sortear antes de conocer el misterio, antes de alcanzar “alguna isla dorada de quimera o de sueño” (v.3) que está detrás de lo secreto, “oculta entre las sombras de lo desconocido...” (v.4). En su batalla con la naturaleza, el “bravo piloto” (v.1) logra asir durante un breve momento el viento y controlar la tempestad: “el vigoroso esfuerzo de mi brazo desnudo/ logró tener un punto la fuerza del turbión” (vv.10-11). Estos versos reflejan que se ha dominado, poseído y comprendido el “turbión” (v.11), es decir, que el sujeto lírico ha aprehendido las iniciaciones que se mencionan en el “Canto subjetivo” y ha adquirido toda su “fuerza” (v.11). Por tanto, el “bravo piloto” (v.1) es un iniciado, conoce, por fin, el misterio y ha sido bendecido por su aliento y vigor. La experiencia que narra el texto es iniciática, al marinero le es revelado lo que hay “entre las sombras de lo desconocido” (v.4). La epifanía contenida en el primer serventesio se cumple: el piloto es un elegido que conoce lo arcano, se ha arrogado sus atributos y posee ya su fuerza.

Por todo esto, se puede concluir que el sentido del viaje de los “Poemas del mar” se esboza en el primer terceto. Finalmente, el conocimiento del misterio, tema nuclear e imagen obsesiva del libro I de *Las Rosas de Hércules*, le es dado al sujeto lírico. Sin embargo, el visionario siempre ha de pagar un coste: quien soporta la contemplación directa del secreto está al borde de la muerte. El agotamiento, sugerido por el polisíndeton y la coincidencia de pausas versales y sintácticas, se explicita de manera inmediata —“y cuando ya mi brazo desfalleció, cansado” (v.13). Esto hace que otra persona tome el mando del buque, como se adivina en el gesto

violento que cierra el texto —“una mano, en la noche, me arrebató el timón...” (v.14)—, que demuestra que la dirección de la nave ha sido tomada por otra persona para asegurar la supervivencia del “bravo piloto” (v.1). Eugenio Padorno ha entendido el cambio de timonel como una evidencia de naufragio. Este le ha servido para leer “Final” como la reedición del mito de Palinuro, en el que, a su juicio, se incardina la búsqueda inconsciente, por parte de Tomás Morales, de una identidad y, por extensión, la de la tradición cultural canaria (1997, 2000:179-195). Por su parte, Sebastián de la Nuez interpreta que el timonel fallece —“nos cuenta cómo muere luchando contra una tormenta” (1956, II:138). Por el contrario, cabe resaltar que no hay indicios de naufragio ni de muerte, antes bien, el traspaso del gobernalle salva al sujeto lírico de perecer. En la composición ese posible desenlace fatal del que hablan Padorno y de la Nuez se sugiere, como es habitual en la obra de Morales, mediante el simbolismo nocturno. Es “en la noche” (v.14) cuando se produce el reemplazo del piloto, un relevo que garantiza la continuidad del viaje, como se entrevé gracias a los puntos suspensivos finales —“el timón...” (v.14)—, que invitan a pensar que el periplo se prolonga.

La prueba palpable de que el soneto no concluye de manera negativa es el tiempo en el que está escrito: el pretérito indefinido —“Yo fui el bravo piloto” (v.1). Es el relato escrito desde un presente por un sujeto lírico que recrea su experiencia iniciática. Por su carácter testimonial, “Final” recuerda a “Palinodia”, de “Poemas de asuntos varios”. Pero en “Final” el sujeto lírico no se retracta ni emplea un tono irónico. El objetivo no es enfatizar la diferencia entre el ayer y el momento de la producción del texto, sino, sencillamente, contar la experiencia. Desde el punto de vista de la poética, esta solo puede entenderse como positiva, pues el mismo soneto da cuenta de la fe que el “Yo” posee en la escritura. Si los últimos versos de “Final” podían leerse simbólicamente como una suspensión de la voz, no cabe ninguna duda de que el soneto resultante, “Final”, es la huella elocuente de una voz robustecida por la vivencia narrada.

En conclusión, el último poema de la serie cierra, con una confianza ciega en la palabra, característica de las producciones de Morales, el libro I de *Las Rosas de Hércules*. El sujeto lírico que, desde “Vacaciones senti-

mentales”, se define como creador y que, en “Poemas de asuntos varios”, troquela la obra, aparece representado, en el último texto del libro I, como un iniciado. La huella simbolista, tomada de Rubén Darío y, a través de él, de la lectura que Morales hace de Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, resulta evidente. La identificación del creador y el visionario, el rito de iniciación, el apoderamiento de la esencia del arte, definen al sujeto lírico de “Final”. Muchos de estos elementos se presentaban en el pórtico de la sección. En “A Salvador Rueda” se halla la metáfora “Monarca de poetas” (v.9), que divisa el “misterio de lo Infinito” (v.11) desde una roca. La vivencia del sujeto lírico de “Final” deja entrever que también él es un conocedor del misterio, un poeta. El cierre circular de la sección “Poemas del mar” hace que el sujeto lírico, que en su primer soneto es un mero admirador de Rueda, aparezca, en el último, como un miembro más de ese selecto grupo de iniciados en lo secreto, es un elegido de la poesía.

Por todo lo expuesto, resulta indubitable que “Final” es uno de los emblemas de la obra de Tomás Morales. Muchas de las claves para interpretarlo se hallan en las composiciones que lo preceden. El último de los “Poemas del mar” está en consonancia con la reivindicación de un espacio poético habitable, también reclamado en las secciones precedentes del libro I de *Las Rosas de Hércules*. Si en ellas predomina el simbolismo de la montaña sagrada y la casa, la imaginación se traslada aquí al ámbito marino y halla en las embarcaciones y en el bajel un símbolo privilegiado. Como ha explicado Durand: “Si el navío se convierte en morada, la barca más humildemente se hace cuna” (239). En ese sentido, la nave se inserta en el mismo isomorfismo que las citadas unidades presentes en otras secciones. Esta conduce al sujeto lírico al seno materno, remite a un diseño espacial expansivo horizontal centrípeto que busca satisfacer la nostalgia del ser. En el regreso al continente supremo, a la diosa madre marina que alberga toda las culturas acuáticas, late la penetración amorosa en la intimidad, que ansía la reduplicación de la experiencia del nacimiento. El sujeto lírico nace a la poesía, se redefine como creador. Arrojado de nuevo al mundo, tras su experiencia iniciática, el ser expósito reconstruye mediante el lenguaje la experiencia de la caída y descubre

un mundo donde poder incardinar su historicidad. En “Final” se resuelve la nostalgia del ser que inunda el libro I de *Las Rosas de Hércules*, se consagra la madurez de una voz, se define la identidad de un poeta. El asiento y la sabiduría adquiridos en el “Final” del libro I hacen que el tránsito al libro II sea natural: el sujeto lírico es consciente de su voz y está preparado para hacerla reverberar en la comunidad, para participar su gran proyecto, la construcción del *êthos*.

II. ANÁLISIS DEL LIBRO II DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Aunque en el colofón del libro II de *Las Rosas de Hércules* consta que se terminó de imprimir en la Imprenta Clásica Española el 30 de diciembre de 1919, Tomás Morales no tuvo ejemplares de su libro hasta 1920, debido a un retraso en los talleres. El 1 de febrero de 1920 el autor realiza la lectura parcial de su nuevo poemario en el Ateneo de Madrid y gana, definitivamente, el aplauso unánime de la crítica y de los escritores del momento. Tomás Morales es reconocido por todos como un nombre indiscutible de la literatura española contemporánea¹. Su consagración se confirma en diversos homenajes que recibe en Madrid y Canarias a lo largo de ese año, concretamente, en Las Palmas de Gran Canaria, Agaete, Telde y en La Laguna.

La segunda entrega de su obra mayor contiene siete secciones que pueden ser agrupadas según un criterio temático. La reflexión poética impulsa la palabra en “Preludio. De sí mismo” y “Alegorías”; la toma de postura del literato ante el mundo que lo rodea se desliza en “Los himnos

1 Sebastián de la Nuez reprodujo una anécdota recogida por Carlos Haro Santaolalla, en la que Antonio Machado reconocía la valía de Morales. “Aunque ya el mismo Antonio Machado —escribe—, cuando salía del Ateneo de oír a Tomás y preguntándole Emilio Carrere qué le había parecido aquel muchachote, el gran poeta de las tierras castellanas contestó:

—Si como dicen, soy yo el primer poeta de España, renuncio tal honor a favor de Tomás Morales” (1956, I: 279-280).

fervorosos”; y la fundación del *êthos*, grueso del libro, ocupa las secciones “Oda al Atlántico”, “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, “Poemas de la ciudad comercial” y “Envío”.

El simbolismo del conjunto prolonga el establecido en el libro I de *Las Rosas de Hércules*. Como allí, en estas siete series predomina el régimen diurno de la imagen y los valores positivos a él asociados. En cuanto a la forma, en esta segunda entrega se muestra una preferencia por el verso largo, las composiciones extensas y el registro épico. El himno, la oda, la epístola, el elogio y el epicedio aparecen por primera vez en la obra del poeta. Asimismo, se aprecia una tendencia a condensar ideas en las estrofas; si en la entrega anterior, un solo concepto ocupaba un poema, en este libro la composición acoge varios asuntos que se reúnen en unidades métricas. Estas poseen, además, un ritmo más clásico y grandioso, que, a juicio de Sebastián de la Nuez, “solo encuentra parangón con Rubén y lo enlaza con la escuela elocuente que tiene su entronque con Herrera (...) y un ritmo orquestal que sólo encuentra comparación con Wagner” (1956, II:132). Por último, se debe reseñar la relevancia de la manifestación explícita de la tradición clásica, velada en el libro I, y el aumento de las referencias culturales, históricas, científicas y artísticas, que enriquecen un léxico amplio y excelso².

Estas novedades que incorpora Morales a los poemas que escribe entre 1909 y 1919 han propiciado la distinción de dos épocas en su obra, que se corresponden con el libro I y el libro II de *Las Rosas de Hércules*. Se-

2 A Juicio de Sebastián de la Nuez, esta tendencia responde a su devoción por Rueda y Darío:

(...) en la segunda etapa —escribe— el poeta alcanza la plenitud de la forma entroncando con la tradición pindárica de la poesía latino-hispánica y con la renovación de los metros clásicos e intensificación de la imagen plástica y el vocabulario, siguiendo otros procedimientos estilísticos empleados por Rueda y Rubén Darío, que tienen su mejor expresión en las formas míticas y alegóricas, y en la sensorial abundancia de un vocabulario sonoro y brillante, donde contenido y expresión coinciden plenamente (1956, II: 173-174)

bastián de la Nuez ha sido uno de los defensores de esta postura más destacados y ha dedicado páginas de su monografía a la cuestión (1956, II: 173-174). Sin embargo, más que de dos épocas completamente diferenciadas, resulta más preciso reconocer que Morales sigue los derroteros de la lírica hispánica y su voz va evolucionando como corresponde a un autor maduro. Prueba de que esta división resulta artificial, es que se observa una continuidad en el simbolismo del libro II respecto al I. La coherencia interna y el diálogo entre las composiciones evidencia que la obra mayor de Morales no admite este tipo de segmentaciones, a todas luces artificiales³. Este carácter unitario de *Las Rosas de Hércules*, concebida como un sistema, un organismo, ha sido subrayado por Andrés Sánchez Robayna, quien ha insistido en esta cuestión y la ha relacionado con el sueño simbolista del “libro único”:

Iniciada en 1908 con la publicación de los *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, muy pronto se orientó esa obra, en la mente de su autor, hacia una organicidad que habría de culminar en la formación de un “libro único” al modo soñado por el Simbolismo. También soñó Morales ese “Libro”, un libro que fuera al mismo

3 Ni siquiera la utilidad pedagógica justifica esta separación, que constituye una prueba más de cómo las herramientas utilizadas para la enseñanza de la literatura han encorsetado a los autores modernistas, como se ha sugerido en el segundo bloque de esta investigación. Si bien las periodizaciones resultan muy útiles para el aprendizaje, los instrumentos de la crítica historicista han sido vilipendiados desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad por las corrientes que han marcado el devenir de la teoría de la literatura. De hecho, incluso la redacción de muchas composiciones resulta más cercana a la del libro I que a la del libro II. Así lo aclaró Simón Benítez, quien narró cómo se fueron gestando esos poemas.

Pocos días más tarde –escribió–, y siempre saliendo de las inspiradas columnas dispuestas para los cálculos geodésicos, el mismo comensal auditorio escuchaba, absorto de admiración, la *Oda a las glorias de don Juan de Austria*. Ya nuestro reducido cenáculo vivía pendiente de estos cálculos de Tomás. De ellos, una semana tras otra, fue saliendo, en el adecuado impreso del Instituto geográfico, casi todo el 2º tomo de *Las Rosas de Hércules* (1949:21).

tiempo una expresión unitaria de su visión del mundo y un ordenado y concertado universo. Unidad, expresión unitaria. *Las Rosas de Hércules*, libro que describe un arco completo de escritura, pertenece a una estirpe de libros —*Leaves of Grass*, *Les Fleurs du Mal*, *Cántico*— que recubren la totalidad de una visión. En ellos, más allá de las sensibles diferencias de orden estético y moral que los separan, el libro aparece como una vasta red de imbricaciones y reflejos. El libro es su *doble*. La escritura, desde su mismo origen, desde su mismo ritmo natural de crecimiento, parece obedecer al designio de la forja progresiva de la visión unitaria, materializada en el doble del libro (1999:109-110).

El análisis sincrónico de este libro II de *Las Rosas de Hércules* pone de manifiesto la voluntad de Morales de construir un universo poético, cuya organicidad será estudiada en los siguientes bloques de esta investigación.

CAPÍTULO VIII

“Preludio. De sí mismo”

En la primera nota que consta al final de del libro II de *Las Rosas de Hércules*, Tomás Morales escribió las siguientes líneas sobre el texto que integra esta sección: “I. Página 11.- DE SÍ MISMO: El poeta, después de cinco años de ocioso silencio, invoca, nuevamente, a su amiga la Musa” (199). Entre 1910 y la mitad de 1914, el literato se embarcó por derroteros que lo sumieron en una cierta inactividad poética. Factores personales, como su traslado a la villa de Agaete para ejercer como médico y el noviazgo y matrimonio con Leonor Ramos de Armas, pueden explicar, como ha sugerido Manuel González Sosa (1988:16), este periodo de mutismo. Sin embargo, el espesor simbólico de la composición no remite tanto a estos sucesos, sino a un verdadero cuestionamiento del trabajo creador, posiblemente ocasionado, como ha propuesto Sánchez Robayna, por la conciencia del “riesgo” de sucumbir a la “tentación de la pomposa solemnidad y de las ‘palabras inútiles’” (2000:27) que acechó al vate tras la publicación de su primer poemario. Asimismo, conviene considerar el asentamiento del escritor en un lugar como la citada villa marinera, cuya intensidad paisajística pudo favorecer la meditación sobre el estilo de la que habla Sánchez Robayna. Junto a estos factores cabe destacar el gusto de Morales por la definición de su personalidad poética, ya reseñado en el análisis del libro I de *Las Rosas de Hércules*. Si el “Canto subjetivo” y “Palinodia” de “Poemas de asuntos varios” se tiñen de matices existenciales, “De sí mismo” se inserta también en la autodefinition del ser poético. Su ubicación al principio del libro II explicita la voluntad del sujeto de adscribir todo el conjunto a la concepción de la labor poética defendida en la pieza.

“DE SÍ MISMO”: LA VOZ RENOVADA

Esta larga serie de quince serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, narra la reconciliación del sujeto lírico con su Musa. La elocuencia del título y la nota aclaratoria que lo acompaña, citada anteriormente, obligan a una lectura en clave biográfica; es el propio escritor el que, tras un tiempo de alejamiento, celebra el retorno a la poesía.

El texto presenta una estructura cuatripartita, en la que las estrofas se agrupan según un criterio temático. El serventesio inicial (vv.1-4) constituye la primera parte y se destina a la invocación al ingenio poético. La segunda parte (vv.5-32) se dedica al pasado y narra el arrepentimiento por su abandono y las razones de este. La tercera sección (vv.33-56) se detiene en el presente, el “Hoy” (v.33) en el que el literato se interroga sobre su tarea. El poema se cierra con un serventesio (vv.57-60) que celebra un nuevo compromiso del escritor con su Musa. El tono festivo de la composición se halla en consonancia con el régimen diurno de la imagen, con la dominante postural y las imágenes auditivas y visuales vinculadas a la claridad y la pureza (Durand 414-415).

El sujeto lírico invoca a la diosa de manera muy directa en los cuatro primeros versos, mediante una fórmula idéntica a la empleada en “Recuerdo de la hermana” de “Poemas de asuntos varios”. El vocativo y los dos puntos —“Musa:” (v.1)— concentran la atención del lector y, tras ellos, como en el citado poema, aparece el tema del texto y el objetivo del sujeto: la entrega de “un mensaje” (v.4) en el que se ruega clemencia. Su destinatario, la Musa, aparece personificado desde el verso inicial. Es una figura femenina, inserta en el arquetipo de la “bienhechora” (Durand 190), que da cobijo en su morada al extraviado. Como la protagonista de “Recuerdo de la hermana”, la mujer es un personaje superior, la diosa que mora el santuario del hogar, que ampara al ser humano. En este caso es la propietaria de una “mansión” (v.11), a la que también se refiere el sujeto lírico como “alquería” (v.12). El símbolo recurrente de la casa, santuario y templo de la existencia, como se ha apuntado en el análisis de “Vacaciones sentimentales”, se erige en el espacio nuclear del texto. Como en las citadas composiciones, este permite establecer la diferen-

ciación entre el exterior y el interior, que articula todo el poema. Hasta la octava estrofa, el sujeto que ansía el regreso se encuentra “fuera”, a la intemperie; a partir de la novena, se halla “dentro”, es dueño de su interioridad.

Este recorrido es el que se anuncia en el primer serventesio. Hay un esfuerzo reiterado —“vuelvo a buscarte” (v.2)— por regresar a la casa, que se plasma en un diseño espacial dinámico horizontal centrípeto. La alianza con la Musa representa para el sujeto un nuevo comienzo, algo que se sugiere mediante la metáfora del camino, en este caso, un “sendero florecido” (v.1) por el que transita hacia la fémina. Este entorno vegetal, puede entenderse como trasunto del monte Helicón y las fuentes del Parnaso, donde vivían las hijas de Zeus y Mnemósine. La destinataria del poema sería, en ese caso, la diosa que inspira a los poetas, Polimnia, cuya intercesión pide el sujeto lírico, con el fin de que esta le disculpe sus faltas pasadas y vuelva a proteger sus esfuerzos literarios. Asimismo, en la obra de Morales, el florecimiento es siempre un símbolo vitalista, que indica el arranque de ciclo natural, correspondiente al esplendor del espíritu, que, en este texto, sugiere la inauguración de una nueva etapa creativa.

En coherencia con toda la poética definida en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, que se prolongará en el libro II en los mismos términos, el arte brota de la exploración interior, a la que remite el “íntimo paraje” (v.2). Es el movimiento de ánimo del artista lo que lo dirige a la casa, espacio del ámbito, donde saciará su nostalgia del ser, donde hallará de nuevo su centro. Allí asiste a la comunión con la interlocutora, que viene precedida por la entrega de “un mensaje” (v.4) que contiene la disculpa del sujeto, que ha sucumbido a las fuerzas del olvido y ha apagado su voz, símbolo de la resistencia contra el devenir y la erradicación de la historicidad en la literatura de Morales. El poema “De sí mismo” es, pues, ese “mensaje” (v.4). Como se aclara en la invocación, mientras el “tímido portador” (v.4), el poeta, se mantiene cauto, esperando la respuesta de la diosa, la escritura, materializada en las estrofas, “dirá” (v.5).

La contrición inunda la segunda parte del texto, en el que se distinguen dos apartados. En el primero, que transcurre desde el segundo serventesio al cuarto, el sujeto ruega la indulgencia de la Musa. El segundo, que

se inicia en el quinto y llega hasta el octavo, aborda las causas de la renuncia a la poesía. La búsqueda del perdón de la interlocutora se apoya en los elementos simbólicos ya reseñados. El regreso a la casa se encuadra en el régimen diurno de la imagen y se asocia a un léxico relativo al calor. Este remite al cobijo y al reposo a los que se vincula la figura femenina en la obra de Morales y revela la excelente disposición del sujeto, que anhela ser redimido con urgencia, tal y como se infiere del polisíndeton que ordena sus agitados sentimientos —“con ardimiento nuevo y nueva hornada,/ y el cálido entusiasmo, y el miedoso/ temor de hallarte esquiva a mi llamada” (vv.6-8). Frente a las agradables sensaciones que la proximidad de la mujer provoca, se sitúa la virtual negativa de la Musa a escuchar los ruegos, es decir, la posibilidad de quedarse “fuera” de la casa/templo. De ahí la humildad del poeta, quien, en un intento por captar la benevolencia de la fémina, se presenta como un mero “criado” (v.11) de la vivienda.

El rebajamiento se corresponde con la banalidad hallada durante su periplo en el exterior. Al igual que en “Recuerdo de la hermana”, se alude a una nostalgia, fruto del incumplimiento de la expectativa: “el pasado vagar no fue bastante/ a colmar la medida del deseo...” (v.15-16). Lo infructuoso de la travesía justifica el regreso, que, frente al movimiento centrífugo del viaje, se inserta en un diseño espacial dinámico horizontal centrípeto de retorno al hogar. Este se expresa mediante el simbolismo bíblico, concretamente a través de la parábola del hijo pródigo del Nuevo Testamento (Lc. 15,11-31). El sujeto lírico se compara con el protagonista de esta historia, que, como se recordará, narra las peripecias del hijo menor de un hombre rico, quien, tras derrochar los bienes entregados por su padre, vuelve a casa arruinado para implorar su perdón y prestar servidumbre. El progenitor disculpa sus faltas pasadas y lo acoge de nuevo en el hogar, no como siervo, sino en calidad de hijo y señor de sus tierras. El símil alude a la conciencia del pecado de malbaratar los dones, ligado, en el caso del literato, al gasto de las habilidades poéticas, “acción liviana” (v.22) que lo ruboriza. Como el hijo de la “parábola cristiana” (v.24), el vate anhela volver a ser admitido en la casa para ser el encargado de un “mejor empleo” (v.14), que se refiere, como se colige de la lectura de los siguientes

serventesios, al servicio a la poesía. Por esto, el retorno al hogar supone la recuperación de la identidad. La casa y la persona se fusionan y, así, se mina la nostalgia del ser, se “redefine” el sujeto, cuyo “espíritu apocado/ quiere volver a ser lo que fue un día” (vv.9-10).

La descripción de las razones de esta “huida” (v.18) de sí mismo, que se extiende desde la estrofa quinta a la octava, se apoya en los resortes simbólicos del libro I. Frente al simbolismo del hogar se ubica el espacio exterior, el “del largo viaje” (v.19) emprendido por el sujeto lírico que lo conduce a la pérdida y al abandono de la escritura. El destino al que arriba representa lo opuesto al ámbito protector de la Musa, como denotan el verbo y el adjetivo empleados, que remiten a lo ilusorio: “me figuré en morada deleitosa” (v.26). Sin embargo, esta es todo lo contrario, como se sugiere mediante el simbolismo de la apicultura, también presente en la “Alegoría del Otoño”. Este recuerda al libro IV de las *Geórgicas* virgilianas, que, con seguridad, leyó Tomás Morales. Aquí el sujeto lírico compara su “espíritu en pereza adormecido” (v.27) con “una abeja silenciosa” (v.28). El bullicio que produce el animal cuando realiza su labor desaparece. Se sugiere así que el poeta no trabaja, es incapaz de aportar frutos líricos en la “floresta ajena” (v.30) en la que lo han atrapado —“caza le dieron” (v.30). El bienestar que le proporciona la “miel de otros panales” (v.31) hace que olvide “su colmena” (v.32). El sentido del tropo resulta indisoluble de la reflexión estética: el abandono del estilo propio por el cerco al que lo somete uno ajeno, remite al peligro de sucumbir a la tentativa de impostar la voz. Mediante la metáfora, se alude al riesgo mencionado por Andrés Sánchez Robayna citado con anterioridad: la inactividad literaria se justifica por el temor a caer en una poética del exceso, ya denostada en las composiciones finales del libro I de *Las Rosas de Hércules*, “Elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, que será vilipendiada también en “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del libro II.

Expresada la contrición, el noveno serventesio se centra en el “Hoy” (v.33), que inaugura la tercera parte del texto. El presente se asocia con la vuelta a la poesía, sugerida, como en la primera parte, mediante la metáfora laboral: “al buen trabajo abandonado torna” (v.35). El reencuentro con la labor creativa provoca el júbilo del sujeto lírico, que, en un parale-

lismo con las estrofas precedentes, le declara sus sentimientos a través de una imagen térmica. El “pecho ardido” (v.37), metonimia del corazón, símbolo del amor y de la vida, se dilata y la respiración remite al regreso del aliento lírico. La poesía es entendida como un ejercicio activo, es “acto recobrado” (v.38). La concepción de la poética defendida se aproxima a la aristotélica, en cuanto se entiende que el arte es producto de una construcción artesanal. La exclamación que notifica la vuelta a la escritura —“¡dulce es la posesión del bien perdido,/ cuando se daba por perdido, hallado!” (vv.39-40)— evidencia, por otro lado, que esta es un don, como defendía Platón. Asimismo, el significado de la palabra “bien” (v.39) desvela la defensa de la poesía como objeto de perfección, beneficio, utilidad, patrimonio, hacienda y caudal. Todos estos sentidos se asocian, a su vez, al simbolismo global de la casa. Hogar, identidad y labor, tres vectores de la obra de Morales, vuelven a converger en un poema, como sucede en los que integran “Vacaciones sentimentales” y en el “Canto subjetivo”, cuyo título apela a la definición de una poética global y coherente.

El trazado de un programa artístico cohesionado justifica la identificación del ser con la vivienda, trasunto del poeta: “mi casa inmaterial está de fiesta” (v.48). El sujeto, que se ha reconocido como pecador, ha de purificarse antes de la unión con la Musa. Esta purga íntima se adapta al simbolismo de la vivienda, que adquiere tintes diferentes en esta parte del poema. El sujeto ya no es criado, sino anfitrión; es, como en la parábola bíblica citada, el señor, que ahora pide a sus siervos que limpien y decoren, con elementos vegetales que remiten a la creación, el hogar/santuario. Sus aliados son el “pensamiento” (v.41) y el “ensueño” (v.45), que en el poema aparecen personificados como dos interlocutores con los que el sujeto dialoga antes del gran evento. De su envergadura da cuenta la proliferación de figuras retóricas que delatan la ansiedad del sujeto por preparar todo con esmero para unirse con la Musa: el paralelismo y las exclamaciones —“¡Oh pensamiento mío aventurero!” (v.41), “¡Oh ensueño mío, servidor de antaño!” (v.45)—, la interrogación retórica —“¿Por qué estás, di, tan temeroso y mudo?” (v.42)—, el polisíndeton y la serie de imperativos —“di” (v.42), “y sírveme leal y bien” (v.47), “Ponle la vestimenta más lujosa” (v.49), “y he de ofrecerla” (v.51), “Pon brezo perfumado

en la glorieta/ y pámpanos” (vv.53-54). Todos los recursos forman una gradación que conduce a la exclamación final. Esta desvela la identidad de escritor del sujeto lírico y anuncia el desenlace del poema: “¡el hada inspiradora y el poeta/ celebran unos nuevos esponsales!” (vv.55-56).

El último serventesio constituye el clímax del texto, como se aprecia en la sucesión de exclamaciones que lo conforman. El literato espera que su compromiso con la inspiración se prolongue en el tiempo, como revela en el subjuntivo final con el que se sella la unión: “¡Sea esta gran renovación de amores/ rehén de paz entre nosotros: Musa!” (vv.59-60). El diseño espacial dinámico vertical ascendente en que se inserta la nueva alianza subraya su valor positivo, implícito en la verticalidad de “las campanas interiores” (v.57), cuyos lazos con otros poemas ya se han explicado, y la imagen térmica ligada al “alma” (v.58). Las primeras, símbolo de la vinculación a una poética que niega la citada tentación de los excesos, suenan alegremente, mientras el interior se colma de “ardor” (v.58) por la recuperación de la voz tras un largo periodo de silencio. Los dos últimos versos ratifican que el arte y el artista son uno. La “renovación de amores” (v.59) se asocia a la convivencia tranquila de los protagonistas de la composición. La metáfora “rehén de paz” (v.60) se refiere a la segunda acepción de la palabra rehén: ‘Cosa que se ponía por fianza o seguro’ (DRAE). El poema, ese “mensaje” (v.4) que “dice” —“dirá” (v.5)— todo lo que el escritor anhela, es, en sí, un símbolo de la unidad del poeta y la poesía.

La estructura circular del texto, que culmina con la alusión a la Musa, sugiere un retorno al comienzo, un regreso a la ansiada actividad poética mencionada por Tomás Morales en la citada nota aclaratoria del texto. Esta circularidad se explicita también en la organización del libro II de *Las Rosas de Hércules*, que comienza con la invocación de la Musa y los nuevos esponsales y culmina con el “Envío”, en el que Leonor, la esposa, se desvela como la materialización real de esa diosa soñada por el vate. En ese sentido, este texto puede leerse como el pórtico de “A Leonor”; es la celebración de los esponsales, paso previo al cantar de la vida conyugal que supone “Envío”. Las “bodas” (v.52) que se anuncian en “De sí mismo”, cuyo título fue, originalmente, “Del paisaje sentimental”, se han consumado en “A Leonor”. Si el lazo con el poema final del libro II es evidente,

no resulta menos obvio el vínculo con otros textos de la obra mayor de Morales. En realidad, “De sí mismo” es un poema que actúa como puente entre los dos libros que diseñó el escritor. Estos sesenta versos constituirían un punto de unión entre ellos. Del libro I se retoma la casa/santuario como símbolo fundamental de la identidad, la reflexión sobre la poética y el viaje, presentes en todas sus secciones. Estos mismos temas y símbolos aparecerán en todas las series del libro II. En deuda con este autorretrato que es “De sí mismo” están composiciones como “Elegía de las ciudades bombardeadas”, de “Los himnos fervorosos”; “Balada del niño arquero”, “Alegoría del Otoño”, “La campana a vuelo”, de “Alegorías”; “Por el primer centenario de un escultor de imágenes”, “La ofrenda emocionada”, “En el libro de Luis Doreste *Las moradas de amor*”, de “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”; “El barrio de Vegueta”, de “Poemas de la ciudad comercial”; y el propio “Envío”. Estos enlaces dejan entrever la importancia de este texto, que supone una verdadera declaración de intenciones sobre la poesía, que Tomás Morales llevó a la práctica. Su escritura se erige en el testimonio del modo en que materializó su ideario, de una manera estricta y consistente.

CAPÍTULO IX

“Los himnos fervorosos”

El conjunto, compuesto por cinco poemas, está dedicado a Enrique Díez-Canedo, figura fundamental en la trayectoria poética de Tomás Morales y el Modernismo español. Durante la etapa que vivió en Madrid, el vate canario conoció al redactor de la *Revista Latina*, donde vieron la luz muchos de sus poemas. Desde entonces se fraguó una sólida amistad que no cesó con el paso de los años. Debido a este vínculo tan estrecho, Leonor Ramos de Armas consideró que Díez-Canedo era la persona idónea para prologar el libro I de *Las Rosas de Hércules*.

Tres de las cinco composiciones de “Los himnos fervorosos” tienen por núcleo temático la Primera Guerra Mundial, que es seguida por un poeta que presenta la variedad de perspectivas de la contienda: el levantamiento de las tropas (“Canto en loor de las banderas aliadas”), las ciudades devastadas por los bombardeos (“Elegía de las ciudades bombardeadas”) y el día de la firma del armisticio (“Canto conmemorativo”). En todo momento, el sujeto lírico mantiene su fe en el nuevo orden naciente, sustentado sobre los valores democráticos. Estos cimentan lo que él denomina una “nueva Era”, que representa la victoria diurna sobre la destrucción del *êthos* y la oscuridad de la barbarie.

Junto a estos textos, ordenados en una progresión ascendente, en correspondencia con esa confianza en el porvenir, se intercalan dos composiciones cuyo eje temático es el imperialismo. Estos funcionan como contrapunto y tratan de subrayar la existencia de otras barbaries que continúan vigentes durante la Gran Guerra: su horror, parece advertir el sujeto lírico, no vela el de otros que asolan el globo. El primero de estos textos, “Britania máxima”, se destina a la forma moderna de dicho fenó-

meno, que halla en el imperialismo militar y comercial británico su mayor expresión; y, el segundo, “Oda a las glorias de don Juan de Austria”, rememora un episodio glorioso de la historia española para, en sus últimos versos, dar cuenta de la caída del imperio, sumido en la fatalidad desde su derrota en la guerra colonial.

Pese a estos matices realistas, todas las composiciones se insertan en la construcción himnica de un imaginario en el que resulta evidente el triunfo del régimen diurno de la imagen —en el que rige la dominante postural y sus imágenes visuales y auditivas características (Durand 414-415)—, baluarte de la renovación propiciada por el anuncio de los nuevos tiempos. El poeta cívico se posiciona frente a los sucesos históricos de su tiempo y levanta la voz ante la barbarie. Su conciencia y palabra abogan por la construcción de un mundo democrático y respetuoso con la alteridad, por la construcción de un *êthos*, ya anunciada en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, a la que destinará la “Oda al Atlántico”, las “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” y los “Poemas de la ciudad comercial”. Esta serie de poemas es, por tanto, crucial para comprender el alcance y el sentido de la obra de Morales. Por consiguiente, no parece justo el parecer de Sebastián de la Nuez, que sostuvo que algunos himnos carecen de fuerza: “estos cantos a la guerra y a los aliados —afirma el profesor— resultan flojos, pálidos, al lado de un canto heroico como el dedicado a las glorias de Don Juan de Austria” (1956, I:222). Sin embargo, estas composiciones sitúan a Morales entre los primeros poetas cívicos de la literatura española contemporánea. Como se recordará, a pesar de la neutralidad de España en la Gran Guerra, los intelectuales españoles, salvo Benavente y Baroja, se posicionaron pronto a favor de los aliados. Si bien este era un asunto de interés para Miguel de Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, etc., la contienda afectó especialmente a las Islas Canarias, que, por su situación estratégica y por sus relaciones con los países en ella implicados, sufrieron un duro bloqueo. Morales, al igual que la mayoría de los intelectuales canarios, se decantó a favor de los aliados y “Los himnos fervorosos” constituyen una de las mejores muestras del compromiso del literato, que más tarde ejercerá como político, con su mundo.

“CANTO EN LOOR DE LAS BANDERAS ALIADAS”:
EL NUEVO ORDEN DEMOCRÁTICO

Este poema, compuesto por nueve estrofas de métrica variada, cuya rima es consonante, es una alabanza a las tropas aliadas que participaron en la Gran Guerra. Posee una estructura tripartita ordenada según un criterio temático. La primera parte está compuesta por dos estrofas (vv.1-13) que trazan un panorama general de la guerra y justifican la necesidad del sujeto lírico de situarse ante los acontecimientos con un estilo concreto. La segunda, que transcurre desde la tercera hasta la sexta estrofa (vv.14-34), constituye el enaltecimiento de los aliados. La última, que ocupa desde la séptima estrofa hasta el final (vv.35-53), expresa la fe en la labor artística como herramienta pacificadora y constructora de un futuro mejor. La fecha incluida al final de la composición, 1917, así como su temática, la sitúan en la Primera Guerra Mundial, acontecimiento histórico que Tomás Morales siguió con especial interés desde su isla natal.

El texto se inicia con la identificación entre el sujeto lírico y “el poeta” (v.3). A diferencia de otras composiciones, este no es un mero observador, antes bien, se encuentra en medio del escenario bélico. Concretamente, se halla inmerso en el diseño espacial estático del asedio, abatido por todas las amenazas de la batalla, como se advierte en la anáfora inicial y en la aliteración de vibrantes —“Bajo el trueno brutal de la guerra,/ bajo el miedo y el hambre y el odio que agobian la tierra” (vv.1-2). Su voz se erige en medio del caos y traza un diseño dinámico vertical ascendente, que rompe con la imagen opresora del comienzo. Frente a la preposición que se repite en los primeros versos —“bajo” (v.1, v.2)—, que alude al sometimiento, la palabra suena “sobre” (v.5) el dolor y la muerte omnipresentes. Esta antítesis revela cómo, una vez más, la literatura de Morales aboga por el poder de la palabra como vía para combatir la muerte y la destrucción. El sujeto lírico participa del régimen diurno de la imagen y la dominante postural hace que las imágenes visuales y acústicas relacionadas con la claridad (414-415) se impongan a la devastación.

El sujeto lírico traza un panorama terrible a través de un léxico relacionado con la barbarie. La sucesión de sustantivos —“guerra” (v.1), “miedo”

(v.2), “hambre” (v.2), “odio” (v.2), “dolor” (v.5), “segar” (v.6)— se combina con una adjetivación que acentúa los efectos catastróficos de la batalla —“magno” (v.5), “hosco” (v.6). La semántica se amplifica gracias a los paralelismos, la coincidencia de pausas sintácticas y versales y la aliteración de vibrantes y de vocales abiertas —“Bajo el trueno (...) / bajo el miedo” (vv.1-2), “sobre el magno dolor de la suerte, / ante el hosco segar de la muerte” (vv.5-6). El entramado retórico refuerza la virulencia de la masacre, que abarca, como se apunta en el último verso de esta estrofa, la totalidad de lo existente —“los aires, la tierra y el mar” (v.8)—, posible metonimia, también, de los tres ejércitos.

En estas circunstancias, el poeta enuncia una intención muy determinada: “Y su voz temblorosa quiere hacerse vibrante y humana” (v.4). En una línea continuista con respecto al libro I de *Las Rosas de Hércules*, la poesía se asocia a la vida, a la resistencia contra el olvido; es la señal del ser, que ha de recordar su existir y grabar su huella en la memoria colectiva. Al igual que en “Preludio”, en este poema se perfila una poética concreta que nace de una reflexión ética, que obliga al sujeto a asumir su papel en la Historia, a tomar la palabra y enfrentar los problemas de su tiempo. Se define, por tanto, como un poeta cívico, involucrado voluntariamente en los sucesos fundamentales de la humanidad. Este posicionamiento claro ante la escritura atraviesa todas las composiciones de “Los himnos fervorosos”. Si bien el civismo ya se filtraba en el citado libro I, es en el libro II de *Las Rosas de Hércules*, concretamente en sus dos secciones iniciales, donde este se enuncia de manera explícita. En ellas se pone de manifiesto que el literato ha forjado ya su voz, tiene la seguridad suficiente para reconocerse y declararse poeta, y le urge hacerse cargo de la realidad y adoptar una postura con respecto al asunto.

El interés por el contexto histórico exige variaciones estilísticas. En la segunda estrofa se afirma que la forma ha de mantenerse en un término medio, sin excesos, tal y como se anuncia en “De sí mismo”. La equidistancia se busca entre dos extremos, a los que apuntan los adjetivos: la sencillez —“tonos reposados” (v.9)— y la magnificencia —“épico denuedo” (v.10). Su combinación produce el resultado adecuado a la poética definida, en la que se integran gravedad y emoción: “acentos hondos y

apasionados” (v.11). Ese celo formal resulta idóneo para el subrayado del contenido: el poeta expresa “una opinión y un credo” (v.12). Hay un franco empeño en alzar la voz, en proclamar una palabra clarificadora y constructiva, pues el momento así lo reclama. Las dimensiones de la tragedia, sugeridas mediante la hipérbole final—“y ante sus ojos arden los colores aliados” (v.13)—, denotan lo perentorio de su labor.

La segunda parte del texto se dedica al encomio de los cuatro ejércitos aliados, defensores de una democracia universal sobre la que se cimentará el futuro. La repetición del adjetivo “nueva” (v.14, v.15) remite a la constitución de una próxima humanidad —“la nueva Casta” (v.14)— y de un ciclo —“la nueva Era” (v.15). Su símbolo es el enlace de todos los pabellones aliados, metonimia de las naciones que liberaron Europa, en “una sola asta” (v.16). El símil con “una y universal bandera” (v.17) revela la concepción que posee el poeta de la democracia: es el sistema idóneo porque aúna las nacionalidades, supone el principio fundamental de todos los pueblos y garantiza la libertad humana¹.

El concepto de democracia global pone de relieve la generosidad de las cuatro potencias aliadas que participaron en la Gran Guerra², cuyo elogio ocupa las tres siguientes estrofas. El poeta las nombra de manera individual, siguiendo una estructura paralela, sustentada en las hipérbolos de las características de cada país, subrayada por las exclamaciones. Los elementos idiosincráticos atribuidos a las naciones no resultan baladíes, antes bien, son recurrentes en la obra de Morales. De los británicos, siempre asociados en *Las Rosas de Hércules* a la colonización, se destaca la capacidad naval, mediante la metáfora del dios romano del mar, y su inteligencia —“¡Neptúneos Britanos de audacia sobrehumana!” (v.18). De los franceses se presenta una visión muy positiva, acorde a

1 La Sociedad de Naciones se fundaría dos años después de la composición de este texto, al término de la Gran Guerra, con el Tratado de Versalles, firmado el 28 de junio de 1919.

2 Nótese que el poema es fiel a la fecha de composición. Las banderas aliadas son aquellas que, en 1917, formaban la coalición contra las potencias centrales: Gran Bretaña, Italia, Francia y Estados Unidos. Por esto, no se cita a un miembro original de la Triple Entente, Rusia, que había abandonado la guerra en 1917.

la conocida francofilia de Morales, como se infiere del adjetivo calificativo utilizado y la sutileza de la flor de lis, símbolo de su monarquía —“¡Galos maravillosos de la Francia del lis!” (v.19). De los estadounidenses, se resalta su bagaje democrático y federal —¡Ínclitas Democracias de la urbe americana” (v.20). Por último se menciona a los italianos, descendientes de los míticos Rómulo y Remo, símbolo del origen de la capital de Italia: “e Ítalos que en las ubres de la loba romana/ mamasteis de la leche genitriz!” (vv.21-22).

Las siguientes estrofas, con las que se cierra esta segunda parte, humanizan a los combatientes. El poeta no los concibe tan solo como miembros de un ejército, sino que los personaliza. Para ello incide en dos aspectos: en primer lugar, ahonda en su intimidad, tema que abarca la quinta estrofa; en segundo lugar, aporta la perspectiva de los oprimidos, que refleja un gran afecto hacia los libertadores, como se aprecia en la sexta estrofa. Los conceptos estrictamente personales —“amigos” (v.25), “familia” (v.26), “hogar” (v.26)— permiten esbozar el retrato de unos hombres calificados por una sucesión de adjetivos que delimitan su ser —“¡Graves, nobles, austeros!” (v.23), “dignos” (v.24), “fieros” (v.24). Este perfil humano enaltece aún más su entrega a la causa libertadora. La hipérbole, apoyada en los paralelismos que la amplifican —“Supremamente dignos, soberbiamente fieros” (v.24), “Por el honor, amigos, por la idea entrañable;/ por la familia y el hogar, fervientes” (vv.25-26)—, se pone una vez más al servicio de una poesía de carácter cívico. Al tiempo que se realiza el panegírico, se expresa que estos libertadores son ciudadanos comunes, que aman a sus allegados y sus hogares. No son seres predeterminados ni elegidos, sino defensores, como podría ser cualquiera, de la democracia. Por eso no se los identifica en esta parte del poema con los dioses. Tienen su “actitud” (v.27) porque así lo demanda la circunstancia —“la expectación innumerable” (v.28)—, pero son solo hombres corrientes. La intención del poeta no puede resultar más elocuente: la libertad y la democracia son responsabilidad de toda la sociedad, y no de unos pocos elegidos.

Por otro lado, el punto de vista de las víctimas también refuerza la magnanimidad de los aliados. Entre los sometidos y los libertadores se

establece un triple vínculo que resalta la humanidad de ambos grupos. Los paralelismos de los tres primeros versos tras la sexta estrofa, de nuevo potenciados por exclamaciones, ensanchan la comunión entre los dos sectores. El poeta cívico subraya, de esta manera, que los oprimidos tampoco son seres abstractos, sino personas. Por esto se detiene en rasgos de su interior y su exterior. La esperanza, el sentimiento más íntimo de quien sufre la contienda bélica, se enuncia hiperbólicamente: “¡Innumerables gentes que vuestro triunfo ansían!” (v.29), “¡Innumerables ojos que esperan ver surgir” (v.31). La expectativa se expresa mediante el simbolismo anatómico, caro a la imaginación de Morales. Así, se establece un vínculo estrecho entre el cuerpo de las víctimas y de los aliados. El organicismo, presente en otras composiciones de *Las Rosas de Hércules*, como los “Poemas del mar”, del libro I, o los “Poemas de la ciudad comercial”, del libro II, se filtra en este texto. La poesía cívica de Morales aboga por la existencia de un gran organismo social cuyo cuidado depende de todos sus componentes. Se colige que la solidaridad es el eje de la democracia: los aliados del presente pueden ser las víctimas del porvenir y viceversa. De esto se infiere una ética práctica que exige la atención a la alteridad; solo el sostenimiento del otro, entendido como lo uno, como un *nos-otros*, hará posible la paz y el futuro. Esta idea explica las referencias anatómicas contenidas en el texto: los “pechos” (v.30), depositarios del corazón, símbolo de la vida y el amor, se entregan a los “brazos” (v.30) de los combatientes, con los que se construirá el porvenir; y los “ojos” (v.31) de las víctimas, el elemento por excelencia del testigo, serán los que avisten “la nueva Era” (v.15) que traerán los soldados.

En la simbiosis entre los dos grupos, el testimonio humano será el mayor revulsivo para los milicianos. Como sucede siempre en la poesía de Morales, la voz, símbolo de la vida y la victoria sobre el tiempo, se asocia a la luz. De ahí que el éxito de los aliados se ligue a la luminosidad solar, propia del régimen diurno de la imagen, que trueca definitivamente el estatismo anterior mediante un diseño espacial dinámico vertical ascendente. La salida del astro rey sugiere la victoria final sobre la oscuridad —“tras la purpúrea noche” (v.32)—, sinónima de la muerte y el olvido en la literatura de Morales. Como antítesis, se erige el futuro, simboli-

zado, como en otros muchos poemas de *Las Rosas de Hércules*, por la luz solar, el cromatismo claro y la dinámica vertical ascendente: “el blanco sol naciente,/ libre y resplandeciente,/ que ha de alumbrar la eterna fiesta del porvenir!” (vv.32-34). Con su imagen, se alcanza el clímax del texto.

Tras él comienza la tercera parte del poema, que supone una prolongación del júbilo por el futuro. Está compuesta por tres estrofas, en las que el poeta retoma su posicionamiento ante la realidad. La implicación del sujeto lírico en la guerra lo incita a llevar sus ideales hasta sus últimas consecuencias. La claridad y el diseño espacial dinámico vertical ascendente —“a esta ardiente y humana ascensión” (v.37)— se repiten en esta estrofa en la que el poeta se suma “al común ideal” (v.38), con su convicción característica. Así, además de su arte, ofrece su espíritu y cuerpo, simbolizados por el sacrificio de su órgano máspreciado, el “corazón” (v.40). Resulta evidente que el vate no tiene ya aquella “voz temblorosa” (v.4) del comienzo del poema, antes bien, ahora defiende con contundencia un credo. Mediante este “holocausto” (v.40), según explica Durand, se espera adquirir “el dominio del tiempo” (296), algo que, en este texto, supone la consecución del objetivo pacifista: la literatura aspira a cambiar la Historia y propiciar la llegada de “la nueva Era” (v.15).

El “Canto en loor de las banderas aliadas” posee un cierre circular. Tras el clímax, se retoman los elementos más importantes de la composición: en primer lugar, se vuelve a asociar a las tropas aliadas con la paz y, en segundo, se recuperan las consideraciones iniciales sobre la labor poética. La penúltima estrofa se dedica al elogio de los libertadores. El entramado retórico se asemeja al definido en todo el poema: exclamaciones, repeticiones y paralelismos contribuyen a acrecentar, si cabe, la hipérbolo. Los ejércitos aliados no solo brindarán la libertad a los oprimidos, sino que, tal y como se colige de la adjetivación repetitiva —“Un entusiasmo mutuo y una mutua confianza” (v.42)— legarán la solidaridad a las naciones. Esto implica que en el porvenir, junto a la ansiada tranquilidad pública, reinará, además, todo un conjunto de valores democráticos. De ahí que la victoria no se manifieste mediante el símbolo tradicional de la paz, la paloma portadora de la rama de olivo, como sugieren las re-

peticiones paralelísticas —“¡No será la paloma (...)/ ¡No será la paloma!” (vv.44-45)—, sino mediante el “Águila” (v.45)³, animal en el que convergen el ala, la elevación, la pureza y la luz. Como explica Gilbert Durand, “(...) el águila, vinculada al arte augural de origen indoeuropeo, es reservada en Roma a los nobles y a los patricios, de donde será heredada por los nobles medievales y los emperadores (...) El águila (...) es esencialmente el mensajero de la voluntad de allá arriba” (123). El hálito de lo ideal supremo se transfundirá, con la victoria aliada, a “la nueva Casta” (v.14). La fundación de un nuevo *êthos*, tema recurrente en la poesía de Tomás Morales, aparece en el comienzo del libro II y es uno de sus motivos principales.

La circularidad de la composición se desprende de la última estrofa que retoma los versos iniciales y los altera. El objetivo es enfatizar la superposición de la tonada del poeta “sobre” (v.47,v.48,v.49) los horrores bélicos, como refleja la anáfora. Su canto no se encuentra ya sometido a estos, como al comienzo del texto —“Bajo el trueno brutal de la guerra” (v.1). La implicación ética del bardo, su compromiso y su labor artística hacen que su voz se halle por encima de él. La sucesión de anáforas y paralelismos —“Sobre el trueno de espanto que aterra,/ sobre el odio y el hambre y la muerte que agobian la tierra,/ sobre el magno dolor de la guerra” (vv.47-49)— enfatiza el poder de la palabra.

Este potencial transformador de la poesía hace que el sujeto se sumerja en el sueño futuro. Con el acto locutivo se da carta de naturaleza a lo existente. La imaginación preconiza el esperado desenlace, que se simboliza mediante la diosa “Victoria” (v.52). Una vez más, el arquetipo femenino se impone. La imagen del águila se sustituye por otra igual de luminosa y enaltecida —“flamígera y eterna” (v.52)— pero con mayor carga mitológica y maternal. La “olímpica” (v.52) mujer velará por el cuidado de esta “nueva Casta” (v.14). El poema concluye, así, con la imagen de la bienhechora, que ampara a la civilización naciente.

3 En este verso, así como en otros de este poema, ha visto Sebastián de la Nuez la influencia de “Marcha triunfal”, “Canto a Roosevelt” y “Salutación al Águila”, de Rubén Darío (1956, II: 106-107).

La visión onírica del poeta lo convierte en el primer testigo de la arribada de la nueva comunidad. El posicionamiento ético que revela el texto resulta evidente: la circunstancia bélica obliga a la poesía a desplazarse, a participar en la Historia y crearla, atendiendo a lo que no puede ser ajeno al ser humano: su alteridad. De ella se hace cargo el artista con las armas que tiene, su espíritu y cuerpo, para ofrecer su lenguaje al sacrificio común, a la solidaridad con el sufrimiento ajeno y a la mutua confianza en la creación de una nueva comunidad humana. La misma meta tiene el sujeto lírico en los poemas “Elegía a las ciudades bombardeadas” y “Canto conmemorativo”. Esta sensibilidad no resulta novedosa y, como ya se ha comentado, se reseña en diversos lugares del libro I de *Las Rosas de Hércules*, como en las composiciones “I” y “IX”, de “Vacaciones sentimentales”; el “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios” y “II” y “X” de “Poemas del mar”. Considerado un escritor poco dado a las implicaciones políticas, Tomás Morales se posiciona ideológicamente en el conjunto de “Los himnos fervorosos” con una claridad meridiana. Su “opinión” y “credo” se alinean con la defensa de los valores democráticos, sobre todo, de la libertad, la fraternidad y el pacifismo, realidades que interpelean al poeta y, también, le hacen cuestionarse su lenguaje. La variedad estrófica, los paralelismos, las repeticiones y el asindeton que caracterizan este poema dotan al conjunto de una riqueza rítmica y épica ajena a los tonos líricos del libro I de *Las Rosas de Hércules* y anuncian la variedad formal presente en el conjunto, a la par que acompañan la densidad del contenido. Diferente al respecto es la opinión de Sebastián de la Nuez, quien escribió: “(...) el poema, a pesar de la variedad de ritmos y a pesar de los alados anapestos que el poeta maneja tan bien, en conjunto resulta algo pesado y bastante prosaico, quizás debido a la falta de verdadero sentimiento del tema o por la monotonía de los alejandrinos” (1956, II:224-225).

“BRITANIA MÁXIMA”: LA CRÍTICA AL IMPERIALISMO BRITÁNICO

La fecha escrita al final del poema, 1909, revela que este no se concibió, con motivo de la Primera Guerra Mundial. De ahí que no se extienda en él la visión positiva de los “Neptúneos Britanos de audacia sobrehumana” (v.18) del “Canto en loor de las banderas aliadas” que tanto aportaron a la victoria de los aliados en la Gran Guerra. La ironía y la crítica con que se trata a los ingleses responde a la visión negativa que de ellos tenía Morales, plasmada en diferentes composiciones escritas en torno a 1907 y 1910. A dicho periodo pertenecen este texto, el “V” de “Poemas del mar” y algunos de los “Poemas de la ciudad comercial”, como “Tien-decitas de turcos” y “Estampa de la ciudad primitiva”. En todos ellos domina esta concepción peyorativa de la comunidad británica.

La primera huella irónica del poema se encuentra antes del inicio de este conjunto de quince serventesios escritos en versos octodecasílabos⁴, cuya rima es consonante. La cita que lo encabeza —“*Dieu et mon droit*” (“Dios y mi derecho”)⁵— es el lema de la monarquía anglosajona, que aparece impreso en su escudo de armas desde el siglo XV, y remite a la libertad de acción de los reyes ingleses, cuyo poder procede de Dios y no está sujeto a más derecho que el suyo⁶. Esta característica de los monar-

4 Sebastián de la Nuez halla en este texto una muestra de cómo Morales se interesa por cuestiones relacionadas con la métrica. Si bien en sus comienzos demostró su maestría con el alejandrino y el hexámetro, tras la publicación de los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, comienza a ensayar metros más largos. Así lo explica el profesor: “Efectivamente el primer intento fue acompañado por el éxito, pues logró su objetivo en esos magníficos versos largos de la ‘Britania máxima’ (1909)” (1956, II:213).

5 Traducción propia.

6 En su comentario a este poema, contenido en su edición de *Las Rosas de Hércules*, Oswaldo Guerra Sánchez aporta una información curiosa respecto a este asunto. Sostiene el crítico: “La frase al parecer fue utilizada como contraseña por el Rey Ricardo I en 1198 en la Batalla de Grisors, contra los franceses. Su significado era que Ricardo debió su realeza al poder de Dios, y por lo tanto no estaba sujeto a ningún poder terrenal” (2006:337). Resulta imposible saber si Morales conoció este dato, pero, de ser así, la amplitud crítica abarcaría también aspectos religiosos, en los que se hallaría implícita una alusión a las Cruzadas.

cas se hace extensiva, como sugiere el poema, a toda la nación, cuyos abusos imperialistas son criticados con dureza por el sujeto lírico.

El texto presenta una estructura tripartita, organizada según un criterio temporal. La primera parte abarca las dos estrofas iniciales (vv.1-8) y constituye una crítica al imperialismo británico en el presente. La segunda parte (vv.9-40) se extiende entre la tercera y la décima estrofa, y en ella se aducen las causas que han conformado el imperio. Una última sección (vv.41-60), que ocupa desde el undécimo serventesio hasta el final, retoma el tiempo presente y constituye una virulenta censura al afán colonial de los ingleses.

Desde el primer verso se aprecia la visión negativa que el sujeto lírico posee de la empresa colonial británica. El texto se inicia con dos elementos vinculados a los anglosajones, ya reseñados en el análisis de la composición “V” de “Poemas del mar”: el sonido atronador, capaz de acallar la voz ajena, y la niebla, asociada a la oscuridad —“Un clamor que viene de las sempiternas nébulas del Norte” (v.1). Junto a ellos, se nombra al astro rey. Frente al matiz positivo que este posee en la obra de Morales, en “Britania máxima” tiene el valor contrario, vinculado a la violencia y al ejército. La luz se liga a la agresividad —“un sol de gloria vierte floreciente simbólicos dardos” (v.2); “sus duros rayos cien generaciones” (v.5). El sol alumbraba a los soldados —“tropel proceloso de una fascinante bárbara cohorte” (v.3)—, que, con orgullo, portan el emblema —“la heroica divisa de los tres leopardos” (v.4). La fuerza y la amenaza que supone la milicia inglesa se refleja en la aliteración de vibrantes y en la presencia de verbos que remiten a la invasión —“viene” (v.1), “vierte” (v.2). Estos refuerzan los diseños espaciales dinámicos verticales descendentes y aluden al asedio colonial. El sujeto lírico se reconoce como una víctima más de la omnipotencia del imperialismo británico, que sume a “las modernas civilizaciones” (v.7), sin que estas puedan rebelarse. La imagen utilizada para referirse a esta realidad no puede resultar más elocuente: el mundo se doblega “al golpe rotundo del cetro glorioso de la Gran Bretaña” (v.8).

La segunda parte del poema se destina al recuerdo del pasado. En él halla el sujeto lírico las razones del poderío británico en el presente, que

se aborda entre la tercera y sexta estrofa. El dominio inglés nace en un momento muy concreto de la historia, con la victoria sobre la “Armada invencible”. A finales del siglo XVI, los dos imperios más fuertes del planeta, comandados por Felipe II de España e Isabel I de Inglaterra, a los que el texto se refiere con nombres negativos, “*el Sombrío*” (v.16) y “*la Brava*” (v.16), se enfrentaron con un resultado positivo para Gran Bretaña, que, en ese momento, recogió el testigo de España y se convirtió en la potencia mundial más importante hasta la Gran Guerra. Cabe destacar la crítica que hace el sujeto lírico a ambos bandos. En el texto no se ensalza a los españoles, no existe un afán nacionalista: se denuesta a los dos países, movidos por un sentimiento nefasto —“—odio contra odio—” (v.16)—, que únicamente genera consecuencias perjudiciales para el mundo.

La conquista de la hegemonía global por parte de Gran Bretaña, que se produce gracias a la armonización de los poderes civiles, militares, religiosos y culturales, se expresa mediante la personificación: el país se trasmuta en un ser que es apoyado por los representantes de estos poderes, que lo sustentan física y moralmente en su trayectoria hacia la soberanía. A las instituciones civiles se refiere el sujeto lírico con la metonimia “Los doctos varones de Oxford” (v.9), ciudad que da nombre a la universidad en la que, como es sabido, tradicionalmente se forman los dirigentes del país. Al estamento militar y a las diversas fuerzas sociales de las que estos se nutren se refiere la imagen de la población que carga con la madre patria —“mientras tus hijos te daban por base sus hombros gigantes” (v.10). Asimismo se alude a la complicidad de la Iglesia en la empresa colonial, mediante el símbolo del anglicanismo, la abadía de “Westminster” (v.11), durante el trance “muda” (v.11) y copartícipe de la crueldad británica. En ella se cobija la monarquía, cabeza de la Iglesia anglicana, cuyos miembros rezan por reinar en el mundo —“pedían el logro de tus altos fines los reyes orantes” (v.12).

Sin embargo son, sin lugar a duda, los representantes de la cultura los que merecen la mayor crítica por parte del sujeto lírico, que les dedica el quinto y sexto serventesio. Ninguno de los grandes nombres citados en los siguientes versos —“Shakespeare” (v.17), “Milton” (v.18), “Cromwell”

(v.19), “Lord Byron” (v.22)— parece inmutarse ante la propagación de la barbarie, antes bien, por acción u omisión, robustecen la maquinaria mortífera. Los gestos de docilidad se suceden: el escritor inglés por antonomasia se postra a los pies de la nación personificada —“Shakespeare a tus plantas en hora solemne ciñera el coturno” (v.17). El poeta más célebre del siglo XVII, autor de *Paradise lost*⁷, en lugar de luchar contra la sinrazón, se dedica a lamentarse y se sume en su ceguera —“Milton en la noche llora las nostalgias de un cielo perdido” (v.18). Con el fin de ratificar que todos son cómplices silenciosos de lo sucedido, el sujeto lírico mezcla historia y ficción en los últimos versos de la quinta estrofa. Oliver Cromwell, el regicida introductor de la república en Inglaterra y creador de la *Commonwealth of England*, y el personaje Lady Macbeth, símbolo en la literatura shakesperiana de la ambición, ignoran las circunstancias en lugar de clamar contra ellas —“Oliverio Cromwell pasa taciturno,/ como si le hablara la musa de Lady Macbeth al oído” (vv.19-20). Por último, el retrato de Lord Byron, máximo representante de la rebeldía romántica y de la lucha contra el imperialismo de las potencias europeas y por la libertad de los pueblos, lo muestra acomodado “en un regio parque” (v.21). Lejos de tomar el estandarte de la insurrección, está completamente entregado a los laureles de la corona, como sugiere de forma irónica el sujeto lírico —“el divino bardo,/ digno cuatro veces de llevar sangrando sobre la armadura/ la cruz escarlata de los Capitanes del Primer Ricardo” (vv.22-24).

Tras distribuir las responsabilidades de la hegemonía británica, el sujeto lírico vuelve al origen del imperio: la victoria sobre la “Armada invencible”, que se rememora entre las estrofas séptima y décima. A pesar de que la intención en esta parte del texto parece ser el ensalzamiento de los británicos, el simbolismo recae, una vez más, sobre los valores negativos. Con este contraste entre el elogio aparente y el rebajamiento, se logra un contrapunto irónico, presente en estas cuatro estrofas, del que Morales extrae una gran réditto crítico. Así, por un lado, se alaba la épica de los anglosajones, mediante la hipérbole y la adjetivación —“rutas pri-

7 *El Paraíso perdido*.

meras” (v. 25), “vasto orgullo de olímpicas aves” (v.26), “bajo el asombro zodiacal” (v.27). Pero, por otro, las naves inglesas son comparadas con “una bandada de monstruos marinos” (v.28) y se asocian a la violencia y la sangre, al igual que sucede en la composición “V” de “Poemas del mar”. Aquí las embarcaciones llevan “rojas banderas” (v.27) y la derrota del enemigo se expresa también mediante el cromatismo: “manchadas las armas en sangre caudilla, pero vencedores” (v.32). La misma tónica se observa en la celebración del triunfo sobre los españoles. Los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes se conjugan para encumbrar a los británicos. Todo el simbolismo remite a lo aéreo y superior: el “sol” (v.34), los “clarines” (v.31), las canciones de los hombres que inundan “los aires con su algarabía” (v.33), “los enguinaldados pendones de guerra” (v.34), “un resonante temblor de campanas” (v.36). Sin embargo, la ironía aparece al final de la novena estrofa: el grito que la población proclama, y cuya violencia es sugerida por la aliteración de vibrantes, es “*¡hurra Inglaterra!...*” (v.36). Se repite aquí el lema que refleja la dominación y la barbarie británicas, también recogido en el texto “V” de “Poemas del mar”. Por consiguiente, la lectura de la próxima estrofa solo puede realizarse en clave irónica. El conjunto de la sociedad se congratula de formar parte del imperio mundial, al que se alude en el décimo serventesio. Todos celebran la victoria, sin excepciones, e incluidos, muy a pesar del sujeto lírico, los artistas, obligados, según se expone en el poema anterior, a actuar como centinelas de la ética. Los intelectuales, pilares de la sociedad, son ridiculizados mediante la metáfora arquitectónica —“¡Son ellos, los bravos! Las fuertes columnas del sajón criterio,/ los que presenciaron, ardiendo las almas en fuegos patriotas” (vv.37-38). Su desidia y silencio los convierten en cómplices del imperialismo naciente. La victoria sobre la España de Felipe II, a la que se refiere el texto con la imagen de “las águilas rotas” (v.40), metonimia del escudo español, supone, en realidad, la cesión de un testigo poco honroso, como aclaran los siguientes versos.

La tercera parte del poema se desarrolla en el presente, un “Hoy” (v.41) en el que reina “la paz” (v.41), a la que alude el repliegue de la nación —“tus fastos descansan rendidos” (v.41)— y el fin de las contiendas militares, a

las que se refiere la figura de la victoria alada —“las alas reposan un punto” (v.42). Pero esta es, en realidad, una calma tensa, pues los ejércitos se mantienen alerta. Los “caudillos” (v.43), los “fuertes soldados” (v.46) tienen los “hachones” (v.44) encendidos para recordar al globo su omnipotencia y sus armas dispuestas para la batalla que traerá “la gran Era” (v.46), un nuevo tiempo de hegemonía absoluta.

La muestra visible de este afán imperial son los “marineros” (v.47) ingleses, a los que Morales dedica la composición “V” de “Poemas del mar”. En este caso, son los miembros de la *Royal Army*, cuyos barcos recorren los puertos del mundo y siembran un terror capaz de acallar cualquier conato de diálogo —“e imponen silencio con fiero prestigio tus acorazados” (v.48). La desaparición de la voz se asocia siempre a la muerte en la obra de Tomás Morales. El sometimiento paulatino de los pueblos, que conlleva su aniquilamiento, se corresponde con el desarrollo económico de Gran Bretaña. El paralelismo y la anáfora con los que se inicia el dicitomotercer serventesio —“Bajo ellos florecen y duermen tranquilas tus viejas ciudades;/ bajo ellos al tiempo se impone imperioso tu orgullo civil” (vv.49-50)— resultan muy elocuentes. La tutela militar es la que alimenta el sosiego de las “viejas ciudades” (v.49), cuyos habitantes, además, se regodean en su “orgullo civil” (v.50). La crítica que esta realidad despierta en el sujeto lírico es despiadada y se manifiesta en los siguientes versos. La imagen de la sombra, asociada a la oscuridad, anuncia el contenido negativo de lo que se explicita. En las tinieblas se está gestando el frenesí capitalista —“en Londres los muelles de hierro desatan su ardor mercantil” (v.52). Como se anota con claridad meridiana, el pretexto de la libertad —“¡oh libre! —que la fuerza es madre de las libertades—” (v.51)—, permite a Gran Bretaña expandirse y doblegar a la totalidad de las naciones —“de Oriente a Occidente” (v.56). El último serventesio ratifica que la situación vigente supone una reedición idéntica de los viejos imperialismos. Por esto, se compara a la Inglaterra del momento con la España de Felipe II, monarca al que se le atribuye el lema contenido en el segundo verso del último serventesio, válido para la Gran Bretaña del siglo XX: “Reina de los mundos, sobre cuyos pueblos no se oculta el sol...” (v.58). La “patria guerrera y artista” (v.59) se ha convertido, gracias a la

complicidad de todos, incluidos los creadores, en la “temible heredera del brazo español” (v.60).

La crítica feroz al imperialismo se halla en consonancia con algunas composiciones del libro I, como las comentadas “VIII” y “XV” de “Poemas del mar”. Pero es, sobre todo, en la “V” de este conjunto donde las concomitancias con este texto se hacen más evidentes. En él, se censura la arrogancia de los soldados de la *Royal Army* que invaden el “Puerto de Gran Canaria”, representantes de la “acción colonial” que se critica en este poema. Esta misma concepción negativa del colonialismo se expone en el final del libro II de *Las Rosas de Hércules*, en los “Poemas de la ciudad comercial”, especialmente en “La calle de Triana”, donde se repara en el poder económico que tienen las casas inglesas en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, baluartes de una “colonización extraoficial” (v.40). Por todo esto, no resulta muy acertada la lectura de “Britania Máxima” que realiza Sebastián de la Nuez, quien ve en esta composición un signo de la “anglofilia” (1973:100) de Morales, “un símbolo de las libertades, de la fuerza organizada y del poderío naval” (101)⁸. Esta interpretación ha sido secundada por Bruno Pérez, que ha resaltado la “anglofilia” (2005: 46) que emana del poema; por Sebastián Padrón Acosta, que llegó a afirmar: “En Tomás Morales tiene Inglaterra un cantor magno” (1933); y por Guerra Sánchez, para quien “‘Britania Máxima’ es el poema en el que por antonomasia Tomás Morales declara su devoción por Gran Bretaña” (2014:36-37).

La denuncia inherente a este texto, que comparte perspectiva con otro poema de la sección, “Oda a don Juan de Austria”, subyace a la interesante hipótesis sobre la publicación de ambos en *Mundial Magazine*, planteada por Oswaldo Guerra Sánchez:

8 Años antes, en su monografía sobre el literato, Sebastián de la Nuez escribió que este texto es una “exaltación himnica del poderío de una nación moderna” (1956, II: 252) y que sus versos finales constituyen un “saludo imperial y olímpico” (254). Según el crítico, el texto está inspirado en una composición dedicada por Arturo Torres a la abadía de Westminster (1956, II:111).

(...) Los dos poemas que llegaron a ver la luz allí fueron seleccionados por Morales, probablemente por varias razones. Primero, porque estéticamente participaban de esa variante del Modernismo atenta a las innovaciones rítmico-métricas a las que Rubén Darío y otros modernistas habían estado tan inclinados. Podría decirse, en ese sentido, que son poemas alejados del núcleo de su poética más original, es decir, aquella que se regía por la más estricta cosmovisión atlántica, pero quizás el poeta valoró más —lo que constituiría una segunda razón de peso— la temática de los textos, tan acordes para los momentos históricos que vivía Europa. En cualquier caso, se trataba de entregar composiciones llenas de virtuosismo y de oportunidad histórica a sabiendas de la proyección internacional que la revista tenía, algo que no había de escaparse a Morales, pues *Mundial Magazine* llegó a convertirse, en poco tiempo, en un magnífico escaparate de la sensibilidad modernista (2008:30).

Respecto a las puntualizaciones aportadas por Guerra Sánchez, estas páginas defienden que los citados poemas de Morales se insertan en su poética más original y forman parte de su cosmovisión atlántica, que no se comprendería sin ellos. La citada construcción del *êthos* parte de la conciencia del fracaso humano que supuso el paradigma de la primera mundialización, que tuvo su culmen en la Gran Guerra. La vituperación del imperialismo resulta evidente en las citadas composiciones del libro I de *Las Rosas de Hércules*. Por tanto, el paisaje físico y antropológico que Morales erige en el libro II de su obra mayor entronca íntimamente con el imaginario del libro I. Sin lugar a dudas, la elaboración del mito de Hércules atlántico se levanta como una alternativa al desplome de la civilización que se adivinaba desde la época finisecular, se palpaba en los primeros años del siglo XX y se materializó en 1914. En definitiva, “Los himnos fervorosos” no pueden leerse de manera aislada, ya que su temática no resulta ajena a los textos “más originales” del poeta. Únicamente, esa militancia se verbaliza de manera más visceral y directa en esta sección, sin la que no se puede completar el alcance del sentido de la literatura de Tomás Morales.

“ELEGÍA DE LAS CIUDADES BOMBARDEADAS”: LA DESTRUCCIÓN DEL ÊTHOS

El poema está dedicado a Tomás Gómez Bosch, retratista y paisajista amigo de Morales, autor del célebre retrato fotográfico del poeta fechado en 1919. Como se anota en el final de la composición, el referente de este texto, compuesto por catorce estrofas sáficas, son los bombardeos sufridos por las villas del Norte de Francia durante la Gran Guerra, que Morales pudo conocer gracias a la reproducción de imágenes en *Nueva España*, *Nuevo Mundo* o *España*. Tras el paréntesis de “Britania Máxima”, se retorna a la primera contienda mundial, concretamente a los efectos devastadores que tuvo sobre la población civil. En ese sentido, esta elegía prolonga la atención a las víctimas, ya reseñada en “Canto en loor de las banderas aliadas”.

El texto presenta una estructura bipartita. La primera sección, que ocupa las seis estrofas iniciales (vv.1-24), se destina al aspecto de las urbes destruidas. La segunda, que abarca desde la séptima hasta el final del poema (vv.25-56), se detiene en las casas, símbolo nuclear de la literatura de Tomás Morales, que en este poema remite a los daños morales provocados por la guerra. El comienzo del texto se inserta en el régimen nocturno de la imagen y su dominante es la digestiva, por lo que abundan las imágenes que remiten a lo profundo e íntimo, que han sido arrasados por la barbarie.

Todo el espesor simbólico del texto remite a la muerte, que, a su paso por las ciudades bombardeadas, ha pintado un “espectral paisaje” (v.1). En él domina la oscuridad —“inverniza claridad muriente” (v.2)— sinónimo, en la obra de Morales, del final de la vida. El amanecer, generalmente rasgo de la continuidad y el reinicio, se transmuta en este poema en un elemento negativo que anuncia lo inevitable: “bajo la lenta majestad del orto/ surge el fracaso” (vv.3-4). Tras el bombardeo se hace evidente el truncamiento de los valores de la libertad y la fraternidad defendidos por las potencias aliadas.

Con el fin de acentuar el dramatismo de la elegía, “las ciudades de la guerra” (v.5) aparecen personificadas e insertas en el esquema de la caída: “heridas” (v.5), “hundidas” (v.21), “acribilladas, humeantes, vivas/ de

horror moderno” (vv.23-24). Atrás queda su esplendor de antaño, que el sujeto lírico asocia al triunfo del capitalismo moderno, al delirio de la opulencia industrial europea —“¡Villas del Norte, hasta el ayer ruidosas,/ ebrias del oro de sus claros vinos!” (vv.9-10). En *Las Rosas de Hércules* la ciudad es siempre un ente vivo, un espacio vitalista, tramado por las fuerzas sociales, que construyen y destruyen el tejido urbano. El exterminio de la población provocado por los bombardeos masivos de las ciudades justifica que carezcan de vida. Frente al urbanismo dinámico de los “Poemas de la ciudad comercial”, estas “Villas del Norte” (v.9) son meras “siluetas fantasmales” (v.7). La masacre cometida hace que se borre la huella humana. Sin población se pierde la historicidad —“Mas no hay pasado en sus bastiones rígidos” (v.13)— y se impone el olvido, al que se refieren la metáfora y la personificación de “las buenas Horas” (v.15), figuras femeninas que “bordan las ruinas” (v.16), dejan la pátina de su mano bondadosa sobre la realidad y conforman el tópico clásico de las ruinas. Esta labor artística ha sido sustituida por una imagen muy prosaica: los restos del legado antiguo están poblados por mera “hierba” (v.20), crecida entre los vestigios.

En el seno de este paisaje solo existe el “horror moderno” (v.24), metáfora de la guerra, que puebla, sin excepción, todos los ámbitos de la existencia humana. Entre ellos destacan “las altas casas” (v.25), elemento fundamental en *Las Rosas de Hércules*. Frente a los hogares de “Vacaciones sentimentales”, con sus altas tapias iluminadas por el sol y su mesa familiar, estos han quedado reducidos a escombros. La epanadiplosis —“—rotos los muros, los tabiques rotos—” (v.26)— revela la violencia con la que se ha violado la integridad del templo y santuario del hogar, símbolo de la propia identidad personal en la obra de Tomás Morales. Las paredes protectoras, que separan el interior del exterior y delimitan el espacio íntimo, se han quebrado, como el ser humano —“en el dolor, ennegrecidas muestran/ sus interiores” (vv.27-28). Todo sufre la aspereza de la intemperie: los “dulces muebles familiares” (v.29), símbolos de la cotidianidad y de la convivencia pacífica, han quedado expuestos, como si careciesen de valor. La morada, templo y santuario, símbolo para Morales de la fundación del *êthos*, ha sido arrasada; y, con ella, el “amor”

(v.34), la “piedad” (v.34) y el “ensueño” (v.35), sobre los que se erige, hasta entonces, la comunidad. De ahí la sucesión de exclamaciones y la virulencia de las mismas en la novena estrofa: “¡Ansias secretas del hogar violadas! / ¡Minas de amor o de piedad desechas! / ¡Todo un ensueño peculiar quebrado / súbitamente!” (vv.33-36). Los baluartes del ser humano, presentados en las composiciones iniciales de “Vacaciones sentimentales”, han quedado volatilizados. Asimismo, la destrucción de la casa, el templo y la fortaleza humana, elimina también la posibilidad de regreso que vehicula la poética de Morales⁹, en la que la vivienda y el seno materno resultan sinónimos. Las víctimas, desamparadas y a la intemperie, están abocadas, pues, a la muerte.

Los restos del hogar, personificados —“Hablan las ruinas” (v.37)—, ofrecen su testimonio sobre lo ocurrido. La mitología justifica la división de la sociedad: la romana “Discordia” (v.37), diosa maldita, madre, según cuenta Hesíodo de Eris en *Teogonía* (vv. 226-232), de la pena, el olvido, el hambre, el dolor, las batallas, las matanzas y las masacres, sembró la ira entre los hermanos. La fractura en el ámbito civil genera la “bruta pesadilla enorme” (v.39) que culmina en “la Guerra” (v.40). Una vez más se pone de manifiesto la opinión que tiene Tomás Morales de la sociedad: el descuido, la apatía y la negligencia de los ciudadanos son los que favorecen el conflicto. La guerra se considera una consecuencia lógica del deterioro de un tejido social que, como se explicita en las “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” y “Poemas de la ciudad comercial”, debe ser vigilado y protegido por sus miembros.

La amenaza bélica se expresa mediante la imagen apocalíptica (Ap. 6, 5-6) de los “negros potros del terror” (v.43). Su simbolismo se vincula en este poema a la huida hacia otros lugares donde vivir. Como explica Gilbert Durand, “(...) es la cabalgada fúnebre o infernal la que estructura moralmente la huida” (69). Las ruinas personificadas alientan al ser humano a conducirse “hacia otras zonas” (v.46) en las que la maldad del hombre no haya sembrado el dolor. La erección de un nuevo *êthos* solo resulta viable en un espacio original. Únicamente en un entorno virgen

9 Véanse los comentarios a los poemas “Recuerdo de la hermana” y “De sí mismo”.

—“Donde no asista la señal del hombre” (v.47)— puede darse un comienzo. A este alude la imagen bíblica de la morada (*Is.* 54, 2; *Lc.* 9, 33-34) —“plantada la tienda...” (v.48). La elegía se abre, pues, a la esperanza, y aboga por la fundación de un nuevo ámbito existencial. Este se perfila en las sucesivas secciones de *Las Rosas de Hércules*, especialmente en la “Oda al Atlántico” y “Poemas de la ciudad comercial”, en los que se aborda esta idea de la construcción de la morada.

El texto se cierra con la reactivación de la barbarie bélica. El estruendo de las bombas indica la continuidad de la contienda y la prolongación “del lamentable panorama” (v.54) que la hecatombe ha dibujado para los seres humanos. En él se descubre al sujeto lírico, que, como en el “Canto en loor de las banderas aliadas”, se identifica como “bardo” (v.53). De nuevo surge la figura del poeta cívico, que participa en los acontecimientos de su tiempo, se involucra en ellos y toma la palabra para posicionarse ante el mundo. Como sucedía en el “Canto en loor de las banderas aliadas”, la pieza es su testimonio comprometido con la realidad.

“ODA A LAS GLORIAS DE DON JUAN DE AUSTRIA”: LA CAÍDA DEL IMPERIO ESPAÑOL

Como “Britania Máxima”, este poema se aleja de las coordenadas temporales de la Gran Guerra. Su germen es el enaltecimiento de la figura de don Juan de Austria, hijo natural de Carlos I, que destacó como navegante y condujo hasta la victoria a las tropas cristianas en la batalla de Lepanto (1571). El poema histórico y el ditirambo¹⁰ se unen en este conjunto de diecinueve serventesios, cuya rima es consonante, que se ordenan siguiendo una estructura tripartita. El primer segmento transcurre desde la estrofa inicial hasta la novena (vv.1-36). En él se esboza un panorama general previo a la contienda, en el que se elogia a don Juan y se presenta a las naciones combatientes. La segunda parte abarca desde

10 Este constituye, a juicio de Sebastián de la Nuez, uno de los mejores ejemplos de la “escuela elocuente latina, luego italiana y española” (1956, II: 83).

el décimo serventesio hasta el decimoséptimo (vv.37-68) y narra la víspera de la batalla y el enfrentamiento. La tercera y última, que ocupa las dos estrofas finales (vv.69-76), se dedica a la alabanza del personaje. La loa de esta figura histórica que concitó la atención de muchos literatos¹¹, justifica el dominio de los diseños dinámicos verticales ascendentes en todo el poema, que están presentes ya en el encabezamiento del texto, en el que se inserta un versículo del Evangelio de san Juan —“*Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Johannes*” (“Hubo un nombre enviado por Dios, de nombre Juan” (*Jn. 1,6*)¹²— que apunta a la sacralización de la figura del almirante. Esta se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas, ligadas a la luz (Durand 414-415).

11 Se debe resaltar la atracción que don Juan de Austria ejerció entre algunos escritores que, antes de Tomás Morales, dedicaron páginas al navegante. Entre ellos destacan Fernando de Herrera, con su “Canción al Señor don Juan de Austria”; Juan Rufo, con su “Austriada”; Luis Vélez de Guevara, con su obra *El hijo del águila*; Mariano José de Larra, con “Don Juan de Austria o la vocación”; y Luis Coloma, con su novela *Jeromín*. Posteriormente, la figura del hijo de Carlos V ha conocido una popularidad que ha abordado Fernando Sánchez-Marco en su trabajo “Don Juan de Austria, un héroe del barroco temprano, en la cultura histórica del siglo XX” (2012), en el que revisa, entre otros, textos de Chesterton y Claudel.

Por otro lado, Sebastián de la Nuez afirma que este texto puede tener un origen biográfico. A juicio del crítico, en su niñez Tomás Morales pudo asistir o contemplar en su ciudad natal “las fiestas de la Naval, con que se celebra desde los tiempos áureos la gran victoria de la armada española y cristiana en Lepanto. El sentido tradicional de esta fiesta podría tener su culminación poética en la magnífica oda que Tomás Morales le dedicaría al jefe militar de esta batalla gloriosa, a ¡Don Juan de Austria, Sol de caudillos...!” (1956, I: 27). Con todo, al crítico le parece más acertada la hipótesis de que Morales “tomara la idea para su oda de algunas poesía de reconstrucciones históricas a lo Henry de Régnier, traducidas por A. Vegue y Goldoni para la revista ‘Renacimiento’, donde hay una dedicada a la batalla de Lepanto” (1956, II: 109). Al margen de las fuentes, Sebastián de la Nuez asegura que con este poema Morales entra en la historia de la poesía retórica, junto a Claudiano, Garcilaso, Herrera, Ronsard, Quintana y Darío (111).

12 Traducción propia.

Desde el primer verso la figura de don Juan se une a la divinidad, en este caso, a los dioses mitológicos “Marte y Neptuno” (v.6) además de Vulcano, al que se refiere el texto mediante su labor —“mano de Numen fue la que entonces filó tu acero” (v.7). Don Juan cuenta con la bendición del “Sol” (v.9), símbolo del régimen diurno de la imagen, que, con su amparo, garantiza el éxito de la expedición. La hipérbole da cuenta de la envergadura de la empresa: el gran número de naves, expresado por la metonimia de las velas —“trescientas gavias” (v.11)— tiñe el mar Mediterráneo —“oscureciendo la azul llanura del Mar Latino” (v.12).

Entre las embarcaciones que participaron en la batalla de Lepanto se distinguen tres grupos, a los que se alude en el primer serventesio —“tres razas para tu empeño coaligadas” (v.3)—, nombrados en las estrofas quinta, sexta y séptima, que se ordenan siguiendo un esquema similar, en el que dominan los paralelismos. El conjunto inicial es el de las naves “de Roma” (v.17), que hacen referencia a la participación papal en la empresa, y se diferencian del resto por los elementos del escudo del Papa: la “Tiara augusta” (v.20) y “las Llaves pontificiales” (v.20). El segundo es el de “las Duxarias” (v.21), que remiten al mecenazgo de los duques de la República de Venecia, ciudad simbolizada por su riqueza, presente en las lujosas naves con “carenas de ébano y plata” (v.21). Por último, se nombra a los barcos de Felipe II, equiparado en el poema con el “César” (v.25), pues es el líder del imperio más poderoso, cuyas embarcaciones galoneadas portan el emblema español “PLUS ULTRA” (v.28).

La expedición es comandada por cuatro capitanes ilustres. Como en el caso de las naves, los paralelismos se ponen al servicio de la presentación de los navegantes: “Marco Colonna” (v.30), “Andrea Doria” (v.32) y Álvaro de Bazán —“Marqués bravo, de los Bazanes” (v.31)—, responsables de los movimientos de las escuadras y la preparación del combate. Todos se supeditan al líder supremo: don Juan de Austria, al que se reserva la estrofa novena, con la que finaliza la primera parte del texto. El entramado simbólico y retórico se destina a ensalzar su figura: la anáfora —“Y” (v.33), “y” (v.34)—, la dinámica ascendente —“la alta nao” (v.33)—, la mayúscula del pronombre personal —“Tú” (v.35)—, la relevancia de la nave, que porta el “estandarte de la Gran Liga” (v.34), y la personificación del

barco, “*La Capitana*” (v.36), contribuyen a la alabanza de don Juan, que se manifiesta abiertamente en los versos finales —“Tú, que al donarle la aristocracia de tu presencia,/ solo por eso, nombrada fuera *La Capitana*...” (vv.35-36).

La segunda parte del texto comienza con la narración de los acontecimientos de la víspera de la batalla. En ella se sitúa a don Juan en el espacio protector del “alcázar” (v.38), con el firmamento rendido a sus pies, estampa que enaltece la figura del capitán: “vio tu silueta la muchedumbre de las estrellas,/ ¡tal vez prendadas de la belleza del Almirante!” (vv.39-40). La hipérbole se prolonga en la siguiente imagen, en la que se reseña una inversión cósmica que recuerda a la contenida en “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*. El cielo se convierte en océano y “la Vía Láctea” (v.42) se compara con la estela del barco sobre el azul del mar, mientras la luna se asemeja al “áncora rota” (v.44) abandonada en la travesía. Este simbolismo ascendente conduce la imaginación hacia un diseño dinámico vertical en el que resultan obvios los valores positivos, asociados a una simbología ya presentada en el libro I, que halla en la protección celeste uno de sus elementos más importantes. Cabe destacar la asociación del satélite a la nave, a través de la metáfora del “áncora rota” (v.44). Durand explica que el cuarto lunar es isomorfo de la barca (238) y, en ese sentido, constituye un signo femenino indiscutible, que, en este texto, se liga al amparo ante la contienda. En ella se vuelve a reconocer al poeta cívico, figura insigne de “Los himnos fervorosos” que, una vez más, es el responsable de registrar el testimonio de lo sucedido. En este caso, se trata del “soldado” (v. 47), inmerso en el estereotipo del *rêveur* cuyo ensueño se incardina en el simbolismo áureo del conjunto —“también dejaba/ viajar su ensueño por las doradas constelaciones...” (vv.47-48). La alusión al escritor y las circunstancias históricas podrían velar una referencia indirecta a Miguel de Cervantes, aunque todo el entramado se ajusta tanto al definido en “Los himnos fervorosos” que resulta complejo ratificar el homenaje.

A partir del decimotercer serventesio se narra la batalla. En ella se distinguen dos bandos muy diferenciados. Por un lado, los cristianos, liderados por don Juan; por otro, los turcos, flota enemiga ligada a los valores

negativos. Las naves orientales se presentan siguiendo el esquema de paralelismos establecido en la primera parte del poema: se las identifica como “las Turquescas” (v.53), embarcaciones que portan orgullosas el símbolo del islam, “las medias-lunas” (v.56). Su peligrosidad se sugiere mediante su comparación con los “alfanjes” (v.55), armas árabes, curvas como “el remate de las antenas” (v.56) desafiantes, que avanzan, en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrípeto, hasta cercar a las naves cristianas.

El clímax del poema se sitúa en el momento del encuentro entre ambas flotas, que ocupa desde la decimoquinta hasta la decimoséptima estrofa. Los puntos suspensivos que lo anteceden —“Se acercan... (v.57)—, las exclamaciones e hipérbolos confieren suspense e intensidad a un momento crucial en la historia de las civilizaciones y religiones: “¡La alta epopeya dará al triunfante palma completa! ¡Santiago el Grande guía la rabia de los cristianos, / y en el coraje del otomano lucha el Profeta!” (vv.58-60). El mar se convierte en escenario del enfrentamiento entre los seguidores del apóstol Santiago y los de Mahoma. Del choque, que “representa un centro del espacio como lugar de convergencia y ocupación polémica de los impulsos contrapuestos” (García Berrio 2004:189), saldrá victorioso el bloque que dominará el mundo. El alcance de la batalla se expresa con la hipérbole, que encadena, mediante el polisíndeton, una serie de imágenes apocalípticas, térmicas y cromáticas, que dan cuenta de la fiereza de los contendientes: “y el mar fue sangre, y el cielo incendio, y horror el viento” (v.63). Finalmente, bajo la dirección de don Juan de Austria, se logra el hundimiento de las naves turcas, hecho que permite compararlo con el “Arcángel de las Victorias” (v.68). La simbología angélica, isomorfa de la purificación, es siempre militar, como recuerda Durand (125). Si el Arcángel san Miguel, señor de los ejércitos celestes, da muerte al mal (*Ap.* 2, 7-9), don Juan erradica a los infieles y se apropia, indirectamente, de la naturaleza sagrada.

Las dos estrofas finales, que constituyen la última parte del texto, refuerzan la divinización del almirante, canalizada mediante hipérbolos y comparaciones —“¡Don Juan de Austria! ¡Sol de caudillos! Hispania avara / de ti recibe su más sonora pompa guerrera” (vv.69-70). Sin em-

bargo, sus hazañas no obtienen por parte de su nación el reconocimiento que se debe esperar de ella. Su heroico nombre es relegado a “la alta popa de una galera” (v.72), gesto que refleja la ingratitud y el agravio que ha recibido el protagonista de tan altos méritos. Frente a este olvido, símbolo del silencio y del arrebato de la historicidad, el poeta levanta su voz con el fin de reconocer la labor del almirante, icono del esplendor “de aquel Imperio que hoy se derrumba” (v.74). Su gloriosa vida se contrapone en los versos finales a la realidad española de comienzos del siglo XX, teñida por la crisis en que se sumió el país tras la pérdida de sus últimas colonias. Resulta evidente que el enaltecimiento de la figura de don Juan, emblema del imperio soñado por los Austrias, contrasta con su desaparición definitiva en 1898. El epinicio concluye con una sucesión de mayúsculas que evidencian el ocaso de un tiempo: “un ditirambo pone mi alma sobre sus Hechos, / y un estandarte negro, mi mano, sobre su Tumba!” (vv.75-76). Esta interpretación del poema se halla en consonancia con la de Sebastián de la Nuez, quien vio en don Juan un símbolo de la “gloria nacional (...)” (1973:99). A su juicio, el texto refleja cómo Morales está “entristecido al comparar las glorias pasadas con las ruinas presentes” (1956, II: 257). Su lectura ha sido prolongada por Bruno Pérez, quien ha visto en el poema evidencias de “las simpatías hacia las particulares cruzadas marítimas de Juan de Austria” (2005a:46).

Entre los comentarios que se han vertido sobre este texto, destaca el juicio de Andrés Sánchez Robayna, quien considera que la “Oda a las glorias de don Juan de Austria” es una de las composiciones de Morales que no ha envejecido bien. El crítico señala que presenta los defectos “*por exceso*” (2000:27) típicos de la escuela modernista, que sucumbió a la grandilocuencia y estilo declamatorio que previamente habían afectado a los románticos españoles. Sin lugar a dudas, el léxico recargado, la torsión del ritmo y la temática de este poema lo distancian de la sensibilidad actual. Este alejamiento se mitiga si se ubica el texto en el conjunto de *Las Rosas de Hércules* y se recuerda uno de sus temas recurrentes: la crítica de las consecuencias de la crisis finisecular. Con todo, conviene señalar que, efectivamente, es una pieza que no ha resistido bien los embates del tiempo.

“CANTO CONMEMORATIVO”: LA PALABRA PROPULSORA DE LA PAZ

Esta composición, formada por doce estrofas caracterizadas por su variedad métrica y un envío, celebra la firma del Armisticio de Compiègne. Así lo indica la fecha que encabeza el texto, el 11 de noviembre de 1918, día en el que se ratificó la victoria de las fuerzas aliadas en la Primera Guerra Mundial. Como la pieza anterior, se trata de un epinicio y, por esto, se puede establecer una relación dialógica entre este texto y el precedente: si allí se abordaba la derrota de Lepanto, que supuso la desaparición de un imperio, aquí se anuncia un nuevo tiempo.

El poema, cuya rima es consonante, presenta una estructura cuatripartita. La primera sección, que ocupa desde la estrofa inicial a la tercera (vv.1-26), celebra la llegada de la esperada paz. La segunda se desarrolla entre la cuarta y sexta estrofa (vv.27-44) y aborda la reactivación de la vida civil. La tercera parte abarca desde la séptima estrofa hasta el final del poema (vv.45-72) y constituye el elogio de las tropas aliadas. Por último, se añade un envío (vv.73-84), en el que se descubre una vez más al poeta cívico que se incorpora al nuevo ciclo histórico que su palabra ha contribuido a forjar.

En la primera parte el sujeto lírico se regocija por la llegada de la paz. El canto se inicia con la exclamación “¡Victoria!” (v.1), que representa la inauguración de la esperada “nueva Era” (v.15) anunciada en el “Canto en loor de las banderas aliadas”. El comienzo se opone a la oscuridad y la muerte sembrados durante el conflicto bélico. La palabra vuelve a constituir el principio de la realidad, algo que caracteriza la obra de Morales; su sola pronunciación está creando un mundo naciente, que se inserta en el régimen diurno de la imagen y cuya dominante postural propicia la sucesión de imágenes auditivas y visuales ligadas a la luminosidad (Durand 414-415).

En este poema se refiere el triunfo de los aliados, anunciado al orbe desde Francia. La paz supone una renovación —“plena de trascendentales renuevos” (v.3)— y, por esto, se asocia al fuego y la luz —“flamígera” (v.2)—, a la verticalidad y horizontalidad —“vibrando hasta el cimiento soterrado” (v.7), “al espacio infinito” (v.9). El simbolismo aéreo, potenciado

por los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes, que tiene por emblema la personificada Torre Eiffel —“la gran torre metálica de París la ha lanzado” (v.10) —, remite al primitivo anhelo humano de alcanzar las esferas superiores (Durand 120). El fin de la guerra supone, sin lugar a dudas, la reconquista de la humanidad perdida y la ascensión espiritual de unos pueblos que pretenden convivir de forma pacífica.

El “éter” (v.11), elemento natural ligado a la creación en la poética de Tomás Morales, porta el mensaje ecuménico del armisticio, que llega a ser omnipresente —“cae, poblando el aire de imperativos nodos,/ sobre los pueblos todos/ y en todos los idiomas, la divina palabra...” (vv.16-18). En un diseño espacial dinámico horizontal centrífugo, la palabra, humanizada, siembra a lo largo y ancho del globo la paz en el mundo y evidencia que la voz humana ha vencido el cerco bélico y su estatismo, sinónimos de la muerte, a la que se refiere la metáfora “pesadilla macabra” (v.15). La repetición y la exclamación —“¡La Paz, la Paz...!” (v.19)— indica el inicio de una nueva etapa, asociado, como en la primera estrofa, al sol y al fuego, que envuelven la palabra que, una vez más, ilumina y crea la realidad que anuncia. Al conocer la noticia, “la Humanidad dichosa” (v.21), personificación de los liberados, ve brotar de nuevo la vida, sugerida por la metáfora de la aurora. La salida del astro rey en el “oriente” (v.22) se asocia a una “sagrada pira” (v.24) donde el sufrimiento pasado se ofrece en holocausto. El simbolismo sacrificial, en el que late la dominación del tiempo (Durand 296), se liga aquí al régimen diurno de la imagen, al triunfo sobre el devenir temporal y la angustia de la muerte. Al logro de la expiación remite el reinicio del ciclo respiratorio. El mundo aparece humanizado, en consonancia con el organicismo de Morales, es un “pulmón universal” (v.26) que retoma la respiración, tras el tiempo de la barbarie.

La segunda parte del poema prolonga el simbolismo vitalista de la anterior. El agua que fluye se vincula a la renovación. El fin de la contienda, sugerido en la metáfora de “la cadena del eslabón hendido” (v.29) y el trabajo de “Mavorte” (v.36), dios romano de la guerra, del que se ha liberado el hombre, implica la reactivación de “la vida que vuelve por su cauce extinguido,/ purificada y nueva de un robusto poder” (vv.27-28).

La pugna se comprende como un paréntesis: roto ese “eslabón” (v.29), se restaura “la cadena” (v.29) del tiempo suspendido: “el mañana se enlaza, feliz, con el ayer...” (v.30). Esta continuidad se explicita en las labores humanas, concretamente en la convivencia entre las “Viejas” (v.31) y “nuevas” (v.32). La recuperación de la vida civil se expresa a través de la mitología. Las “vulcánicas forjas y talleres babélicos” (v.35) de los que se había adueñado el dios de la guerra se transmutan en “fueros pacíficos” (v.37), que se ponen al servicio de un ser humano que se procura responsablemente la abundancia. Fruto de su trabajo son “las artes” (v.34), ligadas siempre al vitalismo en la obra de Morales, y, como sucede en el poema “X” de “Vacaciones sentimentales”, asociadas al humo celeste. La imagen del “Canto conmemorativo” traza un diseño dinámico vertical ascendente, que resalta los valores de la pureza —“al cielo puro elevan su incienso azul las artes” (v.34). Como apunta Durand (209), dicho color es típico del régimen diurno de la imagen y remite a la victoria sobre la oscuridad y la muerte. Así se justifica que sea la tonalidad del arte, comparado en el poema con la “humareda de triunfo y de esperanza” (v.33), que puebla el aire y constituye la prueba más elocuente de la fe del ser humano en su porvenir. El trabajo y, de manera especial, el artístico, es la manifestación de que este puede desarrollarse como tal, que se puede realizar plenamente y, que, gracias a su tarea, se prolongará en el tiempo. En consonancia con el proyecto humano, se halla el espacio, que cumpla con el afán renovador. La fecundidad de las acciones del hombre es paralela a la de la tierra, que “será más productiva y feraz” (v.42). Por esto, aparece personificada como cuerpo que, gracias al sacrificio de los caídos, recibe una inyección de energía —“con sangre transfusa” (v.41). El simbolismo anatómico propio de Morales se acompaña de la identificación de la tierra con la madre, en cuya prole destaca una “hija predilecta: la Paz” (v.44). El vínculo entre la tierra, la vida y la labor que se esboza en esta parte del poema aparece en la pieza “I” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*, y se incluye también en “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, sección del libro II, en la que ya se identifican plenamente la trayectoria vital, la entrega a un proyecto personal y creativo y la construcción de un mundo digno y humano.

La tercera parte del texto retoma el elogio a los combatientes, ya presentado en el “Canto en loor de las banderas aliadas”. El sujeto lírico realiza un guiño intratextual y cita ese poema, cuando exhorta al lector en un tono imperativo a atisbar a las tropas: “Mirad hacia la Europa occidental:/ ved las cuatro banderas de mi canto/ retorcer sus colores en este día santo/ de escalofrío universal” (vv.47-50). La derrota de los alemanes, a quienes se alude en la metonimia que nombra al dios “Thor” (v.46), la han logrado las “cuatro gloriosas castas” a las que previamente cantó el poeta cívico. Como en el “Canto en loor de las banderas aliadas”, se las homenaja en sucesivas estrofas. Los ingleses son comparados con el “unicornio” (v.52), animal mitológico y sagrado, vinculado a la luz y a elementos positivos del régimen diurno de la imagen. Los franceses están representados por uno de sus símbolos nacionales, “el gallo” (v.55), animal dominante y viril relacionado en el poema con el águila —“alas/ aquilinas” (vv.55-56), cuyo simbolismo se asocia, como se ha expuesto, a la creación del nuevo orden, anunciado por “el clarinazo duro” (v.58), signo en el que late el afán por dominar el tiempo (Durand 320), que advierte a los alemanes, a los que alude la metonimia geográfica del “Septentrión” (v.58). Los americanos están representados en la figura del presidente “Woodrow Wilson” (v.59), posterior dinamizador de la Sociedad de Naciones, icono de la esperanza en la diplomacia y la civilización: “la mano ilusa de Woodrow Wilson traza/ las líneas generales del planeta futuro” (vv.59-60). Como en el “Canto”, los italianos quedan vinculados “a la estirpe de Rómulo” (v.61) y a la hazaña de Garibaldi —“el perínclito abuelo de la camisa roja” (v.64).

Tras el ensalzamiento de los ejércitos se realiza el de “los pueblos de liberal entraña” (v.65) que han sido víctimas de la guerra y han aportado su solidaridad a la causa. Todos los seres humanos que han luchado por la libertad son cobijados por el “sol” (v.69), símbolo de la nueva era. El establecimiento de un orden alternativo se manifiesta en el cambio de reinado de las divinidades: el “ayer” (v.70) de la “temeraria y hostil” (v.70) “Belona” (v.70), diosa romana de la guerra, deja su lugar al “hoy” (v.71), simbolizado por “Minerva” (v.71), deidad latina de la sabiduría, las artes y la protección de la ciudad y los artesanos. La sustitución de divinidades

se materializa en el cambio que cierra el poema —“la armadura por la toga civil” (v.72)—, que ratifica la esperanza en la justicia, la democracia y la libertad sobre las que se erige la constitución del nuevo *êthos*.

El “Envío” final, compuesto por dos sextetos escritos en alejandrinos, recupera la figura del poeta soldado presente en el conjunto. El escritor comprometido, ese que “consagró su espíritu como votiva ofrenda” (v.74), el que ha sido testigo de la guerra, ha interpelado a la alteridad, a la memoria y a la conciencia del ser humano, asiste a su esperado término. La “Victoria y la Paz” (v.78), palabras que se entienden como divinidades, como puede deducirse por el uso de las mayúsculas, se insertan en el simbolismo aéreo, luminoso y áureo —“lumbre radiosa” (v.76), “unidad armónica” (v.77)—, propio del régimen diurno de la imagen, que se halla en consonancia con el ascenso de la voz del bardo que “saluda a los héroes de la hazaña inaudita” (v.82), recurriendo al verso de “La Marsellesa” que enfatiza la idea del triunfo, la solidaridad de los pueblos y revela, una vez más, la francofilia de Morales: “le jour de gloire est arrivé!” (v.84).

Este “Envío” supone un cierre circular de la sección “Los himnos fervorosos”. El poeta que en el “Canto en loor de las banderas aliadas” declara su credo, el que se propone crear una lírica de “acentos hondos y apasionados” (v.11) no exenta de la reflexión ética, celebra, al final de la guerra, en el “Canto conmemorativo”, el éxito de la apuesta pacífica y su propio triunfo como poeta cívico. Así lo explicita en la filiación fraternal, es “hijo en un todo de la etapa naciente” (v.79), está profundamente inmerso en la Historia. En ella participa con “entusiasmo” (v.81) y “fe” (v.81) en el porvenir —“viendo el Cenit futuro tras la Aurora presente” (v.80). Con su palabra, principio creador del mundo, se une a la forja de la nueva realidad que confirma la victoria sobre la muerte. El triunfo de la claridad de la poesía sobre el olvido tenebroso de la erradicación temporal resulta indisoluble del carácter genésico de la siguiente sección de *Las Rosas de Hércules*, la “Oda al Atlántico”.

CAPÍTULO X

“Oda al Atlántico”

Esta sección de *Las Rosas de Hércules* está formada por veinticuatro estrofas¹ y está dedicada a Rafael Cabrera, abogado grancanario amigo de

1 Sebastián de la Nuez se vio obligado a reconocer en varios lugares de su obra *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y estructura* (1973) la dificultad para utilizar este término. En la citada monografía afirma: “[las] unidades versales y temáticas forman, a veces, verdaderas composiciones dentro de la arquitectura general de la *Oda*” (78). En otro lugar del mismo trabajo, manifestó:

Aunque para mayor comodidad hemos convenido en llamar estrofas a la serie de secuencias versales y gramaticales, o unidades de sentido, que el poeta separa con números romanos del I al XXIV, en realidad se entrelazan unas con otras sin solución de continuidad, formando una mayor unidad rítmica estructurada en el contexto semántico del Poema. Sin embargo, seguiremos considerándolas como estrofas, porque hay cierta unidad de contenido rítmico en cada una de estas combinaciones de secuencias, integradas en unidades más amplias del Poema —que señalaremos en su momento—, y que constituyen diversas partes o capítulos dentro de la estructura total de la *Oda*. Estas estrofas son verdaderas unidades subpoemáticas, que forman una especie de sucesión de motivos o de temas, distintos o subordinados a la estructura del plano del contenido general, que no se diferencian por sus estructuras formales métricas, sino por graduales cambios de sentido semántico (83).

Con el fin de solventar los problemas relacionados con la terminología apreciados por el profesor, en estas páginas se habla indistintamente de estrofa, pieza o texto para referirse a cada una de las estrofas numeradas de la “Oda al Atlántico”, que, a su vez, en algunos casos, están compuestas por lo que tradicionalmente se denomina estrofa.

Tomás Morales, responsable, junto a otros ciudadanos, de la planificación del frente marítimo de Las Palmas de Gran Canaria. El afecto que el literato profesaba a Rafael Cabrera se manifiesta en otro lugar del libro II de *Las Rosas de Hércules*, concretamente en la composición “El barrio de Vegueta”, de la serie “Poemas de la ciudad comercial”, dedicada a María Hidalgo, su esposa.

El conjunto ha sido objeto de una profunda investigación por parte de Sebastián de la Nuez en *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y estructura* (1973). Su revisión de los textos originales concluye que fueron elaborados en diferentes periodos creativos entre los años 1915 y 1919, por lo que la labor de Morales fue realizada de manera discontinua, algo que el crítico atribuye a “su inspiración y su trabajo intermitentes” (14). Con todo, el largo periodo de cuatro años y la insistencia en mantener el proyecto revelan que la serie supuso una de las mayores aspiraciones literarias del autor.

Según Sebastián de la Nuez, la “Oda” fue concebida como un “amplio Himno o poema épico moderno, independiente de *Las Rosas [de Hércules]*, algo que debía abarcar el mito, la historia y la realidad del Océano Atlántico en todas sus dimensiones” (15). Pese a esta autonomía que señala el crítico, Tomás Morales la incluyó, finalmente, en su obra mayor². Por tanto, el parecer del literato tuvo que alterarse; en un momento debió de resolver, de manera deliberada, insertarla en el libro II de *Las Rosas de Hércules*. No en vano, él mismo realizó las últimas correcciones de la “Oda” en las pruebas de imprenta de dicho libro II, que cotejó durante su estancia en Madrid, a finales de 1919. El cambio de opinión de Morales no resulta extraño a la luz de los estudios de lo imaginario. Posiblemente, a medida que el poeta fue componiendo los versos del

2 Según Sebastián de la Nuez, son los amigos, especialmente Saulo Torón, los que incitan a Morales a incluir la “Oda” en *Las Rosas de Hércules*. Morales pretendía hacer un libro con ella, un gran poema épico que abarcara todos los océanos y grandes puertos del mundo (1956, I:256). No en vano, Sebastián de la Nuez (1956, II:44-45), rescata algunos versos que cree que pudieron pertenecer a la “Oda al Atlántico” y que finalmente fueron desechados, quizá por la premura de cerrar la serie y entregarla para su impresión.

conjunto, se percató de que esa protohistoria del Atlántico, que conjugaba el mito, la leyenda, el pasado y el presente del océano, resultaba imprescindible en su obra. Si el mito hercúleo le daba su título, era necesario remontarse a la teogonía que explicaba su procedencia.

Otro factor que pudo condicionar la inclusión de la “Oda” en el libro II fue la correspondencia temática entre esta y “Los himnos fervorosos”. Si los textos dedicados a la Gran Guerra se caracterizan por una fe en un orden naciente, basado en la fraternidad y en la construcción de un *êthos*, el poema del Atlántico narra el ocaso de una edad dominada por el caos y el advenimiento de una nueva Era, hasta engarzarse con el presente del sujeto lírico, que se descubre, en su final, como un habitante del mundo creado mediante su palabra. Esa “nueva Era” (v.15) recuerda a la que se celebra en el “Canto en loor de las banderas aliadas” y se halla en consonancia con el espíritu renovador de “Los himnos fervorosos”. Si estos pasaron a formar parte de *Las Rosas de Hércules*, Tomás Morales pudo haber pensado que su himno al Atlántico debía añadirse también a este título. Quizá comprendió que, desde la perspectiva de la serie que lo precede, la “Oda” no era un proyecto “independiente”, antes bien, vendría a ratificar la materialización de ese otro mundo posible, necesario tras el fracaso ilustrado que implicó la hecatombe bélica. El poeta reparó en que la “Oda” contenía dicho afán transformador; retomaba el origen, asunto fundamental en su poética, y, a partir de él y por la vía del mito, narraba la constitución del *êthos*, por lo que suponía la continuación lógica de la sección anterior. Asimismo, la “Oda” engarzaba perfectamente con el resto de series de su obra mayor, tanto las del libro I, donde se esboza el *êthos*, como las que, en el libro II, hablan de la necesidad de erigirlo, como los citados “Los himnos fervorosos”; o describen la morada del ser humano y su modo de habitarla, como “Alegorías”, “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” y “A Leonor”. Por todo esto, no debía relegarse a otro proyecto: su autor decidió que debía formar parte de *Las Rosas de Hércules*.

En la “Oda” Tomás Morales realiza un elogio al mar, narrando su creación, su dominación por parte del hombre y el vínculo pasado y presente que lo une a él. El lazo entre el ser humano y el medio se plasma desde una doble vertiente: la marina, inicialmente espacio de los dioses, que,

después, sucumbirán al poder del hombre; y la terrestre, ámbito en el que el héroe elabora sus planes para someter a la naturaleza. El tema se trata en cinco partes³. La primera, condensada en el texto “I”, es el introito, que presenta el tema y contiene la invocación a las musas. La segunda, desarrollada entre las estrofas “II” y “VIII”, trata del poder de los dioses en el mundo y describe el reino de Poseidón. En la tercera, que se desliza entre las estrofas “IX” y “XV”, el héroe adquiere protagonismo y lidera los trabajos para dominar el mar, que se materializan en la nave. En la cuarta, que se despliega entre las estrofas “XVI” y “XXIII”, se asiste a la sumisión de la naturaleza y al elogio de los hombres de mar. La quinta y última está compuesta por la pieza “XXIV”, en la que el sujeto lírico retoma la primera persona y se declara hijo del Atlántico. Toda la estructura se apoya en un virtuosismo formal que Tomás Morales lleva a sus límites en la “Oda al Atlántico”. El tono ditirámico propio del subgénero lírico se apoya en la amplitud de los versos alejandrinos, que con frecuencia se alternan con heptasílabos y, en ocasiones, con endecasílabos. La proporción matemática que existe entre los alejandrinos y heptasílabos da a la “Oda” un equilibrio que rompe el uso del endecasílabo, verso de tipo heroico que casa a la perfección con el encomio del mar. Por otro lado, en el plano formal destaca la variedad de estrofas utilizadas. En relación con el estilo, Sebastián de la Nuez ha escrito sobre la “orquestración wagneriana” (1956, II:117) de la “Oda” y define este concepto como “una especie de ensamblamiento de temas, que tienen cada uno de ellos un significado simbólico-musical, y [en] una gran orquestración polifónica de los momentos culminantes de la acción” (117). A su modo de ver, Morales representa el culmen entre los poetas modernistas con respecto a esta cuestión: “creemos que mucho más wagneriana es, considerada en su conjunto, la ‘Oda al Atlántico’ que cualquier otra composición de Mallarmé o de Darío” (118).

3 Esta división difiere ligeramente de la realizada por Sebastián de la Nuez, quien también segmenta el poema en cinco bloques, pero, a su vez, los agrupa en tres partes (1973:90-91).

Conviene aclarar que el tema, el simbolismo y el estilo de la “Oda” no son novedosos en la poesía de Morales. Todos constan en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, especialmente en los “Poemas del mar”. En ellos se reconoce el germen de la “Oda”, en la que su autor vuelve a demostrar un dominio absoluto del léxico naval, de las tareas de los navegantes, de la vida marinera. Asimismo, la “Oda” constituye el clímax de la “atlantización” de la cultura clásica emprendida en los citados “Poemas del mar”. Si estos terminaban con la suspensión del discurso, la “Oda” lo retoma y se introduce en la protohistoria europea para conducirla, a través del mito, hacia el océano Atlántico, donde el sujeto lírico refunda con la palabra el espacio y tiempo de su existir.

Tomás Morales, hombre nuevo y artista original, recrea la historia del Atlántico a partir de la tradición grecolatina. Él no aboga por la negación de este discurso. No en vano, la herencia mitológica, que está en la base de la “Oda”, que bebe de la *Teogonía* de Hesíodo, la *Odisea* de Homero y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, es uno de los grandes pilares de la cultura europea y uno de los mecanismos más sólidos de su expansión⁴. Morales se sirve de todo ese legado, injerta su voz en el discurso hegemónico y, con ello, lo trae a la polifonía atlántica que el Modernismo había fundado. Hay una apuesta clara por superar los estrictos márgenes del relato occidental, que otorga una superioridad a las culturas mediterráneas. Morales trasciende las confrontaciones y traza una nueva cartografía, se abandona al flujo de la corriente y une el mar Mediterráneo y el océano Atlántico. El poeta vuelve a contar la historia, sirviéndose de las fuentes que cree precisas. Como se explicaba en las páginas iniciales de este trabajo, ese espacio mítico soñado en la antigua Grecia, que para Europa existe solo a partir de 1492, es para él tan añejo y valioso como el Mediterráneo. El Atlántico de Morales se remonta a los comienzos, a un origen que él sitúa en la teogonía griega. El intento del escritor no puede ser más moderno: no solo cuenta la historia, la está inventando. De ahí

4 Entre las influencias literarias de Morales, de la Nuez cita a Homero, Virgilio, Camoens, Herrera, Cairasco, Hugo y Espronceda. Entre las plásticas, a Rubens, Néstor y Van Eryck (1956, II:115-116).

todas las estructuras descriptivas y narrativas, que se apoyan en la sucesión de anáforas, con las que comienzan muchas estrofas —“Y apareció la aurora vibrante de energía” (“VII”); “¿Y el mar? Omnipresente” (“VIII”), “Y el hombre” (“IX”), “Y penetró en la selva misteriosa” (“XI”)—, las enumeraciones, los encabalgamientos y las rimas consonantes, que dotan al conjunto de gran sonoridad y confieren un ritmo vigoroso y una musicalidad enérgica a la sección y le dan un destacado carácter inaugural. Del mismo modo que sus antecesores, Plinio, Hesíodo, Platón o Cristóbal Colón, fabularon y diseñaron un mundo a su medida, Tomás Morales, desde su isla y en pleno siglo XX, proyecta su Atlántico y le crea un pasado que esté a la altura de su circunstancia. Por ello, como se apuntaba en los primeros capítulos de esta investigación, su voz disuelve las cartografías del poder occidental y se suma al coloquio del “archipiélago de las culturas”. Para el poeta modernista no hay divisiones, sino hermanamiento; lo uno y lo diverso conviven. La voz de la alteridad late en esta “Oda” que reconoce al otro como requisito indispensable para la propia existencia. El paradigma del universo se transforma en el del *pluriverso*.

Conviene subrayar la naturalidad con la que se incorpora la cultura clásica a la recreación del espacio atlántico. Esta no ha escapado a los análisis de Sebastián de la Nuez (1956, II: 113) y Manuel González Sosa (1988), que han visto en el entorno del escritor en el momento de componer la “Oda” un factor fundamental. En líneas precedentes se ha destacado que Tomás Morales escribe la “Oda” en su isla natal, es decir, en un lugar en el que el contacto con la naturaleza resulta inexorable para un hombre que vive, como mantiene Pedro García Cabrera en su célebre ensayo de 1930, “en función del paisaje”. Su traslado a la villa marinera de Agaete resultará determinante, a juicio de Manuel González Sosa, para volver a escribir sobre el océano:

No será por casualidad —afirma el crítico— que la última fase de la producción de Morales, iniciada en Agaete, acuse una fuerte impregnación de la mitología clásica (...) Para él, el mar y su entorno eran de antiguo un espectáculo familiar, pero ahora se ofrecían a su vista en un estado de virginal magnificencia que hacía casi inevitable el intenso recuerdo de criaturas y andanzas consagradas por la li-

teratura grecolatina. Ello daba ocasión para penetrar *naturalmente* en un ámbito que habían frecuentado los modernistas obedeciendo solo a incitamientos librescos (...) (1988:17).

Esta naturalidad subrayada por Manuel González Sosa no se reseña en un escritor en el que se ha visto un precedente de Tomás Morales: Ignacio Negrín. Sebastián Padrón Acosta señaló al poeta tinerfeño como el “primer poeta marino de nuestras islas” (1966:50) y el creador del “mar precursor de Tomás Morales” (1966:53). El estudio de la producción de Negrín y de las lecturas de Padrón Acosta invitan a sugerir que la obra del vate santacruceño no fue determinante para Morales, cuyos predecesores en el tratamiento del mar fueron Bartolomé Cairasco de Figueroa y Graciliano Afonso (González Morales 2007).

La “Oda” es reflejo de la vocación diferencial del Modernismo. La sencillez con la que incorpora el espíritu del hombre nuevo hace que esta sección de *Las Rosas de Hércules* se haya convertido en un referente en la poética de Morales. En ella se aprecia la madurez y la originalidad⁵ del autor, que ha completado el periplo que inició en el libro I, especialmente en los “Poemas del mar”, donde se perfilaba como un escritor del Atlán-

5 Antonio Henríquez ha rescatado un texto interesante de Claudio de la Torre en el que reivindica la originalidad de Morales. En un artículo titulado “Poesía y recuerdo de Tomás Morales”, publicado en *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu*, el 4 de enero de 1947, de la Torre combate el estereotipo de la omnipresencia del mar en el Modernismo canario y resalta su importancia en *Las Rosas de Hércules* y el carácter innovador de la poesía de Morales, que lo introduce en el panorama literario de su tiempo: “El mar suele ser tema común para sus cantos, pero no hay que pensar sólo en la tentación constante que es el mar en una isla, porque en esos años viven también en la ciudad, concretamente en Las Palmas, otros poetas mayores a los que apenas llega el rumor de las olas. Ni el mar da la caracterización a la obra de Luis Doreste, ni apenas se escucha en los profundos versos de Domingo Rivero” (2011:113). Muy distinto es el parecer de Domingo Velázquez, quien afirmó en la célebre encuesta preparada por Justo Jorge Padrón y publicada en 1968 que el mar de los otros modernistas superaba el de Morales: “Mientras este [Morales] nos presenta, salvo contadísimas excepciones, un mar sonoro, mitológico, deshumanizado, aquellos hablan de un mar nuestro, humilde, palpable, casi humano”.

tico. En la “Oda”, Morales se ha tornado, definitivamente, un poeta atlántico.

“I”: EL MAR, ELEMENTO CREADOR

Esta estrofa de diez versos escrita en alejandrinos, cuya rima es consonante, constituye la introducción a la serie. En ella se presenta el objetivo del poeta, cantar a su mar, para lo que requiere a las musas, a las que pide su amparo. Se divide en dos partes: en la primera (vv.1-7) se narra el reencuentro del sujeto lírico con el piélago y su relación con él; en la segunda (vv.8-10) este invoca a las musas. Todo el discurso gira en torno a la unión con el mar y, por esto, se encuadra en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifican la abundancia de imágenes visuales y auditivas (Durand 414-415), que inciden en la definición del cantor atlántico.

Desde el comienzo del texto se aprecia una intensa voluntad de concreción por parte del yo lírico, que enuncia inmediatamente el objeto de su palabra a través de los dos puntos —“El mar:” (v.1). Este inicio es similar al de “Recuerdo de la hermana”, de “Poemas de asuntos varios”, y al de “Preludio. De sí mismo”, piezas que, como esta, dan cuenta del reencuentro gozoso con una realidad importante en la vida del sujeto, que aquí también está vinculada a la creación. En la “Oda al Atlántico” esta experiencia se expresa a través del verbo volver —“vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto” (v.4). Este es un instante feliz, tan afortunado para el sujeto, que lo celebra y especifica su alegría mediante la repetición —“en esta hora, la hora más noble de mi suerte” (v.3).

La vieja familiaridad entre el hombre y el piélago justifica su personificación como “gran amigo” (v.1), que expresa la cercanía fraternal a la que se alude también en los “Poemas del mar”, especialmente en el “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. El sentimiento se combina con el respeto distante que impone la divinidad, a la que alude la figura del “titán” (v.2), imagen reforzada por el epíteto “fuerte” (v.1), que subraya el encabalgamiento. Por un lado, la naturaleza es cómplice y depositaria

de los “sueños” (v.1), término que resulta indisociable de la escritura. Por otro, es inaprensible, solo muestra su superficie azul, los “hombros cerúleos” (v.2), bajo los cuales se esconde lo ignoto e inaccesible —“inenarrable encanto” (v.2), “mar agosto” (v.5). Esta antítesis, que ya se encontraba presente en los “Poemas del mar”, se mantiene a lo largo de buena parte de la “Oda”, hasta decantarse a favor de un mar próximo, humanizado, que ya es plenamente antropomórfico en la última estrofa, como evidencia el nombre que le da el sujeto lírico en la pieza “XXIV”: “¡Padre!” (v.9).

Esta transformación es producto de un desmedido afán del hombre que quiere acercarse a la naturaleza. El amor al entorno se manifiesta desde este primer texto, en el que la hipérbole da cuenta del citado deseo de aproximación: “El alma en carne viva va hacia ti, mar agosto” (v.5). La metáfora y el oxímoron, que unen el cuerpo y el espíritu, aluden a la totalidad del sujeto, entregado completamente. Las implicaciones emocionales se aprecian en el uso de la segunda persona —“va hacia ti” (v.5), “tu brío” (v.7)—, que indica la apertura del diálogo con un elemento natural. El sujeto lírico personifica al mar, otredad a la que apela en un proceso que culmina en el clímax que revela al interlocutor de su discurso mediante un vocativo elocuente: “¡Atlántico sonoro!” (v.6). Este descubre que el objeto del canto no es el piélago en general, sino el océano Atlántico. La metonimia que, al comienzo, intercambia los conceptos mar y océano explica el significado que el primero posee en la obra de Morales: cuando se dice “mar” se dice —salvo contadas excepciones⁶— “Atlántico”. En ese sentido la lectura de la “Oda” aclara la de los “Poemas del mar”, que, en realidad, son “Poemas del Atlántico”. De ahí que los lazos entre ambas secciones de *Las Rosas de Hércules* sean estrechos y numerosos, como se aclara a lo largo del análisis de los textos de la “Oda”. Así lo reconoce el sujeto lírico en la estrofa “1”, en la que se registra el guiño a los textos anteriormente publicados. Desde un presente pletórico —“Con ánimo robusto” (v.6)—, declara su deseo de retomar un tema conocido: “quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío” (v.7). La continuidad im-

6 De cada una de esas excepciones se da cuenta en los comentarios de los respectivos textos.

plícita en ese “de nuevo” (v.7) manifiesta la idea de prolongación de un proyecto. Por consiguiente, se puede afirmar que existe la conciencia de que los “Poemas del mar”, del libro I, constituyen la antesala del proyecto mayor de la “Oda”.

La segunda parte se inicia, siguiendo el estricto cumplimiento de las pautas de la retórica, con la invocación a las musas para que ayuden al sujeto en esa tarea que se ha propuesto. Más que de una llamada se trata de una exigencia, como sugiere el imperativo: “Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño” (v.8). Con todo, no son estas las que alientan la creación, como sucedía en “Preludio”, sino que es el océano el que insufla el ánimo —“vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto...” (v.4). La importancia del piélago justifica que este aparezca en el final de la estrofa y le dé un cierre circular. La repetición —“mar” (v.1,v.5,v.9)— y los paralelismos —“mar de” (v.10,v.11)—, seguidos de la pausa reflejada en los puntos suspensivos —“... mar Mío!” (v.10)—, construyen una gradación que culmina en la exclamación final. En ella se recogen conceptos fundamentales en la obra de Morales: la “Patria” (v.9), el “Ensueño” (v.9), la “Infancia” (v.10) y la “Juventud” (v.10). El arte, la vida y el océano conforman una unidad. Así se colige del posesivo, escrito en mayúscula y cerrado por la exclamación final: “mar Mío!” (v.10). Biografía, obra e identidad convergen, indefectiblemente, en el océano: en él nacen y en él mueren, como se afirmará en los últimos compases de la “Oda”.

Pese a la apariencia de simple introito, esta estrofa inicial de la “Oda” recoge muchos elementos esenciales en la obra de Tomás Morales que invitan a leer esta sección de una manera integral y no aisladamente, como se ha hecho en algunas ocasiones. La influencia de Sebastián de la Nuez, que partía del presupuesto de que la “Oda” representa el culmen de *Las Rosas de Hércules*, y así lo hizo ver con su monográfico (1973), ha fomentado, además de la ya comentada exaltación del literato como “poeta del mar”, una lectura aislada de la serie, que la ha convertido en un paréntesis excepcional dentro de *Las Rosas de Hércules*. Si bien es cierto que la majestuosidad de la “Oda al Atlántico” resulta indubitable, también lo es que esta serie está hermanada con otras producciones de Tomás Morales. La “Oda” no se comprende sin el resto de los poemas de

Las Rosas de Hércules, su simbolismo y alcance se aclaran a la luz de otros textos, que, a su vez, son alumbrados por ella. Sin ir más lejos, la recuperación de ciertos conceptos presentes en “Poemas del mar” permite vincular las alusiones a la “Patria” y al “Ensueño” y a la “Infancia” y “Juventud” con las composiciones “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios”, y “Los puertos, los mares y los hombres de mar” y “Final”, de “Poemas del mar”.

Como se explicaba en el análisis de la última composición del libro I de *Las Rosas de Hércules*, su autor, que ya está formado y es consciente de la madurez de su voz, está preparado para desplegar su proyecto mayor, el de la constitución del *êthos*. El inicio del libro II y sus primeras secciones constituyen una prueba de su voluntad constructiva. Primero, el poeta sella un compromiso con la poesía en “Preludio”; posteriormente, asume la responsabilidad ante el mundo que lo rodea en “Los himnos fervorosos”. En la “Oda al Atlántico” comenzará la recreación de su circunstancia, la construcción poética de un *êthos*. En coherencia con el resto de su obra, este solo puede iniciarse en el medio marino, que, como se ha explicado en análisis simbólico de textos precedentes, identifica las aguas con el útero materno, con la diosa madre y el origen. En la “Oda” se narra el nacimiento de un mundo. Por esto, el texto es un recorrido desde los albores de la civilización hasta el presente, tiempo verbal en el que está escrita la última composición, donde, como en esta estrofa “I”, se descubre al sujeto lírico dialogando con el mar.

“II”: EL SILENCIO PREVIO A LA DINAMIZACIÓN DEL OCÉANO

Compuesta por doce versos de rima consonante, la estrofa presenta el panorama previo al nacimiento del océano. En ella se diferencian dos partes. La primera (vv.1-6) está dedicada a un paisaje marino caracterizado por el estatismo y el silencio. En la segunda (vv.7-12) se señala a los dioses protagonistas de la *Teogonía* como responsables de esa quietud.

Los versos iniciales revelan que la “Oda” no es un poema, como ha manifestado Guerra Sánchez, sobre “*La Creación*” (2006:344). El mundo y el piélago ya existen en el comienzo de esta estrofa “II”. Sin embargo, es un

mar muerto, como sugiere el simbolismo, en el que destaca el silencio y la ausencia del viento, ambos ligados a lo fúnebre en la poética de Morales —“mar silencioso” (v.1), el “reposo” (v.2), “El viento no ondulaba” (v.4). Dado que para Tomás Morales el océano es sinónimo de la vida, del tránsito y del encuentro entre seres humanos, este mar inerte constituye una extrañeza en su obra, en la que han reparado Joaquín Artilles (1959:252) y Helena Tur Panells (2006:36-37).

El mar muerto es el símbolo de una atmósfera asfixiante, reflejada en su personificación —“prisionero en el círculo que el horizonte cierra” (v.3)—, que perfila el diseño espacial imperante en la pieza: el asedio. Si en otras composiciones el “horizonte” (v.3) remite a la promesa de futuro y libertad, aquí se convierte en límite y contiene al mar. Su aspecto paralizado justifica que la superficie aparezca cosificada mediante la metáfora y el símil —“bruñida planicie” (v.4), “como un cristal inmenso afianzado en la tierra” (v.6). En consonancia con las imágenes se halla la coincidencia de pausas sintácticas y versales y la abundancia de signos de puntuación que ralentizan el discurso y refuerzan el citado cerco.

La segunda parte descubre las causas de ese sosiego imperante. Este se debe a una voluntad superior, la de “las potencias caóticas” (v.8) que mantienen la situación. La referencia al Olimpo contenida al comienzo del poema —“Diríase embriagado de olímpico reposo” (v.2)— permite localizar la fuente del texto: la *Teogonía* de Hesíodo, concretamente, los versos que el poeta griego dedica a la primera, segunda y tercera generación de dioses y al mito de la sucesión (vv.116-885). Como se recordará, el griego narra cómo en el tiempo de los orígenes reina el Caos, símbolo de la vida indiferenciada, que toma forma cuando Gea dinamiza la creación y se une a Urano. De esta fusión nace un cosmos simétrico y ordenado, en el que se diferencian el cielo, la tierra y el mar. Sin embargo, según cuenta la *Teogonía*, la paz entre las divinidades es frágil y pronto se tambalea. Esta delicada armonía en la que viven los dioses se recoge en la “Oda”, que alude a su inminente contienda —“En lucha las enormes y opuestas energías” (v.7). La pugna remite a los conflictos de Urano y su hijo Crono, y entre este último y sus descendientes. Por esto, se puede inferir que la estrofa se desarrolla justo antes de la contienda que consagra-

rá a Zeus como rey del Olimpo. La dialéctica de los antagonistas sitúa estos versos en el régimen nocturno de la imagen, correspondiente a la “historización” (Durand 414), que se manifiesta en la dominante copulativa, proyectada hacia un porvenir, que se desarrollará en los siguientes poemas.

La calma tensa de los dioses, que aún no se han entregado a la batalla, es la que justifica el inmovilismo imperante. Son ellos los que sostienen un “equilibrio etéreo” (v.9), un estado transitorio que pronto se transformará. La atmósfera inerte vuelve a manifestarse, como resulta habitual en la obra de Morales, mediante la ausencia de viento, elemento creador por antonomasia. El inciso que explica el equilibrio dominante “—a la estática adicto y al Aquilón reacio—” (v.10), revela que ni siquiera la fuerza del “viento Norte”, esencial en “Final”, de “Poemas del mar”, puede romper la quietud. Todo lo existente está contenido en un universo cerrado, sometido a las leyes de las potencias, limitado por el “inmensurable atletismo de espacio” (v.11) que ellas han perfilado. El mundo está sometido a su deseo, como sugiere el paralelismo con el que se cierra la estrofa —“lo infinito del agua y el infinito aéreo...” (v.12).

“III”: EL SURGIMIENTO DE POSEIDÓN

Compuesta por catorce versos cuya rima es consonante, la estrofa posee una estructura bipartita. En su primera parte (vv.1-4), se retoma la situación planteada en la composición anterior, en la que las divinidades están enfrentadas y reina una paz quebradiza. En la segunda parte (vv.5-14) se invierte este orden con la derrota de los dioses reinantes y el inicio de una nueva era, impulsada por su sucesor. Finalmente, del mar emerge el dios Poseidón, cuya figura se adscribe al régimen diurno de la imagen, a la dominante postural y a sus características imágenes auditivas y visuales (Durand 414-415).

En los primeros cuatro versos se prolonga la calma tensa planteada en la pieza “II”. El paso de un largo periodo de tiempo se sugiere mediante la aliteración —“Así pasaron cientos de centurias iguales” (v.1)— y la personificación de los dioses combatientes —“mantenían su puesto/

con su actitud de siglos y su forzado gesto” (vv.3-4). Este equilibrio se rompe cuando se produce la derrota de “los puntales” (v.5), metáfora que, gracias al entramado simbólico del texto precedente, se puede identificar con el momento en que Zeus libera a su hermano Poseidón, tras vencer a su padre. En ese sentido, se registra una elipsis en la intertextualidad con la *Teogonía*. Se ha elidido el engaño de Crono y el nacimiento de Zeus (vv. 459-506), la titanomaquia (vv. 617-731) y el ascenso de Zeus al poder (vv. 881-885). Este supone el comienzo de un periodo, el de la tercera generación de los dioses, los Olímpicos, entre los que se encuentra Poseidón, a quien le es concedido el mar.

El fin del periodo de la quietud y las tinieblas tiene su correlato estilístico en el quiebre adversativo —“Mas, de pronto, una noche” (v.5)—, que adelanta el término del reinado de Crono y la sucesión de Zeus. El anuncio de las “cosas nuevas y sobrenaturales” (v.6) hace que se multipliquen las imágenes relacionadas con la claridad y el sonido, propias del régimen diurno y de la dominante postural, siempre asociados a la vida en la obra de Morales; y, por otro lado, también a Zeus, dios del rayo y del trueno. Estas imágenes inundan la estrofa y trazan diseños espaciales dinámicos expansivos horizontales y verticales ascendentes, propios del régimen diurno, que simboliza los albores de una nueva era. La aparición de la luz, es, al principio, “un menguado claror alucinante” (v.7), que remite al rayo, propio de la iconografía de Zeus. La aurora promete la llegada de una época, implícita en el simbolismo ígneo, que remite a la renovación y se potencia con la naturaleza punzante de la piedra preciosa —“diamante de fuego” (v.10). Este rasga el estatismo previo, característico de los tiempos de Crono —“raya el éter” (v.10)— y abre paso al viento, elemento siempre asociado en la poética de Morales, al igual que el diamante, a la creación.

La emergencia de la vida suena con un estruendo que alcanza los confines de la realidad. Primero se escucha un “Ronco rumor distante” (v.8), onomatopeya que, en un diseño dinámico expansivo horizontal centrípeto, atraviesa el mar. Este ruido se prolonga, mediante la aliteración de vibrantes, con el “trueno” (v.10), atributo de Zeus, que, en un diseño dinámico vertical descendente, penetra en la tierra, “en la clara concavidad de un monte” (v.11). La sonoridad y la luz están ligadas a Zeus y al con-

cepto de inicio (Durand 150), al comienzo que el sujeto lírico recrea con una confianza desmedida en la construcción poética del mundo. En la “Oda” este asiste al fin de una era y al inicio de una nueva. Se produce un alumbramiento, de ahí su carácter inaugural. El orden naciente será, como se aprecia en los siguientes textos de la serie, antropocéntrico; será el humano quien rompa ese pasado y quien configure un mundo a su medida, inventado, recreado, mediante la palabra.

La victoria de los Olímpicos se refleja en el cambio que sufre la naturaleza, que se llena de vitalismo. En ella se distinguen claramente dos planos. Por un lado, está el mar, que se ha trocado ya territorio dinámico; y, por otro, “la tierra cercana” (v.12), que divisa el sujeto lírico desde él. En esta destaca la citada “concauidad de un monte” (v.11), que resulta inseparable de dos realidades simbólicas cuya relevancia en el conjunto de *Las Rosas de Hércules* es indiscutible: en primer lugar, la “montaña sagrada”, presente en el poema “I” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I; en segundo, su forma cóncava puede referirse a un cráter, paisaje propio del contexto físico que se menciona al final de la “Oda”, en la estrofa “XXIV”, las “Islas Afortunadas” (v.10), que aparece aquí veladamente y de forma más explícita en el “Himno al volcán”, del proyectado libro III.

El ritmo frenético de la creación, sugerido en la serie de encabalgamientos, se detiene en los puntos suspensivos, que anuncian la aparición triunfal, el ascenso del dios olímpico en su carro, cuya imagen llena “el horizonte” (v.13), que vuelve a asociarse con una promesa de futuridad. La aparición de Poseidón, revestido de la aureola de los dioses y monarcas —“—áureo de prestigios—” (v.14)—, manifiesta la victoria definitiva del régimen diurno de la imagen sobre la oscuridad, el olvido y la muerte.

En este texto radican algunas de las claves para comprender el alcance de la “Oda”. En ella se asiste al derrocamiento de un mundo y a la emergencia de una “nueva Era”. El tiempo recién inaugurado se relaciona con el que celebran “Los himnos fervorosos”. Conviene recordar que la redacción de algunos fragmentos de ambas secciones es sincrónica, de ahí la sintonía temática y el tono reformador y optimista que destilan dichas series. La “Oda” ratifica, por vía mítica, la llegada del orden anunciado en el “Canto en loor de las banderas aliadas”.

“IV”: LA NAVE DEL DIOS

Esta estrofa y la próxima se destinan, respectivamente, a la descripción del carro de Poseidón y del dios. El “IV” es un extenso texto de dieciocho versos que riman en consonante y se amoldan a una estructura bipartita. La primera parte (vv.1-8) se destina a la nave de Poseidón. La segunda (vv.9-18) se centra en su avance, en su forma de surcar el mar, muestra del poderío de la deidad.

Desde el primer verso el sujeto lírico deja patente que el carro de Poseidón es el objeto de su discurso, como refleja el uso del verbo ser y los dos puntos. El vehículo del dios se torna, metafóricamente, “una inmensa concha” (v.1), símbolo que, como afirma Durand, “representa el aspecto acuático de la femineidad y quizá posee el aspecto femenino de la sexualidad” (299). La identificación del mar con el útero materno, con las aguas madres, se halla en consonancia con la imagen femenina de la nave —ya reseñada en los “Poemas del mar”— y con el citado alumbramiento de una nueva era. Esta se adscribe al régimen diurno de la imagen y a la dominante postural, con sus características imágenes auditivas y visuales (Durand 414-415).

La recreación del mundo se produce en el mar, donde se ubica el carro del dios, icono de la vida que germina. Este es un objeto extraordinario en el que se concentra todo lo existente. En ella se distinguen elementos del reino vegetal —“el marismo” (v.2)—, del mineral —“sus sales” (v.2), “minas” (v.3)—, animal —“marinos atributos/ —nautilos y medusas” (vv.5-6)—, el aéreo y el celeste. Estos últimos aparecen fusionados en la imagen del arco iris impresa en la nave. La “siete iridiscentes lumbreras espectrales” (v.4), producto de la comunión del aire y la luz, son un símbolo, como ha sugerido Durand, de la totalidad y revelan un afán por unirse a la trascendencia (126). La nave es el reflejo de que la materia y el dios forman una unidad. De su vínculo nacerá, como se manifiesta en los siguientes textos, toda la naturaleza. A esta idea de futuridad remiten los “cuatro piafantes brutos” (v.7), que propulsan el carro. Los caballos, símbolos del “terror ante la fuga del tiempo” (Durand 69), revelan el deseo de crear el devenir, de dominar el entorno que está naciendo.

La segunda parte de la pieza se destina al elogio de estos equinos que arrastran la nave y ofrecen un espectáculo de tal envergadura que merece ser contemplado por todos, como se sugiere en el imperativo que apela al observador: “Vedlos” (v.9). El preciosismo se pone al servicio de la dicción, que se puebla de adjetivos, que reflejan la belleza y la fuerza de los caballos —“recias” (v.10), “finas” (v.11), “alígeras” (v.11), “fogosos” (v.16), “enjutos” (v.17), “espumosos” (v.17). Su superioridad se subraya al ubicar otros elementos bajo ellos. Los animales marinos, a los que se refieren, por metonimia, los “delfines” (v.12), y el agua, que desciende por su pelo, formando “cataratas” (v.14), revelan su supremacía. El avance fugaz de los equinos por el mar, que traza un diseño espacial dinámico horizontal centrífugo, propio de la conquista, refleja la omnipotencia de Poseidón. La descripción de la nave es, en suma, la metáfora de su poder. Así se desvela en la exclamación final, que expresa la maravilla del observador ante el sometimiento de los animales al arma distintiva del dios, “el tridente...!” (v.18).

“V”: EL VASTO IMPERIO

Esta estrofa, compuesta por catorce versos que riman en consonante, a los que se une un verso suelto al final, es un retrato de Poseidón. Posee una estructura unitaria y constituye una continuación de la precedente, de ahí su comienzo, con la conjunción copulativa y los dos puntos, que sitúan al lector en un contexto que ya conoce: “Y en medio, el Dios:” (v.1). Poseidón ocupa el espacio central, un puesto privilegiado, que revela su poder. Su figura se adscribe a la del monarca anciano —“senectud longeva” (v.2)—, en el que convergen el sosiego —“sereno” (v.1)— y el brío —“arrogante” (v.2). Su “vigor” (v.4) es alimentado por el propio mar, metaforizado como “salada ambrosía” (v.4) que inhala —“respira a pulmón pleno” (v.3)— una deidad humanizada, cuya estampa recuerda a la del sujeto lírico del texto “I” de la “Oda”. Por consiguiente, el retrato del dios se inserta, también, en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, con sus características imágenes auditivas y visuales (Durand 414-415).

En coherencia con su supremacía, destacada desde la pieza anterior, se ubica en el espacio de lo alto, propio de la divinidad, desde donde contempla sus dominios, “su vasto imperio” (v.5). Frente al territorio cerrado y opresivo de la estrofa “II” de la “Oda”, el mar es un espacio amplio de libertad que no conoce fin, como se aclara en el inciso —“—sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos—” (v.6). Su identificación con el “olímpico legado” (v.5) recuerda la hazaña de Zeus y sus hermanos y el cambio de orden que supuso pues, a diferencia de Crono, aquel ha fundado su poder en la justicia, ha repartido entre sus iguales lo existente y le ha concedido el mar a Poseidón.

Su retrato enfatiza el dominio sobre la naturaleza. Es él quien crea el viento y las olas, elementos asociados a la creatividad en la obra de Tomás Morales. En primer lugar, el movimiento aéreo es fruto del avance del carro divino —“el viento, que a su marcha despierta inusitado” (v.7). La fuerza de la corriente es tal que altera la imagen inicial del dios, algo que robustece su apariencia —“le arrebató en sus vuelos el manto constelado, / la cabellera de algas y la barba de fucos” (vv.8-9). El “manto” (v.8) lleno de estrellas simboliza su alianza con lo celeste, mientras que el pelo poblado de vegetales lo une al mundo acuático.

En segundo lugar, las olas, vinculadas a la creación desde “A Salvador Rueda”, de “Poemas del mar”, nacen de un gesto de Poseidón. Cuando este apoya su tridente —“cetro soberano” (v.10)— sobre la superficie marina, surgen las “primitivas olas” (v.15), como se recoge en el último verso de la composición. La exclamación que cierra el texto refleja el asombro del dios por la capacidad de su vara, símbolo, al decir de Durand, de la “omnipotencia benéfica” del “poder” y de la “virilidad del Destino”, por los que el individuo se “apropia mágicamente de la fuerza, abandonando al mismo tiempo, vencidos y ridículos, los despojos temporales y morales” (117). Las olas son, pues, un reflejo de la futuridad. Un porvenir que, como se refleja en los encabalgamientos (vv.3-4, vv.12-14), que aportan dinamismo a la pieza, resulta imparable.

Al mismo tiempo que hace brotar el mundo, Poseidón persiste en su empeño de atravesar el espacio. Su gesto, que revela cómo sigue gobernando su nave “con apretada mano” (v.11) y “pulso duro” (v.12), refleja su

omnipotencia. Su paso deja una huella de claridad y sonoridad que, al igual que en otros textos, se puede asociar al triunfo del régimen diurno de la imagen. Con las “fugaces aureolas” (v.13) y las “rizadas espumas de diamante” (v.14), que dibuja “la cuadriga tonante” (v.12), que llena el ambiente de estruendo, se retoma una simbología ya comentada, ligada a la luz y al sonido, que se extienden por los vastos territorios del monarca marino. A su engrandecimiento contribuye, según Sebastián de la Nuez, “la fuerza evocadora del vocabulario rico, preciso y apropiado en su significado, en su volumen y en su sonoridad” (1956, II:262).

“VI”: LA PALABRA, IMPULSO FECUNDO

La sexta estrofa, compuesta por diecisiete versos cuya rima es consonante, ratifica que la vieja era ha terminado y que ha nacido un nuevo orden, cambio que provoca la eclosión de la vida. Esta se liga al régimen diurno de la imagen y a la dominante postural e inunda la pieza de imágenes visuales y acústicas (Durand 414-415). El texto presenta una estructura unitaria y, desde el primer verso, queda patente que los viejos tiempos, en los que reinaba el caos, han quedado atrás: “Quedó el hechizo roto” (v.1). El empuje del mar, que ha propiciado Poseidón, hace emerger las especies, hecho que subraya, una vez más, la fecundidad maternal del mar. La curvatura de las aguas que, en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo, se extiende por el imperio del dios, metaforizado como “toda la llanura gloriosa” (v.3), genera, con su movimiento, la naturaleza viviente. La procreación está precedida por la entrega erótica, que personifica a las olas —“amoroso allego” (v.2), “langor de caricia y agilidad de juego” (v.4). De este pasatiempo amoroso, que se halla en consonancia con el ya comentado “ciclo erótico” de “Poemas de asuntos varios”, nacerán las especies.

Su surgimiento se liga, una vez más, al sonido. El “rumor vehemente” (v.5) anuncia, en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo, que la irrupción de la vida llega a los confines del mar, a sus “ámbitos difusos” (v.5). Este “impulso fecundo” (v.11) se irradia a toda la realidad:

en las aguas brotan “los gérmenes profusos” (v.6), que incitan el movimiento de los “maravillosos peces” (v.9); en el cielo se avistan las “aves” (v.12). Estas, como los peces, comienzan a desplazarse de manera inmediata, manifestando el dinamismo de la naturaleza, agudizado por los encabalgamientos, el polisíndeton y la ligera sonoridad del poema, a la que contribuyen la rima asonante y las anáforas —“y” (v.8,v.11,v.14). Las aves, símbolos de la imaginación aérea, dotan al texto de verticalidad, pues su “repentino vuelo” (v.13), dibuja un diseño espacial dinámico vertical ascendente. Las últimas criaturas nombradas son los “gigantes cetáceos” (v.15), que avanzan en una manada ruidosa por el mar y lanzan “líquidos surtidores” (v.17) a un “cielo” (v.16) que, hiperbólicamente, queda perforado por él. Además de reforzar las dinámicas ascensionales anteriormente citadas, la imagen posee un evidente matiz erótico, enfatizado por el hecho de que los animales están “en celo” (v.15), estado en el que se adivina la continuidad de la procreación narrada en la estrofa. La referencia a su apetito sexual remite al esplendor de la naturaleza, traspunto de la renovación del ciclo vital y, en último término, de la victoria del régimen diurno de la imagen que vehicula toda la pieza.

Conviene recordar, una vez más, que en *Las Rosas de Hércules* el simbolismo de las olas está unido a la creación. No resulta baladí que en este poema “VI” de la “Oda al Atlántico” se resalte la esencia creativa de las ondas, que son, en última instancia, las portadoras del vigor de Poseidón. Estas, que progresivamente crean el universo atlántico, guardan un paralelismo con la palabra, pues, a medida que la voz va avanzando por la serie, va apuntalando un espacio poético. Este se descubre paulatinamente en la “Oda”, porque es nombrado y articulado con un lenguaje que inaugura la realidad cuando la nombra. Verso a verso, el Atlántico va tomando entidad, y así se forja este espacio cultural donde se levantará el *êthos*.

“VII”: EL SOL CENITAL

La aparición del sol, símbolo por antonomasia del régimen diurno de la imagen, supone el definitivo asentamiento del nuevo orden anunciado,

ligado al régimen diurno de la imagen, a la dominante postural y a las imágenes visuales y acústicas (Durand 414-415). La estrofa, compuesta por doce versos de rima consonante, posee una estructura unitaria. La “aurora” (v.1), que remite al inicio en la poética de Morales, alumbrada y confirma la realidad creada, e impone la continuidad del universo naciente. La potencia del astro rey —“vibrante de energía” (v.1)— es más aguda de lo normal, de ahí la metáfora que lo asocia al fuego y exige una precisión por parte del sujeto lírico, lo que contribuye a la hipérbole: “una aurora de fuego, más bien un mediodía” (v.2). El elemento ígneo refuerza el sentido renovador y purificador de los nuevos tiempos. Frente a los anteriores, en este ciclo inaugurado domina la armonía apolínea —“Todo era formidable e infantil” (v.3). El mismo Apolo, dios del sol, goza de este equilibrio y se presenta, en un guiño con el título de la obra mayor de Morales, “coronado de rosas” (v.4), símbolo en sus libros de la creación. Otro reflejo de la armonía es la naturalidad con la que se relacionan los dioses, a la que alude el viaje de “las horas” (v.7) sobre “el arco del cielo” (v.6). Su presencia remite al establecimiento del orden en el universo creado, pues, como se recordará, las hijas de Zeus y Temis establecen la división de las estaciones y de la jornada.

A partir del verso octavo, el sujeto lírico se detiene en el elemento aéreo, siempre ligado a la dinámica ascendente y a la creación en la obra de Morales. En primer término se descubren las “nubes” (v.8), que, humanizadas, tejen “sus vellones” (v.8). En esta imagen vaporosa se congregan lo celeste y lo etéreo. La personificación del aire, símbolo principal de la imaginación dinámica vertical y ascendente que, en *Las Rosas de Hércules*, resulta inseparable de la creatividad, se pone también al servicio de la expansión del entorno creado. La fuerza del aire hace que se lo compare con “un cíclope de fenecidas castas” (v.9) que acrecienta el entorno —“sus dimensiones vastas” (v.11). El símil resulta interesante porque, al mencionar las “fenecidas castas” (v.9), recuerda la victoria de los Olímpicos. El movimiento del viento, que traza un diseño espacial dinámico horizontal centrífugo, amplía un espacio que el comparativo del verso final identifica con conceptos positivos, como la gloria y la pureza —“cada vez más glorioso y cada vez más puro” (v.12).

“VIII”: EL MAR AMENAZANTE

Con esta estrofa, formada por catorce versos cuya rima es consonante, finaliza la segunda parte de la “Oda”. Su estructura es unitaria y en sus versos se invierte la imagen positiva del mar, que, por primera vez, se torna amenazador. Este cambio prepara el tema de los siguientes textos, la pugna entre el piélago y el hombre, que se saldará con la victoria de este último. Por eso, la pieza octava resulta capital para su desarrollo, pues, al transformarse el mar en un espacio peligroso, se justifica la empresa civilizadora del hombre que ansía dominar el medio avieso.

La interrogación retórica con la que se inicia el texto —“¿Y el mar?” (v.1)— introduce la personificación que lo vuelve a mostrar como poderoso —“Omnipresente” (v.1)— y bravío —“vigor naciente” (v.2), “retador e inconsciente con su barbarie sana” (v.4). El océano aparece humanizado como un ser feliz —“se exaltaba en el júbilo” (v.2)— y pletórico —“Sintiendo sus enormes poderes dilatados” (v.5)—, que se desentumece y abre sus brazos, para celebrar su abundancia: “desperezaba, alegre, los flancos liberados” (v.6). Su soberanía se refleja en el modo en que se extienden por toda la realidad, en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo, hasta llegar a los confines de lo existente: los “bajíos” (v.7), límite para su profundidad, y “los acantilados” (v.9), frontera de su superficie.

La plenitud de este mar humanizado se corresponde con la luminosidad del entorno, sugerida en la metáfora “el festín radioso de la estival mañana” (v.3). El sol, siempre asociado a significados positivos en la poética de Morales, es el símbolo utilizado para vincular el mar con valores negativos. En un diseño espacial dinámico vertical descendente, el astro rey vierte sus rayos sobre el piélago, pero estos, lejos de su sentido habitual, resultan agresivos. Son “llamaradas rotundas” (v.10), que golpean la superficie del océano, que, personificado, trata de zafarse de ellas, de “la acerba persecución lumínica” (v.14). La luz, sinónimo de la vida y la creatividad, y el sol, elemento paradigmático del régimen diurno, no resultan beneficiosos para el mar, que, por ello, comienza a perfilarse como

oscuro y malicioso. Su carácter amedrentador se refleja cuando es animalizado: “al monstruo la excitante caricia espoleaba/ y el lomo azul fugaba” (vv.12-13). Al vincularlo a lo teratológico, el piélago se consolida como espacio deleznable, inseguro y violento. La imagen que de él se ha dado en versos y composiciones precedentes se ha invertido: el imperio de Poseidón, antes fuente de vida y de futuridad, signo de la victoria de los Olímpicos y del nuevo orden, se ha transmutado en un entorno perverso. Este cambio justifica el deseo del hombre, que aparece en el siguiente poema. Este arrostrará sus dudas y temores iniciales y, finalmente, ejecutará su empresa civilizadora, que se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que explica la presencia de imágenes visuales y acústicas (Durand 414-415).

Sebastián de la Nuez ha afirmado, sagazmente, sobre esta pieza que del “resultado de esta alternancia de realidad mítica y de mito-realista, surge la identidad poemática, la razón creadora, la idea generatriz de la imagen poética del mar animado o del mar como símbolo vivo, identificado con un joven dios (mitad bestia, mitad hombre)” (1956, II:263-264).

“IX”: EL HÉROE

Con esta estrofa se inaugura la tercera parte de la “Oda”, destinada al elogio del héroe y a la construcción de la nave con la que dominará el piélago. Este extenso texto de veinticinco versos y rima consonante, el segundo más largo de la serie, tras el “XVIII”, se desarrolla en tierra firme. Se abre así un espacio complementario al mar, al que ya se aludía en las composiciones anteriores, en las que se lo mencionaba bien directamente, bien mediante la metonimia de la montaña. Este es un territorio humano, donde se descubre a un hombre cuyo retrato será el objeto de esta pieza. En ella se distinguen cuatro partes: en la primera (vv.1-8) se presenta al hombre subyugado al poder de la naturaleza; en la segunda (vv.9-13) se resalta su fuerza física y juventud; en la tercera (vv.14-19) se adelanta su conflicto con el mar; y en la última (vv.20-25) se anuncia su deseo de dominarlo. La estrofa se sustenta sobre el arquetipo del mo-

marca, propio del régimen diurno de la imagen, cuya dominante postural justifica la abundancia de imágenes visuales y acústicas (Durand 414-415).

En el comienzo, “el hombre” (v.1) aparece como el observador de un paisaje cuya superioridad lo embarga, como se infiere de la adjetivación —“fascinado” (v.1), “suspenso” (v.2), “prendido” (v.5)— y los sustantivos —“contemplaba el milagro” (v.3), “en las redes del estupor” (v.5). Estos dan cuenta de su inferioridad frente al océano, cuya supremacía se subraya una vez más. A esto contribuye, también, la ubicación del hombre. El observador se halla “perdido” (v.7), no es “más que un resalte de la roca” (v.7), un mero punto “sobre la costa brava” (v.6). La pequeñez humana contrasta con “el prodigio inmenso” (v.1) de la naturaleza, hipérbole que da cuenta de su nimiedad, del asedio que sufre por un elemento superior.

En la segunda parte del texto su insignificancia se pone en cuestión, como denota del adversativo —“Mas” (v.9)—, que sugiere el contrapunto de la circunstancia inicial. La prosopografía, que recurre a la figura mitológica que representa la eterna juventud, resalta su mocedad—“Juvencia florecía/ sobre su cuerpo virgen a plenitud logrado” (vv.9-10). Su fuerza física se corresponde con un carácter atrevido —“osado y fuerte” (v.9)— y perspicaz —“tácito, asumía/ el momento de oscuras inminencias preñado” (vv.12-13). Esa astucia le permite descifrar un presentimiento, ese “extraño temblor” (v.11) que se traducirá en la lucha con la naturaleza. El hombre, que en los primeros versos resulta minúsculo ante el mar, se engrandece en este segundo apartado del texto hasta tal punto que, en el siguiente, ambos están equiparados en poder.

En la tercera parte se describen los inicios del conflicto. La estima sentida por el piélago al comienzo se transforma en un sentimiento de aversión, que se acrecienta paulatinamente —“Poco a poco” (v.14), “en cada ola” (v.17), “en cada gota” (v.18). El flujo de la marea que golpea el litoral refleja para el hombre “un agravio indiscreto” (v.17). La persistencia con la que bate el piélago aumenta el malestar, como se aprecia en la gradación: ese “agravio” (v.17) pasa a ser un “reto” (v.18) y, finalmente, el mar es “un enemigo” (v.19). La anáfora de la “y” (v.16 y v.18) y la abundante puntuación, que, además, hace coincidir las pausas versales y sintácticas, su-

gieren el enfrentamiento entre ambos. Este deriva en la exclamación que anuncia la batalla iniciada por el hombre: “¡Oh bella temeridad humana!” (v.19).

La última parte del texto confirma su intención de dominar el mar. Esta se gesta durante un largo tiempo, que agudiza su ira —“Y pasaban las horas ante su empeño altivo” (v.20). La imagen de la cadena, símbolo de la opresión, expresa el radicalismo del hombre, que quiere “encadenarlo, fiero,/ entre los eslabones de sus brazos robustos” (vv.24-25). Este “ímpetu agresivo” (v.21) inicial es seguido por la reflexión. El conquistador sondea primero los confines marinos, empresa que se antoja imposible dada la vastedad y dureza del imperio de Poseidón —“medía atentamente los límites adustos” (v.22). Sin embargo, la adversidad no logra doblegarlo y decide —“brioso y hazañero” (v.23)— arrojarlo a la conquista, en la que el mar, paulatinamente, se convertirá en cómplice.

La determinación de enfrentarse a la naturaleza provoca un cambio en la identidad del protagonista. Aquel hombre anodino del comienzo del poema se ha transmutado en “héroe” (v.16). El término no resulta inocente, como revelan las acepciones de la palabra incluidas en el *DRAE*. Su uso manifiesta que es un varón que lleva a cabo una hazaña y se convierte, así, en alguien ilustre; además, es el personaje principal de un poema de carácter épico. La “Oda” narra su proeza y se basa en hechos míticos y ficticios, que acaecen en un tiempo y un espacio determinado hasta llegar al presente del sujeto lírico. Por esto, como se explicaba en las líneas introductorias, esta es una sección que aborda el pasado de *êthos*, y, con ese fin, toma el modelo de la comunidad y relata su aventura, que es la de este humano que decide hacerse a la mar y cuya valentía le hace inscribir sus proezas en la historia y pasar a la posteridad. Ese cambio en la identidad recuerda al vivido por el simple mortal de Tebas que se convirtió en héroe y, finalmente, descubrió su origen semidivino. Como se aclara en los siguientes comentarios, la “Oda” entronca con el mito de Hércules, que da título a la obra mayor de Morales y aborda, por vía simbólica, la odisea del tebano, cuya figura resulta indisociable de la construcción del *êthos*.

“X”: EL DESTINO DEL HÉROE

Esta estrofa, compuesta por once versos de variada medida y rima consonante, narra el desplazamiento del héroe desde la costa hasta el interior de la tierra. Presenta una estructura bipartita. La primera parte (vv.1-5) refleja el empeñamiento del hombre, que ansía enfrentarse a su misión. La segunda (vv.6-11) es una descripción de la meta de su viaje: la montaña. En ella, según se explica en los textos siguientes, encontrará los árboles de los que extraerá la madera para construir una nave.

La marcha hacia el monte supone que, por primera vez en la “Oda”, aparezca un movimiento de repliegue. El carácter inaugural de esta parte de la serie justifica la hegemonía del diseño espacial dinámico horizontal centrífugo. Esta tendencia se rompe en la composición décima, en la que se perfila el contrario, el centrípeto. El recogimiento del hombre hacia el interior de la tierra —“se adentró” (v.1)— se asocia, según Durand (214), a la femineidad. Este retorno reduplica el seno materno y adelanta que, de la madre tierra, “nacerá” algo, en este caso, la nave, símbolo de la civilización, de la conquista de la naturaleza por parte del héroe.

La primera parte de la estrofa está dedicada a él. Su férrea voluntad, mencionada en la anterior, se agudiza en esta hasta convertirse en “diseño absoluto” (v.2), es decir, en destino. El retrato inserta al protagonista de la narración en el arquetipo de los semidioses clásicos, vinculados, desde su nacimiento, a su sino. Esto justifica que se entregue, a partir de este instante, al cumplimiento de la misión, con la totalidad de su espíritu —“su mente” (v.1)— y cuerpo —“sus miembros” (v.3). Del ahínco con que lo hace da cuenta el simbolismo anatómico, tan del gusto de Tomás Morales. La hipérbole y la personificación resaltan las extremidades —“convulsos/ jadeaban sus miembros” (vv.2-3); mientras que la comparación hiperbólica permite hablar de su acelerado ritmo cardíaco —“como pez hirviente,/ con ritmo persistente,/ botaba en sus arterias la fiebre de sus pulsos...” (vv.3-5). Estos detalles apuntalan el arquetipo del monarca, propio del régimen diurno de la imagen, cuya dominante postural explica la abundancia de imágenes visuales y acústicas (Durand 414-415).

Con este vigor sin par, el héroe inicia su ascenso “a la montaña” (v.6), cuya descripción ocupa la segunda parte del texto. Su travesía se inserta en un diseño espacial dinámico vertical ascendente, que lo sitúa en el espacio de lo alto —“arriba” (v.6). La cumbre donde se ubica al hombre lo ensalza y, al mismo tiempo, le otorga la superioridad sobre la naturaleza y presagia su futuro dominio del mar. Por otro lado, la adjetivación —“armoniosa, virgen y primitiva” (v.7)— remite al simbolismo de la “montaña sagrada”, propio de la pieza “I” de “Vacaciones sentimentales”, que se vincula a la “vigilancia y espera de la unión divina” (Durand 121). Esta se halla en consonancia con la identidad del héroe clásico, hijo de una deidad y un ser humano, lo que lo hace sentir la nostalgia de su origen divino. Tal es el caso del que da nombre a la obra mayor de Morales, Hércules.

La descripción del monte se detiene en algunos elementos esenciales en la literatura de Morales. En primer lugar se menciona el agua, símbolo de la vida, que aparece aquí como vapor que nutre la tierra —“vaho fecundo de las vastas praderas” (v.8). En segundo lugar, aparecen los árboles, de los que se extraerá la madera. Su personificación como “titanes selváticos” (v.9) resalta su fuerza y, por metonimia, la de los materiales con los que se construirá la nave. La referencia mitológica refuerza la excepcionalidad de su reciedumbre, a la que se refiere la humanización que subraya su altura, que lo hace visible desde el litoral —“yerguen la fortaleza de sus troncos hieráticos/ y asoman a la costa las verdes cabelle-ras...” (vv.10-11). La espesura y la robustez de los vegetales potencian las dinámicas ascendentes que atraviesan el texto y dan al conjunto paisajístico una apariencia sólida, que coincide con el simbolismo de la montaña como reducto sacro e inexpugnable. Asimismo, no resultan extrañas las sucesivas personificaciones del bosque, si se considera el sentido del árbol: “Por su verticalidad —afirma Durand—, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre” (326). Su altura es, por traslación, la del héroe, cuyo ensalzamiento continúa en este poema. Plenamente identificado con su entorno, pronto lo someterá a sus fines civilizadores.

Conviene resaltar cómo el espacio de la selva, que aparece por primera vez en la pieza “X” de la “Oda”, se retoma en el libro II de *Las Rosas de Hér-*

cules en uno de sus poemas más emblemáticos, “Tarde en la selva”, de la sección “Alegorías”. Por otro lado, en algunos de los retratos contenidos en “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” se recoge, de nuevo, la identificación del hombre y el árbol.

“XI”: LA SELVA, ESPACIO SAGRADO

Esta estrofa, una de las más largas de la “Oda”, está compuesta por veintitrés versos cuya rima es consonante. Si en la precedente, el héroe se quedaba a las puertas de la selva, en esta se narra cómo avanza por ella hasta que, vencido por el cansancio, se queda dormido. El texto posee dos partes claramente diferenciadas. La primera (vv.1-4) da cuenta de los pasos iniciales del explorador, temeroso ante lo desconocido. La segunda (vv.5-23) relata cómo descubre un lugar placentero, en el que se encuentra tan cómodo que se entrega al sueño y casi olvida la amenazante presencia del mar. Como todas las piezas dedicadas al héroe, se inserta en el régimen diurno de la imagen y su dominante postural característica justifica la sucesión de imágenes acústicas y visuales (Durand 414-415), que ensalzan al protagonista.

El inicio del texto retoma el simbolismo femenino presentado en el anterior, patente en el verbo utilizado para describir la incursión humana en la selva —“penetró” (v.1). El hombre se introduce en un espacio que se convertirá para él en el escenario de una experiencia iniciática. De su exploración de la selva saldrá ileso, hecho que lo ratifica, definitivamente, como héroe. Esta comienza cuando se adentra en un mundo que le es completamente novedoso, como se infiere de la adjetivación que se refiere a la selva —“misteriosa” (v.1), “arcana” (v.2). De ahí su temor —“iba avanzando, lento” (v.2)—, que se combina con su vanagloria —“con el naciente orgullo de colocar su paso/ donde antes que él ninguno fijó la planta humana...” (vv.3-4). Los hipérbatos y la abundancia de signos de puntuación ralentizan el discurso y sugieren la cautela que embarga a quien osa entrar en un territorio virgen, en un “templo natural”.

Pronto esas reservas iniciales se diluyen y se descubre, progresivamente, un espacio idílico, que parece hecho a la medida del ser humano⁷. El diseño espacial dinámico horizontal expansivo propio de la conquista, presente en los primeros versos, es sustituido por el estático del ámbito, característico de un entorno que protege al hombre. Al abrigo remiten los elementos naturales, entre los que destacan el viento y el agua, símbolos esenciales en la obra de Morales. El primero, aliento vitalista, agita una vegetación personificada, cuya melodía se escucha en el bosque —“Salmodiaban las frondas profundas cantinelas” (v.5). El agua, símbolo de la vida y de la creación, fluye desde “una fuente” (v.10). Su pureza —“Cristalina” (v.9)— refleja las características del ámbito descubierto. Es un lugar hospitalario y agradable —“Todo invitaba al grato reposar...” (v.9). Incluso uno de los mayores peligros que podrían acechar al hombre, los animales, son aquí criaturas inofensivas —“menudas bestezuelas” (v.6)— que, amedrentadas por su presencia, enfatizan la superioridad del héroe, como se refleja en los paralelismos —“tímidas, con sus pupilas rojas” (v.7), “reptantes, entre las muertas hojas” (v.8).

La transmutación de la selva, antes espacio hostil para los humanos y, tras la llegada del explorador, espacio del ámbito, propicia la relajación del expedicionario, que se dispone a descansar. Exhausto, se recuesta “por reemplazar sus fuerzas y meditar su hazaña” (v.13), verso bímembre que se refiere al dualismo del hombre, cuyo cuerpo y psique deben hallar el sosiego antes de continuar su empresa. La naturaleza parece acompañarlo en este momento de tranquilidad y el entorno se torna todavía más confortable y se dispone para acogerlo. El cuadro idílico del *locus*

7 Sebastián de la Nuez entiende que este ambiente favorable para el hombre es un reflejo de la selva renacentista. En su monografía sobre el vate dice, al comparar el entorno de la “Oda” y de “Tarde en la selva”: “aunque en la *Oda al Atlántico* también se descubre una selva en el momento en que el hombre se prepara a construir la nave, es aquella una selva más renacentista, más literaria y alegórica que esta” (1956, II:121). Sin embargo, no parece que la selva de la “Oda” se ajuste a todos los tópicos del Renacimiento. Es más, el espacio natural de “Tarde en la selva”, especialmente en la primera parte de la alegoría, resulta infinitamente más bucólico y mitológico, como se explica en el comentario de dicho poema.

amoenus, en el que destacan la “fuente” (v.10) y el árbol —“una robusta encina” (v.12)—, resulta idóneo.

La pausa del héroe se explicita en el texto mediante los signos de puntuación del paréntesis, que se abre y cierra en los versos decimocuarto y decimoséptimo, respectivamente. El sueño es referido mediante la prosopografía, que incide en la descripción anatómica característica en Morales. El “amplio tórax de músculos perfectos” (v.14), “los antebrazos rudos” (v.15) y “los macizos pectorales velludos” (v.17) se expanden en el movimiento rítmico de la respiración, símbolo del reinicio del ciclo vital, que sugiere cómo el humano se recupera.

Este clima de sosiego se rompe en los últimos versos en los que se retoma la pugna entre el hombre y el océano. El adversativo denota la inconveniencia de prolongar el descanso: “mas no eran los momentos propicios al reposo” (v.19). El sonido de la “furia de la mar” (v.23) llega, en un diseño espacial dinámico vertical ascendente, hasta el espacio sagrado de la selva. Su virulencia es tal que se superpone a “los mansos ruidos” (v.20) e, incluso, a la citada melodía vegetal —“venciendo de las copas el trémulo vibrar” (v.21). La ruptura de la armonía reinante en el bosque enfatiza el valor negativo que, para el héroe, ha adquirido el mar. El océano, cuyo rumor es cosificado y comparado con “un alerta heroico” (v.23), vuelve a convertirse en antagonista.

La estrofa “XI” de la “Oda al Atlántico” es una de las más relevantes de todo el conjunto porque resulta fundamental para esclarecer el mito hercúleo que atraviesa la obra mayor de Tomás Morales. En ella no se menciona directamente a Hércules, pero su identificación con el protagonista es evidente gracias a la intratextualidad. La imagen del héroe dormido frente al mar es idéntica a la del final del “Canto inaugural”. Conviene recordar cómo en el “Canto” Alcides se entrega al sueño: “¡Frente al joven dormido, el claro mar sonaba!// Tal, olvidando un punto las gestas azarasas/ —crepuscular paréntesis en las heroicas lides—, / bajo un cielo del Lacio y en un lecho de rosas, / soñó su primer sueño de amor el gran Alcides...” (vv.99-103). Todo concuerda: la juventud y el vigor del personaje, su heroísmo, la voluntad de descansar, el entorno vegetal, el sueño, el mar... Incluso el paréntesis (vv. 14-17) de la pieza “XI” de la “Oda”

puede ser un guiño al citado “paréntesis” (v.101) del “Canto inaugural”. El protagonista de la “Oda al Atlántico” no puede ser otro que el semidiós tebano que da su título a los libros de Morales.

Esta intratextualidad permite contextualizar la hazaña del héroe. Conviene recordar que, según cuenta Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas* (I, 9, 17-19), cuando el Argo alcanzaba Bitina, se rompió el remo de Hércules. Con el fin de repararlo, el tebano se dirigió a un bosque próximo al lugar donde hizo escala el Argo para hallar un árbol apropiado para la fabricación de otro remo. Mientras se dedicaba a esta labor, su amado Hilas fue raptado por unas ninfas y pereció ahogado. Lleno de dolor, Hércules se lanzó a la inútil búsqueda de su compañero y no llegó a tiempo para embarcar en el Argo. La expedición prosiguió sin él, pues ya el destino había predicho que Hércules no participaría en la conquista del vellocino de oro. Este Hércules que se adentra en el espesor vegetal y es abandonado a su suerte, recuerda al héroe que, en la “Oda al Atlántico”, penetra en la selva y construye no solo un remo, sino, también, toda la nave; que se lanza al mar para llegar a una Cólquida distinta a la ansiada por los argonautas, la “¡Cólquida moderna/ de los agiotistas y especuladores!” (vv.50-51) mencionada en el “Canto a la ciudad comercial”, de “Poemas de la ciudad comercial”.

Resulta evidente cómo Tomás Morales toma algunos elementos del caudal grecolatino, los adapta, reelabora el mito y esboza la historia de un Hércules atlántico. Su figura, amoldada a los intereses del escritor, recreada libremente por él, atraviesa toda su obra mayor. En ella pueden reconocerse alusiones, unas veces más veladas, otras más obvias, al héroe tebano. En esta parte de la “Oda” Hércules es el referente, el personaje modélico que, con sus actividades civilizadoras, construye el *êthos*, el espacio atlántico que habitará el sujeto lírico que, al final de la serie, se reconocerá como su morador.

“XII”: EL LÍDER CIVILIZADOR

Esta estrofa, compuesta por dieciséis versos de rima consonante, narra la tala de la selva. Presenta una estructura bipartita. En la primera parte (vv.1-9) se aborda la convocatoria de la tribu. En la segunda (vv.10-16) se trata el comienzo de la destrucción del bosque.

El texto se inicia con el desmerecimiento del héroe, que, nada más despertarse de su sueño, retoma su misión de enfrentarse al mar. Esta se inserta en el régimen diurno de la imagen, cuya dominante postural justifica la abundancia de imágenes acústicas y visuales relativas a la claridad (414-415), que enaltecen al hombre. Lo primero que este hace es coger “un robusto cuerno” (v. 2) con el que llama a la tribu que lo ayudará a construir la nave. En el “bronco clamor” (v.3) del instrumento musical late, según Durand, un afán por dominar el tiempo (320), que, en este caso, se relaciona con el sometimiento del mar y el desarrollo de la empresa civilizadora que inaugura un nuevo periodo, en el que se instaura la autoridad del héroe. Su llamada atraviesa el entorno y llega hasta los confines de la geografía: desde lo más alto —“cumbres” (v.4)— hasta las profundidades —“barrancos” (v.4)— se escucha el estruendo. La hipérbole de su fuerza se iguala con la respuesta que obtiene su señal: la selva se llena de aliados que acuden en su ayuda. El grupo revela que la tierra ya estaba poblada, lo que manifiesta, como se ha explicado ya, que la “Oda” no es un poema sobre la Creación. Lo que no se había producido hasta la llegada del héroe era la incursión humana en la selva; pero, con este código, el templo natural queda, definitivamente, profanado.

La descripción de los colaboradores del protagonista resalta su juventud, fuerza y virilidad. Se los presenta como un grupo —“fuerte varonío de la tribu” (v.7)—, cuyo vigor y vitalismo se reflejan en la mirada y el corazón, rasgos distintivos de los retratos de Morales a los que aluden las metáforas térmicas y luminosas —“severos/ mozos de ojos de lumbre y corazón de brasa” (vv.7-8). Estos hombres alcanzan al héroe con rapidez, como se infiere de los sucesivos encabalgamientos, y lo rodean. En realidad, este se encuentra inmerso en un doble círculo: el del espacio sagrado de la selva que lo ampara y el del conjunto que lidera. Este cerco

refuerza su liderazgo, el caudillo es el centro del mundo, y, refrendado por el grupo, “sereno y altivo” (v.10), comienza a dar forma a su empresa civilizadora. Con este fin, utiliza la palabra, dando las órdenes precisas —“señalando a cada uno su labor” (v.12)— para que comiencen las tareas que tendrán como resultado final la construcción de la nave. Como es habitual en la obra de Tomás Morales, la palabra —“elocuencia noble” (v.11)— activa la creación: el acto de habla, que despliega su poder pragmático, es el que genera las acciones humanas y los hombres comienzan a cortar los árboles de la selva. El “ámbito sagrado” (v.14) aparece personificado y, “lleno de temores” (v.14), “suspenseo y azorado” (v.15), asiste a su derribo —“los golpes de la tala por vez primera escucha” (v. 16). Si la entrada del hombre en su “límite” (v.6) supone la profanación del recinto sacro, la tala desemboca en su arrasamiento. La violencia de las personas se explicita en la voracidad con la que se expande por el territorio —“por todos los confines” (v.13)— y se entrega a una nueva “lucha” (v.13) con la naturaleza, antesala de su batalla final con el mar.

Conviene resaltar una cuestión importante en este poema. En su último verso se instaure un precedente respecto a la destrucción de la selva —“los golpes de la tala por vez primera escucha” (v.16). Esta referencia puede aludir a otras talas mencionadas en *Las Rosas de Hércules*, concretamente, en “Tarde en la selva” y “La campana a vuelo”, de la sección “Alegorías”, de su libro II. Sin duda, las concomitancias más evidentes son las que existen entre la “Oda al Atlántico” y “Tarde en la selva”. La profanación del espacio sagrado por parte de un líder, la tala y el posterior uso de la madera coinciden en los textos. De estos lazos ya se percató Sebastián de la Nuez (1956, II:121), quien, además, identifica la selva con un entorno natural reconocible, todavía hoy, en la isla de Gran Canaria: el bosque de Doramas, paisaje evocado por muchos escritores canarios, como han señalado en sus trabajos Sánchez Robayna (1993a) y Guerra Sánchez (2002:51-88).

El enlace con “Tarde en la selva” subraya la tesis reiterada en estas páginas: *Las Rosas de Hércules* constituye un universo poético, un tejido en el que los textos se entrelazan y sus sentidos se desvelan a medida que se profundiza en los nudos de esa red imaginaria. Desde esos presumpues-

tos, la referencia al monte donde se sitúa la selva en la “Oda al Atlántico” une este poema con la montaña sagrada de la composición “I” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*. La hipótesis sostenida por Sebastián de la Nuez (1956, I:43), que afirma que este “Cortijo de Pedrales” (v.1), ubicado “en lo alto de la sierra” (v.1), existió y estaba en las proximidades de Moya, permite entroncar el entorno del poema “I” de “Vacaciones sentimentales” con el de la “Oda” y “Tarde en la selva”. Y, a su vez, estos textos con otro que tiene la montaña sagrada como símbolo principal: el “Himno al Volcán”, del proyectado libro III.

“XIII”: LA PLAYA, ESPACIO DEL TRAZADO FUTURO

Esta breve estrofa de diez versos que riman en consonante cuenta cómo los hombres terminan de talar la selva y arrastran la madera obtenida hasta la playa, donde comienza el diseño de la embarcación. El texto presenta una estructura unitaria y su simbolismo positivo impregna el conjunto de imágenes acústicas y visuales relacionadas con la claridad y la fortaleza (Durand 414-415), que se transfieren al artefacto construido por el hombre.

El primer verso da cuenta de las grandes dimensiones del expolio de la naturaleza, que dura “sucesivos días” (v.1). En ese largo tiempo en el que “la turba” (v.1) se dedica exclusivamente a “extraer” (v.2) los troncos, el espacio se transfigura. Los árboles no son los titanes que sorprendieron al explorador que se adentró en el bosque sagrado, sino simples “despojos austeros” (v.2). La devastación es tan indiscriminada —“maderos/ de magnitud distinta (vv.3-4)— e intensa, que su resultado son las “hacinas pilas” (v.3) que cubren la playa. La madera altera su apariencia, se torna “roja” (v.4). El cromatismo de la línea costera remite al color vinculado a la pasión y la vida en la obra de Morales, cuyas connotaciones son siempre positivas y anuncian la génesis de la nave.

Para construirla los hombres marchan desde la selva a la costa. Su desplazamiento se inserta en un diseño dinámico vertical descendente, contrario a la dinámica que dirigía al héroe hacia la montaña sagrada. El traslado a la playa refleja la unidad del grupo, que se mueve “con un afán

conjunto” (v.6) y se dispone a trabajar con la madera obtenida en el “ámbito sagrado”. Con ella se fabricará una embarcación que, por metonimia, adquiere los atributos simbólicos de los árboles. Como ya se ha explicado, esta transferencia implica una garantía para el ser humano, pues su construcción se reviste de un poder que lo defenderá del vigor del mar.

Seguidamente, se realizan los proyectos de la nave. La superficie noble de uno de estos maderos muertos sirve de tablero para los bocetos. En el “roble escuadrado” (v.9) se diseñan los primeros fragmentos de la embarcación, a la que se refiere una metáfora cuya carga semántica posee ya un matiz civilizador —“Fundación milagrosa” (v.10). La enumeración final —“base, cimienta o quilla” (v.10)— revela los grandes avances de los humanos, que comienzan a materializar su sueño.

“XIV”: LA NAVE, IMPRONTA DE UNA COMUNIDAD

Esta estrofa, compuesta por diecisiete versos de rima consonante, aborda la construcción de la nave. Presenta una estructura bipartita: la primera parte (vv.1-12) narra los trabajos para finalizarla; la segunda (vv.13-17) constituye la descripción del barco, por fin, terminado. Como ya se ha explicado en el análisis de la composición anterior, este se inserta en el régimen diurno de la imagen, cuya dominante postural justifica la abundancia de imágenes acústicas y visuales vinculadas a la claridad (Durand 414-415), que engrandecen a la nave y a sus constructores.

La obra es el resultado de “un común esfuerzo de ilusión y cariño” (v.3) de todos los miembros de la comunidad. El ímpetu de los hombres aspira al ideal —“por lograrla perfecta rivalizaban todos” (v.4). De su ahínco dan cuenta los distributivos que forman un paralelismo: “Uno mide en la escala la altura de su paso,/ otro en las altas vergas las gavias acomoda” (vv.9-10). Su trabajo resulta arduo, se prolonga en el tiempo y requiere la suma de todas las fuerzas, como sugieren el polisíndeton y la anáfora que atraviesan la composición —“y” (v.6, v.7, v.11 y v.16)—, ralentizan el discurso y refuerzan la idea de proceso. Los avances se registran día a día, como revela el simbolismo solar. El astro rey, asociado a la creación

en la obra de Morales, ilumina en el amanecer el artefacto: “y así, cada mañana, la noble arquitectura/ brotaba con la aurora, más acabada y bella” (vv.7-8).

Puesto que la estética es importante en el conjunto, uno de los obreros, que por sus inclinaciones artísticas se identifica con el “poeta o enamorado” (v.11), esculpe en su proa “un desnudo torso de mujer en la roda” (v.12), símbolo de la protección que ayuda a los marineros a vencer las vicisitudes futuras. Este detalle decorativo resulta muy interesante, pues incide en el vínculo entre el arte y el amor característico de la poética de Morales. La disyuntiva “poeta o enamorado” (v.11) recuerda que estos dos conceptos son intercambiables para el literato, que, una vez más, asocia el erotismo y la presencia femenina —“un desnudo torso de mujer” (v.12)— a la fecundidad creadora, unión que ya se ha estudiado en el análisis del ciclo erótico de los “Poemas de asuntos varios”.

La nave resultante, a la que se dedica la segunda parte del texto, se amolda a los cánones simbólicos definidos en los “Poemas del mar”. La metáfora que explica sus componentes —“una mitad es ave;/ la otra mitad, sirena” (vv.14-15)— subraya su ligereza. La parte superior remite a la imaginación aérea y ascendente y a la fuerza del viento que la propulsará. La inferior sugiere la facilidad para desenvolverse en el medio acuático de los seres mitológicos y, también, la identifica con el arquetipo femenino. Pese a esta división, se aclara que el barco es una unidad sólida, formada por “sólo un cuerpo” (v.16).

El decimotercer verso anuncia el término de los trabajos de construcción, que, para Sebastián de la Nuez, tienen reminiscencias virgilianas (1956, II:116). La nave es un producto del “ensueño” (v.17) —“surgió definitivo el ensueño” (v.17)—, término ligado a la creación en la obra de Morales. Por eso es calificada como “construcción ingrave” (v.13), ligereza que revela, una vez más, la simpatía por un estilo humilde, que se desdice de los ropajes y la solemnidad, siempre denostados en *Las Rosas de Hércules*. Este poema contiene una declaración de principios artísticos, que aboga por la sencillez. En ese sentido, se vincula con algunas composiciones del libro I, como “I”, “VI”, “Elogio de las campanas”, “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”; y con el soneto “III”, de los “Poemas del mar”.

“XV”: LA BOTADURA

Esta breve estrofa de diez versos, cuya rima es consonante, posee una estructura bipartita. En su primer segmento (vv.1-4) se describe la nave, mientras que, en el segundo (vv.5-10), se narran los prolegómenos de su botadura. Se inserta en el régimen diurno de la imagen, cuya dominante postural justifica la abundancia de imágenes acústicas y visuales ligadas a la claridad (Durand 414-415), que enaltecen la embarcación. Con este texto termina la tercera parte de la “Oda al Atlántico”: por fin se ha cumplido el sueño del hombre que, con su obra finalizada, se dispone a hacerse a la mar. Así lo anotó también Sebastián de la Nuez, quien escribió: “La ‘Oda al Atlántico’ nos dará la culminación, la ‘concreción de olímpica sonrisa’ del tema, del tema Mar-Hombre, Mar-Tierra, Mar-Destino, que son las tres fases, los tres aspectos de un solo mundo, de la indivisible unicidad de este poema épico del Mar-Atlántico (el del gigante que sostiene a la tierra sobre sus hercúleas espaldas)” (1956, II: 142).

La exclamación, seguida por los puntos suspensivos, con la que se inicia la pieza —“¡La Nave!...” (v.1)— refleja el tono hiperbólico que impregna el elogio del barco, que aparece personificado, como sugiere la mayúscula. Los cuatro primeros versos constituyen una enumeración de metáforas sobre él, que inciden en el simbolismo naval comentado y se unen mediante un asíndeton que atraviesa el texto y le da dinamismo. En primer lugar es “Concreción de olímpica sonrisa” (v.1), imagen que remite a la victoria del ser humano sobre la materia, a su labor creadora, que lo iguala con las divinidades del Olimpo, mencionadas en la sección. En segundo lugar, se la denomina “vaso maravilloso de tablazón sonora” (v.2). Durand ha explicado el valor simbólico del recipiente: “Si la concha —escribió— en todas sus modalidades es una gulliverización [sic] natural tanto del continente como del contenido, el *vaso*⁸ es la disminución natural del bajel” (242). Al igual que sucede en “Poemas del mar”, este se identifica con el sonido, pues, en los materiales que conforman la “tablazón sonora” (v.2), resuena el rumor de los árboles de la selva. En tercer

8 La cursiva es del antropólogo.

lugar, la embarcación se vincula a las imágenes aéreas. Es “pájaro de alas blancas para vencer la brisa” (v.3), metáfora que se asocia a la comparación entre la anatomía del ave y las velas, presente en el texto anterior. Su blancura, cromatismo unido a la sencillez de la nave desde el texto “III” de “Poemas de mar”, remite a la pureza. Por último, el barco se liga a la imaginación celeste, es “amor de las estrellas y orgullo de la aurora” (v.4), es decir, cuenta con la protección de los astros y, entre todos, del sol naciente, siempre unido a la futuridad en la obra de Morales.

El símbolo del triunfo del régimen diurno de la imagen brilla el día de la botadura, narrada en la segunda parte del texto. Los hombres la cargan en su espalda —“el coro dio sus hombros a las bandas pulidas” (v.6)— y la portan a través de la playa —“por la arena salada” (v.7)— hasta la orilla. Para el grupo es un momento de alegría —“de aplauso coreada” (v.9)—, porque asisten a la consagración de su obra, que va a entrar en el mar. La metáfora sugiere que esta es el premio ganado en una batalla que enfrenta al hombre y al océano —“—galardón infinito de la empeñada guerra—” (v.8). Por esto, el último verso, que menciona la entrada de la embarcación en el agua, simboliza la conquista de la naturaleza por parte del ser humano. Si normalmente es la marea la que, al subir, se adentra en la orilla, aquí es la embarcación, compuesta por materiales terrestres amoldados por la mano del hombre, la que penetra en el océano: “en inverso prodigio iba hacia el Mar la Tierra” (v.10). La obra del hombre se introduce en él y traza un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo. En este movimiento se adivina su victoria sobre el elemento hídrico, que es tomado por la creación de la comunidad. Por todo esto se puede decir, con Sebastián de la Nuez, que “el poeta penetra exactamente en la entraña del tema simbólico y mítico, del antagonismo donde entre el mar-dios y la tierra-hombre surge la nave que es la tierra, nave y sirena que va a anegarse de amor y de aventura entre los brazos del ‘titán de hombros cerúleos e inenarrable encanto’” (1956, II: 266).

“XVI”: LA ALABANZA DE LOS PRIMEROS CREADORES

Con esta estrofa da comienzo la cuarta parte de la “Oda al Atlántico”, que abarca desde el texto “XVI” al “XXIII”, en la que se realiza un elogio de los lobos de mar. Sebastián de la Nuez califica estos encomios como un “apéndice del tema central del Hombre y la Nave” (64) y, a su juicio, su tono recuerda de Walt Whitman (64). La relevancia que posee el lobo de mar en la obra de Morales debilita el parecer del crítico. Así lo evidencia el análisis del “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios”; los retratos comentados de “Los puertos, los mares y los hombres de mar”; y los textos en los que los marineros son los personajes principales, como los sonetos “II”, “X” y “XIII” de “Poemas del mar”. La afirmación de Sebastián de la Nuez se fundamenta en la escasez de manuscritos que quedan de esta parte de la “Oda”. Para el estudioso, esta es la prueba de que Morales fue escribiendo estos “añadidos” en una fecha muy próxima a la impresión del libro I de *Las Rosas de Hércules*. Sin embargo, el hecho de que no dispusiera de los originales no quiere decir que no los hubiese o que el poeta hubiera concebido estas piezas como un simple suplemento. Es precisamente la imperiosa necesidad de incluirlas en la serie la que delata su importancia en ella. Como se ha subrayado en análisis precedentes, el simbolismo marino conlleva siempre para el escritor la alabanza de los navegantes, verdaderos referentes del sujeto lírico y depositarios de todo un bagaje creador. Esto explica que los ocho encomios de los hombres de mar que conforman esta cuarta parte de la “Oda” se inserten en el régimen diurno de la imagen, cuya dominante postural justifica la abundancia de imágenes acústicas y visuales ligadas a la claridad (Durand 414-415), que ensalzan y dignifican a estos seres humanos.

La estrofa “XVI” cuenta solo con nueve versos que riman en consonante, en los que se enaltece a los constructores de las naves. No deja de ser significativo que los artesanos sean los primeros en recibir los honores. Esto no resulta extraño en la poética de Tomás Morales, siempre atento a la labor minuciosa y precisa, al trabajo humilde, patente en las composiciones del libro I “I” y “V”, de “Vacaciones sentimentales”, y en “La espada”, de “Poemas de asuntos varios”.

El texto posee dos partes, ajustadas a la extensión de las dos largas exclamaciones que lo constituyen y que potencian la alabanza de los trabajadores. La primera, que ocupa los cuatro versos iniciales, es una larga enumeración en la que se cita a los encargados de la nave, que son nombrados siguiendo el orden en el que se construye. En primer lugar se menciona al técnico que dispone las tablas —“el que apresta los flotantes maderos” (v.1). En segundo, a “los calafates” (v.2), que sellan estos materiales para asegurar su impermeabilización. En tercero, a los “carpinteros/ de ribera” (vv.2-3), que terminan de pulirla. La imagen que cierra la exclamación y se refiere a todos recuerda a la primera estrofa de la “Oda”, en la que se descubre al sujeto llenando sus pulmones con el aire del mar. En este texto “XVI” los trabajadores se alimentan del piélago —“nutridos de las rachas eternas/ de la playa sonora!” (vv.3-4). Al realizar el mismo gesto que el cantor del Atlántico de la estrofa “I”, se identifican con el arquetipo del creador, que permite asociar la nave a la obra artística, metáfora ya comentada en análisis anteriores.

La segunda exclamación se dedica exclusivamente a la figura del proyectista, identificado como el “más hábil” (v.5), por dominar el campo más difícil, el del cálculo de las medidas que garantizan la armonía —“acertado/ promedio entre la manga, el puntal y la eslora!” (vv.8-9) y diseñar el esqueleto del buque —“las cuadernas” (v.5). Por esto, merece la gloria —“la fama armadora” (v.6). Esta no se reserva a la posteridad, ya que él goza ya del aplauso ajeno y su trabajo es reconocido por todos —“casco celebrado” (v.7). La fama, fin último del artista, está avalada por la perfección que ha alcanzado y acompaña al creador, que permite al sujeto lírico señalarlo como un miembro insigne de la comunidad. Por esto recibe la bendición de la luz, “la caricia del aura” (v.6), símbolo del régimen diurno de la imagen vinculado a la creatividad y la vida en la obra de Morales.

“XVII”: EL ELOGIO DE LOS PRIMEROS NAVEGANTES

Esta breve estrofa de ocho versos, cuya estructura es unitaria y cuya rima es consonante, comienza de la misma manera que el anterior —“¡Honor”

(v.1)— y tiene como destinatario a los primeros marineros. Si la “Oda al Atlántico” es una recreación de la historia del océano, es lógico que se ensalce a los que antes lo navegaron. Su papel está íntimamente unido al de los hombres que proyectan la nave, de ahí que el texto “XVII” se inicie con el recuerdo de los constructores, protagonistas del anterior —“¡Honor para vosotros”— (v.1); para, acto seguido, hablar de los nautas inaugurales: “(...) y gloria a los primeros/ que arriesgaron la vida” (vv.1-2). Como en “Poemas del mar”, el retrato de los marinos se basa en la hipérbolo que los presenta como seres sobrenaturales. La exclamación que atraviesa la pieza, los encabalgamientos sucesivos (vv.1-2, vv.2-3, vv.6-7) y el asíndeton sirven de refuerzo al panegírico y, además, dotan al conjunto de una gran fluidez.

La excepcionalidad de los marineros se expresa con la imagen teratológica del mar, ya presentada en la estrofa “VIII” de la “Oda”. Este es animalizado como criatura de “lomos fieros” (v.2) y cosificado como “salvaje elemento” (v.3), cuya agresividad se expresa con una metáfora que refleja su grandiosidad y las dimensiones de su amenaza, “la mar dilatada” (v.4). Los navegantes habitan ese entorno hostil, caracterizado por la intemperie —“sin otro amparo que la merced del viento” (v.5)— y la desorientación —“y sin más brujulario para la ruta incierta/ que la carta marina de la noche estrellada” (vv.6-7).

Sin embargo, los navegantes cuentan con su bravura, sus “temerarias ambiciones” (v.9) resultan lo suficientemente fuertes para encarar la adversidad. No en vano, ese amparo solo puede ser positivo en la poética de Tomás Morales. El viento, portador de la tradición, vinculado a la creatividad, y las estrellas, indicio del triunfo de la luz sobre la oscuridad, son, en realidad, una garantía en la conquista de la quimera, como se apuntó en el análisis de “Final”, de “Poemas de mar”. La imagen negativa del océano, esbozada en los primeros versos, se diluye, así, en los últimos, gracias a los valores simbólicos de la naturaleza. Esta protege al lobo de mar, cuyo retrato hipérbolo revela la admiración que el sujeto lírico profesa a estos hombres insignes, que recuerdan a los alabados en el “Canto subjetivo” y en los “Poemas del mar”, sobre todo en “Los puertos, los mares y los hombres de mar” y en los sonetos “II”, “VI”, “XIII” y “Final”.

“XVIII”: EL ENALTECIMIENTO DE LOS TRIPULANTES

Esta estrofa es la más larga de la “Oda” y cuenta con veintinueve versos cuya rima es consonante. Está dedicada a la tripulación de la nave y presenta una estructura tripartita. La primera parte (vv.1-5) es un retrato general, en el que se mencionan las responsabilidades del conjunto. La segunda, la más amplia (vv.6-27), contiene la alabanza de todos los miembros de la tripulación. La tercera la conforman los dos últimos versos (vv.28-29), en los que Tritón saluda a los marineros.

El texto se inicia con dos exclamaciones. Tras el vocativo que nombra a sus protagonistas —“¡Tripulantes!” (v.1)—, se introduce la metáfora ígnea que los inserta en el régimen diurno de la imagen —“¡La llama/ del entusiasmo prenda vuestras almas bravías!” (vv.1-2). El fuego, símbolo de la renovación, remite al relevo que estos hombres suponen respecto a sus antecesores. Como aquellos, están llamados a una empresa sobrehumana, que requiere lo mejor de sus vidas. Desde el principio, su nave se concibe como un legado que han de cuidar de manera colectiva —“La custodia del barco que os entregan reclama/ la actividad conjunta de vuestras energías” (vv.3-4). La embarcación depende de la solidez del grupo —“afianza la utilidad del flete” (v.5). Sin la excelencia de la labor de cada individuo esta sucumbe, pues son parte de un organismo superior, del que son responsables. Una vez más, se aprecia el organicismo típico de la obra de Morales, que identifica al creador con la obra y lo ve como un miembro más de ella.

El reconocimiento realizado a los tripulantes de la nave abarca a todos los hombres, desde los más inexpertos hasta los más veteranos, como sugiere la repetición del pronombre “Todos” (v.6). En el retrato, los tripulantes se presentan agrupados en parejas, cuya disposición en paralelismos dota al conjunto de fluidez y ritmo. La primera está formada por el grumete y el contra maestre, personajes que encarnan los extremos en el escalafón. La inexperiencia del primero, que sugiere la metáfora “recién nacido apenas a la brisa salobre” (v.7), se opone a los años en el mar del segundo, cuya tez morena y pelo blanco —“pómulos de cobre” (v.8) “cana sotabarba” (v.9)— revelan su avanzada edad. Su trabajo, descifrar “en el

túrgido vientre de las nubes” (v.10) las posibles adversidades temporales y dirigir a la marinería, contrasta con las labores sencillas de quien se inicia en la mar. El segundo par lo forman los centinelas que escrutan la “negra noche” (v.11) y los encargados de arriar las velas —“los que tienen las jarcias” (v.12). En su retrato predomina el diseño espacial dinámico vertical ascendente, inseparable de la reflexión sobre la creación, que halla en la noche y en el velamen dos elementos simbólicos relevantes, como se infiere de los comentarios de los sonetos “III”, “XIII”, “XIV” y “Final” de “Poemas del mar”. Junto a estos, se cita a los miembros que realizan los trabajos en la superficie del barco, los que se encargan de la labor indispensable de la limpieza, la tarea “dura del baldeo” (v.13) y la de “los estibadores de carga en la sentina” (v.14). Idéntica dinámica vertical, en la que se contraponen lo superior y lo inferior, se observa en el antítesis que forman los “que trepan a lo alto de las largas entenas” (v.15) y aquellos que, en un movimiento descendente, echan las anclas al mar —“los que desentornan las chirriantes cadenas/ de las anclas combadas” (vv.16-17). La atención a toda la marinería es metonimia de un organismo cuyos miembros lo hacen funcionar a la perfección. La unión de la nave y la anatomía, analizada en la sección “Poemas del mar”, se recupera tácitamente en esta estrofa que subraya el carácter colectivo de la hazaña de la navegación.

El elogio de los marineros se interrumpe para recordar la relación fraterna y estrecha que el yo lírico siente por ellos y que se expresa en los mismos términos que en “Los puertos, los mares y los hombres de mar”, de “Poemas del mar”. Las palabras “¡Amigos, camaradas!” (v.18) encierran el sentir del sujeto que halla en estos seres sobrehumanos un referente sin par en *Las Rosas de Hércules*. Entre todos los tripulantes, destacan dos figuras, la del “piloto” (v.22) y el “timonel” (v.25), que se presentan enaltecidas en el diseño espacial estático del ámbito. El primero, que ostenta el grado máximo en la jerarquía, se ubica en un lugar central y superior, “en la alta plataforma del puente” (v.23). Es comparado con “un dios” (v.23) que domina todo lo que sucede en el barco y en el mar y, con su liderazgo, guía “la sabia maniobra” (v.25) colectiva. Bajo su tutela se halla el “timonel prudente” (v.25), que gobierna con firmeza —“con mano membruda” (v.26)— y dirige la nave por “seguros derroteros” (v.27).

El entronque simbólico de este texto con el mencionado “Final”, de “Poemas del mar”, resulta más que evidente. La situación que se presenta aquí es completamente opuesta. Si allí el argonauta ilusorio terminaba por ser sustituido al gobernalle, aquí toda la tripulación se vuelca en la buena marcha del viaje. Sin embargo, este no se encuentra exento de peligros y así lo reconoce el sujeto lírico, que les desea lo mejor para la travesía. La sucesión de exclamaciones —“¡Impávidos muchachos ante el acaso ignoto!.../ ¡Que vuestra quilla siempre taje un mar en bonanza!” (vv.19-20)— refleja la ansiedad ante un entorno que puede resultar adverso.

La alabanza de los lobos de mar, configurada por una cadena de enumeraciones y una sucesión de gradaciones, culmina en el clímax final. Los dos versos que cierran la estrofa condensan su propósito. Tras los vocativos iniciales, limitados por exclamaciones —“¡Recios trabajadores de la mar! ¡Marineros!” (v.28)—, se halla el saludo de la divinidad marina, rendida ante ellos. Hijo de los dioses Poseidón y Anfítrite, “Tritón” (v.29) es el mensajero de las profundidades que, con su concha de caracol dirige a las olas. Su irrupción en la superficie se inserta en la dinámica ascendente propia del enaltecimiento de los nautas y anuncia la victoria definitiva de estos sobre el elemento hídrico. El sonido de “su rúbico caracol” (v.29) representa el reconocimiento de la proeza humana, pues, según Higino (*Astronomía* II, 23), el ruido del caracol de Tritón era tan terrible que, cuando tocaba fuerte, provocaba el vuelo de los gigantes, que temían la aproximación de una bestia salvaje. Este adjetivo confirma, pues, el definitivo triunfo del hombre sobre el piélago, que se rinde a los pies del ser humano. La exclamación final —“¡El Tritón, con su rúbico caracol, os saluda!” (v.29)— evidencia la equiparación de los dioses y los hombres de mar, criaturas sobrehumanas, creadores de una nave cuya estela quedará escrita para la posteridad.

“XIX”: EL ALIENTO MARINO

Esta estrofa, compuesta por catorce versos cuya rima es consonante, continúa el elogio de los hombres de mar. En ella se distinguen dos partes.

La primera (vv.1-4) prolonga la alabanza de la divinidad marina, expresada en la composición anterior. La segunda (vv.5-14) resalta la labor de tres grupos de navegantes.

La rivalidad entre el hombre y el mar se diluye definitivamente en el comienzo del poema. El elemento natural, personificado, vuelve a reconocer la osadía de los humanos, a los que el sujeto lírico denomina “héroes” (v.3). Cabe anotar cómo se ha ampliado el concepto de heroísmo, desde la individualidad hasta el colectivo. Si en la pieza “IX” de la “Oda al Atlántico” se hallaba al líder solitario que luchaba con el mar y emprendía la convocatoria de toda la comunidad, los trabajos realizados por el grupo, la botadura y el embarque, los reviste a todos de heroísmo. Esta traslación del individuo al grupo explica que sean considerados por Tritón como una “estirpe soberana” (v.2). Estos términos indican que hay conciencia de un linaje con el que están emparentados, que ellos son los legatarios de la herencia de los primeros marinos y que, a su vez, dejarán su impronta y traspasarán el testigo a sus sucesores. Por esto, la divinidad no solo reconoce la hegemonía humana, sino que, también, anima a los navegantes en su periplo, los “alienta” (v.1). El mar deja de presentarse como enemigo: definitivamente es admirador, amigo, camarada de los iniciados en “la emprendida senda” (v.1). La hipérbole engrandece las figuras de los lobos de mar, cuyo viaje supone un desafío a lo arcano, inseparable del avistamiento del Misterio, mencionado en “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios”, y “Final”, de “Poemas de mar”, del libro I: “arrojados en singular contienda/ sin saber por la noche del día de mañana” (vv.3-4).

Tres son los grupos retratados que merecen el elogio en la segunda parte del texto, en la que, una vez más, abundan las enumeraciones que confieren agilidad al conjunto. En primer lugar se canta a los marineros. Los términos utilizados “Nobles exploradores, argonautas valientes,/ descubridores de islas, pasos y continentes...” (vv.5-6) resultan inseparables de la reflexión poética realizada en “Poemas del mar” y, más concretamente, en el citado “Final”. A los marineros alabados los aguarda el secreto que solo pueden desvelar los iniciados.

El segundo grupo que recibe honores, el de los “Íncritos balleneros, prodigio de la casta” (v.7), simboliza el triunfo de los hombres sobre el reino animal. El sometimiento de los cetáceos, reflejo del estallido de la vida en la estrofa “VI” de la “Oda”, connota la imposición de un nuevo orden natural, en el que el héroe y sus allegados se encuentran en la cúspide de la pirámide de la naturaleza. El océano es para estos cazadores, comparados con “guerreros” (v.13), un territorio definitivamente conquistado.

Si los expedicionarios se erigen en símbolos del dominio geográfico y los balleneros, del animal, el tercer grupo remite a la constitución de un orden social, el de los piratas, cuya libertad y conocimiento se ensalza ya en el “Canto subjetivo”⁹. Ellos aprueban “leyes propias” (v.12) y las imponen a personas más poderosas, como “príncipes y navales guerreros” (v. 13). Su capacidad para doblegar y reclutar a los más fuertes justifica el respeto que merece su oficio, definido como —“la profesión airada de la

9 En esta pieza vio Sebastián de la Nuez un guiño a determinadas expresiones de “La canción del pirata”, de Espronceda (1973:69). Pese a señalarlo, el propio crítico parece desdejarse posteriormente, al referirse a la debilidad de las similitudes:

(...) Correlativamente —sostiene el profesor— son estos versos los que sufren una elaboración más prolongada y profunda. Así vemos al poeta dudar, en sus primitivos manuscritos, entre las formas verbales del v.12, “dictasteis” y “creasteis”, decidiéndose, finalmente, por la primera, que seguramente viene dado, en su contenido, lo mismo que la expresión “impusisteis a reyes” del v.13, por una reminiscencia de *La canción del pirata* [sic], donde tenemos versos como “A quien nadie impuso leyes”, y las mismas resonancias y consonancias que traen vocablos semejantes, como “leyes” y “reyes”; pero de aquí no pasan las afinidades, pues, en el plano del contenido y en el sentido de esta secuencia, son distintos el romántico y el modernista canario, ya que el primero habla de imponer leyes “al mar bravío” y el segundo de implantación de “leyes propias” en “la profesión airada de la piratería” (69).

Sin lugar a dudas, el vínculo establecido por Sebastián de la Nuez es, como él mismo reconoció, muy débil y poco ilustrativo. El referente del texto hay que situarlo, como se ha indicado, en el “Canto subjetivo”.

piratería” (v.14). A los bucaneros, por quienes el sujeto lírico siente una debilidad evidente, se dedica el siguiente texto.

“XX”: LOS FUEROS ATLÁNTICOS

Esta estrofa, formada por nueve versos que riman en consonante, retoma el tema que se expone en el final de la anterior. En realidad, constituye un paréntesis en la “Oda al Atlántico”, ya que no continúa la narración, sino que esboza un breve excursus sobre la piratería, que remite a un hecho histórico. Alude a la conquista de Gibraltar por parte del corsario turco Jayr-al-Din “Barbarroja”, quien, tras una ofensiva en la que recuperó Argel, partió hacia España en 1520 y asedió el peñón, defendido por las tropas de Carlos I, hasta lograr apropiarse del territorio y perjudicar los intereses españoles en el Norte de África.

La piratería se asocia, de nuevo, a valores positivos, como sugiere la exclamación del primer verso y el léxico —“valiente ejercicio” (v.1). La figura de “Haradín Barbarroja” (v.8) sirve para explicar el origen de esta práctica, que, como se explica en esta pieza, es foránea, ya que proviene de “allá” (v.1). Barbarroja y su tripulación arrebatan un territorio a las tropas enemigas. Su hazaña se inserta en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo: “las corsarias galeras” (v.8) de los rebeldes surcan el mar y se asoman a lo que antaño se pensaba que era su límite, las “gloriosas columnas del Hércules fenicio” (v.2). Personificadas, estas asisten a la rendición del mar Mediterráneo, cuyas olas —“la onda midacritánea” (v.6)— abaten, sin éxito, las naves de Barbarroja, quien culmina su “subitánea/ invasión” (vv.3-4). La imagen del pirata queda reforzada por el tono épico del poema y su ritmo rápido, logrado mediante la sucesión de encabalgamientos, que refuerzan la agresividad y la fuerza del corsario, a las que remiten, también, los sustantivos y la adjetivación —“bravura indomable” (v.4), “fastuoso orgullo que a la soberbia enoja” (v.7).

La estrofa “XX”, que aparentemente no guarda relación con el núcleo de la “Oda”, resulta esencial en la sección y en todo el proyecto de *Las Rosas de Hércules*. En él se consolida el trasvase del Mediterráneo al

Atlántico que caracteriza la obra de Morales. Es en la frontera entre ambos donde se derrota al viejo orden y se erige uno nuevo. “Haradín Barbarroja, / para quien era estrecha la mar mediterránea...” (vv.8-9), funda los fueros atlánticos, que se regirán por las leyes de la piratería, código que se fundamenta en la libertad, antítesis de la opresión. Ese es el camino que sigue la palabra de Tomás Morales. Su punto de partida es acervo occidental y su “Oda al Atlántico” reelabora la cosmogonía. Lejos de conformarse con el solaz de la recreación del legado clásico, el poeta lo trasciende en la “Oda”. El literato, que introduce su discurso en la protohistoria de Occidente, no la niega ni se separa de ella, pero reclama un mundo que va a estar más allá de los estrechos márgenes del discurso dado, en el Atlántico. Este es el sentido de la “atlantización” de la cultura clásica que realiza en su obra, que se materializa en el mito que la atraviesa, en la figura viajera e inconformista de Hércules. A esta alude la mención de las “columnas” (v.2), en las que Germán Santana Henríquez (2003: 177-178) ha visto un guiño al décimo trabajo del semidiós, el relacionado con los bueyes de Gerión. A él alude también la obertura de *Las Rosas de Hércules*, el “Canto inaugural”, que presenta al semidiós en un contexto que guarda muchas similitudes con el de la “Oda”. El vínculo entre ambos textos evidencia la relevancia de esa pieza y subraya cómo el Hércules atlántico creado por Tomás Morales levantará el *êthos* más allá de los límites establecidos.

Sebastián de la Nuez ha señalado de forma poco acertada que estos versos son una de las “desviaciones o rupturas que afectan, a veces, a las estructuras del contenido” (78) y los ha calificado como un “resto naufrago de un fragmento del primitivo proyecto de la obra” (69-70), alegando que no se conservan sus manuscritos. El hecho de que Morales no desechara estos versos y los incluyera en la versión final da cuenta de su relevancia para el conjunto y de su vinculación con el mito hercúleo que atraviesa su obra mayor. En ese sentido, no puede considerarse una desviación o ruptura del contenido, sino un refuerzo del mismo, que, además, aclara el sentido de la serie. Como se ha explicado, hay sobrados motivos para asegurar que esta pieza es esencial para comprender del alcance de la “atlantización” de la cultura clásica realizada por Morales.

Además, no deja de ser significativo porque en él se vuelve a insistir en la crítica al imperialismo que caracteriza la poética de Morales. Idénticas resonancias se registran en otros sonetos de “Poemas del mar” —“V”, “X” y “XV”— y en el conjunto de “Los himnos fervorosos”.

“XXI”: LA PROFUNDIDAD DE LA CREACIÓN

Esta estrofa, compuesta por catorce versos cuya rima es consonante, está dedicada a los marineros que sondean las profundidades marinas. La labor de los “pescadores de perlas o buzos ponderados” (v.3) se enmarca en un diseño espacial dinámico vertical descendente, que se pone al servicio de la presentación de una dimensión poco frecuentada en la “Oda al Atlántico” y, en general, en *Las Rosas de Hércules*: el espacio submarino.

El abordaje de “los fondos del piélago inseguro” (v.2) se inserta en el simbolismo de las piedras preciosas, indisociable en la obra de Morales de la reflexión poética. Si el diamante es trasunto de la creación en “La honda” y en las estrofas “III” y “V” de la propia “Oda”, en esta, la perla y el coral poseen el mismo sentido. Como en “La honda”, el hallazgo de la gema es producto de una búsqueda esforzada y consciente, que aquí tiene como escenario un ámbito marino no exento de peligros, como sugiere la naturaleza hostil —“entre limosas cuencas y huyentes arenales” (v.6)—, que cerca a los pescadores y buzos y los inserta en el diseño espacial estático del asedio. Los escollos, cuya amenaza subraya la puntuación, caracterizada por la coincidencia de pausas sintácticas y versales, convierten la tarea de los navegantes en “el trabajo más peligroso y duro” (v.4), de ahí que el logro de los bienes deseados se asocie a valores positivos, vinculados al régimen diurno de la imagen. Las “perlas” (v.3), los “indicios fabulosos” (v.5), las “madréporas de orientes luminosos” (v.7) y “aurirramosas florestas de corales” (v.8) evocan el triunfo de la luz sobre la oscuridad de las tinieblas, la victoria sobre el “piélago inseguro” (v.2) de estos hombres extraordinarios, como se infiere de la exclamación —“¡josados!” (v.1).

Al igual que sucede con el resto de tripulantes, su etopeya destaca su valentía y fuerza. El bestiario marino, presentado con imágenes hiperbólicas ordenadas en un paralelismo basado en el polisíndeton que refuerza la negación —“ni la feroz mandíbula, ni el constrictor tentáculo” (v.10)—, se dobla al “ímpetu genuino” (v.11) de los pescadores y buzos, que superan todos los problemas y continúan su descenso hacia los abismos oceánicos: “No hubo para vosotros inquebrantable obstáculo” (v.9). Su dinámica vertical descendente culmina en el descubrimiento de lo arcano, al que se refiere la metáfora “la maravilla enorme del mundo submarino...” (v.14), una visión que resulta inseparable de la conquista de un espacio poético asociado a la luz, símbolo de la victoria sobre el devenir temporal propia del régimen diurno de la imagen. Si en los poemas previos, como los citados, este espacio poético se ubica en la dimensión celeste, terrestre y en la superficie del mar, la localización de este en el mundo abisal completa la gama de realidades dotadas de misterio. “La profundidad —escribió Pedro García Cabrera en “El hombre en función del paisaje” (1930)— es la nota característica de lo oceánico” (2005: 21). Esta dimensión, completa, pues, la “Oda”. La totalidad del mundo aparece, así, en el poema, y está al alcance de todos aquellos creadores y visionarios que, como los nautas que se lanzan al océano, intentan descifrar el secreto de la creación.

“XXII”: LA MAR, URNA PARA UNA VIDA TRASCENDENTE

Esta estrofa, formada por diecisiete versos cuya rima es consonante, posee dos partes diferenciadas. La primera (vv.1-9) es una alabanza a los navegantes. La segunda (vv.10-17) habla de la muerte de los marineros, amparados por la mar. El encomio que se abre en el poema “XVI” y se va engarzando en los sucesivos textos se cierra con la manifestación del sujeto lírico: “Que a todos la Victoria/ teja, en buen hora, olímpica guirnalda” (vv.1-2). Cada uno de los nautas merece que la “Victoria” (v.1), diosa romana del triunfo, ciña sus cabezas con la corona de laurel de los césares y los vencedores. La deidad debe honrarlos, por su probada valentía,

ya que se han enfrentado a los peligros del piélago, que, de nuevo, se materializan en la animalización —“la hirviente espalda” (v.3). El premio no debe conocer excepciones: los que trabajan en él —“ganáis el pan” (v.4)— o los que ansían la fama —“o perseguís la gloria” (v.4)— son merecedores de él.

La vida de los argonautas está unida indefectible al mar, destino —“es vuestro sino” (v.9)— de aquellos que se entregan a él. Su vida, alimentada por el afecto —“en su amor cautivos” (v.6)—, es un círculo que se abre y se cierra en el mismo lugar: “porque en la mar nacisteis/ y en la mar moriréis...” (vv.8-9). Esta circularidad hace que los hombres de mar reediten la tradición de sus mayores, a los que se alude en la estrofa “XVII”. Como sus antecesores, estos son “los genios redivivos” (v.5) del agua, las criaturas sobrehumanas cuyas hazañas mece el océano.

Al cumplimiento de ese destino final alude la segunda parte de la pieza, que se inicia con una conjunción que introduce el tema de la inmortalidad, presente en este texto y en el siguiente —“Y cuando ya el destino/ cumpla obediente la presión del hado” (vv.10-11). Tras el fallecimiento, el mar, personificado como “deidad nocturna” (v.13), recoge al “cuerpo ahogado” (v.12), para llevar al marino a la “fría morada taciturna” (v.15). El simbolismo revela su sentido a la luz de todo el entramado de la “Oda”: “(...) el templo, el vaso, el sepulcro y la nave —afirma Durand— son psicológicamente sinónimos” (242). La mar, cambio de género que desvela su naturaleza femenina, es la gran nave, la cuna universal de la que se parte, el arca de la existencia de los creadores; y, también su tumba, a la que vuelven, tras la muerte, para culminar un recorrido circular. La urna está íntimamente unida a la maternidad, que permite el comienzo del ciclo: la mar alberga a todos sus hijos que, en la palabra de los nuevos navegantes, vuelven a vivir. El marino se equipara, en el último verso, a la divinidad pues sus “restos sagrados” (v. 17) son un tesoro que cobijan las aguas madres.

Este texto resulta interesante porque recupera imágenes contenidas en otros poemas con los que está emparentado. El término “genio”, que ya aparece en “La honda” como el conocedor de los misterios de la creación, se recupera en la “Oda” con el mismo valor simbólico: los “genios”

(v.5) se relacionan con la poética. Si la nave remite en la obra de Morales a la escritura, los nautas se identifican con los creadores que dejan su estela sobre el azul del mar. Su historicidad queda grabada y es recuperada por las sucesivas generaciones que se acercan a él, como se advierte en el “Canto subjetivo”:

El mar tiene un encanto, para mí, único y fuerte;
su voz es como el eco de cien ecos remotos
donde flotar pudiera, más fuerte que la muerte,
el alma inenarrable de los grandes pilotos... (vv.9-12).

La mar se convierte, así, en la depositaria de la tradición, en la urna que guarda lo mejor de ella, el alma de los tripulantes más grandes. En sus aguas, la muerte se disuelve y las hazañas trascienden la existencia.

“XXIII”: EL MAR, SEPULCRO DE ETERNIDAD

Esta estrofa, de estructura unitaria y compuesta por dieciséis versos, cuya rima es consonante, aborda la gloria del marino, tema presentado en la pieza anterior. Las dos exclamaciones iniciales inciden en aspectos ya tratados en el texto precedente. La metáfora del mar como sepulcro que alberga a los navegantes, dignifica a los muertos y los coloca en el centro del cosmos, en el espacio por antonomasia del ámbito —“¡Túmulo extraordinario! ¡Reposo inquebrantable sin temporal medida” (vv.1-2).

Si la descripción del sepulcro se realiza en presente, la del cortejo fúnebre se escribe en futuro. Todos los verbos —“Murmurarán” (v.5), “arribarán” (v.9), “harán” (v.12)— remiten a una circunstancia por venir y el sujeto lírico posee la certeza, por el empleo de los tiempos verbales, de cómo se va a desarrollar. El homenaje mortuorio estará formado por las olas y los astros, elementos que recuerdan a los empleados en “A Rubén Darío en su última peregrinación”, de la sección “Alegorías”. Las primeras, símbolo de la palabra, aparecen en el texto humanizadas —“Murmurarán las olas sus rezos indolentes” (v.5). Los cadáveres de los navegantes

también serán velados por la luz estelar, a la que remite la metáfora que unen los astros al fuego, elemento vinculado a la renovación en la obra de Morales—“derivarán eternas sus círculos ardientes/ las multimilenarias igniciones astrales” (vv.7-8). En esta imagen, que alude a la pureza, late el triunfo de la luz sobre la nocturnidad y la muerte. Esta resulta inseparable del rescate de la historicidad de los marineros de las tinieblas del olvido, mediante las voces que recordarán a los hombres de mar y llegarán desde “los confines últimos” (v.9). Personificadas, las palabras atravesarán el mar en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrípeto, “cargadas de oraciones, de terror y lamentos” (v.11). Dichas voces, indicio de la vida en la obra de Morales, activarán la naturaleza y golpearán “las puertas de los audaces vientos” (v.12). El viento, también símbolo de la vida, se mantendrá en su refugio, por lo que reinará la tranquilidad en la jornada fúnebre.

Todo el entorno estará cobijado por “la bóveda celeste” (v.16), convertida en cúpula —“domo cobijador” (v.15). Su égida ratifica el carácter sagrado de los restos de los marinos, ubicados en el centro del mundo y amparados por un doble caparazón: el del propio “¡Túmulo extraordinario!” (v.1) que es el mar y el de “la bóveda celeste” (v.16) que lo ampara. La imagen del caparazón que contiene todo el universo y refleja la comunión entre el cielo y la tierra evidencia cómo la naturaleza, personificada, rinde honores a los hombres de mar, algo que contribuye a su dignificación, presente en todas *Las Rosas de Hércules*. En ella reparó Sebastián de la Nuez, quien escribió: “(...) Mar, destino humano, destino superior del Hombre, con lo que se logra la plenitud, el pleamar del tema vital, fundamental de Tomás Morales, en este momento, nunca poeta malogrado, sino logrado plenamente” (1956, II: 145).

“XXIV”: LA FILIACIÓN

La estrofa final de la “Oda”, formada por diez versos cuya rima es consonante, presenta una estructura bipartita. En la primera parte (vv.1-5) se reseña la comunión del sujeto lírico con el entorno; y, en la segunda (vv.6-

10), se inserta su declaración filial, pues se declara hijo del Atlántico. El uso de la primera persona del presente del indicativo y de algunas imágenes que se analizarán en las siguientes líneas, vincula este poema con el introductorio, “I”, por lo que se puede afirmar que la “Oda” posee una estructura circular.

El texto se inicia con un vocativo —“Atlántico infinito” (v.1). Como en la composición “I”, se tutea al piélago, que aparece personificado, es el interlocutor, el cómplice imprescindible para el ejercicio artístico —“(…) tú que mi canto ordenas” (v.1). El uso del verbo “ordenar” resulta interesante: por un lado, es sinónimo de “disponer” y, en ese caso, el Atlántico ayudaría a colocar la materia poética; y, por otro lado, también puede remitir al mandato, es decir, este exigiría al creador que cantara. Ambos significados, claramente complementarios, refuerzan el protagonismo del Atlántico, al que se dedica la “Oda”, y su imprescindible papel en la actividad artística.

Como en la pieza “I”, hay una conciencia de retorno, expresada a través de la metáfora del camino —“Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte” (v.2). El reencuentro con el mar resulta transformador para el sujeto lírico. Su experiencia se inserta en el simbolismo de la renovación, sugerido mediante la metáfora sanguínea, siempre ligada a la vida en la obra de Morales —“siento que nueva sangre palpita por mis venas” (v.3). El ser queda revitalizado en su totalidad, corporal y espiritualmente —“y, a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...” (v.4). Este bienestar conduce a un clímax que implica la fusión del humano y el mar —“El alma temblorosa se anega en tu corriente” (v.5). El hombre se entrega completamente a las aguas, que, como se ha explicado en anteriores análisis, es símbolo, por un lado, del seno materno y de la vida; y, por otro, depósito de la poesía, de la historicidad y el misterio, como se infiere de “Canto subjetivo” y “A Salvador Rueda”, de “Poemas de asuntos varios” y “Poemas del mar”, respectivamente.

La segunda parte del texto se inicia tras la inmersión metafórica del sujeto lírico. Del mar, continente supremo, surgen un ser y una voz robustecidos. El contacto con el océano nutre al sujeto, quien exterioriza la firmeza de su ánimo mediante la hipérbole y la gradación, siguiendo

un periplo que comienza en el interior de su ser, para culminar en la boca, que proclama que es hijo del Atlántico. Este recorrido ascensional se origina en las profundidades del alma —“Con ímpetu ferviente” (v.6)—, continúa en el pecho, parte del cuerpo asociada a la vida —“hinchidos los pulmones de tus brisas saladas” (v.7)—; y culmina en la “boca” (v.8). Con toda la fuerza —“a plenitud” (v.8)—, se dirige directamente al mar —“te grita” (v.9)— y lo reconoce como “*¡Padre!*” (v.9), declaración que constituye el culmen de la “Oda”. El sujeto lírico, que se decía, de manera general, “hijo de los mares” (v.13) en el soneto “A Salvador Rueda”, de “Poemas del mar”, es aquí hijo del Atlántico. La “Oda”, dedicada a este océano, concluye con la filiación del ser humano, que canta a un ámbito al que pertenece, pues de él procede y en él perecerá. Definitivamente el sujeto lírico es un ser atlántico.

En los últimos versos, se revela el enclave desde el que se canta: “desde una roca/ de estas maravillosas Islas Afortunadas...” (vv.9-10). En “A Salvador Rueda”, de “Poemas del mar”, se reseña la metáfora del peñasco, solio (v.10) del monarca de poetas. La alusión a la roca en el último texto de la “Oda” desvela que el sujeto lírico también es un poeta. Este canta desde un enclave, al que la deixis —“estas” (v.10)—, precedida por un encabalgamiento abrupto —“roca/ de (vv.9-10)—, le concede un lugar significativo. La voz surge de un espacio, pero, lejos de reducirse a un territorio, de adscribirse a unas coordenadas físicas claramente delimitadas, se mantiene en el ámbito de lo ficticio. La estrofa se podría haber referido a las “Islas Canarias”, sin embargo, se prefiere la denominación mítica —“Islas Afortunadas...” (v.10)—, aquella que aportaron los clásicos, a la que acompaña el adjetivo “maravillosas” (v.10), para subrayar que se trata de unas coordenadas legendarias y simbólicas. La “Oda” no culmina, pues, en los estrictos márgenes de lo establecido, en una cartografía delimitada; antes bien, se mantiene, deliberadamente, en la dimensión de lo imaginario. Toda la travesía ficcional, desde la teogonía al enfrentamiento del héroe con el elemento hídrico, pasando por la construcción de la nave y el enaltecimiento de los hombres de mar, termina en un espacio mítico.

Este final se corresponde con la narración de la protohistoria del Atlántico que se ha realizado, basada en el mito y la leyenda. El presente de

este Atlántico inventado pertenece, asimismo, a la ficción, como se sugiere en la conclusión del texto. La coherencia con el resto de la serie y con la globalidad de la obra resulta evidente: al final de la “Oda”, el sujeto lírico se descubre como el cantor que ha creado un cosmos mediante la palabra. Dicho mundo ficticio lo ha dispuesto, como se infiere de las siguientes secciones de *Las Rosas de Hércules*, para el habitar propio y común, como verdadero *êthos*. Este es una realidad forjada en la voz, creada a medida que la palabra avanza por la “Oda”. El yo lírico se autodefine en la pieza “XXIV” como “un luchador” (v.9), un término que no resulta baladí. De hecho, su elección fue meditada por Morales. Como explica Sebastián de la Nuez, en los únicos versos que se conservan de esta estrofa “XXIV” consta, en lugar de “un luchador”(v.9), “un insular” (76). Su autor prefirió alterarlo y optó justificadamente por la palabra “luchador” (v.9), más acorde con su literatura. Para comprender el cambio, conviene recordar el momento de “Final”, de “Poemas del mar”, del libro I, en el que el sujeto trata de asir el misterio del turbión —“para lograr el triunfo luché desesperado” (v.12). Este “luchador” (v.9) de la “Oda” remite a aquel. Sin embargo, ambos se diferencian, ya que el del texto “XXIV” parece haber encontrado lo que ansiaba. Aquel “argonauta ilusorio” (v.2) “de alguna isla dorada de quimera o de sueño” (v.3) de “Final” ha asido, por fin, el misterio. La narración poética del origen, la invención de una historia que ha incorporado su discurso a la Historia de Occidente, le facilita la tarea de comprender su presente. Es la poesía, el mito, al decir de los clásicos, lo que le ha permitido adueñarse de su circunstancia e incorporarla a su tiempo. Finalmente, Hércules atlántico, el argonauta luchador, ha hallado lo que soñaba y erige el *êthos* sobre la poesía, la historicidad y el espacio recreado.

En la “Oda” se asiste a la consagración de la voz de Tomás Morales. En el comienzo de la sección, en su estrofa “I”, el océano es un “el gran amigo de mis sueños” (v.1), algo inalcanzable a lo que quiere acercarse —“El alma en carne viva va hacia ti, mar augusto” (v.5)— y desea cantar —“quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío” (v.7). En el texto “XXIV”, el sujeto se sumerge en el mar y, con la inmersión de su alma personificada, se produce una experiencia transformadora, pues se empapa de lo que

sus aguas albergan —el misterio, la voz, las tradiciones, las experiencias de los navegantes elogiados en “Canto subjetivo”, “Poemas del mar” y la “Oda”. De esta vivencia bautismal surge el artista. Aquel iniciado de “Final”, al que le había sido dado lo arcano, se perfila, en la pieza “XXIV”, como un monarca de poetas, que, con la sumersión, se ha incorporado a la corriente, ya forma parte de ella y de la historicidad que porta. La conciencia del renacer, el apuntalamiento de la identidad del poeta, es lo que le hace reconocer en el mar a un “¡Padre!” (v.9), pues de él ha surgido este nuevo ser, él nutre su canto y lo ordena, a él pertenece y en él perecerá. Su océano —“¡mar Mío!” (v.10), lo llamaba en la estrofa “I” de la “Oda”— es el espejo donde el sujeto lírico mira su existencia, es su origen y fin: padre y madre, ámbito donde su vida se desarrolla, cuna y sepulcro donde culminará el devenir cíclico del ser humano, que, tras la muerte, será también recordado por una estela blanca que venza a las tinieblas del olvido. Biografía, obra e identidad convergen en el Atlántico. Por todo esto no se justifican las palabras de Sebastián de la Nuez, quien resta valor al texto final de la “Oda”:

Con esta estrofa [XXIII] termina prácticamente la *Oda al Atlántico*, puesto que la despedida final es, como la introducción, algo adventicio a la sustancia fundamental del contenido y a la concepción del Poema, aunque no ajena a su estructura formal creadora y menos a la estructura de los género lírico-épicas tradicionales (75).

Las estrofas “I” y “XXIV” no pueden leerse como piezas aisladas del conjunto o meras partes obligatorias que la retórica exige contemplar o la acostumbrada invocación a las musas y el simple colofón. La primera manifiesta una aspiración poética, que se realiza en la última. Entre ellos, está la historia fabulada, el lenguaje que contribuye a la transformación, al logro del empeño y que, al mismo tiempo, modela al sujeto lírico y a su circunstancia. Aquí, y no solo en la aparición del héroe y su conquista del medio, como ha señalado de la Nuez (107), reside la naturaleza genésica de esta sección. El matiz “adámico” (107) que ha destacado el crítico en su lectura de la “Oda” responde, también, a que, en ella, el ser

humano está moldeando su cosmos y a sí mismo y, de esa manera, está propiciando el alumbramiento de un hombre nuevo y de un modo diferente de estar en el mundo, ejercicio inseparable del proyecto renovador que traía el Modernismo nacido en América.

En conclusión, resulta evidente que la “Oda al Atlántico” es una sección fundamental en la obra mayor de Morales. Haberla incluido en ella fue uno de los mayores aciertos del literato, pues esta serie confiere a *Las Rosas de Hércules* tal solidez y sentido, que en la actualidad resulta impensable que se pudiera separar de ella. Las secciones que la siguen hablan de la morada del ser humano y de su modo de habitarla: “Alegorías”, “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, “Poemas de la Ciudad Comercial”, “A Leonor” y los textos escritos para libros nonatos abordan, entre otros, aspectos como la poética, las relaciones, los modelos morales, el proyecto de construir un mundo mejor. Todos los poemas que siguen a la “Oda al Atlántico” construyen y apuntalan el *êthos*, por lo que prolongan su sentido. Por todo esto, cabe afirmar que la “Oda” constituye una parte esencial para comprender el alcance de la palabra de Tomás Morales. Asimismo, es imprescindible para percatarse de la altura de su figura y de su importancia en la historia de las literaturas hispánicas. En la “Oda” se registra la consagración de un escritor que no es, como se ha dicho, un poeta del Atlántico, sino un poeta atlántico, nacido del océano, y, por tanto, un “hombre nuevo” surgido del espacio y del clamor diferencial que había inaugurado la polifonía del Modernismo.

CAPÍTULO XI

“Alegorías”

La sección “Alegorías”, dedicada a Ángel Vegue y Goldoni, traductor, profesor y crítico de arte, colaborador de *El Imparcial*, con quien Tomás Morales mantuvo una relación de amistad, consta de cinco composiciones extensas en las que se recupera y concreta el simbolismo definido en los textos previos de *Las Rosas de Hércules*. Las dos primeras, “Balada del niño arquero” y “Alegoría del Otoño”, retornan al hogar, concretamente, a la casa y sus tierras colindantes, espacio fundamental en el libro I y en el inicio del libro II. El resto de poemas, “Tarde en la selva”, “A Rubén Darío en su última peregrinación” y “La campana a vuelo”, se desarrollan en espacios abiertos. El primero se centra en la “Selva de Doramas”, espacio recreado en “Vacaciones sentimentales” y en la “Oda al Atlántico”. La elegía a Rubén Darío transcurre en el mundo de los muertos, al que se alude también en la “Oda”. Por último, el texto con el que Tomás Morales ganó los Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria celebrados en 1910, recupera el símbolo fundamental de “Elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”, del libro I.

Este regreso del literato a algunos de los espacios y temas recurrentes de su obra mayor fue advertido por Sebastián de la Nuez, quien señaló con lucidez que dicho retorno se enmarca en una preocupación por la comunidad. Según el crítico, estos constituyen “temas más cercanos a las vivencias personales del poeta, pero de igual sentido colectivo y social” (1973:100). Este matiz “colectivo y social” se halla en consonancia con la construcción del *êthos*, tema nuclear del libro II de *Las Rosas de Hércules*, como ya se ha explicado.

Conviene analizar el título que su autor eligió para la serie, una licencia poética, concretamente, una semántica. Miguel Ángel Garrido Gallardo define la alegoría en los siguientes términos: “Mediante una comparación tácita, presenta un doble sentido, literal e intelectual” (2000:222). Morales parece advertir que la lectura de cada uno de los poemas que conforman esta sección de *Las Rosas de Hércules* exige un esfuerzo por parte del lector porque albergan un contenido, que ha de ser escrutado. Así, bajo un aspecto aparentemente sencillo, “Balada del niño arquero” profundiza en la fusión entre el cuerpo y la palabra poética; “Alegoría del Otoño” se detiene en la ansiedad sentida por el creador y en su afán por lograr la perfección; “Tarde en la selva” actualiza una memoria ancestral y esboza una teoría sobre la utilidad del arte; “A Rubén Darío en su última peregrinación” da por cierta la inmortalidad del artista; y, por último, “La campana a vuelo” insiste en la necesaria renovación de la poesía hispana, sumida en hondas dificultades, que solo se podrán superar con el desarrollo de la polifonía nacida en el Modernismo.

En cuanto al estilo de esta sección, se reseña un dominio de los paralelismos, que dotan de musicalidad y ritmo a los textos, y una tendencia a la condensación conceptual. Frente a la narratividad que se observa en otros conjuntos de *Las Rosas de Hércules*, en este proliferan las ideas, que se estructuran siguiendo el discurrir de la estrofa, de modo que cada unidad se destina a un pensamiento. La carga reflexiva explica que se amplíe la longitud de las composiciones, pues Morales ansía exponer su ideas, ahondar en determinados asuntos y matizar aspectos significativos. La extensión de los poemas, superior a la de otras secciones, justifica la variedad de los símbolos y la confluencia de regímenes de la imagen. Con respecto a estos últimos en todas las piezas se impone, finalmente, el régimen diurno de la imagen y la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas (Durand 414-415), ligadas a la luz y a la pureza, la vida, el arte y la gloria.

En relación con las cuestiones estilísticas, Sánchez Robayna ha resalado ciertos “defectos *por exceso*” en “Alegorías”. El crítico ha afirmado: “(...) hay en esta obra [*Las Rosas de Hércules*] poemas de los cuales nos sentimos hoy alejados no solo a causa de la excesiva confianza que el

poeta depositó en los poderes alegóricos de la imagen, sino también en razón de un evidente amaneramiento del léxico y del ritmo que más de una vez acabó lastrando sin remedio la dicción poética” (2000:26-27).

Entre los textos que no lograron escapar a los vicios más comunes de la escuela modernista, Sánchez Robayna señala dos de las “Alegorías”, la “Balada del niño arquero” y la epístola “A Néstor”. Pese al abuso de determinados elementos estilísticos, su densidad simbólica y su relación con el universo poético de *Las Rosas de Hércules* aplacan el impacto de estos “excesos” y desvelan una profundidad y calidad compositivas que hacen de esta sección una de las más interesantes de toda la obra mayor de Morales.

“BALADA DEL NIÑO ARQUERO”: LA FORMA INTERIOR DEL EROTISMO

Este poema extenso fue escrito, como se anota en su final, en 1912. Está compuesto por noventa versos¹ y aborda la experiencia del sujeto lírico, que se prende de una mujer, sufre un desengaño y, finalmente, se vuelve a enamorar. El texto, cuya rima es consonante, está dividido en tres partes, precedidas por un número romano, y un “Envío”. En la primera —“I”—, el sujeto se predispone a la relación sentimental y se abre a ella. En la segunda —“II”—, describe los efectos del amor y los tipos que ha experimentado. En la tercera —“III”— narra su desengaño y anuncia un nuevo enamoramiento. Finalmente, el “Envío” expresa el júbilo de este enamorado que sucumbe otra vez al amor. La temática abordada, la gradación temporal y afectiva, que culmina en el clímax emocional, y el ritmo pegadizo propio de la balada, en este caso compuesta por versos hexadecasilabos ordenados en pareados, hacen que este texto parezca, en una primera interpretación, sencillo. Podría considerarse un mero canto a la enfermedad de amor y su remedio, un simple homenaje al *Ars Amatoria* y a los *Remedia amoris* de Ovidio, destinado al lucimiento estilístico.

1 Se respeta la división de los versos realizada por Oswaldo Guerra Sánchez, que numera cada una de las secciones de la “Balada”.

Sin embargo, bajo esta lectura literal, la alegoría alberga otra, relacionada con uno de los temas nucleares de la poética de Tomás Morales: la relación entre el erotismo y la palabra.

La primera parte del texto consta de veinticuatro versos y se inicia con la llegada del dios Amor a la casa del sujeto lírico. Su aspecto —“El rapaz de ojos vendados” (v.1)— permite reconocerlo rápidamente, es la deidad griega o latina del citado sentimiento. La imagen corresponde a la representación de Eros o Cupido, el niño desnudo y alado que, generalmente, tiene los ojos cubiertos y lleva un arco y un carcaj lleno de flechas que dispara a sus víctimas, los enamorados. Su identidad se confirma cuando el sujeto contesta a su llamada desde el interior del hogar y utiliza un vocativo clarificador —“—Voy, Amor...” (v.3), “Jovencito: si Eros o Cupido te llames, ¡pasa!” (v. 22).

El dios solicita la entrada en la casa, símbolo esencial de la poética de Tomás Morales, que Gilbert Durand considera el “doblete microcósmico del cuerpo, tanto del cuerpo material como del corpus mental” (231). La incursión en la morada plantea, desde el inicio de la “Balada”, el doble sentido propio de la alegoría: la vivencia del amor posee una dimensión corporal y una mental. El vínculo entre la casa y la personalidad está presente en numerosos textos de Morales, como “I” de Vacaciones sentimentales y “Recuerdo de la hermana”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*; y “El barrio de Vegueta” y “A Leonor” y la propia “Alegoría del Otoño”, del libro II. Pero es en “De sí mismo”, primer texto del libro II, donde se manifiesta más claramente, puesto que se identifica la “casa inmaterial” (v.48) con la intimidad del poeta, con el espacio donde se encuentran este y la “Musa” (v.1, v.60). Por tanto, el análisis de “Balada del niño arquero” debe atender, desde un primer momento, a dos realidades: la física y la interior, que, en la obra de Morales, están ligadas a la actividad artística siempre.

Las referencias al cuerpo se suceden desde los versos iniciales. La arribada del amor conmociona a su víctima, que sufre el proceso químico correspondiente al deseo —“y su golpe atraviesa temblando la casa desierta” (v.2)— y asiste al desencadenamiento de la concupiscencia, expresado abiertamente a través de la exclamación que desvela el estado de

la persona: “¡Con qué afán mis deseos bajaron a abrirte!” (v.3). El sujeto lírico se traslada de lo superior a lo inferior. Esta dinámica espacial vertical descendente se vincula al apetito de los bajos instintos y sugiere la disposición del cuerpo al encuentro erótico, que se explicita en los siguientes versos. Pero este no se limita a lo físico, también tiene una vertiente espiritual, de ahí que la palabra “deseos” (v.3) esté en plural y no en singular, porque no se reducen al sexo. Así se manifiesta en el simbolismo de la puerta, elemento arquitectónico que comunica el interior y el exterior, que se abre para la llegada del dios —“francas tengo mis puertas para recibirte” (v.4). Finalmente, el morador toma la iniciativa y ordena, con un imperativo muy elocuente, que este pase a su hogar: “Entra, Amor” (v.4).

El sujeto rememora en versos sucesivos (vv.5-22) los antecedentes de la visita. Este recuerdo se divide en dos partes. En la primera (vv.5-12) se describen los preparativos que ha realizado en la casa, dispuesta para la arribada de la divinidad. Estos, cuyo único fin es satisfacer a Amor, han sido largos y tediosos, como sugieren la hipérbole y exclamación —“¡Todo el día arreglando mi casa, desde muy temprano, / por que en todo resultara digna del gentil tirano!” (vv.5-6). Los arreglos se han centrado en el acicalamiento de las dos dimensiones del ser, el cuerpo y “el ánimo” (v.7), a los que se refiere la metáfora de las “estancias” (v.7), que han sufrido una renovación. Ahora se hallan “pulcras y olientes” (v.7) y se han vuelto a decorar para la acogida del visitante, con las “flores recientes” (v.8) que se han situado en los “viejos tibores” (v.8). El vaso grande, objeto importante en “Vacaciones sentimentales” “VI” y en “Criselefantina”, del libro I, remite, como los citados vegetales, a la creación poética, y conforma la antítesis entre lo viejo y lo nuevo. Por último se menciona el “lecho” (v.10), habilitado para el “reposo y provecho” (v.9) del dios. La cama alude al encuentro erótico, al igual que la referencia a la “carne rosada” (v.9) de Amor, que recuerda al verso “tras la carne rosada, la tuya es buena...” (v.10) de “Bodas aldeanas” y explicita el sentido erótico de la balada.

Los trabajos en la casa concluyen con el júbilo del sujeto lírico, quien se regocija por los resultados obtenidos, ya que suponen la purificación definitiva de su cuerpo y espíritu, como se expresa en la hipérbole y el

símil de la exclamación: “¡Como un ascua reluce esta noche mi vieja morada,/ cual si lleno la hubiesen de estrellas, toda iluminada!” (vv.11-12). El simbolismo del fuego —“ascua” (v.11)— refuerza la idea de la renovación, a la que se asocian, también, los astros. Una vez más se reseña el triunfo de la luz, característico de la obra de Tomás Morales, a través de las estrellas, que implican la victoria sobre la oscuridad y anuncian la resolución de la antítesis viejo/nuevo que atraviesa los versos anteriores. Lo caduco —“viejos tibores” (v.8), “vieja morada” (v.11)— es superado por el porvenir, ya que la experiencia amorosa es siempre transformadora y creativa.

La segunda parte de la rememoración de los preparativos de la visita del dios (vv.13-22) se inaugura con los mismos versos que dan comienzo al poema y se detiene en el momento en que la divinidad llega al hogar. El sujeto retoma el diálogo con Amor, al que vuelve a trasladar su emoción, exclamando: “—¡Te esperaba!” (v.15). Su llegada es un deseo hecho realidad, pues el “Destino” (v.15), personificación del hado, cuya mayúscula subraya su importancia y fuerza, ha cedido a su “ruego devoto” (v.15). Tras esta confesión, narra cómo ha dispuesto la entrada de la casa para atraer al dios. Su testimonio permite entrever lo que se confirmará más adelante: el protagonista de la balada es un creador. Esto se infiere de sus gestos. En primer lugar, reclama la atención de Amor construyendo una vereda que lo traiga a él —“con las rosas primeras del año te alfombré un camino” (v.16). La flor utilizada es el signo tradicional del sentimiento, pero, a su vez, es la que da título a la obra mayor de Morales, en la que opera como un símbolo indiscutible de la creación artística. En segundo lugar, aparece la escritura. El sujeto lírico escribe un “letrero” (v.18) que sitúa en los arcos del acceso a su propiedad, para tratar de atraer a Amor. Este cartel describe al dios (vv.19-20), cuyo retrato coincide, como se ha anotado, con la iconografía grecolatina y descubre su identidad —“Eros o Cupido” (v.22). El dueño de la morada lo exhorta a entrar y el uso del imperativo —“no prosigas tu viaje más lejos” (v.21), “¡pasa!” (v.22)— revela su afán por que se produzca el encuentro. Finalmente, el Amor penetra en la vivienda del individuo —“franqueó mi puerta” (v.23)— y sa-

tisface sus expectativas. La “casa desierta” (v.24), símbolo del cuerpo y del espíritu, se colma con su presencia —“dejó perfumada” (v.24). Su aroma sustituye al anterior, al de las estancias olientes, y lo llena todo; el amor se ha apoderado del sujeto lírico, quien saldrá transformado de esta experiencia y, como creador, se verá condicionado artísticamente por ella.

La segunda parte de la “Balada del niño arquero” —“II” — se divide en dos secciones. En la primera, se describen los efectos del amor (vv.1-12) y, en la siguiente, se mencionan los tipos que él ha experimentado (vv.13-26). Las consecuencias del sentimiento se encuadran en el tópico del *vulnus amoris*, fijado por Ovidio en *Amores* (I, 1, 21-26)². Las flechas del dios lo alcanzan y le provocan “¡Cuatro heridas sangrientas” (v.3). Estas podrían haber sido muchas más, porque, como recuerda el sujeto, que se amolda al tópico, el Amor es caprichoso y arbitrario y podría haberlo lesionado en otras ocasiones, como refleja la exclamación —“¡Más de cuatro pasaron tus flechas silbando a mi oído!” (v.2). Las saetas “envenenadas” (v.3) provocan una intensa aflicción física y espiritual —“¡Oh dolor! (v.4)—, que se extiende a todo el texto, como sugieren las exclamaciones, las hipérboles y la coincidencia de pausas versales y sintácticas, que re-

2 Nótese la semejanza entre la composición ovidiana y el desarrollo que adquiere el tópico en la obra de Morales:

Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,
“quod” que “canas, vates, accipe” dixit “opus!”
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas:
uror, et in vacuo pectore regnat Amor.

“No bien me había quejado, cuando abrió él su aljaba inmediatamente y escogió una flecha destinada a mi perdición. Curvó vigorosamente el sinuoso arco sobre la rodilla y dijo: ‘Toma, poeta, argumento para tus versos’. ¡Desgraciado de mí! Fue certera la flecha del famoso niño. Me abraso, y el Amor es el rey de mi corazón solitario” (Traducción de Vicente Cristóbal).

flejan un gran sufrimiento. Las repercusiones de las cuatro saetas se enumeran en los siguientes versos (vv.5-12) y a cada una corresponde un pareado, que se destina a un lugar simbólico del cuerpo. La primera se clava en la “frente” (v.5) y el Amor se adueña de “la llama de mi pensamiento” (v.6). La “ponzoña” (v.6) de la pasión se ha apropiado de él, es decir, su mente ha sido tomada, está totalmente obsesionado. La mención del “pensamiento” (v.6) recuerda al poema “De sí mismo”, donde se lo reconoce como un elemento esencial para el poeta. Con esta referencia el sujeto lírico confirma que es un creador. La segunda saeta se dirige a “los ojos” (v.7). La ceguera momentánea se solventa con la presencia de un “guía” (v.7), que nota en su cuerpo —“una mano que siento temblar en la mía” (v.8). El destino de la tercera flecha es la “boca” (v.9), que también es tomada, en este caso, por un nombre repetido que se apropia de su interior. Inmediatamente, comienza a hablar de la amada —“mi mal tiene delirio sonoro” (v.9)—, tema obsesivo del que no puede escapar —“repetir de continuo” (v.10). La cuarta y última saeta se clava en el “pecho” (v.11), parte del cuerpo asociada a la vida en la obra de Morales. El dolor del amante resulta tan insoportable que cree perecer. La hipérbole y el oxímoron hacen que la muerte y la existencia se tornen sinónimas: “¡Oh, mal haya la punta homicida/ que, a la par de causarme la muerte, dejome la vida!” (vv.11-12). El oxímoron sugiere que, al mismo tiempo que la saeta envenenada con la enfermedad del amor hiere y provoca el padecimiento, también insufla vitalismo, porque da al artista argumentos creativos.

El segundo fragmento de esta parte del poema (vv.13-26) se inicia con la repetición de los versos que la inauguran. La primera consecuencia de la experiencia amorosa es, como se apuntaba anteriormente, la creación. Por eso el sujeto lírico toma la palabra y canta una “letanía” (v.16) en la que enumera, apoyándose en los paralelismos, las exclamaciones y las personificaciones del dios, los tipos de amor que ha experimentado. Estos resultan inseparables de la labor creativa y se asocian a las posibilidades para tratar el tema. El primer tipo citado es el “veleidoso” (v.17), calificado como “Duro” (v.17) por su inconstancia, pero útil —“te juzgamos propicio tan solo para nuestras flores!” (v.18). El simbolismo vegetal

remite en la obra de Morales a la juventud y a la creatividad, por lo que se considera una clase de amor fructífero, que sirve al artista para inspirarse, aunque de un modo efímero, pues se consume y es un mero “Simulacro de eternos ardores” (v.17). El segundo tipo mencionado es el “Amor lisonjero” (v.19), síntoma de tranquilidad y deleite—“Decidor de una paz no turbada” (v.19)—, siempre deseada por el sujeto. Dado que este resulta “Breve” (v.19), él no queda satisfecho, antes bien, es insaciable, como sugiere la metáfora de la necesidad de beber permanentemente —“tu licor en mis labios sedientos fue sed renovada!” (v.20). El último lugar de la enumeración basada en los paralelismos lo ocupa el “Amor fatalista” (v.21), vinculado al sufrimiento prolongado en el tiempo, y por eso es calificado como “Cruel” (v.21) y se asocia a las “cadenas” (v.21) y al destino inexorable —“tienes toda la inmensa amargura de lo irremediable!” (v.22). En realidad esta clasificación de las diferentes formas del sentimiento no solo atañe a la experiencia vivida en la “Balada del niño arquero”, sino que articula la expresión en muchos poemas del libro I de *Las Rosas de Hércules*. El “Amor veleidoso” fundamenta “Serenata” y “Romance de Nemoroso”; el “Amor lisonjero” está en la base de “Criselefantina” y “Bodas aldeanas”; y el “Amor fatalista” sustenta “Palinodia”. La mención de estos tipos de amor deja entrever que, en 1912, año en que se compone la “Balada del niño arquero”, Tomás Morales es capaz de leer críticamente sus textos previos, analizar su escritura precedente y establecer un diálogo con ella.

Esta parte del poema se cierra con el lamento del enfermo de amor, que se descubre como una víctima de la severidad del dios tirano —“tus rigores” (v.23)—, que mantiene una lucha interior muy dura —“¡En mi ser batallaban conmigo” (v.24) —, en la que las cuatro saetas se amoldan a la metáfora del padecimiento —“los cuatro dolores” (v.24). Estos se reflejan en la sucesión de exclamaciones y el tono hiperbólico, propios de las quejas del enamorado, que culminan con la repetición de los versos con los que se inicia la serie (vv.25-26), lo que supone una conclusión circular.

La tercera parte del texto —“III”— es la más larga del conjunto y consta de treinta y dos versos, que se ordenan en dos fragmentos: el primero (vv.1-12) se dedica a los *remedia amoris* y el segundo (vv.13-32) narra un

nuevo enamoramiento del protagonista. El sujeto lírico trata de superar la enfermedad de amor de la que es plenamente consciente: “Mal curado de amores, ya pronto estaré saludable...” (v.8). Con este fin, hace todo lo posible por borrar su experiencia negativa —“Por trocar en olvido apacible mis duros enojos” (v.3)— y, para ello, se retira del mundo. Este aislamiento se expresa mediante el simbolismo de la casa. Todo los elementos arquitectónicos que comunican el exterior y el interior —“la verja de hierro que guarda la entrada” (v.1), “las puertas del patio” (v.4), “las altas ventanas” (v.5)— son cerrados por el amante, que logra el definitivo apartamiento —“¡Estoy solo” (v.7). La dinámica que sigue es la contraria a la de la primera parte del poema, en la que baja para abrir su morada al dios; ahora asciende para clausurarla. Su obsesión por confinarse se hace patente en el radicalismo de sus gestos: tira “la llave” (v.2) de la entrada, la lanza “al estanque” (v.2), espacio de aguas muertas, sella el patio con “dobles cerrojos” (v.4); todas las medidas de seguridad son pocas para garantizar que el amor no volverá a entrar en su vida.

En un primer momento, el encierro tiene efectos beneficiosos, ya que le ofrece la tranquilidad ansiada, como sugiere el simbolismo del fuego, que revela la renovación interior —“De las viejas cenizas mis manos hurtaron el fuego/ y en el vivo y cruel sobresalto pusieron sosiego...” (vv.9-10). Sin embargo, la paz conquistada no resulta satisfactoria para el hombre, que identifica el “dulce reposo” (v.12) con “casi una muerte” (v.12). Las exclamaciones y las hipérbolas con las que se cierra la primera sección dan cuenta de cómo el olvido y la muerte resultan sinónimos en la obra de Morales y se oponen al amor y la voz. Por esto, el remedio escogido para erradicar la pasión condena al fenecimiento.

La amenaza de la muerte es eliminada en los siguientes versos, en los que el sujeto se abre de nuevo y es alcanzado, una vez más, por las flechas del arquero. Los sonidos que percibe cerca de la casa —“se escucha un ruido” (v.13), “oigo voces perdidas” (v.15)— hacen que se avive su curiosidad. El enfermo de amor piensa que su imaginación lo está traicionando —“¡Es tan solo un capricho de convaleciente!” (v.16)— y se aventura a abrir su vivienda, con la seguridad de que no corre ningún riesgo de ser herido por las flechas —“¡Nadie puede forzar de mi empeño los firmes

umbrales” (v.18). Con todo, y por miedo —“¡Oh temor!” (v.13)—, como se refleja en las exclamaciones y en la coincidencia de pausas sintácticas y versales que revelan su excitación, actúa con cautela e, inicialmente, no se expone al exterior, como indica la metáfora arquitectónica: “Abriré los maderos, no abriré los velados cristales.” (v.17). Tras el nerviosismo inicial —“¡Nada veo!” (v.21)—, la tranquilidad de la noche se va apoderando de él. A través de la ventana, contempla el “jardín” (v.22), espacio simbólico de la intimidad, personificado —“parece que sueña” (v.22). El paisaje dividido resulta espectacular, como sugiere la metáfora “en la noche de plata” (v.22), pues está dominada por la presencia de la luna, que rompe simbólicamente la oscuridad e irradia su potencial femenino y creador a la interioridad del sujeto lírico, quien termina por sucumbir al “misterio nocturno” (v.21). Finalmente, el hombre supera sus reservas, se convence de que sus miedos son producto de la imaginación —“solo vanos temores turbaron mi aliento” (v.23), “son fantasmas que fingen los pinos” (v.24) — y cede: “Abriré” (v.23). La apertura de la casa, la plena exposición del amante a la intemperie, resulta sincrónica de la de “la flor de la luna” (v.26). El color blanco y el despliegue lunar se insertan en el régimen diurno de la imagen, en la luminosidad que vence, finalmente, a las tinieblas del olvido y el silencio.

La salida del sujeto conlleva la herida de Amor. La flecha del dios lo sorprende —“¡Algo cruza en un rápido vuelo rozando mi oído!” (v.29). Tras un momento de incertidumbre, sugerida por los puntos suspensivos, se confirma la lesión y reconoce lo inevitable: “Un silbido atraviesa la noche... ¡Gran Dios, me han herido!...” (v.30). Este final revela las terribles consecuencias que el sujeto sabe que le va acarrear la acción de la deidad. Todas las precauciones se han tomado en vano, de ahí la ironía con la que concluye esta parte del texto, en la que se acepta tácitamente que contra Amor nada puede hacerse, ya que el “tirano” impone siempre su voluntad.

El “Envío” que cierra la composición confirma el enamoramiento del sujeto, que emprende nuevamente un diálogo, pero su interlocutor no es ahora Amor, sino el arma que lo ha herido. La personificación responde a la familiaridad que existe entre él y las saetas que lo han dañado en diferentes momentos, como reflejan la anáfora y las exclamaciones —“¡Otra

vez, dura flecha, por matarme saliste traidora” (v.1); “¡Otra vez en mi carne te clavaste” (v.3). Asimismo la humanización de la flecha sirve para reforzar la idea del ensañamiento, que el hombre le reprocha —“te clavaste con alevosía/ y tu hierro gustó el dejo amargo de la sangre mía! (vv.3-4). El amor vuelve a tomar al sujeto enteramente: corre por su sangre, se apropia de su pecho, parte de la anatomía, ya citada en la segunda parte del texto, ligada a la vida. De su interior nace la voz, que ruega al arma que le dé un mensaje a Amor, al que se refiere la metonimia “Di a la mano de nieve, que te lanza” (v.5). Su petición es que le traslade a la deidad que celebra su presencia en él. Por consiguiente, se registra un cambio en la concepción de la enfermedad de amor, que se deshace de sus connotaciones negativas y es ensalzada por sus bondades. El bienestar vence a la aflicción y el ser humano sucumbe feliz a “la flechadora” (v.2) que lo ha enamorado. Las exclamaciones finales concluyen en el oxímoron que proclama su satisfacción, “divino Dolor!...” (v.8).

Los últimos versos revelan que el sujeto, que ha intentado aislarse y olvidar, está abocado a la relación amorosa, al encuentro con el otro, que puede resultar doloroso, pero siempre es productivo, como se anota en la segunda parte del poema. La enfermedad de amor supone una bendición, es un mal necesario para el artista, pues Amor sacraliza su “casa inmaterial”, se apodera de él y hace brotar la creatividad. La unión del erotismo y la escritura, tema esencial de “Poemas de asuntos varios”, se retoma en esta alegoría. Si en aquella serie se insistía en la comunión corporal y verbal, que partía de un interlocutor con el que se establecía una relación, la “Balada” escruta el interior del sujeto lírico, se detiene en su experiencia personal y profundiza en ella. La alusión a la amada se reserva hasta el último tramo del poema, pues lo que interesa es la hondura del sentimiento y sus efectos sobre la expresión, esto es, la forma interior del erotismo. Así, se puede apreciar el doble sentido de esta “alegoría” de Amor: el literal se asocia al encuentro amoroso; y el intelectual resulta indisociable de la poética. Tomás Morales retoma uno de sus núcleos temáticos en este texto y define su concepción del amor. En esta prima la idea del pensamiento griego: Eros no encarna solo el erotismo, sino que, también, incluye el impulso creativo, es la fuerza motriz que

hace brotar todo lo existente³. Como se insistía en el análisis de “Poemas de asuntos varios”, el deseo es, para Morales, un deseo locutivo, que se materializa en cuerpo y texto. En esa línea resulta muy acertado el juicio de Sebastián de la Nuez, quien, refiriéndose a la “Balada”, escribió que esta abordaba “El Amor como fundamento del impulso vital y genésico” (1973:101). En efecto, como se ha comentado, para el autor de *Las Rosas de Hércules* el amor es el origen del verbo. Esto ha de tenerse en cuenta a la hora de comentar el texto, que no es únicamente, como escribió Gabriel Alomar en *Los Lunes de El Imparcial* en 1920, “la transfiguración de un tema anacreóntico”; ni un mero homenaje a Ovidio y Horacio; o una recreación de las representaciones de los mitos que aparecían en las publicaciones de la época, como ha sugerido Sebastián de la Nuez (1956, II:103). Esta falta de miras, que soslaya el valor alegórico del texto, impregna también el artículo que Sebastián Padrón Acosta publicó en la *Gaceta de Tenerife*, el 9 de marzo de 1933. En él compara al autor de *Las Rosas de Hércules* con Darío y asegura: “(...) ‘La marcha triunfal’ estaría mejor en el arpa de Tomás Morales y ‘La balada del niño arquero’ en la lira de Rubén Darío”.

Por todo lo expuesto, conviene extender el análisis que Jesús Páez Martín ha realizado de la “Balada”, en el que ha insistido en su carácter de “exercitatio poética”, hacia estos nuevos sentidos que abre su simbolismo. El crítico ha afirmado: “(...) tanto la idea generadora como su estructura no son más que un pretexto para elaborar un artístico y musical bordado a partir de una serie de versos octonarios de ritmo anapéstico —exactamente cinco pies y una sílaba hipermétrica— rimando en pareado que sorprenden por su simpleza y, a un tiempo, por su complejidad técnica” (2002:28). A esta indagación estilística, en la que también insiste Sebastián de la Nuez, para quien el texto es la sublimación de un sentimiento (1956, II:162), cabe añadir el espesor simbólico del poema, cuyo sentido resulta inseparable del conjunto de *Las Rosas de Hércules*. Las dinámicas imaginarias, la hondura de la reflexión sobre la experiencia y la expresión artísticas y el tópico amoroso, invitan a considerar la “Balada”

3 En los misterios eleusinos, Amor era adorado como Protógono, el “primero en nacer”.

como algo más que un simple pretexto o un ejercicio métrico. De hecho, todo el esfuerzo compositivo es un reflejo del afán creador. En la cadencia del texto, basada en los paralelismos, que lo dotan de una elocuente musicalidad, subyace la voluntad de crear un ritmo que se superponga al del devenir, que aniquile el concepto mismo del tiempo (Durand 401), que materialice una idea capital en la producción de Morales: la apuesta vitalista por la palabra erradica el olvido y la muerte. Por esto, resulta extraño que Sebastián de la Nuez haya ignorado la relevancia de la poética del erotismo de Morales. A su juicio, el texto es “la escenificación —de un mito clásico, el más conocido y vulgar de los mitos” (1956, II:282-283). Por otro lado, su lectura de la balada concluye con unas líneas que rebajan la significación del amor en *Las Rosas de Hércules*: “(...) el tema del amor en Morales —escribió— es un tema secundario, a pesar de la importancia que sin duda tiene entre los poetas de filiación modernista, aunque muchas veces se convirtió sólo en un pretexto literario” (1956, II: 163).

La indubitable riqueza del poema, explicada en líneas precedentes, radica, también, en que este refleja que, ya en 1912, Tomás Morales dialoga críticamente con su obra previa, con los citados poemas de temática amorosa. Al amor, clave en su producción, retornará en la última pieza de esta entrega de *Las Rosas de Hércules*. En “A Leonor”, “Envío” del libro II, define un amor absoluto, en el que el erotismo y la palabra quedan, definitivamente, unidos.

“ALEGORÍA DEL OTOÑO”⁴: EL AGÓN DE LA CREACIÓN

Esta pieza está dedicada al pintor grancanario Nicolás Massieu, amigo del poeta con el que mantuvo una relación personal y creativa a lo largo de su vida. En 1910, Massieu hizo los decorados de la obra teatral escrita por Morales, *La cena en casa de Bethania*, y, en 1920, realizó un conocido

4 En el índice de la edición de Oswaldo Guerra Sánchez, “Otoño” está escrito con minúscula. Sin embargo, aquí se mantiene la mayúscula —“Otoño”—, porque es una personificación y puesto que así consta en el índice elaborado por Morales en las pruebas corregidas del libro II de *Las Rosas de Hércules*.

retrato del poeta. No resulta extraño que Massieu fuera el destinatario de estos versos, dado su carácter pictórico. Sebastián de la Nuez sugiere que la plasticidad que emana la composición tiene su origen en las representaciones alegóricas de los meses que solían aparecer en los números extraordinarios de *Esfera y Blanco y Negro* y en el conocimiento que tenía Morales de la obra de Rubens y Néstor; de sus lecturas de “Era un aire suave” y “Boquet”, de Rubén Darío; y de los cuadros pictóricos de *Apolo, Teatro pictórico* (1910), de Manuel Machado (1956, II: 105-106).

Esta alegoría narra, como la anterior, la visita de una deidad al sujeto lírico, y contiene, al igual que la “Balada”, una reflexión sobre la poética. En este caso el huésped es un emisario de Dioniso, concretamente, uno de los miembros de su cortejo: Pan, el semidiós que toca la siringa, protege a los pastores y rebaños y persigue a las ninfas con su sexualidad desenfrenada. El texto, cuya rima es consonante, consta de cuatro partes, compuestas por veinticuatro serventesios. La primera (vv.1-20) relata el encuentro entre Pan y el ser humano. La segunda (vv.33-60), el agasajo que el hombre le ofrece en su granja. La tercera (vv.74-101) constituye un diálogo entre el semidiós y el anfitrión sobre las ambiciones artísticas del segundo. La cuarta y última (vv.115-134) contiene la respuesta de Pan. Estas secciones están separadas por un conjunto de estrofas interpoladas en el poema, técnica ya utilizada en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, en concreto, en “Serenata”, de “Poemas de asuntos varios”. Estas estrofas se ordenan en grupos de tres, y, además de diferenciar las partes del texto, tienen como finalidad distinguir las fases del día del encuentro. Así, el primer grupo (vv. 21-32) apunta al inicio de la jornada; el segundo (vv.61-73), el de la tarde; y, el tercero (vv.102-114), el de la noche.

Desde el verso inicial el poema presenta el doble sentido de esta alegoría. En él el sujeto lírico manifiesta, con una enorme seguridad, haber sido premiado por los dioses, especialmente por Dioniso, al que se alude mediante la personificación de la estación en que se le recuerda, “el Otoño” (v.1)⁵. Para celebrar su labor —“Por honrar mis vendimias” (v.1)—

5 Con respecto a la identificación de Otoño con Dioniso es muy elocuente el ejercicio realizado por Sebastián de la Nuez, quien, tras comparar las dos variantes manuscritas

este envía “un gentil mensajero” (v.2), que encuentra espontáneamente, “apoyado/ en un peral” (vv.3-4) en su propiedad, concretamente en el “huerto” (v.3). La composición acaece en el hogar, templo de la existencia y espacio del ámbito por antonomasia. Como en la “Balada”, el texto se desarrolla en el microcosmos del sujeto lírico, que, en este caso, también es un creador, como se infiere en la segunda parte del poema. Pero el espacio no es exactamente la casa, sino un lugar muy específico de la propiedad, el geórgico “huerto” (v.3), terreno en el que se cultiva y recoge la cosecha. Esto, unido al simbolismo que poseen los frutos en la obra de Morales, siempre vinculados a la fecundidad y a los resultados poéticos, revela, desde los primeros compases de la composición, que esta alegoría trata de la productividad artística. En la metáfora de las “vendimias” (v.1), palabra que aparece en un plural que señala la amplitud del término, radica su doble sentido: desde el punto de vista literal, es un canto a la naturaleza y a su fertilidad; desde el intelectual, es una reflexión del creador sobre los frutos artísticos y sobre la forma de encarar su proyecto estético.

La descripción del huésped enfatiza los rasgos del carácter de Pan. Las “flores” (v.6) que decoran su cabeza resaltan su esencia divina, mientras que el “sarmiento flexible que arrolla su cintura” (v.7) y el “pámpano que cubre sus pudores” (v.8), descubren su relación con Dioniso, dios del vino. Estos elementos vegetales tapan su desnudez —“Desnudo” (v.5)—, que indica su desaforada sexualidad, acorde a su corta edad —“nubilidad precoz” (v.10). El visitante ofrece como regalos al sujeto lírico dos frutos de la naturaleza —“una naranja” (v.11) y “un gladio” (v.12). Cuando el sujeto lírico acepta estas “prendas” (v.13), se produce una transferencia de la esencia del semidiós —“Toda su savia joven me transmitió con ellas” (v.14). Como en la “Balada”, el humano es tomado por la divinidad y, al arrogarse sus atributos, en este caso, su virilidad, fuerza sexual, armonía y juventud, adquiere, asimismo, todo el vigor dionisiaco de Pan, hecho esen-

del índice del libro II, constató que este poema se titulaba “Alegoría de Agosto” (1956, II: 36). Finalmente, Morales se decantó, como consta en las pruebas de imprenta, por “Alegoría del Otoño”.

cial en la comprensión del texto. Por otro lado, la “savia” (v.14), como se apuntaba en el análisis de “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, remite al conocimiento de los misterios de la eternidad y la creación, que Pan dona al humano. Esta experiencia lo conmociona hasta tal punto que comienza a cuestionarse la identidad de su invitado, como refleja la alusión humorística a la obra ovidiana —“sagradas metamorfosis” (v.19)—, y cree que puede ser el propio Dionisio: “y, atento a las sagradas metamorfosis, dudo/ si es solo su emisario o es el Otoño mismo...” (vv.19-20).

El primer grupo de estrofas intercaladas señala el final de la presentación del semidiós. Las tres cuartetas, la última de las cuales culmina en un alejandrino, sitúan la acción en un momento concreto del día: el amanecer —“*El día ha despertado/ flechando en la solana*” (vv.23-24). La irrupción del “*Sol*” (v.29), símbolo supremo del régimen diurno, anuncia el comienzo de la jornada, ratificada, también, por el sonido, indicio de la vida en la obra de Morales, que, en este caso, está provocado por el canto del “*gallo*” (v.25). Se animalizan el astro rey —“*robusto semental*” (v.30)— y el huerto, que es fecundado por él: “*la granja se alborozal/ y se entrega, gozosa de su victoria anual...*” (vv.31-32). Estas imágenes de la unión del sol y la tierra, elementos masculino y femenino, respectivamente, adelantan la relevancia que la sexualidad posee en el texto, algo que se subraya en las siguientes estrofas.

La segunda parte narra el recorrido que realizan ambos por el huerto. Inicialmente se detienen en sus tierras e instalaciones —“*maizales*” (v.33), “*colmenas*” (v.34), “*graneros*” (v.34), “*invernaderos*” (v.36). A medida que avanzan por la propiedad, el visitante pone nombre a “*todas las cosas*” (v.37), un gesto que no resulta baladí, pues, como Adán en el *Génesis* (Gn., 2:20), “*nombral*” (v.37) lo que tiene a su paso, es decir, da carta de naturaleza a la realidad que el anfitrión le muestra. El proceso de nominalización supone un reconocimiento a los frutos, que deriva en una alabanza de la labor realizada —“*y, complaciente, elogia dirección y trabajo*” (v.38). Como respuesta a su gentileza se le ofrece un “*agasajo*” (v.40), que se realiza sobre “*lienzo fino/ tan aplanchado y blanco como mantel de altar*” (vv.41-42). El símil con la tela sagrada se halla en consonancia con el carácter divino de Pan, al que se hace una ofrenda que sella el vínculo entre

este y el anfitrión, pues, como afirma Durand: “(...) el tejido (...) es ante todo un lazo, pero es también una relación tranquilizadora, es símbolo de continuidad” (307). El encuentro con Pan no resulta, por ende, fortuito; antes bien, supone el germen de una relación duradera, en la que el sujeto se liga, implícitamente, a lo dionisiaco.

El banquete lo constituye la totalidad de la cosecha —“todos mis frutos” (v.46)—, dispuesta como un bodegón. Personificados, los frutos se tornan símbolos de la sexualidad del hombre y la mujer y, por esto, exhiben sin pudor su interior —“gayas carnaciones” (v.46), “las granadas que enseñan su encarnado tesoro” (v.54)— y se entregan unos a otros, en un intercambio de fluidos que se asemeja al humano: “acarician las pulpas tentadoras, / y se mezcla el rezumo lechoso de los higos / con la sangre virgínea de las profusas moras” (vv.50-52). La humanización se refleja, también, en las referencias a la anatomía —“las manzanas de carillos rientes” (v. 53)— y en las comparaciones de los frutos con los genitales: “los limones que finjen senos adolescentes / y los plátanos, regios, como falos de oro...” (vv.55-56). El simbolismo del fruto remite a la unión de los cuerpos, a la fecundidad, que se celebra en el texto. Este es un verdadero festín sensorial y amoroso, en el que la sensualidad, la agitación y urgencia de los amantes se manifiestan mediante los encabalgamientos abruptos —“desde el ámbar lustroso de la uva sanjuanera / a la pelusa mate” (vv.47-48), “y se mezcla el rezumo lechoso de los higos / con la sangre virgínea” (vv.51-52); las enumeraciones —“las manzanas” (v.53), “las granadas” (v.54), “los limones” (v.55) “y los plátanos” (v.56); el polisíndeton y las anáforas —“Y exultan” (v.53), “Y el misterioso” (v.57), “y huélgase” (v.58). Esta celebración de la voluptuosidad complace al huésped —“la colación festeja” (v.57)—, semidiós que se caracteriza por su voracidad erótica. Guerra Sánchez ha identificado, con acierto, este huerto con “el jardín de Amor” (2006:354), que, en este caso, no está tan relacionado con “las fiestas galantes” (354) a las que alude el crítico, sino con el sentido sexual que el fruto posee en la poética del erotismo de Morales.

El conjunto de estrofas insertadas entre esta segunda parte y la tercera consta de dos cuartetos y una quintilla, cuyo último verso es endecasílabo. En ellas se exalta la cosecha que, en un diseño espacial

expansivo horizontal centrífugo, llega al huerto. Las “*testuces bovinas*” (v.68), símbolo por antonomasia de la fecundidad, al decir de Durand, “centro y principio de vida” (132), arrastran unas “*carretas*” (v.64), que retornan llenas del campo. La hipérbole da cuenta de cómo la abundancia bendice al sujeto lírico: la totalidad de lo cultivado —“*la entrada/ del reino cereal*” (vv.69-70)— arriba a los dominios del anfitrión. El regreso de los labradores indica que la jornada ha avanzado y ya ha llegado la tarde.

La tercera parte del poema se destina al diálogo que mantienen el huésped y el anfitrión, cuya identidad descubre el semidiós, al dirigirse a él como “poeta” (v.77). Cabe resaltar que, una vez más en “Alegorías”, el sujeto lírico es un creador, en este caso, un literato. Este se sorprende por la proposición de Pan, que ofrece concederle “un deseo” (v.75), como agradecimiento y recordatorio —“*tierna señal*” (v.76) — del día que han pasado juntos y de la amistad que le profesa, como él mismo revela, al llamarlo “buen amigo” (v.77). Esta sugerencia provoca una gran alegría en su interlocutor, sentimiento que se aprecia en las hipérboles que, dispuestas en gradación, revelan su entusiasmo —“El pecho va a romperse de la emoción” (v.78), “un insensato orgullo mi voluntad aloca” (v.79), “el alma mía entera se escapa por mi boca” (v.81). Inmediatamente enumera sus afanes, ordenados por la anáfora “Quiero” (v.82, v.86). El primero es la detención del curso del tiempo en ese “instante” (v.85) de opulencia, para que pueda disfrutar de la “prolongación eterna” (v.85) de su satisfacción como creador. En consonancia con ese anhelo se encuentra el segundo deseo: una inspiración y productividad artística sin fin. Las metáforas vegetales del cereal, el vino y el jugo sugieren esta prolongada fertilidad —“*la milagrosa espiga no cese de granar*” (v.87), “y una continua vena de mis toneles salte,/ mientras un mosto nuevo se pisa en el lagar...” (v.88-89), “que sin fatiga brote, cual de la fruta el zumo” (v.92).

La tercera pretensión del sujeto lírico es la coherencia entre lo que se pretende expresar y el resultado escrito, algo que se sugiere a través de la metáfora del pensamiento, fundamental en la obra de Morales. En estos versos aparece en dos ocasiones en las que se aclara su sentido. En primer término se menciona “el pensamiento” (v.90), personificado en

“De sí mismo” como aventurero, es decir, como un resorte de la imaginación del poeta, y, por eso, se asocia al simbolismo de “humo” (v.90), a las dinámicas verticales ascendentes, propias del régimen diurno de la imagen en *Las Rosas de Hércules*. En segundo término, se cita el “pensamiento” (v.91), entendido como “intelecto” o dimensión cognitiva del ser humano. El anfitrión y poeta ansía que los dos significados del término se complementen, que se dé una correspondencia exacta entre la imaginación y la mente, como le traslada al huésped: “Que siendo el pensamiento ligero como el humo,/ cabal ponderamiento del pensamiento sea” (vv.90-91). Asimismo y en relación con lo anterior, pide ser capaz de expresar la esencia de lo pensado, es decir, de realizar un proceso de síntesis perfecta entre las dos caras del pensamiento —“que sin fatiga brote, (...)/ de la ardua consonancia la sangre de la idea” (vv.92-93). El cuarto deseo es el equilibrio en la constitución del verso, que ha de escribirse bajo la pauta de la “armónica medida” (v.95) para lograr la medida —“igualador nivel” (v.95). Por último solicita que “la ilusión” (v.96) le lleve a completar su empresa, tal y como sucede en el entorno natural, con el que compara la actividad humana: “y la ilusión lo llene como a la vaina el grano/ y a la celdilla hexágona del buen panal la miel...” (vv.96-97).

El polisíndeton, el paralelismo y los hipérbatos de estos versos revelan la intensidad de las ambiciones del poeta y, también, la conciencia que tiene de su proyecto artístico, sus objetivos y afanes por completarlo. Con todo, y debido a la sucesión de metáforas empleadas, el semidiós duda del contenido de las rogativas —“— ¿Pides para tu arte?...” (v.98)⁶. Su interlocutor lo aclara con una exclamación muy elocuente —“¡Es mi arte el que implora! (v.98)—, que se une a la identificación, característica de la poética de Morales, entre la vida, la obra y la eternidad —“Bajo su escudo pongo la gloria de mis días...” (v.99). Este verso, que evoca el de “La espada”, de “Poemas de asuntos varios”, retoma la idea de la fama como ideal del artista. Con el fin de despejar definitivamente las dudas del se-

6 En la edición de Oswaldo Guerra no aparece el guion con el que se inicia el diálogo. Este resulta imprescindible para comprender que quien habla es el semidiós, que obtiene la respuesta del poeta.

medió, el sujeto lírico explica el simbolismo y las metáforas de su discurso y manifiesta que todo su sentido es alegórico. La referencia a Amor aclara, además, su cariz erótico y poético, indisociable de “Balada del niño arquero”: “Solo que Amor guiaba mi súplica de ahora, / y el amor gustó siempre de las alegorías...” (vv.100-101). La doble lectura de “Alegoría del Otoño” se hace patente en estos versos, en los que el propio sujeto lírico ratifica que esta trata sobre el arte. Asimismo, sus alusiones al amor y al dios Amor, confirman que la “Balada del niño arquero” presenta unas reflexiones sobre el arte muy similares a las de este texto. Las semejanzas entre ellos fueron subrayadas por Sebastián de la Nuez, quien escribió que, si el Amor es “fundamento del impulso vital y genésico” en “Balada del niño arquero”, la “Naturaleza” de “Alegoría del Otoño” “sostiene estos impulsos y los hace germinar” (1973:101).

La cuarta parte del poema está precedida por el último grupo de estrofas interpoladas, en este caso, dos cuartetos y una quintilla cuyo último verso vuelve a ser endecasílabo. Al igual que en las anteriores, su función consiste en dar cuenta del avance de la jornada, que ya ha terminado —“*El Sol se ha deslizado*” (v.102), “*¡Qué pronto se fue el día!*” (v.105)—, como denota la salida del planeta Venus —“*el véspero ha brillado*” (v.104)— y de las estrellas —“*El celestial sendero/ se empieza a iluminar*” (vv.110-111). En el cielo se divisa una constelación íntimamente relacionada con Dioniso, la del Boyero —“*el sideral Boyero con su arado estelar...*” (v. 114). Como se recordará esta es la imagen de Icaro, el creador del vino, que reveló a Dioniso el secreto para fabricarlo y fue asesinado posteriormente por unos amigos ebrios, por lo que el dios decidió situarlo entre los astros para honrarlo. El simbolismo celeste remite a la victoria de la luminosidad sobre la oscuridad nocturna y adelanta un “*propicio agüero*” (v.113), que revela la alianza entre lo sagrado y lo humano, entre Pan y su interlocutor.

El semióptico toma la palabra en la última parte del texto para descubrirle las limitaciones que impiden el logro de sus sueños. La tristeza que siente al darle la negativa se evidencia en su gesto —“*pesaroso*” (v.115)— y en su tono —“*su acento se torna dolorido*” (v.116). Ambos reflejan el afecto que el visitante profesa al sujeto lírico, al que, en un vocativo, vuelve a

denominar “Amigo” (v.119). El deseo del escritor es percibido como un “mal” (v.119), como una patología que no tendrá cura —“Con ambición tan grande, no encontrarás sosiego” (v.120). La ansiedad del creador, su perfeccionismo obsesivo y desasosegante, manifiestan la angustia, su sufrimiento permanente por dar lo mejor de sí mismo. Esta concepción romántica del arte se filtró también en el Modernismo y Tomás Morales participa de los tópicos del movimiento. La solución a esta agonía que ofrece el semidiós es muy elocuente, pues desacraliza a dos deidades, a las que también se les niega lo ideal —“la perfección que buscas ni aun a los dioses unge” (v.121). El argumento que utiliza Pan para convencerlo es el defecto físico de dos de los dioses más fuertes de la mitología: Vulcano, el encargado de forjar las armas, y Amor, que domina la voluntad de sus víctimas: “pues que Vulcano es cojo, y el mismo Amor es ciego” (v.122). El mensajero humaniza a las deidades al señalar sus imperfecciones y, tácitamente, indica al poeta que debe superar su perfeccionismo, pues ha sido bendecido con unas grandes dotes para el arte —“Mas a tu lado tienes los más ciertos oráculos” (v.123). Esta declaración supone un contrapunto respecto a las reservas anteriores. Pan, conocido por sus dones proféticos, confirma al sujeto que su destino es la lírica. Por esto, le ofrece una serie de consejos que le pueden resultar útiles para su obra. Estos se amoldan al simbolismo natural empleado previamente por el anfitrión. En primer término lo invita a abrirse a la realidad —“cual rosa de los vientos desgrana tus sentidos” (v.124). El símil remite a la totalidad, pues el poeta ha de estar alerta ante el mundo que lo rodea, utilizando los dos sentidos básicos en la obra de Morales, la vista y el oído. La “claridad de ojos y claridad de oídos” (v.126) ha de captar los “variados y eternos espectáculos” (v.125) que alimentan la experiencia. La “palabra” (v.127) ha de ser expresada sin “impureza” (v.128) y, tras un largo trabajo al que se refiere la metáfora agraria —“tras de molienda dura” (v.127)—, debe adoptar la forma más precisa y elegante —“tamiz más fino” (v.128). El objetivo es que la obra sea auténtica, un reflejo personal del creador, que tiene que ser coherente consigo mismo y con su arte, lo que lo llevará a serlo con el mundo —“y siendo trino y uno con tu interior hechura/ sé, a la par, uno y trino con la Naturaleza” (vv.129-130). La unidad del interior

se revela en consonancia con la multiplicidad exterior: la armonía entre el individuo y la “Naturaleza” (v.130) es paralela a la del lenguaje y la realidad. El equilibrio entre la persona, la obra y el cosmos constituye la meta del creador: el lenguaje se erige en casa de un ser que, precisamente, solo puede ser en el lenguaje.

Concluido su discurso, el huésped se aleja en un diseño espacial dinámico vertical ascendente hacia las estrellas —“sus flancos se arrebolan a los astros fulgentes” (v.132). Su verdadera identidad se confirma en el último serventesio: en su viaje al cielo, el sujeto lírico avista, entre “sus bucles áureos” (v.133), símbolo de su esencia divina, “dos pitones nacientes” (v.134) que revelan que es Pan. El dios de los pastores de la Arcadia, híbrido de hombre y macho cabrío, como sugiere la iconografía en la que están presentes sus cuernos, representa la fecundidad de la naturaleza salvaje y se liga a la música y a la sexualidad insaciable. Esta criatura pertenece al cortejo de Baco y bajo esta forma aparece en el poema, como el emisario del Otoño y de la “poética” que este representa. La alegoría revela su segundo sentido en la confrontación entre dos concepciones poéticas, la idealista apolínea y la dionisiaca, planteada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1886). La figura de Pan se liga a la dionisiaca. De ella procede el “profundo cariz barroquizante”, el “‘banquete literario’, en términos lezamianos” el cumplimiento de “la máxima de *l’art pour l’art*”, la transgresión moralizante y la desacralización de las costumbres que Guerra Sánchez (2006: 354) aprecia en esta composición, y se encuentran también presentes en “A Rubén Darío en su última peregrinación” y “A Néstor”, en los que se retoma este debate entre lo dionisiaco y lo apolíneo, capital en “Alegorías”, donde Morales revela su simpatía hacia lo dionisiaco.

Sebastián de la Nuez ha insistido en la importancia que tuvo el medio natural en la redacción de este poema. La fuerza de la naturaleza es tal en Agaete que, a su juicio, inspiró la “Oda al Atlántico” y también esta alegoría. El crítico ha asegurado que la pieza dedicada a Otoño fue compuesta en el Huerto de las Flores de la villa marinera (1973:14), un entorno poblado por una vegetación tropical exuberante, donde Tomás Morales se reunía con su familia y amigos, y que alentó el tono geórgico y egló-

gico del texto (1956, I: 217-218). En la misma línea se expresó Mariano Daranas en *Diario de Las Palmas* el 12 de enero de 1971, donde, a tenor de esta alegoría, escribió: “Nuestro amigo era, sustancialmente, un virgiliano”. En ese artículo puso de relieve la originalidad de Morales, cuyo tratamiento del otoño difiere del realizado por sus contemporáneos. Así de firme y clarividente se mostró Daranas:

Tal como la interpreta Morales, la estación convencionalmente lánguida, melancólica y agostera disiente en lo introspectivo y lo formal del otoño de los poetas nombrados y, por supuesto, del pluvial, sollozante y ya clásico de Verlaine. El poeta canario observó fidelidad al *autumnus* de su tierra que es el mismo de la antigüedad greco-latina y no a la mutación postestival del romanticismo que, con anémica guarnición de crisantemos y sus esputos de peste blanca con toses que se prolongan hasta la sonata calentada de Valle-Inclán, calcan en el siglo XX incluso los poetas andaluces. Como en los frisos y bajorrelieves del paganismo, en los cuales se representa por doncellas o por varones gozosos de mostrar en la palma de la mano ramilletes floridos u ofrendas frutales, como en el precristiano Virgilio, cuyo epitafio rezaba “Canté a los pastores, a los campesinos...”. “La alegoría (más alegría que elegía) del otoño” [sic] de Morales es loa a una naturaleza seminal y pródiga de mieles de pomas, colores de iris y metamorfosis de luces. Otoño es la estación de siembras y vendimias, más que de lluvias y ramas desfallecientes.

“TARDE EN LA SELVA”: LA RENOVACIÓN DE LA ESTIRPE

Este extenso poema, de métrica variada y rima consonante, compuesto por ciento doce versos, está dedicado “A los Hermanos Millares”, Luis y Agustín Millares Cubas, novelistas y dramaturgos, coetáneos y amigos de Tomás Morales, que renovaron la narrativa y el teatro en las Islas a comienzos del siglo XX. El texto aborda el compromiso del poeta con el mundo que habita y posee dos partes claramente diferenciadas, a las que se le añade un “Epitafio”. La primera, que abarca las seis estrofas iniciales (vv.1-58), profundiza en la experiencia artística que el sujeto lírico

vive una tarde en un entorno natural privilegiado, la selva. La segunda, que ocupa desde la séptima estrofa hasta el final (vv.59-94), narra la destrucción de dicho enclave. Por último, en el “Epitafio” (vv.95-112) se reflexiona sobre el futuro del bosque.

La primera parte del texto comienza con la descripción de la selva, que vuelve a ser un ámbito sagrado que cobija al ser humano, al igual que en las composiciones “X”, “XI” y “XII” de la “Oda al Atlántico”, del libro II de *Las Rosas de Hércules*, y el bosque de “I” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I. Allí pasa las últimas horas del día el sujeto lírico, quien se descubre en las siguientes estrofas como un “poeta” (v.24), como ya hiciera en las “Alegorías” precedentes. El hombre, aislado —“Tarde en la selva. Agreste soledad del paisaje” (v.1)— disfruta de un lugar idóneo para la creación, que despierta inmediatamente su sensibilidad estética. El sol, símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, bendice con sus rayos postreros —“atardecía” (v.10)— los vegetales —“boscaje” (v.6)—, que conforman el templo sacro, como sugiere la metonimia “bajo la advocación de las copas sonoras” (v.7) y la metáfora “a su divino amparo” (v.15). De los árboles, cuya verticalidad refuerza las dinámicas ascendentes dominantes en esta parte del texto, brota un perfume que envuelve el entorno —“Todo el bosque era un hálito de aromas peculiares” (v.13)— y expande la fragancia divina, que alcanza al explorador. En último término destaca el agua, símbolo de la vida y la creación en *Las Rosas de Hércules*. Esta fluye con una intensidad que cobra fuerza progresivamente, sugerida en la gradación: primero es “lento silabeo” (v.3); después, “riachuelo claro” (v.16); y, por último, “torrente” (v.17), que forma, con la luz, “el arco iris” (v.19), símbolo, como ha sugerido Durand, de la totalidad y del afán por fundirse con la trascendencia (126).

Las magníficas condiciones de la selva nutren la creatividad del sujeto lírico, como reflejan las exclamaciones —“¡Oh paz! ¡Oh último ensueño crepuscular del día!” (v.9). El artista se identifica rápidamente con el medio —“Y el alma se hizo copia de esta virtud silente” (v.21)— y su imaginación comienza a trabajar —“La soledad y el ocio, amigos del poeta, / vestían mis quimeras con ropajes corpóreos, / y eran trasuntos vivos de los efluvios arbóreos...” (vv.24-26). Su inspiración hace que la selva se

transforme en un espacio idílico y festivo, poblado por seres sobrehumanos procedentes de diferentes tradiciones culturales, que representan tres de los cuatro elementos de la naturaleza que diferenció Empédocles. Entre estos se encuentran “los elfos trashumantes” (v.34), identificados en la mitología escandinava como espíritus del aire; los “silfos” (v.35) y “gnomos” (v.37), que, según los cabalistas, son, respectivamente, los espíritus elementales del aire y los genios de la Tierra; y “los lares acuáticos” (v.39), cada uno de los dioses romanos del hogar⁷. El cortejo festivo de la tierra, el aire y el agua llena de actividad cada uno de los rincones de la selva, como se hace patente en los movimientos de las criaturas, sugeridos por unos verbos de acción que reflejan este vitalismo: “desorbitados” (v.33), “giran” (v.35), “trenzan” (v.37), “chafando” (v.38), “Rondan, danzan” (v.41), “se apedrean” (v.42). Las diversiones del grupo provocan un intenso ruido —“algazara jovial y volandera” (v.43)—, que resuena en todo el lugar y mitiga el silencio —“y el eco desbarata, tras la arboleda honda,/ entre murmullos de agua y susurros de fronda...” (vv.45-46). La naturaleza, plena de vida, se transmutará en un espacio arrasado por la muerte en la segunda parte del poema.

En el transcurso de su ensoñación, el sujeto vive una experiencia extracorpórea. El “alma” (v.47) se desliga del cuerpo —“temporal corteza” (v.48)— y, en un diseño espacial dinámico vertical ascendente, se funde con el paisaje. Esto posee una gran relevancia, por varias razones. En primer término, supone la unión de lo sagrado y lo profano —“y en el coral divino pone su nota humana” (v.50)— y ratifica el vínculo, ya comentado,

7 En estas criaturas ha visto Guerra Sánchez una influencia de la estética romántica europea, especialmente de la obra de Goethe (2002:58-59) —señalada, con anterioridad, por Simón Benítez (1949:2-3)— y de algunos poemas del boliviano Ricardo Jaime Freyre (2006:358). Junto a estas fuentes, la propia obra de Morales desvela el sentido de la presencia de estos seres sobrenaturales. En “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, el “genio milenario” (v.14), figura mítica que vive en el bosque, es el conocedor de los misterios de la “Naturaleza” (v.1), el descubridor de las “saviyas eternas” (v.15). En “Tarde en la selva” la aparición de estas criaturas precede a la experiencia que permite al sujeto lírico aprehender el misterio y alcanzar la madurez poética.

entre el hombre y la deidad, como sucede también en las “Alegorías” previas. En segundo término, la salida del alma constituye, para él, una vivencia de autoconocimiento, ya que el hombre se percibe en su totalidad, con “claridad de ojos y claridad de oídos” (v.126), como le aconsejaba el semidiós en la “Alegoría del Otoño”. La vista —“verte, enteramente, absoluta y liberta” (v.54)— y el oído —“he escuchado tu jubiloso acento” (v.51)—, captan la grandeza de la sustancia. Personificada, se torna la interlocutora del explorador, que le traslada su alegría para poder aprehenderla, tal y como se refleja en el polisíndeton y anáfora —“Y el alma” (v.47), “y se suma” (v.49), “y en el coral” (v.50)— y en la sucesión de exclamaciones (vv.51-52; vv.55-56; vv.57-58), alguna de las cuales celebra su propiedad —“¡Oh alma mía” (v.51), “(...) tan sumamente mía!” (v.56).

El conocimiento personal no resulta sencillo, como se explicita en la paradoja —“¡Cuánto más disgregada, más en mi compañía;/ fuera de mí y, no obstante, tan sumamente mía!” (vv.55-56). Sin embargo la aparente contradicción entre el interior y exterior se elimina; el hombre no es más un ser fracturado, acepta la diversidad de lo uno, lo que revela que ha logrado lo que le recomendaba el huésped en “Alegoría del Otoño”: ser “trino y uno con tu interior hechura” (v.129). La conciencia de la globalidad es interpretada como un proceso purificador: “¡Alma que recobraste la original limpieza” (v.57). El ser humano está preparado para cumplir el destino del creador, transmitido en la “Alegoría del Otoño”. Por esto, en tercer y último término, exige al alma, mediante un imperativo, que se funda con el mundo —“sé una parte en el Todo de la Naturaleza!” (v.58). Por fin, el sujeto lírico es, como ansiaba en “Alegoría del Otoño”, “uno y trino con la Naturaleza” (v.130). El mandato revela que ha asumido el destino vaticinado por Pan en la alegoría precedente y que ha alcanzado su madurez como artista. Ha superado la última prueba que esta entraña: aceptar la multiplicidad de lo uno y la unidad de lo diverso. El sujeto se reafirma, por fin, como creador y, concretamente, como poeta.

La segunda parte del texto supone una ruptura radical respecto a la anterior. Un suceso inesperado —“De pronto” (v.59)— arrasa con la tranquilidad de la tarde. El “viento” (v.61), portador de la historicidad en la obra de Morales, traslada el ruido de “un golpe temeroso” (v.59). En un

diseño espacial dinámico horizontal centrífugo, el estruendo traspasa el espacio sagrado —“atraviesa el recinto de la selva en reposo” (v.60)— y aterroriza al entorno, humanizado —“llena de profundos terrores el bosque” (v.62). El sujeto lírico descubre que está ante la tala del bosque, como se refleja en la exclamación que menciona el instrumento exterminador —“¡Es el hacha!” (v.63)—, asociado a la muerte desde el “Canto subjetivo”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I. Las dinámicas ascensionales de la primera parte del poema son sustituidas por el diseño espacial estático del asedio. La selva sufre el intenso acoso, sugerido mediante los adjetivos —“violento” (v.63), “desolador y cruento” (v.64)—, que provocan el espanto del sujeto lírico, que, ante la atrocidad, exclama —“¡Oh dolor!” (v.67).

El hombre se fija en un árbol —“tilo sombrero” (v.65)— que sobresale en el conjunto por su esbeltez —“yergue su soberana magnitud de coloso...” (v.66)— y relevancia, como reflejan las personificaciones —“monarca de la selva suntuosa” (v.67), “patriarca de verde caballera gloriosa/ que preside el sagrado misterio” (v.68-69). Humanizado, presagia su tala —“mira llegar su muerte con la muerte del día” (v.70)— que, por metonimia, simboliza la de todo el entorno natural. El primer signo de la devastación es la oscuridad, que reina en la naturaleza al final de la jornada y es sinónima, en la obra de Tomás Morales, de la muerte. Idéntico sentido posee el silencio que se impone en la selva y confirma los nefastos presagios, que se explicitan mediante la enumeración, el polisíndeton, las anáforas, las repeticiones y los encabalgamientos —“Y hay un grave silencio meditabundo, inmenso,/ y es tan grande la duda y el temor tan intenso” (vv.71-72). Incluso las “hojas, lares y fuentes” (v.73), indicio del vitalismo del entorno, ahora enmudecen —“callan, espantados” (v.73)— ante el avasallamiento del hacha, hasta que sucumben: “y mueren duramente, sin amor y sin eco...” (v.78).

El ambiente fúnebre se extiende por el medio, cuyos árboles más añejos vislumbran su final. Estos aparecen humanizados como “los viejos del bosque, los viejos de alma fuerte” (v.79), que lloran y rezan por el patriarca de la selva, como se infiere de las comparaciones —“hay en sus copas trémulas como un sollozo humano,/ como un plañir de preces”

(vv.81-82). La hecatombe se confirma con la caída del monarca. Las personificaciones, la gradación de los acontecimientos, dosificados adecuadamente mediante signos de puntuación para mantener el suspense, confieren a estos versos un intenso dramatismo. Primero, se percibe el sonido, al que aluden la metáfora del “grito” (v.85) y del “lamento postrimero del tronco” (v.86), que humaniza al vegetal y evidencia su dolor. Posteriormente, el árbol, cuya figura se asemeja a la humana —“el coloso vacila” (v.87)—, se tambalea —“la enorme silueta, pesadamente, oscila” (v.88). La identificación con el hombre llega a su culmen cuando se narra cómo, en un último y desesperado intento por mantenerse erguido, trata de aferrarse inútilmente a otros vegetales cercanos. El aspecto emocional —“el triste” (v.90)— y el físico, reflejado en la comparación de las “ramas” (v.90) con los “brazos” (v.91), que en vano ansían agarrarse a algo, adelantan el desenlace. Finalmente, y tras resistir un momento, que dilata la agonía y el discurso, para dar una mayor emoción, mediante incisos —“Aún en el aire, un punto gira alocado, incierto” (v.93)—, se desploma velozmente: “y raudo cae de bruces sobre el camino: ¡muerto!” (v.94).

El poema finaliza con un “Epitafio”, en el que se plantea un futuro esperanzador para el árbol derribado. La apuesta por el porvenir troca el sentido fúnebre propio de cualquier epitafio y señala que la muerte no supone un final. La conclusión del texto comienza con el diálogo entre el sujeto lírico y el patriarca de la selva. El parlamento que dirige a su interlocutor, personificado, posee dos secciones. La primera, que abarca los cinco primeros versos, constituye un lamento por su derrota, de ahí que se incida en el estado deplorable en el que se encuentra quien antes fuera el “Grave señor del bosque” (v.95). Las dinámicas espaciales verticales descendentes subrayan el destronamiento, sugerido por la adjetivación —“inmóvil y maltrecho, yaces abandonado” (v.96)—, y el bajo linaje de aquellos que lo derribaron—“no abatieron tu frente gloriosos capitanes,/ sino el golpe pechero de los ruines jayanes” (vv.97-98). Desde ese presente, el sujeto pronostica que nunca conocerá la gloria anterior, para lo que recurre al simbolismo verticalizante de las aves —“Ya, sobre tus cabellos, no volarán los ruidos/ propicios al geórgico misterio de los nidos” (vv.99-100)—, contrapunto de las dinámicas descendentes domi-

nantes. En lo venidero, el patriarca no albergará “los silvestres cantares” (v.101), sonido asociado a la vida; ahora es materia muerta, que servirá como leña para calentar —caldearán” (v.102)— los humildes fogones —“los ahumados llares/ de la pobre cocina” (v.102-103)— o las chimeneas o calderas de las lujosas estancias —“salón solariego” (v.103)— donde se consumirá —“a los besos del fuego” (v.104)⁸.

El simbolismo ígneo, asociado a la renovación en la poética de Tomás Morales, precede al inicio de la segunda parte del “Epitafio”, en la que el dolor se trueca por esperanza. El sujeto lírico retorna al presente y reconoce la fortaleza del monarca. Pese a las adversidades, presentes en la metáfora de la última estación —“tu cuerpo mutilado flagelará la fría/ caricia del invierno” (vv.106-107), resistirá. Así lo adelanta el adversativo, que, apoyado en la metáfora térmica, revela que le aguarda un nuevo tiempo —“Pero el tronco marchito/ volverá a fecundarse con el calor bendito” (vv.107-108). Progresivamente, recobrará la vida, como sugiere la metáfora del vegetal —“cubrirá sus arrugas con los retoños nuevos” (v. 110)— y estacional —“cuando llegue en el carro del aura mensajera,/ precedida de un rayo de sol, la Primavera...” (vv.111-112)⁹. La mayúscula refleja la importancia del equinoccio, que aparece personificado y remite al mito de Perséfone, representante del retorno a la vida. Al igual que ella, el árbol caído en la selva, naturaleza muerta, resurgirá.

Como el resto de las “Alegorías”, este texto presenta un aspecto sencillo. En una lectura inicial, se reduce a la vivencia de un artista que, en el transcurso de una tarde inspirada, asiste a la repentina destrucción del entorno natural en el que se halla. Pero, junto a ese argumento, se desliza toda una reflexión sobre la historicidad del *êthos*, que despierta el compromiso del poeta con su circunstancia. Esta segunda lectura resulta accesible a través del simbolismo vegetal, que articula la composición. Durand ha escrito: “Por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el

8 Estas imágenes recuerdan a las del poema “A un olmo seco”, de Antonio Machado, publicado en *Campos de Castilla* (1912).

9 En esta parte del poema resuenan ecos de los himnos homéricos.

hombre” (326). Las personificaciones del vegetal que se suceden en el texto coinciden con esta identificación con el humano que realiza Durand. Por tanto, el abatimiento del árbol remite a la muerte, que no se limita a un individuo, sino, como se sugiere en el poema, abarca a todo el bosque. El “hermano” fallecido desvela la existencia de unos vínculos fraternos, de una comunidad que será arrasada.

Por otro lado, en un momento del texto, este árbol es identificado como “tilo” (v.65). Todavía hoy el conjunto arbóreo más célebre en la isla natal de Tomás Morales se halla cerca del pueblo donde nació y es conocido como “los tilos de Moya”, que forman parte del bosque subtropical que cubrió el Norte de Gran Canaria, conocido como el “bosque” o la “Selva de Doramas”, en honor al insigne caudillo aborigen que vivió, luchó y pereció en ella durante la conquista de la isla (1478-1483). El título del poema, “Tarde en la selva”, y su descripción aluden a dicho paraje, que, por otro lado, Tomás Morales frecuentaba asiduamente desde su infancia. El hecho de que el poema se desarrolle en una selva, unido a la identificación entre el hombre y el árbol y al triste final del bosque y la comunidad, arrasados por personas sin honor, sugieren que el doble sentido de la alegoría esté relacionado con el genocidio de los aborígenes durante la conquista de Canarias. Como se recordará, la muerte de Doramas, el “último de los canarios” en palabras de Sabin Berthelot, en la “batalla de Arucas” (1481), constituye un hito decisivo para los conquistadores castellanos, capitaneados por Pedro de Vera. La muerte del líder aborigen propició la derrota de la colectividad, que fue sometida en poco tiempo. La narración que se hace de la caída del árbol se correspondería con la de Doramas, “monarca” (v.67), “patriarca” (v.68), “coloso” (v.87) y “titán” (v.84). La de “los viejos del bosque” (v.79) remitiría al pueblo prehispanico, que, sin su héroe, terminó por sucumbir a la violencia de los “ruines jayanes” (v.98) de la corona de Castilla.

Esta interpretación de la alegoría la vincula a un acontecimiento y a una figura histórica que ha merecido la atención de numerosos escritores insulares que han delimitado el tópico de la “Selva de Doramas”, desde que Bartolomé Cairasco de Figueroa homenajeó al “capitán fiero

e indómito”¹⁰ en su *Comedia del recibimiento* (1592). El tratamiento del tópico por parte de Tomás Morales ha merecido la atención de dos investigadores. Por un lado, Andrés Sánchez Robayna ha sondeado los manuscritos del poema y lo ha vinculado con su fuente originaria, la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa, y con otros nombres que forman, a su juicio, la “microtradición” de la literatura canaria: Viana, Viera y Clavijo, Bento y Travieso, Ventura Aguilar, Millares Torres, Amaranto Martínez de Escobar y Luis y Agustín Millares Cubas, a los que está dedicado el texto¹¹ (1991; 1993a:153-167). Por otro lado, Oswaldo Guerra Sánchez ha sumado a la relación de autores propuesta por Sánchez Robayna la obra de Gra-

10 Los versos del “Epitafio” en los que se habla de los capitanes son un guiño a la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa y al homenaje que este realiza a Doramas. Al usar el plural, “capitanes” (v.97), Morales trasciende la figura de Doramas y se refiere, por esta intertextualidad, a la comunidad aborigen grancanaria. Así, en los versos finales, vuelve a subrayar su deuda con Cairasco de Figueroa. Como afirma Guerra Sánchez, Morales opera de un modo distinto al tradicional en la literatura canaria, cuyos autores sienten la obligación de mentar a Cairasco en los textos que, tras él cantaron la Selva de Doramas (2002:80). La referencia se realiza, además de en los aspectos estudiados por este crítico, a través de este guiño intertextual, a todas luces significativo en lo que respecta al conocimiento que Morales pudo tener del canónigo.

Diferente es el parecer de Andrés Sánchez Robayna, quien retoma el vínculo que la familia de Morales tenía con la montaña de Doramas, territorio que concedió Fernando VII a Francisco Tomás Morales, como recompensa a sus servicios militares en América, para afirmar lo siguiente: “Con ‘Tarde en la selva’, el poeta, descendiente del General Morales venía a compensar, en cierto modo, la no siempre —al menos en los pueblos de la región— feliz memoria del General en relación con la famosa Montaña”. Y añade en nota a pie: “Un eco de ello, quizá, queda recogido en los versos del ‘Epitafio’; carácter exculpatario del General Morales parece tener, en efecto, el pasaje en el que el poeta, dirigiéndose a la Selva, afirma que ‘no abatieron tu frente gloriosos capitanes, / sino el golpe pechero de los ruines jayanes’” (1991:299).

11 La dedicatoria de este texto a los hermanos Millares, autores de *La herencia de Araus* (1903), obra que tiene por tema la destrucción de la selva de Doramas, invita a pensar, desde su comienzo, que esta alegoría está emparentada con el citado espacio natural e histórico.

ciliano Afonso¹² y ha profundizado en las conexiones existentes entre el poema de Morales y la primera parte de “El Harpa”, de *El juicio de Dios o la reina Ico* (2002:51-88).

Los vínculos con dichos textos demuestran que “Tarde en la selva” aborda el genocidio aborigen. Su autor regresa a un pasado doloroso e ineludible. Lejos de esquivar la herida de la historia, Morales, considerado un poeta poco comprometido, la encara porque sabe que el *êthos* solo puede construirse desde ella. El sujeto lírico de “Tarde en la selva” no se pierde en la contemplación del alma que transmigra por el bosque, no se deleita en su individualidad, ni en la recreación ideal y panteísta de la selva poblada de seres sobrehumanos¹³. La historia sale a su encuentro, la tala cuestiona su lugar en ella, y él se sumerge de lleno, comprometido, en el ciclo de la historia. La madurez del poeta llega cuando comprende que hacerse dueño de uno mismo implica comprometerse con el mundo. El destino que le descubre Pan en la “Alegoría del Otoño” —“y siendo trino y uno con tu interior hechura/ sé, a la par, uno y trino con la Naturaleza” (vv.129-130)— obliga al creador a asumir la historicidad de la selva. En el caso de Morales, esto no concluye en la erudición individual, en el sueño del *ego* cartesiano del hombre ilustrado; antes bien, se funda en la solidaridad humana, que exige recoger el legado ancestral, la carga de la experiencia del otro, imprescindible para salvar la propia. El sujeto lí-

12 En realidad, Sánchez Robayna alude a la obra de Graciliano Afonso en su estudio del motivo de la Selva de Doramas, pero se limita a añadir una breve referencia. Es Guerra Sánchez el que escruta las relaciones entre Afonso y Morales y reivindica la existencia irrefutable no de una “microtradición”, sino de la tradición cultural canaria. A esta conclusión había llegado Guerra Sánchez previamente, de la mano de Afonso y Morales, en un ensayo en el que puso a estos autores como ejemplo de un misma trayectoria cultural (1999b).

13 En la primera parte del texto la imagen de la selva, dominada por el cortejo festivo de las criaturas míticas, se acerca a la tradición renacentista, lo que ha llevado a Sebastián de la Nuez a recordar a Arcilla, Tasso o Ariosto (1956, II:121), aunque, posteriormente, sostiene que es una recuperación de las sagas mitológicas escandinavas realizada por Leconte de Lisle (122). Con todo, el giro que da el texto en la segunda parte hace que estas referencias carezcan de importancia y terminen por diluirse.

rico se une, así, a sus antecesores, a lo más horrible, arduo y desdeñable de su historia, que nada tiene que ver con los compendios de datos y fechas, sino con asumir la memoria que ha conformado al ser humano en cuanto tal, sin incisivos explicativos, sin paréntesis ni elipsis. Así lo ha sugerido Oswaldo Guerra Sánchez, cuando afirma, con acierto: “La tala ‘física’ significaría, en un plano metafórico, abrir un fatal ‘camino de bosque’ hacia un centro que se querría no hollado (la gruta de Doramas) y que implicaría desocultar impudicamente el lugar en el que se deposita la reliquia de todo un pasado histórico” (2002:86). Por esto, antes de hablar, como hace de la Nuez de deicidio (1956, II:123), habría que hacerlo de magnicidio y genocidio. En ese sentido, la personificación del árbol es uno de los grandes aciertos de Morales en el poema, pues potencia el sentido alegórico del texto. Si Cairasco propuso la metáfora que identificaba los vegetales con “columnas verdes y selváticas” del ámbito que habitaba el “rey Doramas” en el *Templo Militante*, el autor de *Las Rosas de Hércules* aboga por antropomorfizar el entorno y aumenta, así, el hondo sentido de sus versos.

Tomás Morales da un paso más allá y no se limita a desvelar la gruta de Doramas, como hicieron sus predecesores, sino que revisa el tópico y realiza una aportación capital. El poeta es consciente de que, ante el legado de la conquista, no basta con el reconocimiento ni las amnistías, ya que la reparación no resultaría posible y, de existir, nunca se colmaría. Para Morales, la historia exige un comportamiento, no se puede “volver atrás”, la dura realidad del aborigen obliga a la acción y esta debe, como memoria activa, operar desde un presente que exhorta a responder por la incurable otredad de lo uno. El regreso al bosque de Doramas, que representa la destrucción de la razón, el *no-lugar*, lo inhabitable porque allí no se construyó nada, es imprescindible para la comunidad actual. Morales es consciente de que solamente en la selva, en el diálogo con y ante sus víctimas, puede erigirse de nuevo el *êthos*. El discurso que el sujeto lírico dedica al árbol en el “Epitafio” manifiesta la apertura responsable hacia la alteridad, implica un ejercicio de memoria actualizada que, a su vez, construye una fraternidad consciente del otro, a quien resulta perentorio acoger en su espacio, tiempo y *logos* para interpretar la propia circunstancia.

Pese al fondo histórico del poema, a la dimensión de la tragedia que aborda, el final de “Tarde en la selva” no es nefasto. Su autor desechó los matices negativos, los dos puntos extremos que le hubieran servido como posibles conclusiones a este texto: por un lado, la idealista, a la que ya se ha aludido en líneas anteriores; y, por otro, la realista o historicista, que hubiera derivado en una hagiografía del pueblo aborigen o en un planto por la ruptura de la visión paradisiaca del bosque, debida al capitalismo feroz que favoreció el repartimiento y la explotación de tierras de cultivo para la vid y el azúcar. En lugar de eso, Morales apostó por un simbolismo vinculado a la renovación: el fuego, la leña quemada, la llegada de la Primavera y los renuevos remiten a la esperanza, sentido intrínseco al árbol, como explica Durand:

El árbol no sacrifica y no implica ninguna amenaza; es sacrificado, leña quemada del sacrificio, siempre bienhechora incluso cuando sirve para el suplicio. Y si el árbol, como el ciclo ofidiano o zodiacal, sigue siendo medida del tiempo, es medida orientada por la verticalidad, individualizada hasta propiciar la única fase ascendente del ciclo. Esta implicación nueva es la que somete el destino del árbol al del hombre. Lo mismo que el hombre es animal vertical, ¿no es el árbol lo vertical por excelencia? Las encinas más antiguas llevan nombres propios, como los hombres. Por tanto, el arquetipo temporal del árbol, al tiempo que conserva tanto los atributos de la ciclicidad vegetal y de la ritmología lunar y técnica como las infraestructuras sexuales de este último, ve cómo el simbolismo del progreso en el tiempo predomina sobre él gracias a las imágenes teleológicas de la flor, de la cima, de ese Hijo por excelencia que es el fuego (329).

La comunidad presente incorpora en su vida al árbol, “resumen cósmico y del cosmos verticalizado” (325), al decir de Durand, y, tácitamente, asume la memoria de la selva, que nutre su cosmos actual. La construcción del *êthos*, proyecto del libro II de *Las Rosas de Hércules*, parte de la responsabilidad con la alteridad pasada, presente y futura, ante la que responde un ser humano que busca, de esa manera, hacerse cargo de su lugar en el mundo.

El reconocimiento de la comunidad a la que pertenece el sujeto lírico, un descendiente de ella, que forma parte de la hermandad, permite hablar de una fraternidad e, incluso, de una mitología fratriarcal. Sobre esta última ha escrito Andrés Ortiz-Osés:

El Hijo en su relación vertical con la Madre o el Padre es el arquetipo de la mitología filial; el Hijo en su relación con los otros (hijos) es el arquetipo de la mitología fratriarcal, en la que predomina no la dependencia sino la autonomía de la Hermandad en sentido intersubjetivo o interpersonal. (...) la mitología fratriarcal encuentra en el cristianismo su máximo exponente simbólico, por cuanto Jesús el Cristo es el Hijo del Padre que revierte la relación vertical en la horizontalidad fraterna de acuerdo con su *dictum*: “El que me ha visto a mí ha visto al Padre” (Juan 14, 9). La clave de bóveda del cristianismo radica en la Encarnación de Dios en el Hombre y, en consecuencia, de lo divino en lo humano: en donde Jesucristo comparece como el Mediador entre lo patriarcal-celeste (en cuanto es Hijo del Padre) y lo matriarcal-terrestre (en cuanto es Hijo de madre humana) y, por lo tanto, como la mediación entre el futuro y el pasado, el *logos* y el *mythos* en diálogo. Por eso hablamos de mitohistoria cristiana, ya que el cristianismo realiza la síntesis del mito prelógico y del *logos* racional, de modo que puede comentar N. Frye que en el Evangelio de Juan se identifica el *logos* con el *mythos*, así pues la razón y el corazón.

He aquí que la mitohistoria cristiana afirma pasado mítico y futuro lógico en el presente simbólico de su mediación dialógica, abriendo así una nueva perspectiva mediadora o dialéctica cuyo precipitado antropológico es la Hermandad (2003:198-199).

El sujeto lírico, que se declara un descendiente de “los mayores” e “hijo de los mares” en el libro I de *Las Rosas de Hércules* y vástago del océano en la “Oda al Atlántico”, en el libro II, manifiesta ser miembro de una fraternidad en “Tarde en la selva”, texto que adelanta la reflexión sobre la comunidad que ocupa las siguientes series del libro II.

El compromiso de Tomás Morales se materializa en los siguientes poemas de su obra mayor, en los que conviven la vieja estirpe, prolongación

de los gloriosos descendientes de Doramas, y la nueva, símbolo del nuevo orden. Las “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” y los “Poemas de la ciudad comercial” sellan este lazo ético con el otro, fundamento de la fraternidad del *êthos*, elemento distintivo de la literatura de Morales.

En esta misma línea se ha expresado Bruno Pérez, quien ha señalado que Morales “otorga un significado especial a ese poema, en tanto que representa un antes y un después en su poesía” (2011a:61). El crítico ha vinculado este texto con el primero de “Vacaciones sentimentales”, en cuanto ambos representan un Paraíso perdido por la irrupción de la Historia, en el caso de la selva por la mano de la modernidad, cuyo capitalismo propiciará el desarrollo urbano, al que asiste Tomás Morales (67). La lectura de Bruno Pérez dista, sin embargo, de la realizada aquí, pues, a su juicio, estos versos tratan de restituir el pasado y conciliarlo con la modernidad. “Morales, mediante esa primitivización del mundo moderno, que lo sumerge en lo mítico —afirma Pérez—, está equilibrando, de alguna manera, esos dos mundos” (76). El análisis de los versos precedentes evidencian la voluntad de prolongar una tensión histórica y mantenerla vigente, para reivindicar la memoria. La apuesta por la dialéctica explica por qué esta fue la pieza seleccionada para su publicación en la *Revista de Revistas*, en México, que incluyó, junto al poema, unos comentarios elogiosos de Villaespesa.

“A RUBÉN DARÍO EN SU ÚLTIMA PEREGRINACIÓN”: LA SUPERACIÓN DE LA MORTALIDAD

Esta extensa elegía está dedicada a uno de los poetas más admirados por Tomás Morales, Rubén Darío, cumbre de la literatura modernista, que trajo el movimiento literario desde Hispanoamérica a Europa y estrechó los vínculos culturales a uno y otro lado del Atlántico, a quien, según Sebastián de la Nuez, Morales conoció en Madrid (1956, I:142). El poema se escribe, como aclara la fecha añadida al final, con motivo de su defunción, acaecida el 6 de febrero de 1916. Está compuesto por dieciocho sextetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, y recurre

a la tradición establecida por las mitologías griega y latina del *descensus ad inferos* para narrar la bajada del poeta al inframundo y su ascensión a la eternidad. Este recorrido estructura la composición en tres segmentos: el primero, que transcurre entre las estrofas primera y cuarta (vv.1-24), aborda la llegada al infierno de Darío; el segundo, que ocupa desde la quinta a la decimoquinta (vv.25-90), cuenta cómo el escritor abandona el submundo; y el último es una “Oración” (vv.91-108) dirigida al vate, en la que se identifican poesía y eternidad. La inmortalidad del artista es, en el fondo, el tema del texto, cuyo sujeto lírico es un poeta, como también sucede en las “Alegorías” previas.

En la primera parte de la pieza se relata la muerte de Darío y su arribada a un inframundo que, por su aspecto, fruto del sincretismo de la mitología griega y latina, resulta muy particular. El recinto fúnebre se halla en consonancia con el régimen nocturno de la imagen y las dinámicas verticales descendentes, que imperan en esta parte del texto, todo lo cual se acompaña por el simbolismo de la muerte, en el que se distinguen elementos comentados en composiciones previas, como el estancamiento del agua, el silencio y la oscuridad, que asedian al literato nicaragüense.

Desde los primeros versos se hace patente la admiración que despierta Darío, quien es divinizado, como sugiere su vínculo con la deidad —“prestigio de los dioses, de las musas amor” (v.3)— y la mayúscula que se refiere a él —“Cantor” (v.6). Pese a su condición de hombre excepcional, el vate no escapa a la muerte, simbolizada por la nocturnidad —“la noche homicida” (v.1)— y las personificaciones romanas del destino, “las parcas” (v.2), que cortan el hilo de la vida de Darío. Como establece la mitología griega, la sombra errante del fallecido —“el simulacro corporal del Cantor” (v.6)—, cruza el río “Aqueronte” (v.4) en “la barca de Caronte” (v.5), el barquero del Hades, que, tras recibir un “óbolo” (v.10), transporta a los difuntos a la otra orilla.

El vasto conocimiento que Rubén Darío poseyó del legado clásico, que plasmó en numerosos poemas, hace que se enfrente con seguridad al inframundo —“Serenos va. No arredra su espíritu lo arcano” (v.7). Sabe que otros, como Orfeo, Odiseo, Hércules, Eneas, Teseo, Perseo y Dante le han precedido en la tradición del descenso al infierno y han salido de él.

Concretamente, se cita a dos personajes, “el Griego y el Toscano” (v.8). El primero podría ser alguna de las citadas figuras míticas y el segundo remite indubitablemente a Dante, quien, en la primera parte de la *Divina comedia*, bajó al inframundo de la mano de su maestro, el poeta Virgilio. Con la obra de este último se establece una relación intertextual en la alegoría, ya que Rubén emula al protagonista de la *Eneida* y lanza “los panes de adormidera y miel” (v.12) al “Cancerbero” (v.11). En el canto VI de esta obra Virgilio cuenta cómo Eneas consiguió entrar y salir del infierno gracias al pastel soporífero que la sibila arrojó a Cerbero. Instruido en el acervo grecolatino, el poeta nicaragüense trata de sedar al guardián del Hades para salir de él. Además de un guiño a la tradición, su gesto anticipa el final positivo del poema, que culmina con el abandono del inframundo.

La descripción del Hades incide en el simbolismo negativo. El agua estancada —“Las cenagosas aguas del lívido Aqueronte” (v.4)— remite a la muerte, al igual que el sigilo dominante —“Es tan hondo el silencio” (v.13)—, cuya intensidad llama la atención del sujeto lírico, como se refleja en la reduplicación —“silenciosa la noche, silenciosa la charca,/ silencioso el bichero” (vv.16-17)—, que deriva en la exclamación hiperbólica —“¡Ni el oído más brujo percibiera un rumor!” (v.18). Otro elemento fúnebre es la intensa penumbra, que amplifica los valores negativos de la noche —“La oscuridad redundo su aparato nocturno” (v.19)— y sume el ambiente en “las tinieblas” (v.15), que aumentan el sentimiento de “soledad” (v.14) de Darío, que no siente consuelo con la compañía del “pálido rebaño taciturno” (v.20) que mora el Hades. El entorno luctuoso termina por afectarle y su valentía inicial cede al temor —“al poeta mismo se le ha visto temblar...” (v.24).

El simbolismo mortuorio previo y las dinámicas verticales descendentes, propias del esquema de la caída se diluyen en la segunda parte del texto. La voz, sinónima de la vida en la obra de Tomás Morales, irrumpe en el inframundo y transforma el espacio fúnebre en un entorno lleno de vitalismo. Rubén Darío recupera la inspiración —“Nace una forma nueva del estro siempre encinto” (v.28)— y toma la lira que “vibra con elocuente son” (v.27). Como es característico en *Las Rosas de Hércules*, la palabra activa el mundo y la voz del poeta altera el funesto paisaje. Todo el simbolismo previo y las dinámicas negativas precedentes se invierten. Do-

mina el régimen diurno de la imagen, los símbolos positivos y los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes —“vuela por los ámbitos del avernal recinto” (v.29), “fugaz aleteo de una alucinación” (v.30). El canto del literato se expande por todo el medio —“la palabra aélica rueda en las soledades” (v.34)— y el entorno aciago sufre “una transmutación” (v.42). La tonadilla erradica el silencio previo y llena el recinto de vida —“trueno en las oquedades” (v.35), “amplias sonoridades por el espacio van” (v.45). El agua estancada, trasunto de la muerte, se torna mar dinámico, entorno vitalista por antonomasia —“riza sobre las aguas” (v.35), “en las soturnas bóvedas se estrella como un mar...” (v.36). Incluso los muertos, asociados a los romanos “manes” (v.31), se animan y se unen a Darío —“acuden al foco melodioso” (v.32)—, en un diseño espacial dinámico horizontal centrípeto, que sugiere que el poeta, antes solitario, goza ya de complicidad y compañía. Por último, la luz erradica la oscuridad y trae consigo el calor vivificante —“Y es encendida, ahora, la mansión tenebrosa;/ por el influjo rítmico, tórnase luminosa” (vv. 43-44).

La completa alteración del entorno satisface al sujeto lírico, como sugieren las exclamaciones, que atribuyen a la poesía un poder sobrenatural: “¡Oh sortilego hechizo del lírico momento!/ ¡Oh poder formidable del mágico instrumento/ y Normas inviolables que urdisteis la canción!” (vv.37-39). Este concepto de la palabra emparenta con la tradición órfica y pitagórica, que halla en la combinación numérica armónica el germen de todo. Es “el influjo rítmico” (v.44) el que forja la realidad, el que da a luz el cosmos —“Del universo antiguo surge un nuevo universo” (v.46). El poder de la voz de Darío hace que el sujeto lírico evoque uno de sus precedentes en el descenso a los infiernos: “Por vez segunda vieron las ondas del Leteo/ desarrollarse el mito plutónico de Orfeo” (vv.40-41). La parte de la narración recuperada en el poema de Morales, quien acude a la fuente virgiliana¹⁴, es la del conocimiento de un mundo prohibido

14 Como se recordará, con motivo de la expiación de la culpa de Aristeo, el libro cuarto de las *Geórgicas* (453-527) narra la historia de Orfeo y Eurídice. Orfeo penetra en el reino de Plutón y, con la música de su lira, aplaca las sombras y dioses del infierno y obtiene la devolución de su esposa Eurídice. Tras negociar con las divinidades, el vate no cumple con las condiciones impuestas para la recuperación de su cónyuge, a

para el hombre y la de la figura del poeta visionario que no teme enfrentarse a la muerte y, además, encuentra en ella la más fecunda inspiración. Al identificar a Rubén Darío y Orfeo, se adelanta la salida del poeta nicaragüense del inframundo y el desenlace positivo del texto.

La prueba del cambio operado en el infierno es la aparición del “divino Pan” (v.48), semidiós que forma parte del ruidoso y alocado cortejo de Dioniso. El que fuera mensajero en “Alegoría del Otoño”, arrebató el remo de su barca a Caronte, que se marcha despavorido a su guarida —“a sus cubiles hoscos huye Carón adverso” (v.47)— y dirige la nave hacia derroteros opuestos a la muerte. La embarcación, símbolo fundamental de la poética de Tomás Morales, asociado a la escritura, se identifica en este texto con el “trasunto del destino” (v.49). El trazo de Darío se liga ineludiblemente a la tradición dionisiaca, pues, de la mano de Pan, abandona el viaje infernal por el romano “Averno” (v.52) y se dirige, por la vía del erotismo, al que alude la referencia a Afrodita —“(…) acomete la ruta de Citeres” (v.53)¹⁵— hacia “una venérea fiesta, dionisiaca y gentil” (v.54).

El viaje de Darío se torna una celebración. En consonancia con ella se halla el resurgir de la naturaleza, que, como en la “Alegoría del Otoño”, se asocia al erotismo, la poesía y la vida, mediante el simbolismo de los frutos. “Ceres” (v.59) y “Pomona” (v.60), divinidades de la agricultura y los

saber: que la mujer lo siga y que él no se vuelva hacia atrás hasta llegar al mundo de los vivos. Poco antes de alcanzar la luz, Orfeo se gira para mirarla y ella desaparece y se hunde de nuevo en el reino de las tinieblas. La pérdida sin reparo provoca el llanto del cantor, que vaga por el mundo hasta que las mujeres de los Cícones, celosas del amor imposible de Orfeo, lo despedazan y arrojan su cuerpo al Eagrío Hebro.

- 15 Citera o Citea es la isla griega, donde, según la tradición, Afrodita puso el pie después de nacer de la espuma de mar. Fue un centro de culto a la diosa, un paraje para el amor y la lujuria, donde se elaboraban dos productos mencionados en el poema: el vino y la miel. Por el conocimiento que Morales poseía de la literatura francesa, se puede argumentar que reelabora los textos de Nerval y Baudelaire, *Viaje a Oriente* (1851) y “Un viaje a Citera”, de *Les fleurs du mal* (1857), respectivamente. Ambos autores ofrecieron una lectura negativa del entorno de la isla que contrasta con la positiva realizada en *Las Rosas de Hércules*. Además, Tomás Morales pudo haber recibido la influencia del sexto de los *Sonetos para Helena* de Ronsard.

jardines, respectivamente, traen “una vida fragante y floreal” (v.57), que arrasa la vegetación agresiva y putrefacta, vinculada a la muerte, como se infiere de los adjetivos —“Los verdinosos juncos, las negras espadañas,/ los limos corrosivos y las infectas cañas” (vv.55-56).

La carga sensual se explicita también mediante la aparición de criaturas propias del cortejo dionisiaco: “los satirillos jóvenes” (v.62), las “Bestezuelas” (v.68), “genios” (v.68) y el “fauno milenario” (v.70), resultan indisociables de la sexualidad desaforada de Pan, Fauno y Dioniso. Esta se sugiere también en la imagen de “la cazadora Diana” (v.65), diosa romana defensora de su virginidad, que, ante semejante procesión, pierde el pudor al que está consagrada y “muestra a todos los ojos su intacta desnudez.” (v.66).

En este ambiente desacralizado y pagano se menciona la relación amorosa de Rubén Darío, identificado, por su libertad y hedonismo, como “adamita” (v.80), y una musa. El poeta burla la vigilancia de los dioses, concretamente de Amor —“divo Flechador” (v.81)— y “Apolo” (v.84), y conquista ilícitamente a “una musa raptada” (v.82). La unión carnal con la deidad, sugerida mediante la metáfora sanguínea, también presente en “Criselefantina”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, lo hace inmortal: “—¡La sangre primigenia del floral sacrilegio/ le dio del armonioso poder el privilegio!” (vv.85-86). A Darío le es desvelado el secreto supremo —“la perfecta Armonía” (v.95)—, germen de todo lo existente. Esto lo deifica, lo convierte en un elegido, de ahí que no alcance el Parnaso, que aguarda a los grandes escritores, como suponen los testigos de su recorrido infernal, que no adivinan cuál es su meta, como sugieren las interrogaciones retóricas (vv.74-78). El destino de Darío no es el de literatos que él admiró, como Edgard Allan Poe —“Edgardo” (v.76)—, Victor Hugo —“Hugo” (v.78)— y Paul Verlaine —“Pobre Lelián” (v.78). Él alcanza una dimensión mayor, la inmortalidad, solo reservada a los dioses, sugerida por el simbolismo celeste que lo recibe —“astral claridad” (v.90)— y pone fin al duelo —“Detrás quedan el tedio, la tristeza y el lloro” (v.88).

La “Oración” que cierra el poema está compuesta por tres sextetos destinados a la alabanza de Rubén Darío, al que interpela el sujeto lírico, ferviente seguidor del poeta. Las exclamaciones, las hipérboles, los elementos

positivos y las dinámicas verticales ascendentes, propias del régimen diurno de la imagen, dignifican la figura del nicaragüense, a quien se venera en estos versos. El primer sexteto se destina a ensalzar el liderazgo de Darío. El vocativo del inicio descubre que el destinatario de la “Oración” es el propio poeta —“¡Rubén, arca del sacro pensamiento latino!” (v.91). Su sacralización se sugiere mediante el simbolismo del arca, que, según Durand (242), es el continente que alberga lo sagrado, en este caso, el saber poético hispánico, que Darío ostenta. Su figura se inserta en el arquetipo del monarca, del guía que orienta —“Tu índice iluminado nos señaló un camino” (v.92)—, por lo que recibe el título, expresado mediante la exclamación enaltecadora, de “¡Maestro!” (v.95). Su superioridad se manifiesta en su condición de elegido, al que le ha sido otorgado lo que a otros se negó —“mas era solo tuya la inmaterial virtud” (v.93). El resultado de una vida dedicada a la innovación y al misterio poético —“Ritos y formas nuevas buscó tu poesía...” (v.94)— culmina con el citado descubrimiento de “la perfecta Armonía” (v.95), que lo hace único hasta después de su muerte, como señala la exclamación hiperbólica: “¡La última pauta lírica reposa en tu quietud!” (v.96).

El segundo sexteto de la “Oración” contiene el ruego exculpatorio del sujeto lírico, quien, en lugar de cumplir con los ritos típicos de la muerte, realiza un auténtico homenaje pagano y vitalista a Darío. Para ello sustituye elementos negativos vinculados a la muerte por los frutos de la naturaleza, que se asocian a la vida. Le coloca “un pagano mirto” (v.98) en la frente y lo bendice con “*rocío, vino, miel*” (v.99), sustancias que aparecen en el poema de Rubén Darío “Responso a Verlaine”, con el que dialoga este texto. El yo lírico, que se proclama artista, como en las “Alegorías” previas, y, concretamente, “poeta, loco o irreverente” (v.97), justifica estas insólitas exequias por considerar que Darío hizo del *carpe diem* su máxima biográfica —“al exprimir la viña sabrosa de tus días” (v.100).

Las “rosas” (v.101), que en la obra de Morales remiten a la creación, y el “laurel” (v.102), símbolo tradicional de la victoria y la gloria, adelantan la reflexión que se desarrolla en el último sexteto de la pieza: la poesía es una vía a la inmortalidad. Rubén Darío constituye la prueba de ello, ya que ha vencido su naturaleza mortal —“No fue tuyo el destino de los

demás humanos” (v.106). La voz poética derrota a la muerte y al olvido —“—Thanatos y el Olvido—” (v.107)—, sinónimos para Tomás Morales. La “perfecta Armonía” (v.95), las combinaciones numéricas que crean el cantar del literato, los reducen a “logaritmos vanos” (v.107). El dominio de la palabra, principio de todas las cosas en la obra de Morales, hace eterno a Rubén Darío: “el Verbo, la sustancia del Dios, te hizo inmortal” (v.108). El último verso, que se inspira en el inicio del Evangelio de san Juan (*Jn.1,1-5*), refuerza la idea de que el discurso es el origen de todo y continúa la estela de la desacralización que impregna el poema, haciendo una comparación tácita entre el Dios cristiano y Darío¹⁶. Finalmente, se concluye que este supera a toda deidad, porque el poeta, a diferencia de los dioses¹⁷, puede experimentar el fallecimiento, idea que el sujeto lírico extrae de un verso rubeniano del “Coloquio de los centauros” —“*La pena de los dioses es no alcanzar la muerte*” (v.104)¹⁸. Esta es la prueba máxima, ya que, solo a través del trance final, se puede comprobar que se domina el misterio y se puede alcanzar, así, la fama. Únicamente tras haber pagado el óbolo a Caronte, como reza el verso que encabeza el texto, extraído de “Don Juan aux Enfers”, —“*Et lorsqu’il eut donné son obole à Charon...*” (“Y en cuanto hubo entregado su óbolo a Caronte”¹⁹)— poema “XV” de *Les fleurs du mal* (1857), se puede conquistar la inmortalidad.

Tomás Morales recupera en esta alegoría uno de los grandes temas de su obra, la gloria del artista, abordado, asimismo, en “Canto subjetivo” y “La espada”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*, y en “Balada del niño aquero”, “Alegoría del Otoño” y “A Leonor”, del libro II. Esta gloria resulta indisociable de un rasgo definitorio de su lite-

16 En el Evangelio se dice: “En el principio era el Verbo, y el verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (*Jn.*, 1:1).

17 La excepción a este verso es la figura de Jesucristo —“el Verbo se hizo carne” (*Jn.*, 1:14)—, que tantas concomitancias guarda con la de Orfeo.

18 En el verso de Darío, en realidad, la palabra “muerte” se escribe con mayúscula. El cambio de la letra puede ser debido a un error de Morales o, lo que también parece probable, a que quisiera rebajar su importancia, como hace la composición.

19 Traducción propia.

ratura: la poética del erotismo, que en estos versos se vincula, como en “Alegoría del Otoño”, a lo dionisiaco. El deseo locutivo, ya comentado en el análisis de textos precedentes, origina el cosmos y subvierte sus normas. De ahí que la consumación amorosa entre Darío y la musa transfiera el misterio al literato y lo lleve a la eternidad. En esa línea se encuadra la lectura del texto realizada por Sebastián de la Nuez, quien sostuvo que esta composición es un canto a “La Poesía —trionfadora de la muerte— como hija del impulso sacrílego que fecundó a las musas” (1973:101).

El sujeto lírico, que venera y sigue al nicaragüense, buscará también el camino a la eternidad. Como poeta visionario, tendrá que enfrentarse a la prueba de la muerte y, en el trance, comprobará si su voz será capaz de vencer a la oscuridad y al olvido. Rubén Darío, conocido amante de las religiones místicas, pareció seguir la recomendación de los iniciados y no bebió del Leteo, sino del río Mnemósine, y adquirió la omnisciencia, el secreto de la poesía y la vida. El sujeto lírico, poeta que sigue el camino señalado por el nicaragüense, aspira, de forma tácita, a alcanzar su mismo destino inmortal, como ya hiciera Hércules, héroe que da título a la obra mayor de Morales, quien con estos versos sella, a juicio de Sebastián de la Nuez, “el mejor responso poético que se compusiera en el estilo del poeta fallecido” (1956,I:143). En opinión del profesor esta es la “más acabada y compleja de las Alegorías de Morales, donde se consigue una verdadera fusión de forma e idea en la transmutación de Orfeo-Darío, Caronte-Pan y Averno-Citeres, que expresan una síntesis ideal de los rasgos fundamentales de la poesía modernista tal como surge de su creador” (1956, II:286). Así lo debió de entender también Fernando González, quien dedicaría años más tarde un poema a la muerte de Morales, en el que resuenan ecos de esta pieza.

“LA CAMPANA A VUELO”: EL REPLANTEAMIENTO DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS

Este extenso poema, formado por ciento noventa y cuatro versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está dedicado al periodista y poeta

grancanario Francisco González Díaz, amigo de Tomás Morales por el que el vate sintió una gran admiración, como se infiere de los artículos que escribió sobre él: “La vida literaria en provincias”, publicado en *El Globo* el 20 de abril de 1910, y “Homenaje a González Díaz”, en *Diario de Las Palmas*, el 17 de mayo de 1915. En ellos presenta al autor de *Un canario en Cuba* (1916) como una “víctima” del “centralismo literario” (Henríquez Jiménez, 2006b:146) y como uno de los exponentes del “espíritu representativo de nuestra raza” (156).

“La campana a vuelo” es, con ligeras modificaciones, el texto con el que Tomás Morales ganó el primer premio de los Juegos Florales celebrados en Las Palmas de Gran Canaria en 1910, cuyo mantenedor fue don Miguel de Unamuno²⁰. Su título original, con el que concursó en dicho certamen, fue “El bronce de la Raza”, escrito, según se indica en su final, en 1909. El cambio por “La campana a vuelo” resulta mucho más alegórico y acorde con el espesor simbólico de *Las Rosas de Hércules*, pues rescata un elemento esencial en la obra de Morales, la esquila, cuyo sentido se vincula a la vida y la poética que se alejan de las ampulósidades retóricas y apuestan por el decoro y la sencillez. Por ellas aboga esta alegoría, escrita en versos de rima consonante, y cuyo tema es la renovación de la literatura. Por esto posee un sujeto lírico, que, al igual que en las precedentes, es un artista, en concreto, un poeta, como revela en el final del texto. Este se estructura en seis partes, separadas por números romanos y un título. En las dos primeras, “Initium” y “La campana”, se recupera el simbolismo del elemento sonoro y se describe su papel en la vida comunitaria. En la tercera y cuarta, “Invocación” y “Elegía”, respectivamente, se lamenta el deplorable abandono en que se encuentra la “Musa hispana”. En la quinta y sexta parte, “Renovación” y “Final”, se alienta a la fémica para que recobre el vigor de antaño y se ruega por su inmediato retorno.

20 Una revisión reciente de todo lo relacionado con los preliminares y lo acaecido en esos Juegos Florales puede consultarse en la tesis de Bruno Pérez, titulada *Hacia la cristalización de un signo cultural canario: Miguel de Unamuno (Relato de una palinodia)* (Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009, inédita).

Su primera parte, “Initium”, consta de un pareado y cuatro serventisios, que recogen la llamada de la campana y la recepción de su mensaje. El texto se inicia con su sonido, que emerge en las primeras horas del día —“En medio de la clara quietud de la mañana” (v.1). Su tañido, personificado como “voz” (v.2), se tiñe de fatalismo, sugerido por la comparación —“resonó como un treno” (v.2)—, que adelanta las circunstancias funestas que se describen en la tercera y cuarta parte del poema.

Como en las composiciones del libro I de *Las Rosas de Hércules* “Elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”, aparece el instrumento sonoro, símbolo del régimen diurno de la imagen, que remite a la “vigilancia y la espera de la unión divina” (Durand 121). De ahí que en el texto dominen los diseños dinámicos verticales ascendentes y las imágenes aéreas. Entre ellas destaca el “sonoro vuelo de alondras matinales” (v.6), metáfora que se apoya en las aves y representa el esparcimiento de la llamada por todo el entorno. Sus “vibradores ruidos” (v.5) atraviesan —“Atropellaron” (v.7)—, en un diseño dinámico expansivo horizontal centrípeto, todo lo existente, como se infiere de la mención de “los claros elementos” (v.7), tierra, mar, fuego y aire, en los que Empédocles condensó el mundo. La coincidencia de pausas sintácticas y versales y el asíndeton reflejan la rapidez del proceso, que culmina con otra alusión a la totalidad. El mensaje de la campana reverbera gracias al “eco” (v.9), que, personificado, lo proclama a “los cuatro vientos” (v.9), siempre portador de la historicidad y la vida en la obra de Morales, que lo traslada, con violencia, a todos los rincones de la nación —“desgarró, en cuatro puntos, los patrios horizontes” (v.10).

La voz del instrumento alberga un “anatema” (v.11), concepto que se reviste de valores negativos y adelanta la tercera y cuarta parte del poema. Sus imprecaciones las escuchan cuatro seres, enumerados en el texto: “el sabio” (v.12), “el labrador” (v.13), “el nauta” (v.14) y “el poeta” (v.15). Todos son personajes fundamentales de *Las Rosas de Hércules*, que, en esta alegoría, representan, a través de sus oficios, a la comunidad. Entre todos descuella el último, quien se siente conmocionado por la maldición de la campana. Inicialmente, se enoja desmesuradamente —“se incendiaron sus iras en un rubor violento” (v.16), pero, después, siente “su orgu-

llo” (v.17) profundamente herido, como sugiere la metáfora de la “saeta” (v.18), que se clava en su interior. La alusión al “remordimiento” (v.18) en el verso final se aclara entre la tercera y la última parte del texto, en las que el sujeto lírico describe la lamentable etapa que atraviesa la musa hispana y su necesaria renovación, con la que se compromete, finalmente, el poeta.

La segunda parte de la pieza, “La campana”, está compuesta por nueve serventesios dedicados enteramente a la descripción del objeto que le da título. El sonido del instrumento se vuelve a vincular a las imágenes aéreas, que remiten a la vigilancia y al lazo con lo divino. Este recorre, trazando un diseño espacial dinámico vertical ascendente, el espacio entre “la cúpula” (v.2) de “la torre que alza dominadora” (v.1), que la cobija, y el cielo —“hasta el seno mismo de los nublados” (v.2). En ella se halla la “cúpula” (v.2), elemento de lo superior, en el que se resguarda “el prestigio de su lengua sonora” (v.3). Al igual que en los citados poemas de “Vacaciones sentimentales”, la campana se liga a la voz, que recoge la mejor herencia de la tradición —“difunde ella el prestigio de su lengua sonora:/ alto florón de nuestros históricos legados” (vv.3-4). Como sugieren los “castillos y leones” (v.8) del “festón” (v.8) que decora su “contorno” (v.6), este acervo lleva la impronta de Castilla y León.

La campana, personificada como “señora suprema del momento” (v.10), ha estado atenta a las vicisitudes de la comunidad —“a todos los sucesos, ya prósperos, ya aciagos,/ puso con sus sonidos un augural comentario” (vv.11-12). El ser testigo excepcional de la historia subraya su función de vigilante, señalada por Durand (121), algo que le confiere un papel notorio en la comunidad —“Grande en su fortaleza” (v.9). De la misma manera que en los citados poemas de “Vacaciones sentimentales”, su tonalidad se vincula a la existencia de la fraternidad y al concepto de decoro. Entre la cuarta y la octava estrofa se enumeran, precedidos de la anáfora “Ella” (v.13, v.21, v.25, v.29), los acontecimientos que dan cuenta de su alianza histórica con el hombre y la defensa del bien común. Así, la campana, humanizada, se dejó escuchar “indignada, con épica fiereza” (v.13) para convocar los “Concilios Nacionales” (v.16); cantó la constitución de “los fueros y las leyes” (v.17); reservó “acordes severos” (v.18) para quienes

violaron las normas de convivencia; denunció, “magnífica y tronante” (v.23), “los asaltos” (v.23); confesó “las conjuras” (v.24); se alarmó ante los ajusticiamientos —“escarmiento de futuros terrores” (v.26); y dio la bienvenida a los “soldados” (v.32).

Por todo esto, la campana es un símbolo ético, pues guarda, como demuestra su probada complicidad histórica con el ser humano, “la conciencia total de sus derechos” (v.33). Asimismo, constituye la reserva espiritual de la comunidad, ya que conserva la memoria, a la que se refiere la metáfora “los lauros de los antiguos hechos” (v.35), y los ideales —“los altos principios de la raza” (v.36). La solidez y relevancia del instrumento se subrayan en estos últimos versos, puesto que ha sido capaz de sostener al hombre, pese a los “innúmeros azares de la plaza” (v.34), metáfora del discurrir del devenir temporal de las personas.

La tercera parte del poema, “Invocación”, consta de diecisiete serventesios y está dedicada, como la cuarta, quinta y sexta, a la “Musa hispana” (v.1), a la que apela el sujeto lírico. Se divide en dos secciones: en la primera (vv.1-24) se esboza el penoso estado en el que dicha Musa se encuentra; mientras que, en la segunda (vv.25-68) se evoca su pasado glorioso.

El texto comienza con un vocativo —“¡Musa hispana” (v.1)—, en el que el sujeto demanda el interés de su interlocutora con una exclamación, que la personifica y la vincula a la beldad: “hija insigne de la inmortal Belleza!” (v.1). La musa se adscribe al arquetipo de la mujer bienhechora, como se refleja en los roles que se enumeran: “Madre, reina, maestra del admirable oficio” (v.2). Pese a su superioridad —“ideal grandeza” (v.3)— no goza en el presente del prestigio que merece, como se sugiere en los siguientes versos, que describen su decadencia irreparable y la contrastan con su glorioso pasado, al que aluden el simbolismo y la anáfora “ya” (v.3, v.5). En primer término destaca “la serena cornisa del clásico edificio” (v.4), elemento arquitectónico que corona y protege a la deidad y remite a la medida de la tradición, que ha abandonado a la musa. En segundo término se encuentra el silencio, asociado en la obra de Morales a la muerte y el olvido —“no se oye la encendida canción de tus devotos” (v.6). En tercer término se halla la ausencia de flores, trasunto de la creación en *Las Rosas de Hércules*, que ha abandonado a la musa —“ni se ve

la olvidada piedra de tus altares/ florida, como antaño” (vv.7-8). En cuarto término se encuentran “los parques” (v.9), destruidos por la mano humana —“Talados” (v.9)—, que apuntan a la desaparición de un orden, al igual que en “Tarde en la selva”. En quinto y último término el sujeto formula una pregunta retórica que se inserta en el tópico del *ubi sunt*, en la que se citan la pérdida del “palio rojo de tu soberanía” (v.11), paño que subraya su majestad y del “tirso agudo lo mismo que una lanza” (v.12), signo de Dioniso, que asocia la musa con el dios griego. Esta ha conocido una adversidad notable que ha esquilado todo su poder, como manifiesta, sorprendido, el sujeto lírico, mediante la exclamación hiperbólica: “¡Entre tantos rigores no alienta la esperanza!” (v.10).

Esta situación perfila un presente sombrío —“Hoy, bajo el fatalismo de tus calamidades” (v.13)—, vinculado al régimen nocturno de la imagen y a la muerte. A esta remite el mutismo, al que alude la metáfora de la soledad —“ni un solo timbre el gesto de dignidad abona” (v.14)— y las personificaciones —“Encerrada en su triste silencio doloroso,/ esquivada de todos” (vv.17-18). El fin de la vida se manifiesta, también, a través de la pobreza y la vejez de la musa. Frente a la opulencia anterior, hoy cuenta únicamente con una “solar casona” (v.16). La casa, espacio del ámbito por antonomasia y templo del existir en *Las Rosas de Hércules*, se halla en este poema completamente devastada, como se infiere de la metáfora de “las estancias vacías” (v.20), que contrastan con el interior de la vivienda en “De sí mismo” y “Balada del niño arquero”. La intimidad de la fémica se asemeja a su exterior, que corresponde al de una anciana desamparada y moribunda —“con el cabello suelto y el paso tembloroso,/ cruzas como una sombra las estancias vacías” (vv.19-20)—; derrotada por las circunstancias y confinada, como reflejan el símil (v.20) y su gesto, que se inserta en el esquema de la caída—“se doblan tus rodillas e inclinas la cabeza/ sobre el portón que cierra las glorias del pasado” (vv.23-24).

En la segunda sección de esta parte del poema (vv.25-68) se narra el ensueño de la musa, que rememora los viejos momentos de felicidad en su morada. El sonido sugiere el inicio de la actividad imaginaria de la mujer —“un vago murmullo deleitoso;/ una acordada música” (vv.25-26)—, cuyo espíritu se dinamiza —“tu alma revuela en torno del olvidado

sueño...” (v.28). La exclamación “¡Evocación!...” (v.29) indica el comienzo de la actividad vitalista de la memoria, sugerida por los puntos suspensivos, que hace revivir a los difuntos —“Los muertos fantasmas se levantan/ en una luminosa y alada teoría” (vv.29-30). La imagen propia del régimen diurno adelanta la inversión de las dinámicas y el simbolismo precedente, sustituido en este segmento de la alegoría por un entramado positivo. Su primer signo es el sonido de “las ocultas liras” (v.31), que produce “un himno incomparable de gracia y energía” (v.32). Como en “A Rubén Darío en su última peregrinación”, la música moviliza a los seres que la hicieron magnífica —“tus grandezas activas” (v.34). Aquellos que antaño rindieron honores a la musa hispana llegan hasta ella en un diseño espacial dinámico horizontal centrípeto. El “desfile” (v.34) está formado por miembros de todos los estamentos de la sociedad española. El primero que se menciona es el militar, protagonista de “las gestas primitivas” (v.36), a las que remite “un relinchar de potros y un trepidar de aceros” (v.35), metonimia de la caballería. Dentro de ella destacan aquellos que dominaron las armas y las letras, personalidades que supieron “al ocio de la guerra, desempolvar la pluma, / y al ocio de la pluma, blandir la artesana...” (vv.39-40). También concurren los poetas, a los que alude la metáfora de los “jardineros” (v.42) que cortan “las rosas” (v.44), símbolo de la creación en la obra de Morales, que ilumina los versos populares —“las rosas llenaron de luz los romanceros” (v.44)²¹. Asimismo, acude el clero, al que aluden “el crucifijo” (v.45), el “dulce renunciamiento de las terrenas cosas” (v.46) y “la clausura” (v.47). Este grupo, que produce frutos creativos —“rosas milagrosas” (v.48)—, conoce las tentaciones carnales, trasunto de la palabra poética en la obra de Morales, como sugieren irónicamente “los éxtasis de alguna novicia iluminada” (v.52) por un “galán” (v.51). Su moral difusa se reseña también en el libertinaje de otras criaturas que retornan a la casona, como “la molinera” (v.55), las “ninfas” (v.57), “pastoras” (v.61), “mozas” (v.61) y “vaquerillas zagalas” (v.62). Alguno de estos personajes aparecen en otros textos de “Poemas de asuntos va-

21 La imagen del jardinero recuerda a la del “Autorretrato” de Antonio Machado, publicado en *Campos de Castilla* (1912), “corté las viejas rosas del huerto de Ronsard” (v.14).

rios”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*, como la “zagala”, en “Bodas aldeanas” o la “ninfa” (v.14), en “Romance de Nemoroso”, que se sirve de la relación amorosa en el entorno del “gran Tajo” (v.59), escenario citado en la alegoría, en la que se desarrolla una reflexión sobre la literatura española canónica.

A dicho legado se puede referir también el cortejo que acoge la musa hispana. Los caballeros simbolizarían los cantares de gesta y el romancero; los religiosos, el mester de clerecía y la poesía ascética y mística del Renacimiento; así como la producción del Barroco; y los personajes del pueblo simbolizarían la tradición popular, a la que pertenecen las jarchas, zéjeles, villancicos y el mester de juglaría. La historia de la literatura española se expone ante la musa, personificada: “Todo un plantel glorioso, para darte consuelo,/ ante ti se levanta y por tu amor suspira” (vv.65-66). Sin embargo, su invocación no es más que un deseo de la musa, como manifiestan los últimos versos. Tras la interrogación retórica que revela su tristeza —“¿Lloras?” (v.67)—, el sol naciente, imagen positiva del régimen diurno, huye —“Sobre tu frente la aurora tiende el vuelo” (v.67)—, a lo que se une la estampa fúnebre del símbolo de la poesía —“y a tus pies, enlutada, yace la antigua lira” (v.68).

El tono luctuoso ocupa la cuarta parte de la composición, una “Elegía” por el abandono de la musa, compuesta por diez serventesios que se estructuran en dos segmentos: en el primero (vv.1-16), el sujeto lírico la interpela para que retome su relación con los creadores; en el segundo (vv.17-40), dialoga con ellos y recibe su rechazo.

El sujeto lírico, quien se descubre como poeta en los últimos versos de la alegoría, inicia un diálogo con la musa hispana. Las interrogaciones retóricas insisten en su lamentable situación presente —“¿Y no es dolor hallarte sin los pasados bríos?/ ¿No es dolor el estado de tu moderna suerte?” (vv.1-2). Su declive es tal que el sujeto lírico exclama, hiperbólicamente, que ha perdido su identidad, que ni ella misma recuerda —“¡Mirándote en los claros cristales de tus ríos/ acaso ni tú misma podrías reconocerte!” (vv.3-4). Si la musa abandonase su interioridad —“Tal, que si un día abrieras la gran puerta cerrada” (v.5)— tampoco resultaría accesible a otros, que la identificarían con una extraña —“¿sois extranjera?”

(v.8). Con el fin de invertir su nefasta circunstancia, el sujeto la alienta para que se acerque a los literatos. El aspecto de estos, que vuelven a ser identificados por sus estamentos —“unos visten la férrea loriga militar;/ alguien ciñe corona; quién, levita ajustada;/ los más de ellos ostentan el hábito talar...” (vv.14-16)—, no se corresponde con el pasado. En el presente son “hombres rudos,/ más bien gente de guerra que adamados señores” (vv.9-10), pese a que gozaron del favor de “las nueve Hermanas” (v.12).

Finalmente la musa sale a su encuentro, pero este no resulta satisfactorio. Ella se acerca a los creadores humildemente —“con voz mendiga” (v.17)—, les pide cobijo por su circunstancia adversa —“en el trance de esta cruel herida” (v.18)— y apela a sus “nobles corazones” (v.17), símbolo de la vida en la obra de Morales. Asimismo les recuerda que ella es el origen de su inspiración, para lo que recurre al simbolismo del jardín, espacio del ámbito ya citado y vinculado al ensueño —“el claro jardín de las visiones” (v.19); y del camino, asociado al color de la pureza, propio del régimen diurno de la imagen y sus valores positivos, resaltados por la exclamación—“los blancos senderos de la vida!” (v.20).

Lejos de reconocerla, sus viejos aduladores la desdeñan, como refleja la exclamación y la repetición “—¡Impostura, impostura!” (v.21)— por su apariencia —“Nada el convencimiento de su existir delata” (v.22). Los antiguos artistas se desvinculan de las musas, para declararse seguidores de Atenea, diosa de la guerra, la civilización, la sabiduría y las artes, cuya imagen de “virgen guerrera” (v.23) es la que se resalta en el poema. La deidad queda desacralizada, pues se ofrece a los creadores, tal y como estos le trasladan —“y, al entregarse toda, se entregó por entero” (v. 28).

Finalmente, es despedida con desprecio por “las lenguas rencorosas” (v.37) —“—Idos...” (v.37). Esto despierta la pena del sujeto lírico, que lamenta la situación de la musa. Personificada, regresa a sus infortunios, expresados mediante el símbolo del viaje —“a emprender volverías las rutas dolorosas” (v.39)—, completamente abandonada —“desorientada y sola” (v.40)—, sin destino concreto, como sugiere el simbolismo del camino —“por todos los caminos...” (v.40).

La quinta parte del poema, “Renovación”, está compuesta por siete serventesios en los que se arenga a la musa para que resurja. El sujeto lírico

vuelve a poner de manifiesto su pesar por las circunstancias que atraviesa la divinidad, humanizada como una desarraigada errante que despierta la misericordia contenida en la exclamación —“¡Pobre mujer doliente que, en lo más hondo herida,/ en rebusca de amores, vas a tierras lejanas!” (vv.1-2). El sujeto le revela su afecto y trata de retenerla —“mi alma se oponga a tu partida” (v.3)—, dedicándole unas palabras que constituyen los siguientes serventesios —“con un verbal tributo de rimas castellanas” (v.4).

Su monólogo se apoya en el simbolismo de la casa, templo del existir en la obra de Tomás Morales, que debe ser purificada —“arroja de tu casa la herencia fatalista” (v. 6)—, para que se produzca la ansiada renovación. A esta remite también la firmeza, que, mediante un imperativo, reclama el sujeto, exhortando a la musa, con la anáfora —“Sé fuerte” (v.5, v.9). Le advierte que le aguarda un futuro, como sugieren los “orientes para el destino humano” (v.5), imagen que, sustentada en el símbolo por antonomasia del régimen diurno, remite a los próximos amaneceres. Estos llegarán pronto por la dedicación de los creadores, como se infiere del simbolismo ígneo, que remite en *Las Rosas de Hércules* a la renovación —“amasaron su hornada sobre el calor del nido” (v.10), “se aviva en sus carbones la llama sibilina/ y derrama tu antorcha seguras claridades” (vv.14-15). A estas imágenes luminosas y térmicas propias del régimen diurno se añade la de las aves —“las novicias alas que el primer vuelo ensayan” (v.11). Con ellas se invierten las dinámicas negativas propias de la caída, sustituidas por el diseño espacial dinámico vertical ascendente, que anulan las de la muerte, a la que remite el vegetal enfermo, que el movimiento llena de vida —“hacen temblar las ramas del roble carcomido” (v.12).

La descripción de los creadores se basa en la filiación —“tus hijos” (v.9)— e incide en la divinidad de la musa, pues se los presenta como devotos —“los que aún practican la fe de tu doctrina” (v.16)—, dispuestos a sostenerla —“Ellos serán tu ayuda, su brazo te mantiene” (v.17). Su entrega mitiga el hecho de que sean una selecta minoría —“valientes, aunque pocos” (v.18)— esforzada en su cuidado, como se refleja su comparación con el combatiente herido y, pese a ello, dispuesto a la batalla, que ma-

nifiesta las intensas convicciones de los militantes —“No es el mejor caudillo quien más soldados tiene: ¡el más lleno de heridas es el mejor soldado!” (vv.19-20). Ese pequeño ejército será el responsable de la restauración inminente del imperio de la musa, expresado mediante el simbolismo de la casa, que refuerza su divinidad —“Templo tendrás, ¡oh diosa! La regia investidura/ reclama el viejo voto y el moderno ejercicio” (vv.21-22). Este consiste en la construcción de otro orden, simbolizado en “la nueva arquitectura” (v.23), que ha de surgir de una memoria que actualice e integre el pasado, imprescindible para comprender el presente y el futuro. De ahí que los fundamentos de su nueva morada contengan lo más valioso de la tradición —“cavando los cimientos en el solar patricio!” (v.24). En definitiva, la modernidad debe recuperar lo más elevado del acervo poético del pasado para dotarse de un sentido y no caer en la vacuidad.

El diálogo con la musa termina con su coronación. El sujeto lírico extrae “un florido verso” (v.27) y, cosificado, se lo entrega para que se lo coloque en la frente, como si se tratara de una “corona de rosas” (v.28). Esta flor, que da título a la obra mayor de Morales, remite a la creación y la vida, que erradica definitivamente las desgracias de la musa, sugeridas por la nocturnidad —“el huracán adverso/ arrebató en tu noche tus insignias gloriosas” (vv.25-26)— y adelanta la ansiada “Reconquista” (v.8).

Compuesta por un serventesio, la sexta parte del texto, “Final”, reclama el regreso de la musa —“Vuelve a nos” (v.1). El vínculo familiar y emocional se manifiesta a través de las exclamaciones, los posesivos y de su asociación con el espíritu, trasunto de la interioridad y de la creatividad del ser humano —“¡Musa nuestra! ¡Alma nuestra!” (v.1). Estos desvelan que el sujeto lírico, que utiliza el plural, es un creador, al igual que sucede en las “Alegorías” precedentes, y, en concreto, un poeta. Su invocación a la deidad culmina con dos imágenes distintivas del régimen diurno: “un divino/ resplandor” (vv.1-2) que rasga las tinieblas —“el oscuro cielo” (v.2)— y un sonido intenso y noble —“clamor argentino” (v.3)— que surge “a lo lejos” (v.3). La voz, signo de la vida y de la poesía en *Las Rosas de Hércules*, anuncia un nuevo orden simbolizado en “LA CAMPANA A VUELO...” (v.4).

El cierre circular del texto recupera la imagen de la esquila, que, en la obra de Morales, remite a la tonalidad de una forma de existir y a un es-

tilo poético alejado de la ampulosidad retórica, basado en la sencillez y el decoro. La llamada del instrumento sugiere la llegada de un nuevo tiempo, el de la recuperación de la musa hispana. La lengua de Castilla, el legado más valioso de España, vuelve a escucharse con fuerza. Pero esto sucede en la lejanía. Cabe resaltar que la “nueva arquitectura” (v.23 de “Renovación”) no se ubica en un entorno próximo, sino “lejos” (v.3), más allá de las fronteras, de los límites donde se ha repudiado a la “Musa” (v.1) y del ambiente intelectual y artístico teñido de beligerancia y apatía que domina la literatura española en el momento en que está fechado el texto, 1909²². Esa minoría que ha fundado su solar más allá de los márgenes establecidos resulta indisociable del conjunto de escritores que, a uno y otro lado del Atlántico, cuestionaron los anquilosados moldes del discurso canónico de la metrópoli e hicieron emerger la voz en el Modernismo. Por todo esto, no resulta acertado el juicio de Sebastián de la Nuez, quien afirma que esta última alegoría “no tiene sino un valor arcaico o histórico” (1956, II:26). En el citado afán transformador participa activamente Tomás Morales, que, ya en 1909, cuestiona el pensamiento hegemónico y aboga por la inauguración de un nuevo orden, que lo llevará a fundar el *êthos*, gran proyecto del libro II de *Las Rosas de Hércules*.

22 El abandono de la creación por las armas, de la musa hispana por la diosa Minerva, al que alude el poema no resulta comprensible si se ignora la fecha que consta al final del texto: 1909. La derrota en la guerra colonial, unida a la crisis nacional e internacional de principios de siglo, forma parte del espesor imaginario de este texto. La definitiva expulsión de la diosa por parte de los antiguos creadores, hoy guerreros, se aproxima mucho a la realidad: como hiciera en aquellos tiempos, cargados de convulsiones sociales, la inspiración española emprende la senda del olvido, “desorientada y sola” (v.40 de “Elegía”). No es de extrañar que la carga crítica de este texto, que cuestiona la actitud española ante el arte, agradara al jurado de los Juegos Florales, que reconoció con el primer premio esta composición de Tomás Morales. Asimismo, la voluntad de renovación a la que alude el final del poema coincide con el pensamiento de Miguel de Unamuno en aquel momento: esta necesaria “regeneración” de la cultura y la sociedad española constituye el núcleo de los discursos que dio en las Islas Canarias en su primer viaje al archipiélago, que han sido recogidos por Bruno Pérez en *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno* (2010).

CAPÍTULO XII

“Epístolas, elogios, elogios fúnebres”

Esta sección, formada por doce poemas, reúne una serie de composiciones en las que Tomás Morales homenajea a algunos de sus amigos. Bajo su apariencia de textos de circunstancia¹, escritos con motivo de eventos señalados, como reconocimientos públicos, celebraciones de un centenario o un título de estudios, presentaciones de libros, etc., albergan la alabanza a personas que han realizado aportaciones valiosas a la comunidad. Con su trabajo artístico, científico y educativo, todos estos seres han contribuido a la forja de un espacio habitable, en el que Tomás Morales se reconoce y al que contribuye con su palabra. Esta se sustenta en un estilo equilibrado y claro, caracterizado por la sencillez de la métrica

1 Sebastián de la Nuez sostiene que son los compromisos sociales del poeta los que avivan su inspiración en un momento de su vida, algo que, posteriormente, le resultó beneficioso, ya que le permitió reunir una serie de textos en torno a un mismo tema, que, años más tarde, se integraron perfectamente en su obra mayor. Así lo explicó el crítico:

Las solicitudes que le venían precisamente de ese mundo, del que parecía desasido y aislado en su valle de Agaete, son las que tiraron de su inspiración y convirtieron a su musa en una servidora de aniversarios, conmemoraciones, alabanzas —muy de su tiempo—; de la que salieron, sin duda, muy bellas composiciones pero que no formaban, por sí mismas, ninguna unidad ni ningún nuevo mundo poético (...) (1956, I:234)

Más adelante añade (...) aunque el poeta no se hubiera dedicado mucho y especialmente a su libro en proyecto, estas composiciones le sirvieron para formar una parte de ‘Las Rosas de Hércules’ (sic)” (241).

y del léxico, que dotan a la serie de un cierto tono clásico, que, por otro lado, es consustancial a la epístola, el elogio y la elegía.

Cabe destacar el lugar que el conjunto ocupa en *Las Rosas de Hércules*. Estos poemas se ubican tras las reflexiones sobre el arte contenidas en las “Alegorías” y la recreación de la urbe realizada en “Poemas de la ciudad comercial”. Las personalidades que reciben el homenaje de Tomás Morales representan al hombre nuevo que, con sus aportaciones humildes, puestas al servicio de la comunidad, ha construido la morada. Esta se apuntala con la labor creativa, y no es, por tanto, un territorio físico donde se vive, un lugar delimitado por fronteras; sino un espacio abierto a la alteridad, al coloquio participativo, donde el esfuerzo de todos redefine la forma de existir y el propio *êthos*. Esto explica por qué los “Poemas de la ciudad comercial” van detrás, puesto que la urbe se crea, precisamente, en el existir creativo, en la dedicación de los seres humanos que, con sus actividades, la constituyen. Su tarea exige hablar antes que de patria, de fraternía, de lazos fraternos que han tejido unos vínculos, de los que ha brotado el *êthos*.

Esta comunidad no es exclusiva ni excluyente y se abre a todos los horizontes, tal y como hace el hombre nuevo del Modernismo. La fraternía elimina todo recelo, de ahí que Fernando Fortún y Salvador Rueda, poetas y amigos peninsulares de Tomás Morales, consten, por su trayectoria ejemplar, entre aquellos que han realizado una aportación valiosa a la constitución del *êthos*. El respeto a la alteridad trasciende el tiempo y las cartografías. La otredad —pasada, como se explicita en el adjetivo “fúnebres”, presente y futura— fundamenta la existencia del sujeto, que, en estos homenajes, se hace consciente de su pertenencia a una hermandad que obliga al reconocimiento del otro, tanto del coetáneo como del ausente y próximo. Por todo esto, conviene matizar el juicio que Sebastián de la Nuez emitió sobre la serie: “Epístolas y Elogios [sic], formados por una serie de poemas de los llamados circunstanciales, pero que representan la expansión del ‘yo’ personal al ‘nosotros’ colectivo, los contemporáneos, formados por médicos, artistas, poetas, etc., que constituyen esa minoría de intelectuales que forman el grupo social del poeta, a los que dedica homenajes, cantos y elegías” (1973:100).

El paso del individuo a la comunidad no finaliza en el colectivo de Tomás Morales. El sujeto lírico mantiene una conversación inconclusa con sus contemporáneos, pero esta incluye, también, a sus antecesores, entre los que destacan José Luján Pérez, Diego Mesa de León y Benito Pérez Galdós. Por otro lado, resulta muy reduccionista afirmar que Tomás Morales elogia solo a la minoría intelectual de su grupo social, cuando en *Las Rosas de Hércules* se realiza un canto al campesino, al artesano y a los hombres de mar, etc. “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” se dedica a un selecto grupo de intelectuales, porque es este, como se expone en las “Alegorías”, y más concretamente, en “La campana a vuelo”, el encargado de renovar el discurso y la forma de existir que ha asfixiado al ser humano y que pretende erradicar el Modernismo. Por otro lado, él se fija en muchos de sus allegados, porque el *êthos* que surge de la fratría no es físico, sino espiritual, de ahí que los lazos afectivos condicionen la selección de nombres, porque son estos los que tejen y destejen el entramado en el que el humano desarrolla su vida. La ligadura emocional no se reduce, como se ha probado, a las amistades del poeta; antes bien, esta radica en el reconocimiento de las contribuciones de estos conspicuos seres. El literato les profesa un profundo afecto, pues, gracias a ellos, puede apuntalar el *êthos*, en el que espera que se hallen las generaciones futuras que continúen construyéndolo.

La recuperación de una memoria que apela a los moradores del *êthos* se relaciona con la cita de D’Annunzio que encabeza la sección, “... *di uomini illustri e di uomini oscuri*.” (“de hombres ilustres y de hombres oscuros”)², tomada de la colección que preparó el escritor italiano sobre las biografías de distintas personalidades³. Tomás Morales imita el gesto de D’Annunzio al recobrar figuras relevantes en la erección del “solar atlán-

2 Traducción propia.

3 Antonio Henríquez, que ha estudiado la influencia de Gabriele D’Annunzio en la obra de Tomás Morales (2010b:16-27), ha llegado a la conclusión de que el vate canario toma esta dedicatoria de un grupo de textos que el italiano programó. Bajo el título “Vite di uomini illustri e di uomini oscuri” D’Annunzio preparó un proyecto que incluía *La vita di Cola de Rienzo* (1905), *La vita di Tomaso dei Cavallieri* (1913), *La vita dell’Innato*, *La vita di Gabriele dell’Annunzio maestro di tutte le arti e di tutti i mestieri*.

tico”. Algunas de ellas fueron “ilustres”; otras, sin embargo, realizaron una labor más “oscura” y discreta, pero igual de importante para el desarrollo de la comunidad.

Las intenciones globalizadoras de Morales explican que el conjunto de textos esté dedicado a Agustín Millares Carlo, hijo de Agustín Millares Cubas, uno de los hermanos Millares, a quien se destina “Tarde en la selva”. Aunque en el momento en que Morales publica el libro II de *Las Rosas de Hércules*, Millares Carlo era un joven doctor que acababa de ganar la cátedra en la Universidad de Granada, ya destacaba por su preparación intelectual y sus ideas liberales. Por esto, la dedicatoria de la serie no responde exclusivamente a la cordialidad, antes bien, constituye toda una declaración de intenciones por parte de Tomás Morales, quien simpatiza con las ideas de dicho hombre insigne. La muerte impidió al poeta ver cómo se consolidaba la trayectoria de quien entregó su vida a la investigación de la cultura atlántica. El historiador, paleógrafo, humanista y coautor de la *Biobibliografía de Escritores Canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)* (1975-1992) fue uno de los intelectuales más relevantes el siglo XX. Millares, hombre ilustre, tuvo que ser, durante muchos años de su vida, un hombre oscuro o, más bien, condenado a la oscuridad por su fidelidad a la II República, que lo obligó a desarrollar su labor fuera de España.

“EPÍSTOLA A UN MÉDICO”: LA LABOR CREATIVA

Este texto está dedicado a Luis Millares Cubas, uno de los célebres “hermanos Millares” a quienes se destina “Tarde en la Selva”, que fue compañero de profesión de Tomás Morales y combinó, como él, la medicina con la literatura. Compuesto por dieciocho serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, el poema aborda la lucha interior experimentada por Luis Millares Cubas, quien tuvo que decantarse por una de sus dos pasiones, el arte y la salud, y lo sacrificó todo por esta última, a la que se dedicó con disciplina y entrega. La estructura cuatripartita del poema se corresponde con la de una epístola convencional. La primera parte contiene el saludo y la exposición del motivo de

la carta (vv.1-8); la segunda rememora el pasado y se detiene en el citado debate personal que Millares Cubas debió resolver (vv.9-48); la tercera (vv.49-68) abarca el presente del médico; y la última (vv.69-72) es la despedida. La alabanza de Luis Millares Cubas se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que se superponen a las negativas y enaltecen a Millares y lo distinguen como padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad.

La epístola se inicia con un encabezamiento corto y directo, propio de la íntima relación de amistad que une al emisor y al destinatario. El sujeto lírico reclama la atención de su receptor con un vocativo —“Tú” (v.1)— y le exhorta a que oiga su mensaje—“escucha” (v.5). Este afán por despertar su interés se debe a la soledad del facultativo, quien, confinado en su vivienda —“silencioso apartamiento/ de tu casa” (vv.1-2)—, se dedica a rememorar los viejos tiempos —“contemplas el pasado” (v.2)— y a crear, como se infiere de la personificación del “pensamiento” (v.3), presente también en “De sí mismo” y “Alegoría del Otoño” —“y haces vagar el grave pensamiento/ por el haz de su campo sosegado” (vv. 3-4). La “voz” (v.6) del sujeto lírico interrumpe su tranquilidad para recordarle a Luis Millares episodios de su juventud. Esta época de la vida del receptor resulta inseparable de la poesía, como revela el simbolismo empleado. A ella remite el sonido —“aquella mocedad tuya, sonora” (v.7)— y el agua que fluye, con la que compara esos años —“que fue como un caudal de agua corriente” (v.8).

La rememoración de esta etapa ocupa la segunda parte del texto. Las inquietudes artísticas del médico resultan precoces, como sugiere la metáfora de la estación inaugural —“tu alma, entonces, primavera” (v.9)— y su temprano deseo de gloria —“en tu ambición el ansia de renombre” (v.10). El afán de Millares hace que absorba pronto las tradiciones de los mayores, a las que remite la metáfora —“el puro aliento/ de la estirpe en tu espíritu hizo plaza” (vv.13-14). La huella de los antecesores mora en él y se adueña de la totalidad de la persona, de su alma e intelecto, a los que alude la metáfora “en corazón y entendimiento” (v.15). La asunción de la memoria de la comunidad constituye un requisito imprescindible

para el buen ejercicio, pues es a la fraternidad a quien este se ofrece el trabajo, un servicio que la construye y mejora. Por esto, los creadores de “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” se perfilan como referentes para la comunidad, de ahí que Luis Millares Cubas se torne pronto “ejemplar de tu siglo y de tu raza” (v.16).

Al principio Millares concilia perfectamente sus dos aficiones. Por un lado está la poesía, a la que remiten la capacidad visionaria —“la visión inquieta” (v.17)—, presente en textos como “A Salvador Rueda” o “A Rubén Darío en su última peregrinación”; la referencia directa a la labor —“poeta” (v.19)— y a la figura de “Apolo” (v.20), dios de la belleza, perfección, armonía y equilibrio. Por otro lado está la medicina, a la que aluden la razón, sugerida por la metonimia —“el cerebro” (v.18)—; el adjetivo referente al cuerpo —“anatómico” (v.19)— y “Esculapio” (v.20), deidad romana de esta ciencia. Al equilibrio entre ambas disciplinas se refiere, también, el “vaso cristalino” (v.21), símbolo indisociable de la identidad (Durand 243). El “áspid” (v.21), que se enrosca en él y forma, así, el icono de la profesión médica, se alimenta con los “laureles” (v.22), que apuntan a la poesía y refuerzan la armonía entre las vocaciones del literato. A estas se refieren, también, el simbolismo del fruto, asociado a la creación en la poética de Morales, que ofrece lo mejor de sus dos pasiones —“y a la vendimia lírica, tu vino/ tenía la virtud de ambos toneles” (vv.23-24).

Sin embargo, este equilibrio entre la ciencia y el arte se rompe a favor de la primera. La profesión elegida se sugiere mediante el símbolo del camino —“natural sendero” (v.28)—, que el médico transita descubriendo la dureza de una realidad de superior relevancia, como se explicita en las mayúsculas, “el Dolor, la Fiebre y la Agonía” (v.27). Esta se impone, finalmente, y las antítesis plasmadas en los binomios “razón” (v.25)/ “corazón” (v.34), “ideal austero” (v.26)/ “libres ideales” (v.30), se resuelve a favor de los primeros.

Con todo, el proceso no resulta sencillo, como se infiere de las metáforas negativas relacionadas con el lugar de trabajo —“las frialdades del laboratorio/ y la tristeza de los hospitales” (vv.31-32). Contra estas adversidades pugna Luis Millares con una gran disciplina interior —“educador

severo de ti mismo” (v.37)—, que le ayuda a realizar su destino, ideal que pretende y logra alcanzar —“la Voluntad creó tu voluntad” (v.38). Este esfuerzo se compara con la teoría del célebre doctor Rudolf Virchow, cuya doctrina conoció Morales durante sus estudios de Medicina. Virchow propuso que toda célula procede de otra —“*Omnis cellula e cellula...*” (v.40)—, máxima que se injerta en el texto para sugerir una idea que se repite en muchos poemas de la sección y distingue a los creadores del *êthos*: la disciplina individual da sus frutos. Pese a la batalla íntima y las dudas, expresadas mediante contraposiciones —“Lo irreal y lo cierto, en la partida/ se encarnizaron con tenaz desnudo” (vv.41-42), “cuando flaqueaba tu conciencia,/ fortaleza te dieron” (vv.45-46)—, el tesón vence a los sueños, como apuntan las personificaciones —“la verdad positiva de tu ciencia/ y el clínico contacto del dolor” (vv.47-48).

La tercera parte del poema se dedica al presente —“Hoy” (v.49)—, en el que el médico ha abandonado el debate que lo ocupaba en el pasado —“sanado de estériles porfías” (v.49)— y disfruta del equilibrio que le permite ejercer su labor —“combinando las sabias teorías/ con la noble virtud del sacrificio” (vv.51-52). El simbolismo vegetal y acuático, siempre asociado a la creación en la obra de Tomás Morales, sustenta la alabanza de los éxitos profesionales de Luis Millares, a los que se refiere la exclamación “¡La Salud!” (v.57). La enumeración de metáforas que la identifican con el agua fluyente —“Pura fuente” (v.57)— y los vegetales —“campo en flores” (v.57), “trica magna de todos los dolores” (v.59)— deriva en la cosificación que resalta su utilidad para erradicar la citada pesadumbre —“maza de oro para la tristeza” (v.58). El ejercicio de la medicina es concebido como un arte, de ahí que se compare con “toda la Belleza” (v.60), ya que el trabajo es una actividad creativa, con la que el hombre puede alcanzar también el ideal supremo, al realizar una labor de forma impecable. Esta unión de la excelencia y “la Belleza” (v.60) se encuentra presente en muchos de los poemas de la serie, en los que se realza la contribución de las personas que, realizando bien sus tareas, pertenezcan estas o no a un campo estético, alcanzan lo supremo y fomentan, así, el crecimiento y el bienestar de la comunidad. En el caso de Luis Millares Cubas su obra

es aun más loable, pues prospera “con la suprema abnegación” (v.64) en el dolor ajeno, como expresa la exclamación y clímax del texto, en la que se lo venera y reconoce su excelencia: “¡Honor a tu alma, que en los campos yermos/ del padecer halló la augusta vía!” (vv.61-62). El adjetivo “augusta” (v.62) equipara tácitamente a Luis Millares Cubas con los emperadores romanos, es decir, lo reconoce como miembro del “solar patricio”, como alguien que ha cumplido la tarea colectiva anunciada en “V. Renovación” de “La campana a vuelo”: “¡levantemos en alto la nueva arquitectura/ cavando los cimientos en el solar patricio!” (vv.23-24). Este adjetivo revela el vínculo entre ambas secciones de *Las Rosas de Hércules* y evidencia la condición de hombres ilustres de los homenajeados en la serie “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, auténticos pilares éticos del *êthos*. Por esto, Luis Millares merece el elogio del sujeto, que se expresa mediante la exclamación que cierra esta parte del texto, en la que se condensa su tema: la renuncia a la lírica por la medicina. Esta se expresa a través del simbolismo de la rosa, siempre vinculado a la poesía en la obra de Morales, que se sustituye por las plantas medicinales, metáfora de la profesión: “y hundió la blanca rosa de los sueños/ entre las mudas hojas del herbario” (vv.67-68).

La despedida de la epístola (vv.69-72) comienza de forma convencional, con un vocativo en el que se vuelve a reclamar la atención del receptor —“Adiós, doctor y amigo” (v.69). El texto se cierra de manera circular, ya que el sujeto lírico vuelve a recordarle a su destinatario que compartieron sus años de juventud, a los que ha dedicado buena parte del poema, como era su intención, según declaró en los primeros versos. Finalmente, sella con él una alianza para encarar el futuro, basada en la personificación de la “ciencia” (v.70). Esta, que los vinculó antaño —“en una hora” (v.69)—, es una garantía para el porvenir, será la “fiadora” (v.71) para combatir el inexorable paso del tiempo —“robándole jornadas a la muerte...” (v.72). La memoria actualizada por la voz del sujeto lírico se perfila en el final del poema como un antídoto contra el devenir y el poder arrasador del tiempo, idea recurrente en la obra de Tomás Morales que se recupera en muchos de los textos de esta serie.

En conclusión, la epístola a Luis Millares Cubas revela que la importancia de este hombre ilustre radica en su sacrificada dedicación al trabajo. Su ejemplaridad se justifica por la labor que ha desarrollado para la comunidad, que ha apuntalado el *êthos* y constituye el mejor legado para el futuro. Si bien en el texto la medicina se impuso al arte, la realidad difirió y Luis Millares Cubas pudo combinar ambas pasiones. Así lo aclara el propio Tomás Morales en la nota III del libro II de *Las Rosas de Hércules*: “El poeta advierte que estos versos reflejan un estado de alma puramente circunstancial de la persona a quien van dedicados. Por fortuna el doctor Millares y su hermano Agustín supieron retirar del herbario la blanca rosa de los sueños, para bien nuestro y de la poesía” (199). De este carácter circunstancial da cuenta Simón Benítez, quien en *Nuestro Tomás Morales* narró las condiciones que rodearon al nacimiento de estos versos escritos por Morales cuando vivía en Madrid tras acabar los estudios universitarios. Así lo contó Benítez:

Aguardábamos impacientes, al término de la otra jornada burocrática de Tomás Morales, el resultado de los esfuerzos matemáticos de Manuel González. Fue un verdadero prodigio. Al levantarnos del parco yantar, Tomás nos invitó a pasar a su habitación. Allí, ante Manuel González, Chano de la Nuez y yo, desplegó el amplio papel geodésico, impreso en columnas y fórmulas trigonométricas, y con soberano desprecio de estos signos cabalísticos, surgió ante el éxtasis del amical auditorio, leída con la voz grave y pausada de nuestro inmortal poeta, la *Epístola a un médico* dedicada al Doctor Don Luis Millares Cubas, *honra de Apolo y honra de Esculapio*. En sus últimas estrofas, el vate, retratando a Don Luis, predecía algo de su propio destino (20).

Es comprensible que el joven poeta denunciara la consagración a la ciencia de su maestro, algo que, en aquellos momentos, debió de parecerle reprochable. Posteriormente, su propia experiencia lo aleccionó: la batalla que él mismo tuvo que librar entre la medicina y la poesía y la difícil conciliación entre ambas, lo obligó a ser más justo con Luis Millares Cubas. No resulta descartable que la lectura de este texto por parte de

Morales, en un homenaje realizado al compañero de juventud el 13 de enero de 1919, significara el reconocimiento público de su propio sacrificio, el que le supuso tener que abandonar, en más de una ocasión, la literatura por la ciencia⁴.

-
- 4 En los estudios biográficos realizados sobre el poeta poco se ha dicho sobre esta pugna que él vivió entre sus obligaciones y la dedicación a la lírica, que resulta un aspecto fundamental para comprender la obra de Morales y el mito que la atraviesa, como se expone en los próximos bloques de esta investigación. Quizá haya influido de manera excesiva el retrato de su primer diagnóstico médico que ofreció en *Nuestro Tomás Morales* Simón Benítez (1949:19). A esto se sumó el bucólico cuadro que pintó de sus días en Agaete Sebastián de la Nuez, quien, tácitamente, suponía que la actividad de un médico rural en la villa era nula. En su monografía sobre el poeta la retrata de este modo:

Pero allí estaba Tomás cumpliendo, lo mejor que podía, con su profesión y procurando adaptarse a la vida pueblerina. Por las mañanas: paseos a caballo por el hermoso y extenso valle, visitas a las casas de los labradores, la charla amical en los platanales o bajo los emparrados, luego los vasos de vino, en la compañía amistosa de los campesinos, en la venta al borde del camino de Las Nieves; por la tarde: el sesteo y la lectura en la casona del pueblo, los paseos por la plaza bajo los laureles patriarcales, que mecen sus frondosas copas, siempre verdes, al viento fuerte cuando sopla del mar, y suave y dulce cuando viene de tierra; el paso de las horas marcadas por el toque lento de las campanas del reloj de la iglesia, y para terminar el día, las tertulias en la botica de Don Narciso Burell, donde solían acudir Don Francisco Metres, viajante catalán, el cura, Don Virgilio Quesada, el alcalde y otros (1956,I:212-213).

Si bien la cantidad de pacientes era, posiblemente, escasa, la amplitud de Agaete y las difíciles comunicaciones que había entonces entre sus tres núcleos, la villa, las Nieves y el Valle, no debían permitir al médico una vida tan relajada como la imaginada en la idílica estampa que ofrece Sebastián de la Nuez. Este cliché se ha prolongado y ha alimentado el lugar común que tiene a Morales como un verdadero haragán, prejuicio que, si se atiende a su obra, especialmente a esta sección en la que se profundiza en el trabajo, convendría revisar.

**“POR EL PRIMER CENTENARIO DE UN ESCULTOR DE IMÁGENES”:
EL NECESARIO RECONOCIMIENTO DE LOS FUNDADORES**

Este poema, caracterizado por su variedad estrófica, en la que se combinan heptasílabos y alejandrinos de rima consonante, se escribe, como se indica en su título, con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de José Luján Pérez, escultor, arquitecto y máximo representante del arte religioso canario, fallecido en 1815. Este homenaje al artista posee una estructura circular. La primera parte del elogio, que ocupa las dos primeras estrofas (vv.1-18), se destina al reconocimiento que su ciudad natal le realiza. La segunda parte, que abarca la tercera y cuarta estrofa (vv.19-42), evoca el pasado, concretamente las duras horas de trabajo que Luján Pérez pasa en su taller. La última parte del poema (vv.43-58), compuesta por dos versos que sirven de transición y la quinta y sexta estrofa, retorna al presente, en el que se elogia a Luján Pérez y a su ciudad. La loa justifica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que sacralizan al escultor. Su figura se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que distinguen a Luján como un padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad. En ese sentido, es otro de los hombres augustos que han forjado el ya citado “solar patricio”, mencionado en “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del libro II. La inclusión de su nombre en latín tras el título de la pieza, “Josef [Luxán Pérez]”, supone un guiño a la *civitas* que el artista ha forjado con su trabajo, como el resto de los homenajeados en esta serie.

La composición se inicia con un diálogo con la urbe, que aparece personificada y se adscribe al simbolismo de la cuna, vinculado a la nave, al vaso y al seno materno (Durand 229, 243)—“¡Ciudad de nuestra cuna!/ ¡Mi ciudad insular!” (vv.1-2). Los posesivos utilizados revelan la conciencia de comunidad —“nuestra” (v.1)— que posee el sujeto lírico, quien, por otro lado, se siente unido —“Mi” (v.2)— a la urbe que mora, ubicada en un espacio concreto: el “insular” (v.2), y, como se descubre en el final del poema, atlántico, inseparable del proyecto de *êthos* de Tomás Morales.

Las exclamaciones del comienzo derivan en una enumeración de interrogaciones retóricas, que forman una anáfora —“¿Por qué” (v.3, v.4, v.5)— y dan cuenta de la dimensión del homenaje realizado por los ciudadanos, quienes participan masivamente en el acto. A ellos se refieren las metonimias “murmullo popular” (v.4) y los “corazones” (v.5), símbolo de la vida en la obra de Tomás Morales, asociado aquí a las emociones positivas que el recuerdo de Luján Pérez despierta en los habitantes de la urbe, sugerido también por la “brisa cordial” (v.6) que la recorre, elemento portador de la tradición en *Las Rosas de Hércules*.

El concepto organicista de la urbe se retoma en este texto, que se apoya en su personificación para destacar el tejido social que compone la fratría. Humanizada como madre de la comunidad es la depositaria de la memoria —“la ciudad que guarda la fecha memorable” (v.13)— y la encargada de actualizarla —“hace presente al pueblo la deuda secular” (v.14). Sus habitantes, a los que está unida por una relación filial —“sus hijos” (v.15)—, recuperan el legado de Luján Pérez mediante “la voz” (v.15), siempre vinculada en la obra de Morales a la vida y al arte. Idéntica función desempeña el sonido —“clamor unánime” (v.17)— y el simbolismo ígneo, vinculado a la renovación del legado del escultor y a la emotividad del homenaje que se le tributa —“se enciende el entusiasmo/ tocado de un solemne fulgor de eternidad...” (vv.17-18).

Desde el “Hoy” (v.7) se evoca el pasado de este varón insigne. Como el resto de personalidades destacadas en “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” el escultor posee una serie de virtudes que lo convierte en un modelo para la comunidad, como se hace ver en la metonimia “se fue de nosotros un prestigio evidente” (v.9). La etopeya de Luján, que se realiza en la segunda estrofa y en la segunda parte del poema, destaca su entrega absoluta al trabajo, desarrollado al amparo de una ética inquebrantable, basada en las tradiciones de los ancestros —“ostentaba por norma la fe de sus mayores” (v.11)— y la “humildad” (v.12), que se refleja, también, en su entorno —“taller modesto” (v.19). El retrato se inserta en el simbolismo del régimen diurno de la imagen. Su elemento más destacado, el “sol” (v.26), cuya luminosidad constituye la metáfora del arrebato

creativo —“La inspiración desciende de la altura en un rayo” (v.25)—, se irradia a su cuerpo —“su cabeza nimba de claridad” (v.26), “Sus fervorosas manos, plenas de unción genial” (v.22). La sacralización del artista se transfiere a sus obras —“encarnaciones de la Divinidad” (v.20)— que colman su taller con el aroma divino —“un mirífico olor de santidad” (v.24).

La personificación del alma introduce el ensueño del escultor, que, en la segunda parte del texto, imagina su gloria —“el alma ausente, transportada, sonrío/ flotando en un lejano paraje espiritual...” (vv.27-28). Esta, asociada al “diamante” (v.12), joya mencionada en “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, y vinculada a la fecundidad creativa en la obra de Morales, anuncia el éxito del artista. Su visión se inserta “en una teoría de azul diafanidad” (v.30), cuya amplitud y cromatismo se relacionan, también, con el simbolismo de la creación definido en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, concretamente en el texto “X” de “Vacaciones sentimentales”. El artista contempla sus obras, “las policromas tallas que con amor labrara” (v.33), que, en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo, atraviesan la ciudad en loor de multitudes —“bajo un supersticioso rumor de muchedumbres,/ marchan en una lenta ruta procesional” (vv.31-32). La popularidad y gloria soñadas se vinculan a un conjunto de símbolos ligados a la creatividad. En primer lugar, se menciona el agua —“Y las lágrimas fluyen de sus ojos serenos” (v.35); en segundo, la claridad, en este caso la divina, que vuelve a bendecir su lugar de trabajo —“el taller se ha llenado de una luz celestial” (v.36); y, por último, las “campanas” (v.37), inseparables de la memoria de la comunidad y de su forma de estar en el mundo, como se establece en los dos últimos textos de “Vacaciones sentimentales”, del libro I, y en “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del II. Todo el espesor simbólico, propio del régimen diurno de la imagen, se liga a la consecución de la eternidad. Esta se alcanza con las obras, que aparecen enumeradas en el texto: “Y sus ingenuas vírgenes, y sus ángeles rubios,/ y su Cristo enclavado, y su Pedro y su Juan” (vv.39-40). El polisíndeton —“y” (v.29, v.35, v.37, v.39, v.40)—, que forma una anáfora con los versos precedentes, sugiere la abundante producción del artista. Con esta logra ser perpetuo, como indican las flores

—“dejan tras sí un sendero florido y luminoso” (v.41)—, del mismo tipo que las que dan título a la obra de Morales y cuyo sentido se asocia a la gloria: “el sendero de rosas de su inmortalidad...” (v.42).

La última parte del poema se inicia con una exclamación que revela el cumplimiento de los deseos del escultor, quien, tras una centuria, es reconocido por los miembros de la fraternidad: “¡El sueño milagroso del estatuario oscuro,/ al cabo de cien años se hizo realidad!” (vv.43-44). Estos responden a la convocatoria de la ciudad de forma unánime y se rinden a su obra. Por esto, el texto se cierra con un elogio a la urbe, verdadera artífice del reconocimiento. En la quinta estrofa se retoma el diálogo con el que se inicia el texto, que comienza con un vocativo elocuente —“¡Y tú, Ciudad Atlántica,/ lírica y comercial!” (vv.45-46). La exclamación y las mayúsculas revelan la importancia de este espacio que rememora a Luján Pérez. La serie de anáforas que se suceden en la quinta —“por” (v.47, v.48, v.49)— y sexta estrofa —“porque” (v.53, v.57, v.58)— introducen las causas que explican la alabanza. La exaltación del artista se funde con la de la urbe, pues son incomprensibles la una sin la otra, ya que son sus creadores los que, con su labor, construyen el *êthos*. A su vez, la ciudad convoca a sus habitantes al reconocimiento de la memoria de aquellos que forjaron, con su morar, la morada de todos. El homenaje al escultor es un “rasgo lleno de seria dignidad” (v.48), un “cívico gesto” (v.49), el fruto de una conciencia de *civitas* en la que insiste el sujeto lírico: con su recuerdo festivo, los ciudadanos del presente dan carta de naturaleza a su urbe. Desde su condición de tercero que hace *polis*, al decir de Derrida (1994), los seres humanos apuntalan ese espacio humano con el recuerdo de aquel que ayudó a edificar su mundo. Por todo esto el aniversario de Luján Pérez es “renovador y limpio” (v.49), ya que constituye un gesto de fidelidad —“amor centenario” (v.50)— que la ciudad, personificada, profesa a su hijo muerto. Simultáneamente esta sella una alianza con sus hijos actuales, que serán recordados en el futuro por sus obras.

La última estrofa prolonga la loa a la urbe, que deriva en un clímax final. Esta es la depositaria de la “posteridad” (v.52), reservada al “Bueno” (v.52), al que convive con la fraternidad y le aporta sus mejores aptitudes, que lo hacen merecedor de la memoria, a la que se refiere “la sacra levadura/

del recuerdo” (vv.53-54), alimento, a su vez, de la comunidad que, gracias a él, se hermana con su circunstancia presente, pasada y por venir. Este “culto” (v.58) a los hombres ilustres dota de parabienes al *êthos*, le procura un justo equilibrio entre el afán pecuniario, al que remiten “los fundamentos prácticos” (v.55) y “el cálculo económico” (v.56), y el espiritual, al que se refiere “el vuelo ideal” (v.56). Esta armonía se recuerda en el penúltimo verso en el que se insiste en la humanidad de la urbe, que, pese a su delirio capitalista, actúa de forma ecuánime —“porque sabes ser rica, porque sabes ser justa” (v.57). La exclamación final resume el encomio de la “Ciudad” (v.58), que alberga la memoria y la alimenta. Su dedicación justifica el uso de la mayúscula, es la gran madre y continente de la experiencia humana, que merece honores, porque es la depositaria activa de un legado que actualiza, que la constituye y construye, al mismo tiempo que moldea, también, las vivencias de sus hijos.

Este poema resulta muy relevante porque en él se perfila la ciudad atlántica, lírica y comercial a la que se dedica la siguiente sección. El “solar patricio” al que se alude en “La campana a vuelo”, en “Alegorías”, del libro II, aparece en este texto como un *êthos*, creado por el dinamismo de la fraternidad. Muchos de los elementos aquí mencionados se retoman en el “Canto a la ciudad comercial”, primer texto de la próxima serie, “Poemas de la ciudad comercial”. Este vínculo entre el poeta y la sociedad también fue subrayado por Sebastián de la Nuez (1956, II:165), para quien esta pieza, junto a las dedicadas a Luis Millares, Fernando Fortún o Alonso Quesada representan un guiño a su mundo. Sin embargo, conviene subrayar que tanto este texto como el “Canto a la ciudad comercial” contienen un trasfondo ético superior al mero guiño y manifiestan el carácter cívico de la poesía de Morales. Así lo reconoció Fray Lesco, quien, a tenor de este poema, en un artículo publicado en el *Diario de Las Palmas* el 20 de diciembre de 1915, titulado “Las emociones del Centenario”, calificó a Morales como el “alto poeta cívico” que necesitaba su ciudad.

“EN LA MUERTE DE FERNANDO FORTÚN”: LA FRATERNIDAD CREADORA

Este “elogio fúnebre”, compuesto por veinticuatro liras, cuya rima es consonante, está dedicado a Fernando Fortún, personaje esencial en la formación poética de Morales, como se apuntó en el análisis de la composición “VI” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I, fallecido en la fecha indicada en el encabezamiento del poema, el 6 de mayo de 1914. La elegía se estructura siguiendo un criterio temático, que organiza las cuatro partes en que se divide el texto. La primera (vv.1-20) se destina al conocimiento de la noticia de la muerte. La segunda (vv.21-55) constituye una alabanza a la figura fraterna; la tercera (vv.56-85) aborda el tránsito de Fortún; y la última parte (vv.86-120) remite al reencuentro de los amigos en un futuro. En sus dos primeras secciones, el lamento fúnebre se inserta en el régimen nocturno de la imagen y en la dominante digestiva, cuyas características imágenes sensoriales (Durand 414-415) revelan el estado anímico del sujeto lírico, su desasosiego y su profundo dolor. La dos últimas partes se encuadran en el régimen diurno de la imagen, en la dominante postural, cuyas imágenes visuales vinculadas a la pureza y a la claridad (Durand 414-415) consagran a Fortún como un monarca de poetas.

La recepción de la noticia del fallecimiento con la que se inicia el poema se expresa mediante la identificación de la casa y la interioridad, presente en las piezas del libro II “De sí mismo” y “Balada del niño arquero”. El sujeto lírico sale al encuentro del amigo, como refleja el citado simbolismo—“mi hogar estaba a tu llegada abierto” (v.7)—, pero la cita no se celebra por el repentino deceso del visitante. Esto lo sorprende, como sugieren la exclamación —“¡te esperaba en la vida, y eras muerto!” (v.10)—, los adjetivos —“al ánimo azorado,/ más doloroso por inesperado” (vv.14-15)— y la pregunta retórica, que reflejan la incomprensión de lo sucedido —“¿a qué lugar sensible/ se partió, milagrosa,/ tu juventud, que era como una rosa?” (vv.3-5). El acontecimiento conmociona al sujeto lírico, quien siente la manquedad de la pérdida, manifestada con la metáfora de la herida —“Vino el golpe tan recio,/ que al abatirte a ti me dejó herido” (vv.16-17)—, el simbolismo del hogar vacío —“hallé el sitio desierto”

(v.9)— y la oscuridad —“en sombra funeral quedé anegado” (v.12). La falta de luz y la ubicación del hombre a la intemperie ratifican las dinámicas negativas de la muerte con las que se inicia el texto, en el que impera el diseño espacial estático del asedio, sufrido por un sujeto lírico impotente ante la fatalidad.

El elogio del fallecido ocupa la segunda parte del poema. La voz constituye, una vez más en la obra de Morales, el reverso de la muerte. El recuerdo de Fortún subraya la relación fraternal entre ambos, basada en la “ética de la amistad” definida por Derrida (1994), en la que el sujeto es anfitrión de la alteridad, a la que da siempre “hospitalario abrigo” (v.27), como sugiere la metáfora de la plenitud —“Fuiste en cada momento,/ para mi sed, bebida confortante” (vv.21-22). Este estrecho vínculo surge al amparo de la palabra —“¡feliz yo, que podía,/ al platicar contigo,/ llamarte, en toda su hermosura, Amigo!” (v.28-30). El “verbo” (v.31) resulta inseparable de la poesía, a la que se refiere el simbolismo del agua y los vegetales —“Cuando grave fluía/ en la disertación de lo diverso,/ o cuando florecía,/ armonioso y terso,/ al iniciarse en la oración de un verso...” (vv.36-40). La poesía se revela como el fin último de la existencia del sujeto lírico y de Fortún. Al igual que en el caso de muchos de los homenajeados en esta sección de *Las Rosas de Hércules*, para él, la obra es concebida como el logro supremo del ser humano. Así lo recogen las palabras de Fortún, injertadas en el texto —“dejar mi legado,/ en mi vida y mis obras acabado” (vv.44-45).

Como en el caso de Luján Pérez, la estética y la ética se fusionan en el creador. La “bondad” (v.50), rasgo distintivo del retrato de Fortún, representa el culmen de las virtudes humanas, como sugiere la redundancia —“ser bueno es el sistema,/ y es la bondad la perfección suprema” (v. 49-50). Esta “virtud sagrada” (v.51) diviniza a Fortún y, al mismo tiempo, es el acicate de la disciplina interna necesaria —“dio a tu existencia dúctil maniobra” (v.52)— para concebir una literatura equilibrada, como sugiere la personificación “y la mente, adueñada/ de espiritual zozobra,/ paz, para la armonía de tu obra...” (v.53-55).

La tercera parte del poema se destina al tránsito del amigo, que se inserta en un diseño espacial dinámico vertical descendente, propio del

régimen nocturno de la imagen, que recuerda a los elementos destacados en “A Rubén Darío en su última peregrinación”, de “Alegorías”, del libro II. Como el nicaragüense, Fortún es transportado en la barca de Caronte, a la que se refiere el “bajel negro del nocturno rito” (v.57). Pero su destino no es el mundo de los muertos, sino el “estelar circuito” (v.59), reservado a los grandes creadores. La imagen celeste invierte las dinámicas descendentes previas e inserta a Fortún en el régimen diurno de la imagen, al que pertenece el simbolismo del fuego, que, según Durand (168), simboliza la purificación y la renovación y enaltece al poeta —“Tu claridad sidérea/ fue abrasadora flama,/ tu corazón quemose en esa llama” (vv.63-65). El “corazón” (v.65), que remite a la vida, se compara con otro símbolo que posee el mismo sentido, el “vaso” (v.66), continente, como apunta Durand (229), de la existencia terrena del creador, ya mencionado en la “Epístola a un médico”. El vaso se colma de “viva sangre hasta la orilla” (v.67), reflejo del vitalismo de Fortún, pero la enfermedad delata su fortaleza efímera y la condición mortal del hombre sugerida mediante la metáfora “terrena arcilla” (v.70), de raigambre bíblica (*Gn.* 2,7). La rotura del vaso —“se quebró” (v.75)— implica la muerte del amigo, inexorable fin al que alude la expresión “lo Fatal” (v.74), que recuerda al título del poema de Rubén Darío, incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905), y el mutismo imperante —“disgregó, silencioso, sus pedazos” (v.80). Pese al simbolismo luctuoso, la muerte no es el final, y el líquido sanguíneo, signo de la vida, inunda los fragmentos del vaso: “y en los quebrados trozos,/ cual indelebles sellos,/ dejó una roja mancha en todos ellos...” (vv.83-85). La fusión del cristal con la sangre, elemento siempre positivo en la poética de Morales, genera unos “destellos” (v.82) cuya “clara luz” (v.82) se irradia e invierte la nocturnidad propia del ámbito fúnebre.

La última parte del texto prolonga el simbolismo positivo precedente y reconoce el valor de la “poesía” (v.86) de Fortún, que ha ganado el aplauso presente y futuro, como indican los verbos —“volverán” (v.90), “Contendrá” (v.91), “será” (v.93)—, de la fraternidad. Si el vaso remite a la vida y esa está unida a la obra, los cristales iridiscentes que se fusionan más allá de la muerte y forman de nuevo una unidad se refieren a la poesía de Fortún. Su soldadura se compara con objetos luminosos, propios del ré-

gimen diurno de la imagen: la “lámpara” (v.94) y “urna votiva” (v.95), continentes que remiten a la identidad (Durand 243), cobijan la “memoria” (v.94) y la “gloria” (v.95) del poeta. A su fama se refiere el simbolismo vegetal —“floración de tu vida meritoria” (v.92)—, vinculado siempre a la creación en la obra de Morales.

La custodia del legado de Fortún se corresponde con la humildad que caracterizó su trayectoria. Lejos de la ampulosidad y la pompa, será recordado “sin honores/ aclamatorios, ni aparatos vanos” (vv.96-97); tan solo contará con el reconocimiento de los miembros de la fratría, de “unos pocos poetas, tus hermanos” (v.100). La “gloria” (v.101) sencilla y sincera, ensalzada en la voz de los compañeros, es “más bella” (v.101) y combate mejor a la muerte —“así al olvido, ¡cuán mejor resiste!” (v.102). La memoria que la alteridad recrea nutre el legado del artista, lo hace vivir más allá de los límites biográficos. En ese sentido, el texto comparte la concepción del renombre expuesta en “Por el primer centenario de un escultor de imágenes”, una idea que se subraya en toda esta sección y que supone un indicio de la escasa vanidad de Morales en el momento de redactar el libro II de *Las Rosas de Hércules*. Alejado de “aquel rimador” (v.4) que ansía el éxito juvenil, en “Palinodia”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, el ejemplo de los “hombres ilustres” y la madurez le enseñan a distinguir la concurrencia halagadora del auténtico reconocimiento.

Las últimas tres estrofas del poema plantean la proximidad de la muerte que, en un diseño espacial de asedio, cerca la vida de los amigos vivos, verdaderos hermanos, como sugiere el “Nosotros” (v.106), que descubre la fuerte conciencia fraternal. La llegada del deceso es interpretada en clave positiva por el sujeto lírico, pues supone la posibilidad de reencontrarse con Fortún —“Una cita tenemos” (v.116)—, lo que le produce una gran alegría, plasmada en la exclamación —“¡moriré y nos veremos!” (v.118). Este momento se asocia a la “blanca luz en medio de mi espanto” (v.117), cromatismo positivo del régimen diurno de la imagen, que remite al consuelo ante la pérdida del amigo. Su amor trasciende todo límite y perdura más allá de la muerte, el silencio y el olvido. La promesa final implica el compromiso de recordar al fallecido y actualizar mediante la voz su memoria y legado, para, de esta forma, vencer el devenir del tiem-

po, como sugieren los puntos suspensivos —“No secará entre tanto/ la vena dolorida de mi llanto...” (vv.119-120).

En conclusión, el poema a Fortún recoge muchos de los elementos destacados en los textos de la sección, como la alianza entre la vida y la obra, la memoria actualizada por la fraternidad y el lazo entre la ética y la estética. Conscientes de la importancia de estos valores, los amigos de Morales realizaron tras su muerte una colecta pública para sufragar la inscripción que se colocó sobre su lápida, situada en el patio central del cementerio de Las Palmas de Gran Canaria. Restaurada en 2010 por la familia del poeta, hoy pueden leerse los versos originales, con los que quisieron homenajear al autor de *Las Rosas de Hércules*, un hombre, al decir de Machado, “en el buen sentido de la palabra, bueno”⁵, extraídos de este poema dedicado a Fortún: “Tu ambición fue cumplida:/ perfecto fuiste en condición extrema,/ que en nuestra pobre vida/ ser bueno es el sistema,/ y es la bondad la perfección suprema” (vv.46-50). La selección de estos versos para su epitafio es muy acertada, en la medida en que los dos amigos corrieron una suerte paralela en la vida. Así los describió Díez-Canedo en el prólogo al libro I de *Las Rosas de Hércules*: “los dos eran como esos compañeros de armas que en los viejos cantares de gesta aparecen unidos por una suerte común y llamados a igual destino” (1922:12).

“POR LA MUERTE DE UN EDUCADOR”: LA RENOVACIÓN DE LA TRADICIÓN

Este texto, compuesto por once serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, se centra en la figura de don Diego Mesa de León, quien consagró su vida a la educación y fue Rector del colegio de San Agustín, donde estudió Tomás Morales. El elogio fúnebre posee una estructura tripartita. La primera parte del poema (vv.1-12) se dedica

5 Duodécimo verso del “Retrato” de Antonio Machado, publicado en *Campos de Castilla* (1912).

al duelo de la fraternidad por la muerte del docente; la segunda (vv.13-32), al recuerdo de su vida ejemplar; y la última (vv.33-44), a la vigencia de sus enseñanzas, asumidas por la comunidad. En todo el texto, el docente se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que distinguen a don Diego Mesa como un padre simbólico (Durand 414-415) de la sociedad.

El texto enaltece al “maestro” (v.1) desde su comienzo, en el que se destaca su bonhomía, al compararlo con un “justo” (v.4), símil de raigambre bíblica (*Sal.* 19, 8-15; *Pr.* 20, 1-30), vinculado a los hombres que conocen la ley y se conducen según ella, como hizo el “venerable” (v.1) educador a lo largo de su vida. Su trayectoria “admirable” (v.3) se corresponde con su fallecimiento, también excepcional, como sugieren las repeticiones del término “muerte” (v.3, v.4), que no posee en este poema un carácter trágico, sino que está a la altura de la biografía del rector. El deceso se manifiesta mediante una serie de metáforas enumeradas y ligadas al ámbito donde se ha desarrollado su trayectoria existencial, el colegio, espacio que se rememora en las composiciones “V” y “IX” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I. En un diseño dinámico espacial expansivo horizontal centrífugo, correlativo al tránsito fúnebre, el viejo profesor “cruza el aula de lo desconocido” (v.6), ante el término de “el curso que nunca se renueva” (v.7), para disfrutar de “unas eternas vacaciones” (v.8). La defunción del maestro se extiende hacia los objetos y espacios colegiales: el “salón silencioso y el péndulo parado” (v.9), presentes en las citadas composiciones de “Vacaciones sentimentales”, enmudecen y se detienen, en consonancia con su muerte. El duelo atraviesa los muros de la institución para expandirse a la ciudad, cuyos “hombres” (v.12) se sumen en “el dolor” (v.12).

La segunda parte del poema se inicia con el elogio de la vida ejemplar de este hombre ilustre, cuyo retrato coincide con el de los homenajeados en los textos previos de la sección. Su sacrificio por la comunidad se sugiere a través de la personificación de su “alma desnuda” (v.13), que se entrega a los alumnos, con suma humildad, sin afán de gloria —“ni diti-rambo espera” (v.16). Sus pupilos son la simiente del porvenir, de ahí que

el maestro se asocia al simbolismo vegetal, concretamente, al del árbol, presente en “Tarde en la selva”, de la serie “Alegorías”, del libro II. Como en aquella pieza, don Diego Mesa de León destaca entre los hermanos de la fraternidad, como “un encinar maduro” (v.18), cuyas sólidas raíces, como indica la metáfora “sus nobles enseñanzas” (v.17), penetran en la fraternidad presente y por venir —“entregaba, creyente, su labor al futuro” (v.20). Las “tres generaciones” (v.24) de ciudadanos que han seguido su magisterio dan fe de su hacer, que ha contribuido a la forja del *êthos*. Al igual que la de los otros hombres ilustres destacados en esta serie, la tarea de don Diego Mesa de León es una labor creativa, por lo que el maestro se asocia al artista que troquela la “espiritual sustancia” (v.23), metáfora de la “conciencia” (v.24) de sus pupilos, materia que, tras pasar por las “manos” (v.23) del profesor, está preparada para enfrentarse al mundo y habitarlo.

Como en el resto de “Epístolas, elogios y elogios fúnebres”, el tesón y la disciplina interior, a los que se refiere la exclamación “¡Ah, poderoso esfuerzo de voluntad humana!” (v.26), constituyen el principio del cumplimiento del destino encargado a este hombre ilustre —“Predestinolo el hado” (v.25). Por haber alcanzado su meta, don Diego Mesa de León destaca entre “las grandes testas” (v.27) que merecen el homenaje de la comunidad que ha edificado con su ejemplo. Los símbolos de la “cabeza” (v.28) y la “cumbre” (v.28) se insertan, como ha sugerido Durand, en la reflexión social: “(...) los esquemas verticalizantes —afirma el antropólogo— desembocan en el plano del macrocosmos social en los arquetipos monárquicos como desembocan en el macrocosmos natural en la valorización del cielo y las cumbres (...)” (132). Monarca y líder espiritual del *êthos*, el educador ha depositado, con “amoroso altruismo” (v.30), la empresa del nuevo orden en las manos de sus pupilos. Estos representan un futuro inseparable de su historicidad, como apunta la derivación —“vio en las sucesivas figuras escolares/ como una derivada sucesión de sí mismo” (vv.31-32)—, pues sus discípulos nutren su memoria proyectándola, con su hacer, hacia el porvenir.

La última parte del texto subraya la continuidad de su magisterio, sustentada en los vínculos amorosos entre el maestro y sus alumnos. Estos establecen una relación de filiación con el profesor, en quien ven a un

“Padre” (v.37) que los acompaña en su camino a la verdad, como se infiere de las redundancias —“presintiendo una nueva paternidad en él” (v.36); “paternal es la mano que nos lleva a lo cierto” (v.38). Por eso sus enseñanzas son heredadas y prolongadas por su estirpe, como se sugiere a través del simbolismo del corazón, siempre asociado a la vida en la obra de Morales: “en nuestro ser hay algo del corazón del Muerto” (v.40). Su extenso legado resulta perenne, como manifiesta la extensa exclamación (vv.37-40), lo que garantiza la memoria del maestro: “Más allá de la tumba perdura su eficacia” (v.39). De ahí que la muerte no constituya un final, pues la labor educadora de don Diego Mesa de León continúa en sus hijos. La última estrofa ratifica el cumplimiento del destino de este hombre ilustre. El sujeto lírico se descubre como un visionario —“Con poder de vidente mis ojos han pasado” (v.41)— capaz de ver más allá de la tumba. El iluminado, que atisba el sepulcro, se asocia al poeta, al igual que en “A Salvador Rueda”, de “Poemas del mar”, del libro I, y “A Rubén Darío en su última peregrinación”, de “Alegorías”, del II. Frente al exterior, cuyo color ceniciento —“cineraria” (v.42)— se inserta en el cromatismo de lo negativo, el interior le devuelve una imagen positiva, condensada en la exclamación final: la del venerable “Anciano” (v.43), cuya mayúscula diviniza al profesor, que descansa “tranquilo” (v.43), como corresponde al “hombre que ha cumplido su misión en la tierra” (v.44). El desempeño del cometido encomendado es el fin último de la vida del hombre magistral. La excelencia con la que logra su empresa hace que esta no muera con él; su misión continúa en el presente, a través de sus pupilos, que construyen el *êthos*. De ahí el acierto de la inclusión de esta pieza en la serie dedicada a los varones augustos y no en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, donde se publicó tras la muerte del poeta, siguiendo el criterio de los amigos encargados de su edición.

“EN EL TRÁNSITO DE BERNARDINO PONCE”: EL POETA INÉDITO

Esta composición breve, que consta de tres serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, es un lamento por el artista

que muere sin dar a conocer su obra. El elogio fúnebre posee una estructura circular. La primera estrofa (vv.1-4) se dedica al fallecimiento inoportuno del amigo; la segunda (vv.5-8), a su retrato; y la última (vv.9-12), a la pérdida de su producción. El afecto que el sujeto lírico le profesa justifica que el homenaje se inserte en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que explica la abundancia de imágenes visuales (Durand 414-415).

El inicio del poema alude a “la muerte” (v.2), que separa al compañero del sujeto lírico —“está ya tan lejano” (v.1)”, “más allá ultrahumano” (v.3). Esta no resulta tranquilizadora, pues el “excelente amigo” (v.1) a quien está dedicado el texto ha dejado un asunto sin resolver. Su retrato revela que esta cuestión está relacionada con la obra poética, a la que aluden los adjetivos —“secreto, rosado y armonioso” (v.7). Él la ocultó con celo en vida, como sugiere la metáfora espacial —“el rincón más íntimo de sus estimaciones” (v.6)—, con la intención de darla a conocer en el instante preciso —“aguardaba el momento de las revelaciones” (v.8).

El último serventesio aborda el desenlace fatal, anunciado mediante la conjunción adversativa —“Pero” (v.9)—, que supone una ruptura respecto a la estrofa anterior. La muerte, simbolizada por “la inmensa niebla” (v.9), sale al encuentro del creador, como se infiere de la metáfora del camino —“se adelantó en la ruta” (v.9)—, y trunca su prometedora trayectoria literaria, asociada al simbolismo vegetal —“el verdeciente prado trocó en abismo escueto” (v.10). La defunción del autor conlleva “el silencio” (v.11), sinónimo de la muerte en la obra de Morales, y la pérdida de sus producciones, que permanecen inéditas, pues perecen con él, como se infiere del último verso —“llevándose el secreto...” (v.12). Las reservas con las que Bernardino Ponce custodió sus poemas provocan que estos no se den a conocer y “la postrera ironía que le jugó la suerte” (v.4) con su defunción temprana, lo convierte en un artista sin obra. Pese a ello, su dedicación a la poesía es reconocida por el sujeto lírico, cuya voz arrebatada al olvido la figura de Ponce.

Pese a su concisión, el texto resulta interesante por varios motivos. El primero es la realización del ejercicio de memoria constante, labor obligatoria de los miembros de la comunidad, que han de velar para que no

se pierda, pues resulta esencial para construir un futuro. El segundo es el necesario homenaje al creador, sea cual sea su final, ya que su hacer resulta valioso y necesario para el *êthos*. El verdadero legado es el trabajo y, por eso, Bernardino Ponce merece estar entre los hombres ilustres: pese a no contar con obra, ha realizado su labor con excelencia. Con todo, la historia del poeta inédito es dramática, pues lo ideal es ver consumado su esfuerzo y dejar un legado, como se explicita en la elegía dedicada a Fortún. Si, como se deduce de esta sección, el sentido de la vida es cumplir con una misión y producir frutos que nutran a la fratría, Bernardino Ponce solo ha dejado testimonio de sus horas de dedicación. Por esto, su elogio fúnebre, además de un reconocimiento, puede interpretarse como una exhortación a los miembros de la comunidad para que materialicen y den a conocer sus aportaciones antes de que llegue la muerte, idea central de la epístola dedicada a Alonso Quesada. Pese a que los amigos del poeta incluyeron este elogio fúnebre en la primera edición del libro I de *Las Rosas de Hércules*, resulta obvio que ese no es su lugar. La alabanza a este creador debe situarse con el resto de cantos a los hombres ilustres, en la serie “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”.

“LA OFRENDA EMOCIONADA”: LA ÉTICA DE LA CREACIÓN

Este extenso poema, compuesto por doce sextetos octodecasílabos, cuya rima es consonante, fue concebido como un texto de circunstancias, como se aclara en la segunda nota del libro II de *Las Rosas de Hércules*: “A don Benito Pérez Galdós: escrita con motivo de la inauguración de su estatua en Madrid” (199). Bajo su apariencia coyuntural se esconde toda una reflexión sobre la obra galdosiana y el compromiso del artista con el mundo. La composición se estructura en dos partes: la primera (vv.1-54) repasa la trayectoria del escritor y destaca su solidaridad con sus coetáneos; la segunda (vv.55-72) es una declaración del sujeto lírico, que se rinde ante la inmensa labor de Galdós, gran benefactor de la fratría. El encomio se caracteriza por los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes, que sacralizan al escritor, cuya figura se inserta en el régimen

diurno de la imagen y en la dominante postural. Las sucesión de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza divinizan a Galdós y lo presentan como un padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad. Don Benito es, sin duda, uno de los senadores del citado “solar patricio” mencionado en “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del libro II.

El retrato de Galdós se inicia con el contraste entre su pasado glorioso y su presente aciago. En tiempos lejanos, el artista tuvo una gran relevancia, como sugiere el simbolismo verticalizante, cósmico y aéreo del vegetal, con el que se identifica a don Benito —“ayer el árbol más recio de cuantos nutrió la Raza” (v.2). Como se recordará del análisis de “Tarde en la Selva”, de “Alegorías”, del libro II, el árbol se asocia al monarca y guía de la comunidad, papel que ha desempeñado don Benito a lo largo de su vida. Sin embargo, la imagen actual del maestro dista de la de antaño. En ella domina el esquema de la caída y su característico diseño espacial dinámico vertical descendente —“hoy en su sillón hundido” (v.3). La debacle física y moral del anciano desamparado se sugiere mediante la enumeración de adjetivos negativos —“tímido, infinito y pobre” (v.3), “macilenta” (v.4). Esta decadencia es una metonimia de la situación del país, doblegado por un capitalismo descomedido que ha mercantilizado los valores humanos y artísticos. De ahí que don Benito sea el “símbolo fiel de esta España en donde todo se cuenta/ —Honor, Belleza y Dineros—, todo en monedas de cobre” (vv.5-6). La repetición de “todo” (v.5, v.6) da cuenta de la globalidad del fenómeno, al que se alude irónicamente con la referencia a las “monedas de cobre” (v.6), que evoca el título de la obra *Las monedas de cobre*, publicada por Saulo Torón en 1919, cuya cubierta dibujó Morales.

La ingratitud que rodea a Galdós en el presente resulta incomprendible si se consideran las grandes aportaciones que ha realizado a la comunidad con sus “obras eternas” (v.9). Su legado literario lo ha convertido en un referente para la fratría, que lo reconoce de manera unánime, como sugiere la repetición de “todos” —“Todos pasar le hemos visto por el urbano espectáculo” (v.10); “y todos, también, leímos su alto pregón de batalla” (v.16). Por esto, el sujeto lírico invierte el discurso inicial y, a partir de la segunda estrofa, traza un retrato de Galdós que incide en los

valores positivos. El bastón y la avanzada edad son los soportes simbólicos de este cambio —“la gruesa bufanda al cuello y el recio bastón por báculo,/ encorvado bajo el noble peso de su ancianidad” (vv.11-12). Como recuerda Durand, la vara es un símbolo vitalista, es la “reducción del árbol que retoña” (268). Al mencionarlo, el yo lírico retoma la potencia simbólica del vegetal, presente en los primeros versos, y reclama la grandeza de literato, la perennidad de su obra, coherente y asentada, como la propia estampa del hombre —“bajo el noble peso de su ancianidad” (v.12). Esta imagen del escritor contrasta con el cuadro siniestro presentado en la primera estrofa. La “vejez macilenta” (v.4) se troca en una senectud ilustre, lo que lo vuelve a situar como monarca y guía de la comunidad. El sujeto lírico, a través del simbolismo, restituye a Galdós y le concede el lugar que le corresponde como miembro destacado de la fraternía.

Su importancia en ella radica en su trabajo literario, al que aluden varios símbolos recurrentes en esta sección. En primer lugar, destacan las vestiduras, también citadas en la epístola “A Néstor”, que identifican la creación con el acicalamiento —“vistió miles de ensueños con el valor de sus oros” (v.8). En segundo lugar, se halla el camino, por el que se inicia el “Pensamiento” (v.13), personificación de la creatividad del artista, como se infiere de “De sí mismo” y “Balada del niño arquero”. Este se dirige al ideal estético, simbolizado en la “Meca quimérica” (v.13), que recuerda a la “isla dorada de quimera o de sueño” de “Final”, de “Poemas del mar”, del libro I. El avance de Galdós hacia su destino se compara con “una oriflama al viento” (v.14), imagen que refuerza su papel de líder de la fraternía. En último lugar, se encuentra la luz —“esclareciendo su siglo con su luminosidad” (v.15); que, inseparable de la voz, una vez más, vence a la oscuridad de la muerte y al silencio del olvido.

La obra de Galdós es producto de una ética a la que se mantiene fiel a lo largo de su vida. Su palabra nace de la correcta fusión de los tres principios o “Unidades” (v.19), cuya importancia es subrayada por las mayúsculas: “ARTE, NATURALEZA, VERDAD...” (v.18) que, como si de un proceso alquímico se tratase, adquieren entidad a través del “Verbo” (v.20) y “el Sueño” (v.21), elementos indisociables de la literatura en la obra de Morales. El procedimiento para la fusión se realiza en varias fases, enume-

radas en los siguientes versos. En un primer momento, el “Arte” (v.22) da “la pauta” (v.22), la armonía universal que ordena la realidad, como se infiere de “A Rubén Darío en su última peregrinación”, de “Alegorías”, del libro II. En un segundo momento, “la Naturaleza” (v.23) aporta la huella antropológica, es “el vaho cálido, cordial y humano” (v.23), como se sugiere en “Alegoría del Otoño”, de la misma serie. Por último, y como resultado final de las combinaciones, surge “la Verdad” (v.24), distintivo de la filosofía del maestro, de “su religión” (v.24).

Lejos de lo que podría suponerse, esta “Verdad” (v.24) no es revelada, sino construida por el artista, en su contacto con los seres humanos. Su “fe” (v.26) en el hombre lo lleva desde una edad muy temprana —“desde sus años primeros” (v.25)— a tratar y confundirse con ellos. Al encararse con el otro, Galdós debe abandonar los caminos agradables y placenteros —“las cómodas sendas donde florece la vida” (v.32)—, símbolos del idealismo, vinculado al color blanco —“toda vestida de blanco como un niño, la Virtud” (v.30)— y a la trascendencia —“la deidad perseguida” (v.31). Él se desvía de este rumbo y opta deliberadamente por el compromiso, por la denuncia social, política, religiosa y moral. Las rutas elegidas son aquellas por donde transita lo más bajo de la condición humana. El contacto con los hombres —“escudriñó en los hogares y se unió a la multitud” (v.27)— le revela sus aspectos más sórdidos —“los suburbios del humano muladar” (v.33). La experiencia se inserta en el diseño espacial dinámico vertical descendente y en el esquema de la caída —“descendió” (v.33)—, forjado por imágenes propias del régimen nocturno, en las que predomina el cromatismo oscuro —“el negror pestilente” (v.34). La dura realidad que atisba Galdós reduce las personas a un colectivo relacionado con el bestiario, como sugiere la metáfora médica —“lacra saniosa” (v.34); aquellas que remiten a la putrefacción y la pobreza —“los frutos podridos del árbol humano” (v.38), “tantas lacerias” (v.40); a la monstruosidad —“Cuerpos deformes e impuros, almas de infamia y desdoro” (v.37)— y al sufrimiento atronador —“a coro, / con lenguas atormentadas” (vv.38-39). El escenario infernal es alumbrado y regenerado por la presencia de Galdós, que se liga al simbolismo renovador del fuego: “la llama furtiva de su piedad religiosa” (v.35), la mencionada “fe” (v.26) en

el hombre, llena de vida el lado más tenebroso de la humanidad y repara todo lo que halla a su paso. Exponente de la concepción terapéutica y ética de la literatura, el escritor deposita “amor generoso” (v.41) en las “heridas” (v.41) de los seres que inspiran su obra, para sanarlos con la palabra, y conducirlos, finalmente, hacia el “Bien” (v.42).

Su contacto con sus semejantes le lleva a encontrar la “Verdad” (v.24) ansiada —“Y un día creyó encontrarla en el dolor de su raza” (v.43)— y a compartirla con todos los hombres en un espacio central en la vida del *êthos* —“puso de manifiesto su corazón en la plaza” (v.44). Sin embargo, su mensaje es ignorado por sus contemporáneos, debido a su cortedad de miras —“mas sus hermanos no oyeron o no supieron oír:/ y es que nuestro pensamiento es actual y limitado” (vv.45-46). Este rechazo permite la sacralización de la figura del novelista, equiparada con la divinidad —“la voz de los dioses o del Profeta Inspirado” (v.47). Su obra, que puede regenerar “el dolor de su raza” (v.43), aguarda la interpretación de las generaciones del “porvenir” (v.48), la comprensión futura de los habitantes del *êthos* que sean capaces de aprehender el mensaje e integrarlo en sus vidas.

La segunda parte del texto se desarrolla en los cuatro últimos sextetos y se inicia con la exclamación “¡Oh, don Benito!” (v.55), que pone fin al repaso de la trayectoria del artista, y se centra en el elogio, que incide en la divinización del escritor, ante el que se rinde el sujeto lírico para realizar una ofrenda. Este lo contempla como un ser superior —“Si el alma fuera lo bastante pura/ para asumir el reposo de vuestra inmensa figura” (vv.55-56)—, y por eso pone a su servicio dos elementos vitales: el alma y los ojos. Para solventar la ceguera del anciano, le propone ser su guía y trasladarle la realidad que él sí puede ver, algo que sugiere con una referencia a la novelística de Galdós, cuando el sujeto lírico se compara con la protagonista de la obra galdosiana *Marianela* —“¡lazarillo emocionado cual la dolorosa Nela!” (v.59). Sin embargo, este acompañante desea trasladarle “las maravillas del mundo que ya esos ojos no ven” (v.60), un panorama radicalmente distinto a la realidad, como refleja el uso del subjuntivo —“os pintara” (v.61), “os dijera” (v.62), “fuera” (v.64), “pudiera” (v.65). Una vida feliz y pura, como sugiere la metáfora “una flor sin

mancilla” (v.61), en la que reinen “la Verdad Eterna” (v.63) y “el Amor” (v.66), que, personificados, erradiquen el mal que asola al ser humano —“del odio desapareció la semilla” (v.62), “ha puesto en fuga al dolor” (v.63).

La última estrofa retoma el simbolismo de la luz definido en la primera parte del texto y sacraliza de nuevo la figura de Galdós, que se postula como un modelo para la comunidad, en el que se conjugan la sabiduría de los ancestros, la ética y la moral —“Abuelo glorioso y santo” (v.67). Por esto constituye una fuerza motriz para la fraternidad, que halla en él un referente que la humaniza y regenera, de ahí que se le identifique como un “definidor de energía” (v.67) y se lo asocie a la luz, sinónimo de la vida en la obra de Morales, como apunta el símil —“tan claro y tan melodioso que erais como el propio día” (v.68). Por esto el sujeto lírico se apresta a acudir en ayuda del artista invidente, que, cual Jesucristo (*Jn.* 19, 16-17), sufre hoy la “pesada cruz” (v.69) de “la sombra” (v.69), metáfora de la ceguera y la impotencia. La exclamación final resume la admiración que siente hacia el artista, al que pide que entregue su sabiduría —“¡Dadme, cieguito bueno, dadme las manos piadosas,/ y ascienda mi alma a la eterna revelación de las cosas” (vv.70-71). Con este gesto, el literato transfiere generosamente su magisterio al sujeto lírico, quien lo recibe y, así, toma el relevo del anciano en la tarea de cuidar de la comunidad. El sentido último de la “ofrenda emocionada” no puede resultar más esperanzador: el sucesor se ofrece para continuar la regeneración humana, emprendida por don Benito Pérez Galdós.

Con esta transmisión el sujeto lírico se arroga los atributos del monarca visionario, como también sucede en “A Salvador Rueda” de “Poesmas del mar”, del libro I, y en “A Rubén Darío en su última peregrinación” de “Alegorías”, del libro II. En “La ofrenda emocionada”, se registra, además, la madurez del yo lírico, capaz de vencer, en alianza con el artista, las limitaciones físicas y comprometerse. El oxímoron final —“por la rampa iluminada de vuestros ojos sin luz” (v.72)— responde a un movimiento presente en el inconsciente colectivo original, que ha explicado Durand: “el viejo rey está siempre dispuesto a transigir con el joven héroe de luz (...) Si el carácter de caducidad y de ceguera es la mayor parte del tiempo valorada negativamente, la veremos sin embargo eufemizarse [sic] y re-

aparecer con la solarización benéfica de las imágenes” (88). El gesto último, la “ofrenda emocionada” del sucesor, es fruto de esta “solarización benéfica”. Como Pérez Galdós, el sujeto lírico aspira a comprometerse con los seres humanos y a regenerarlos. Al igual que el novelista, este no se conforma y denuncia los aspectos más sórdidos de una España entregada al delirio mercantilista, ajena a las verdaderas necesidades humanas.

El poema se revela como una auténtica declaración de intenciones de Morales, quien afirma seguir la estela de Galdós, un autor que situó al hombre en el núcleo de su obra. Por esto, además de la adscripción de Morales a una poética solidaria, este elogio supone un reconocimiento a la labor de un hombre coherente, que militó abiertamente en ella. En “La sociedad presente como materia novelable”, como lo denomina Morales, “su alto pregón de batalla” (v.16), fijó un credo al que se mantuvo fiel toda la vida:

(...) En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar vulgo, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez (8-9)⁶.

En esta tradición reformista se encuadra buena parte de los textos de *Las Rosas de Hércules*, en los que se reconoce a un Morales comprometido

6 “La sociedad presente como materia novelable” fue el discurso leído por Pérez Galdós ante la Real Academia con motivo de su ingreso en 1897.

con las injusticias que asolan al hombre. La serie que sigue a esta sección, “Poemas de la ciudad comercial”, expone abiertamente una crítica feroz a la deshumanización provocada por los excesos del capitalismo de comienzos del siglo XX.

“EN EL LINO DE LOS SUEÑOS DE ALONSO QUESADA”: LA ENTREGA A LA LABOR

Esta epístola, compuesta por veinticuatro serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, está destinada a Alonso Quesada, periodista, poeta, novelista y dramaturgo, amigo de la infancia de Tomás Morales. Como indica su título, la composición se escribe con motivo de la publicación de su primer poemario, *El lino de los sueños* (1915), en el que apareció como prólogo. Lejos de lo que pudiera suponerse, el texto no nace del cumplimiento de la formalidad por parte de su prologuista, reservada en este caso a Miguel de Unamuno. Morales aprovecha la circunstancia para realizar una magnífica semblanza de Alonso Quesada y retomar cuestiones relativas a la creación. Este contenido se amolda a la estructura cuatripartita del poema. El primer apartado, que ocupa cinco serventesios (vv.1-20), se destina a la introducción a la epístola; el segundo, que abarca desde la sexta a la decimocuarta estrofa (vv.21-56), constituye un recorrido por la biografía del poeta; el tercero, que se desliza entre el decimoquinto y el vigésimo primer serventesio (vv.57-84), es una invitación a Alonso Quesada para que aproveche el tiempo y lo dedique a la poesía; el último, que comprende los tres serventesios finales (vv.85-96), celebra la publicación del poemario del amigo. El texto se encuadra en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, con sus características imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que contribuyen a la alabanza de Quesada, otro de los padres simbólicos (Durand 414-415) de la comunidad.

En la primera parte del texto se justifica el motivo de su escritura: la presentación del libro. Desde el primer verso se subraya el lazo fraternal que une al sujeto lírico con su destinatario, al que se dirige con un voca-

tivo elocuente, seguido de dos puntos, como exigen las convenciones de la epístola: “Hermano Rafael:” (v.1). El poeta hace llegar su “canto” (v.3), metonimia del poemario *El lino de los sueños*, al sujeto lírico. Su voz resuena en el “mediodía” (v.2), momento simbólico propio del régimen diurno de la imagen vinculado al esplendor creativo. La palabra del amigo atraviesa la distancia que los separa —“Viene de lejos” (v.5)—, alcanza a su receptor y produce un efecto inmediato en él. Este vibra con la obra, sufre “un desbordamiento de armonía” (v.4), que lo transporta al paisaje insular donde su autor la creó y del que se encuentra apartado. El desarraigo del lector justifica el uso de posesivos, que revelan la nostalgia que siente: “mis cielos magníficos y claros” (v.6), “ese mar que, azul, murmura/ los salmos que a mi espíritu son caros...” (vv.7-8).

Tras la euforia por la recepción del libro, se realiza el retrato de su creador, que es identificado como un “Poeta” (v.9) formado al abrigo de la tradición literaria. A esta remite el simbolismo aéreo y marino —“las maestras/ lecciones de las brisas y las olas” (vv.9-10), que recuerdan al empleado en “A Salvador Rueda” y, como allí, aluden a la literatura. Ambas forman parte de un legado concreto, el hispánico —“hondo querer de cosas nuestras/ y líricas vejezes españolas” (vv.11-12)—, compartido por el sujeto lírico y su destinatario, como sugiere el posesivo “nuestras” (v.11).

La etopeya del autor de *El lino de los sueños* se completa con la descripción de su estilo, caracterizado por su “ingenio agudo y señorial gracejo” (v.13), clara alusión a la ironía quesadiana; y el “romántico hablar” (v.14), distintivo de sus producciones. La dicción de Quesada se asocia a imágenes sonoras y luminosas, siempre vinculadas a la poesía y al vitalismo en *Las Rosas de Hércules* —“en donde brilla/ y suena —brillo y ritmo de oro viejo—” (vv. 14-15). El simbolismo del mineral sugiere el alto valor de sus producciones, que se incorporan a la tradición castellana y, con su calidad, la refuerzan. Por esto, cabe ensalzar la voz de Quesada, comparada con la “música armoniosa” (v.17), mediante la metáfora “Trompa de plata” (v.17), que incide en el sentido de los metales y el sonido, en el que late el afán por dominar del tiempo (Durand 320). El elogio de la palabra del poeta culmina con las reduplicaciones y la enumeración de adjetivos que describen su discurso, y lo vinculan a conceptos humanizados, artísticos

y éticos —“ingenua voz leal, voz amorosa,/ voz infantil, sentimental e hidalga...” (vv.19-20).

La segunda parte del texto se dedica a la biografía de Alonso Quesada. La exclamación con que se inicia da cuenta del alcance de las adversidades que ha tenido que encarar el literato, que, irremediabilmente, se han filtrado en su obra —“¡Oh dolorida voz, la voz amada!” (v.21). El repaso de la vida del escritor se detiene en los periodos capitales de su trayectoria, que se ordenan cronológicamente. En primer lugar se mencionan “la orfandad y la pobreza” (v. 24) que asolaron a Quesada en su juventud. En segundo, los años en que, debido a estas, tuvo que hacerse mantenedor de sus allegados, una gran responsabilidad que lo convirtió prematuramente en un referente, en monarca y guía, como sugiere el polisíndeton —“y en ti encontraron natural cobijo:/ amigo y preceptor, padre y hermano” (vv.27-28). En tercer lugar se cita la desilusión amorosa, identificada con el “dolor más fuerte” (v.33) y con la amargura, como se infiere de la metáfora del vaso, presente en la elegía a Fortún y, como en ella, trasunto de la vida —“te dio a beber la copa acibarada/ donde escanciaron Desamor y Olvido” (vv.35-36). Las mayúsculas personifican estos dos males, sinónimos de la muerte en la obra de Morales, y sugieren la virulencia con que abatieron al escritor. La superación del trance por parte de este se expresa mediante el simbolismo de la casa, trasunto de la persona, que, en el caso de Quesada, se mantiene, derruida y digna, ante los embates de la existencia —“no aplastó la ruina de tu casa” (v.40). En último lugar, se hace referencia al trabajo que realizó Quesada en el *Bank of British*. La “oficina” (v.41) se revela como un espacio del asedio, en el que el poeta se enfrenta con sus superiores, los británicos, a los que Morales vuelve a retratar, como en la composición “V” de “Poemas del mar”, del libro I, y los textos del libro II “Britania Máxima”, “Canto a la ciudad comercial” y “La calle de Triana”, como hombres deshumanizados, ambiciosos y explotadores —“¡Cuántas veces/ tropezó tu mirada en rebeldía/ con la mirada gris de esos ingleses/ llenos de mercantil filosofía!” (vv.41-44).

La biografía de Alonso Quesada constituye un ejemplo de sacrificio. En el literato pugnan el deseo de escribir y la realidad del empleo alienan-

te pero necesario. La literatura, asociada, como en otros poemas de *Las Rosas de Hércules*, al camino —“ruta de inquietudes llena” (v.29)—, al agua fluyente —“puro caudal de fuente generosa” (v.30)— y a los “locos ideales” (v.46), se relega ante la urgencia de conseguir un salario. El trabajo no es artístico y desagrada al escritor —“se abatió, pesarosa, en las hileras,/ sin emoción, de libros comerciales” (vv.47-48)—, y por eso el sujeto lírico lo identifica con una obligación, a la que alude con ironía —“ganar el pan como Dios manda” (v.52). El debate interior del literato se resuelve, como en el caso de Luis Millares Cubas, con disciplina. El “pensamiento esquivo” (v.49), metáfora de la creatividad del autor, termina por someterse a “la razón” (v.50). Sin embargo, el afán por escribir permanece intacto y se inmiscuye en la actividad laboral de Quesada. Lejos de concentrarse en el trabajo encomendado por los ingleses, el empleado de banca combina sus tareas con la lírica —“Y, al par que en los guarismos cotidianos,/ pensaste en las retóricas doctrinas” (vv.53-54). El equilibrio entre el arte y el empleo prosaico influye en su dicción, como sugiere, en un giro humorístico, el sujeto lírico —“así tienen tus versos castellanos/ sonoridad de libras esterlinas” (vv.55-56).

La tercera parte del poema constituye una invitación a Alonso Quesada para que centre sus esfuerzos en su trabajo lírico. Esta se divide en dos secciones. La primera (vv.57-72) comprende la “general afrenta” (v.60), con la que el sujeto recrimina la desidia del amigo; la segunda (vv.73-84) constituye una exhortación para que aproveche sus dones y escriba. La relación fraternal que los une justifica que el tema se presente sin preámbulos, con una interrogación retórica muy directa: “¿Y tu ejemplar pereza?” (v.57). El tedio de Alonso Quesada nace de un “pasivo ensoñar” (v.63). El sujeto lírico recobra los conceptos empleados por Miguel de Unamuno, también prologuista de *El lino de los sueños*, en los discursos pronunciados en su primer viaje a Gran Canaria, en 1910, en el que definió en términos negativos la “soñarrera” insular. Siguiendo al filósofo vasco, el sujeto lírico identifica el germen de la pasividad de Quesada con el “sol africano” (v.58), que adormece la voluntad del creador. Esta “soñarrera” representa la antítesis del ensueño activo y proyectivo, eje del libro I de *Las Rosas de Hércules*. Su efecto narcotizante provoca que la

intimidad del poeta, purificada y adornada con vegetales —“De flores tu interior, pulcro, vestiste” (v.61)—, que recuerdan a la “Balada del niño arquero” y se ligan, como allí, a la creación, se suma en el abandono por la negligencia del poeta. Este vive en “una eterna, espiritual sonata” (v.62), posible referencia a las *Sonatas* de Valle Inclán y al hastío que caracteriza a sus personajes, que consume a Quesada, quien termina por adormecerse. La comparación se extiende hacia sus obras —“Como esa vida fueron tus canciones” (v.65)—, teñidas de dejadez, una licencia inadmisibles para un creador, como sugiere la metáfora sobre la abundancia —“con lujos de proyectos e ilusiones/ y aquel fiarlo todo en el mañana” (vv.67-68). La pereza es uno de los “lujos” (v.67) que el artista no debe permitirse, pues le hace perder su potencial, identificado con algo precioso que se está malgastando, como advierten la metáfora “derrochando en orgías tu tesoro” (v.70) y el giro irónico que menciona a los ingleses, para referirse al elevado valor que posee la literatura, completamente distinto al delirio recaudatorio de los extranjeros: “olvidando la gran sabiduría/ del britano decir: ‘El tiempo es oro’” (vv. 71-72).

Tras reprochar al amigo su dejadez, el sujeto lírico advierte a su interlocutor de la fugacidad del tiempo. La entrega al trabajo resulta trascendental para combatir su poder destructivo, por lo que anima a Alonso Quesada a emprender la labor inmediatamente. El simbolismo del sol, propio del régimen diurno de la imagen, expresa el tópico del *tempus fugit* —“Presente ten, que el matinal reflejo/ en cerrazón las vagas horas mudan” (vv.73-74). Pese a su juventud e inexperiencia, sugeridas por el paralelismo —“(No tomes mis palabras por consejo,/ que ni mi edad ni mi saber lo escudan.)” (vv.75-76)—, el sujeto lírico insiste en que su amigo trabaje desde “la aurora” (v.78), con el fin de recoger antes de la arribada de la muerte la cosecha, metáfora de la poesía, que recuerda a la “Alegoría del Otoño”, del libro II. La urgencia por crear se justifica por la necesidad de aprovechar el vigor para exprimir los talentos del poeta —“en la temprana siembra tiene el grano/ una mayor virtud germinadora” (vv.79-80). La perseverancia es un deber del artista, pues le aguarda la eternidad, personificada en la metáfora “el Tiempo abre su mano” (77). La fama, al alcance de los grandes literatos, solo se logra con la obstinada

dedicación durante la batalla contra “el tiempo” (v.81) cronológico y prosaico que asedia —“nos azuza” (v.81)— al hombre con la amenaza de la muerte. Ambos obligan al creador, con el que se identifica también el sujeto lírico, que en esta parte del texto utiliza la primera persona del plural, a vencerse continuamente. A la superación alude el simbolismo del camino —“toda huella/ de ayer debemos rebasar mañana” (vv.81-82)— y de los astros, presente también en “La Honda” y vinculada a la poesía —“cuando se llega a la soñada estrella/ hay que partir hacia otra más lejana” (vv.83-84).

Los tres últimos serventesios de la epístola retornan al comienzo del poema, recuperan el tema que lo motivó y celebran la publicación del libro de Quesada. En estos versos se prolonga el simbolismo anterior y el poemario es asociado a la cosecha, como en la citada “Alegoría del Otoño”. El libro se vincula al “agua del nuevo regadío” (v.85) que fluye —“corre por tus sembrados satisfecha” (v.86)—, imágenes propias del régimen diurno y ligadas siempre a la creación en la obra de Morales. Junto a la salida de la imprenta de *El lino de los sueños*, el sujeto lírico resalta que lo realmente importante es la obra que está por venir, a la que se refiere la metáfora vegetal —“y dice ya tu campo en labrantío/ lo que será la próxima cosecha” (vv.87-88). En coherencia con lo expuesto en estrofas anteriores sobre la incesante dedicación del artista, lo que realmente valora el sujeto lírico es la continuidad de las producciones de Quesada. Su obra se asocia al simbolismo vegetal, es fruto de una vocación definida, basada en la voluntad —“cosecha de tu amor” (v.89). De ahí que en ella se concentre la esencia del *êthos* —“la opima⁷ fuerza del solar latino” (v.90)— y sea fuente de vida —“fecundidad” (v.91). En la voz de Quesada se condensa lo humano, es mezcla “de sol y de tormenta,/ de carne, de dolor, de sangre y vino...” (vv. 91-92). Por esto el serventesio final identifica su producción —“el aromado fruto de tu empeño” (v.93)—, con la vida, a la que alude su símbolo anatómico distintivo, “el corazón” (v.96). Este

7 En la edición de Guerra Sánchez, “óptima”. Se prefiere el original, “opima”, escrito por Tomás Morales, puesto que la palabra se halla más próxima al simbolismo vegetal que caracteriza su obra y a las ideas de abundancia y fertilidad que expresa el texto.

es el germen de la eternidad a la que aspira el creador —“simiente inmortal” (v.96)—, que Alonso Quesada ha alcanzado con su trabajo poético, al abonar “la tierra fértil del ensueño” (v.95). Definitivamente, la voz del poeta, símbolo de la vida y la historicidad, se erige en contra del tiempo físico y nutre a la fraternidad que, por su labor, lo distingue como monarca.

El poema concluye de manera circular, con el reconocimiento de la genialidad de la obra de Quesada, verdadero líder del *êthos*, cuya contribución periodística y literaria fue decisiva para la comunidad. Sus aportaciones cobran mayor trascendencia, si se atiende a las circunstancias desgraciadas que condicionaron su vida. Por esto, el retrato del escritor que realiza Morales subraya tanto la talla de su obra como la de su ser. La rectitud e integridad de su “mansa humillación honrada” (v.23), su bonhomía hipérbolica, materializada en la mayúscula —“Piedad” (v.31)—, y su dignidad pese a los infortunios —“—millonario desdén y bolsa escasa—/ el gesto despectivo y altanero” (vv.38-39)—, agrandan la figura quesadiana, a la que Tomás Morales se rindió admirado. En Rafael Romero halló un cómplice literario, el autor de una obra que dialogaba con la suya y la complementaba perfectamente. Por esto no resulta extraño que este texto dedicado a Quesada contenga una reflexión sobre la relevancia del trabajo en la forja de una obra poética, tarea en la que ambos alcanzaron las más altas cumbres.

“EN EL LIBRO DE LUIS DORESTE *LAS MORADAS DE AMOR*”: LA LECTURA TERAPÉUTICA

Este elogio, compuesto por versos de diferentes medidas, cuya rima es consonante, tiene diez estrofas de estructura variada y está destinado a Luis Doreste Silva, amigo a quien Tomás Morales conoció en Madrid durante sus estudios universitarios. El texto fue concebido con la finalidad de incluirlo en el libro de Luis Doreste *Las Moradas de amor*. Sin embargo, este no fue impreso en el año esperado, 1915, pues Doreste cedió a favor de su amigo Alonso Quesada el ofrecimiento que le había hecho Luis García de Bilbao para publicarlo y, finalmente, salió de la imprenta *El lino*

de los sueños. Con todo, el poemario fue conocido en los círculos culturales gracias a las lecturas públicas que se realizaron entre 1915 y 1916. La alabanza del amigo se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que señalan a Luis Doreste como un padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad.

Como en otros textos de la sección, Morales halla en los versos de un amigo el pretexto idóneo para tratar cuestiones literarias. En este caso, el aspecto abordado es la lectura, actividad que es concebida por el escritor como un espacio de encuentro humano. El tema no resulta novedoso en la obra de Morales, pues ya está presente en el texto “VI” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I. Sin embargo, en este elogio se profundiza en el asunto y, además, se vincula la lectura con la ética y con el poder terapéutico del arte. Estas ideas se amoldan a una estructura tripartita. La primera parte del texto ocupa las tres estrofas iniciales (vv.1-21) y refleja el momento en el que el sujeto lírico abre el libro del amigo y comienza a leerlo. La segunda parte, que abarca desde la cuarta a la novena estrofa (vv.22-57), constituye el recuerdo de los años juveniles compartidos en Madrid. La última parte del texto, compuesta por la décima estrofa (vv.58-62), retorna al presente y celebra la lectura de *Las moradas de amor*.

La primera sección del elogio recupera el simbolismo del hogar, espacio por antonomasia del ámbito y la identidad personal en *Las Rosas de Hércules*, como se infiere de “I” y “II”, de “Vacaciones sentimentales”, del libro I, y de los textos del II “De sí mismo” y “Balada del niño arquero”. Dicho simbolismo resulta indisoluble del título del poemario del amigo, en el que está presente la palabra “*moradas*”. De ahí que la penetración en la casa que se narra en las dos primeras estrofas sea una metáfora de la entrada del sujeto lírico en las “*moradas*”, es decir, en los poemas, de Luis Doreste. El libro se convierte así en un sinónimo del hogar, en un cobijo dispuesto para la acogida del otro, al que se acerca el huésped, como sugiere la anáfora inicial —“Hacia” (v.1), “hacia” (v.2).

El “alma” (v.5) del sujeto lírico atraviesa “el umbral doméstico” (v.5), metáfora de las tapas de la publicación, y recorre “las estancias” (v.6) de la

vivienda, símbolo de la intimidad que Luis Doreste ha vertido en las páginas, hasta que se encuentra con el “alma” (v.8) del amigo. La lectura ha propiciado un reconocimiento gozoso para el anfitrión, que le brinda una “cordial acogida” (v.9), a la que su visitante corresponde con el gesto de agradecimiento supremo, el amor, como explicita en la extensa interrogación retórica: “¿Cómo no amar tus Moradas” (v.11). El descubrimiento del otro, el mutuo afecto, se expresa a través de la sucesión de metáforas sonoras, siempre vinculadas a la voz y a la vida en la obra de Morales. La palabra de Luis Doreste es “audición familiar” (v.18) y el corazón del sujeto lírico —“oigo dentro de mi pecho” (v.20)—, comparado con “una caja sonora” (v.20), late al mismo tiempo, en correspondencia con el amigo, “con un unísono acorde” (v.21). La sincronía, manifiesta en la metáfora del sonido de la “cuerda” (v.19, v.21), revela la sintonía existente entre ellos.

La compenetración entre ambos aviva la memoria compartida y el lector evoca las experiencias del pasado —“Y vuelve el ayer” (v.22). Es la poesía —“inefable transporte” (v.22)— la que conduce al sujeto lírico hasta su juventud. De esta se subraya el papel de guía y protector que tuvo Luis Doreste para Morales. En el retrato se contraponen la figura del joven desvalido —“el ingenuo muchacho recién llegado a la Corte” (v.23)— y la del amigo paternal y afectuoso —“tuviste amables frecuencias y orientaciones de amor” (v.24), “Era el consejo excelente y era el consejero llano” (v.25), “hermano mayor” (v.27). Esta oposición sirve para adscribir a Luis Doreste al arquetipo del monarca y reconocer el magisterio poético y vital que ejerció sobre el sujeto lírico. Este lo desempeñó en el literario⁸ “hospital de San Carlos” (v.45), donde se fraguó una amistad al amparo de la poesía. Para los dos estudiantes de Medicina, la literatura se convierte en una necesidad existencial, que relega todo lo restante a un segundo plano. La “sala hospitalaria” (v.29), espacio hostil de la enfermedad, y “la tumultuosa calle” (v.34), entorno de la modernidad asfixiante, resultan secundarios para los jóvenes poetas. Ajenos a todo lo que los rodea, las “dos almas” (v.35) huyen por los senderos del ensueño, “lejos, en algún país quimérico y halagüeño” (v.36), cuya forma

8 Este hospital fue inmortalizado por Pío Baroja en *El árbol de la ciencia*.

recuerda al “país presentido” (v.2) y a “alguna isla dorada de quimera o de sueño” (v.3) que anhela avistar el “bravo piloto” (v.1) de “Final”, de “Poemas del mar”, del libro I.

La poesía es para ambos vida dentro de la vida y, por esto, posee un efecto terapéutico. La palabra sana, ofrece al ser humano “su consolación calmante” (v.39), de ahí que “el ensueño” (v.39) sea comparado con un anestésico —“cloral” (v.39)— que vence al dolor omnipresente —“sobre tanta agonía” (v.37). Su fe en el poder curativo de la lírica justifica la entrega de los dos. La voz, sinónimo de la vida en la obra de Morales, se expande y llena de esperanza el severo espacio del padecimiento —“Y a lo largo de los claustros llenos de serio reposo,/ por las clínicas austeras” (vv.40-41), “bajo las graves arcadas del hospital de San Carlos” (vv.45). La palabra poética, personificada —“con entusiasmo impetuoso/ corrían nuestros lirismos” (vv.41-42)—, se impone a la enfermedad. En el recinto del sufrimiento resuenan las “prosas profanas” (v.44), metáfora de su propia obra, que se adueñan del espacio del hospital regentado por religiosas y que revelan la devoción de ambos poetas por la obra de Rubén Darío publicada en 1896.

El lazo estrecho entre la estética y la ética, tema recurrente en la serie, aparece también en este texto. La literatura es una forma de vida, y, por esto, ocupa toda la jornada de los jóvenes escritores, que prolongan su plática a lo largo de las horas, como revelan la anáfora y el polisíndeton: “Y después, los comentarios” (v.46), “y la charla” (v.47), “y tus versos” (v.48). En ese diálogo constante, el sujeto lírico recibe el magisterio de Luis Doreste —“tus versos, que a los míos daban norma y claridad” (v.48)—, cuyo papel de mentor se subraya de nuevo. Como el resto de los guías del *êthos*, este posee una ética inquebrantable, a la que se refiere la metáfora del “corazón” (v.51), símbolo de la vida en la obra de Morales. El órgano es comparado tácitamente con una “clepsidra” (v.51), que filtra la “infinita bondad” (v.51) del amigo, que lo convierte en un referente para el sujeto lírico. Este halla en el poemario de Doreste la esencia de su bonhomía y “las gotas” (v.53) del reloj de agua que inundan lentamente sus versos calan en el espíritu del lector, que se identifica con el autor de *Las moradas de amor*. El sujeto lírico siente de nuevo la comunión con el

amigo, expresada, como al comienzo, a través de la metáfora sonora —“una igual acordadura” (v.55)—, de ahí que sus espíritus se sincronicen y, en idéntica sintonía, el sujeto sienta cómo su ser vibra al unísono con el poeta —“y a un mismo tiempo, las gotas, de mi corazón caer” (v.57).

La última estrofa del texto retorna al presente del lector, que se halla en una situación que contrasta con la “pueril alegría” (v.49) de los años de juventud. El sujeto lírico, antaño estudiante de Medicina, está enfermo en la actualidad —“Y hoy, que delicado vivo” (v.58), “estas dolencias mías” (v.59). Durante su convalecencia encuentra un paliativo: la lectura, comprendida como una actividad dinámica. La lírica, a la que se refiere la metáfora “el trazo azul de tu rima” (v.60), cuyo cromatismo se liga al que caracteriza al ensueño en *Las Rosas de Hércules*, esboza un espacio —“limita el grato contorno” (v.60)— dispuesto para el encuentro entre los seres humanos. A él se acerca el sujeto lírico, para ser transportado por la palabra, como sugiere la metáfora del viaje, a otros mundos posibles, que facilita la evocación, personificada mediante la mayúscula —“y, en tren de viaje, el Recuerdo dispone el dulce retorno” (v.61). Este trayecto termina en la intimidad del autor, en la esencia del otro, que se ha donado en la escritura. De ahí que el verso final del texto posea un doble sentido: en primer lugar, alude claramente al título del poemario; en segundo, las “Moradas de Amor...” (v.62) constituyen una metáfora de las moradas, del espíritu de Luis Doreste, con quien se ha fundido el sujeto lírico gracias a la lectura.

En conclusión, el elogio de Luis Doreste no tiene como único fin ensalzar a la figura literaria. Al mismo tiempo que alaba el poemario, establece toda una teoría sobre la lectura, entendida como una actividad terapéutica, en la que se encuentran, interpelan y reconocen dos conciencias que dialogan. De ahí su naturaleza benefactora y su carácter ético, que aparecen, también, en “La ofrenda emocionada” y se apoya en el simbolismo de la casa, presente en los poemas “I”, “II” y “VI”, de “Vacaciones sentimentales”, “Recuerdo de la hermana”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I; y en “De sí mismo”, “Balada del niño arquero”, de “Alegorías”, o “A Leonor”, del II. La identificación entre la intimidad y la obra de arte, producto de la entrega del ser humano, que se dona en su acto

creador, es, asimismo, una constante en *Las Rosas de Hércules*, como evidencian “La espada”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I; y “Alegoría del Otoño” o “A Leonor”, del libro II. Por esto, la hermenéutica que implica la lectura es, para Morales, un ejercicio activo de reconocimiento de la alteridad, un espacio creativo que enriquece al hombre, que se reconoce en el otro con el que dialoga. Ese es el sentido que el propio Doreste vio en el texto de su amigo, como aseguró en un artículo publicado en *Hoy. Diario republicano de Tenerife* el 18 de agosto de 1933, que constituye un bello comentario de este poema.

“BRINDIS EN LA GLORIFICACIÓN DE UN MATEMÁTICO”: LA ALIANZA DE LA ESTIRPE

Don Fernando Inglott, profesor, como don Diego Mesa de León, del colegio San Agustín, es el destinatario de este elogio que, a modo de brindis, compone el sujeto lírico como homenaje. El texto, compuesto por once silvas, cuya rima es consonante, presenta una estructura tripartita. La primera parte, que ocupa las dos estrofas iniciales (vv.1-13), constituye el retrato del docente. La segunda, que se despliega entre la tercera y la sexta estrofa (vv.14-54), es una llamada a los discípulos del educador, para que se sumen al reconocimiento. La tercera, que abarca desde la séptima estrofa hasta el final (vv.55-105), contiene la glorificación del maestro. El encomio justifica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que sacralizan al docente. Su alabanza se adscribe al régimen diurno de la imagen y a su dominante postural característica, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que distinguen a don Fernando Inglott como un padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad. En ese sentido, es otro de los hombres augustos que han forjado el “solar patricio”, mencionado en “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del libro II.

El poema se inicia con el retrato de don Fernando Inglott, que se ajusta al arquetipo del anciano sabio y refuerza su papel como referente de la fratría. Al igual que los otros hombres ensalzados en la sección, don Fernan-

do Inglott es, para sus semejantes, como sugieren las metáforas, un modelo estético —“serenidad de intelectual belleza” (v.2)— y ético —“Sonrisa de bondad” (v.10). Con su labor pedagógica ha forjado el *êthos*; ha dedicado toda su vida a sus miembros, hasta llegar a la ancianidad, revelada por el cromatismo blanco, metáfora de las canas que enmarcan su rostro —“Blanca vejez de armiño inmaculado” (v.1), “la plata de la edad en su cabeza” (v.5), “sobre la espuma, / toda nevada, de su barba asoma” (vv.10-11). Su larga trayectoria hace que sea capaz de contemplar el fruto de sus esfuerzos —“Hoy puede ya mirar plácidamente / la fecunda labor de sus antaños” (vv.6-7)—, personificado en los discípulos que apuntalan el *êthos* con sus enseñanzas y tienen en sus manos el porvenir de la comunidad, como sugiere el simbolismo de las estaciones: la vejez del maestro —“su invierno” (v.12)— se opone a la simiente del futuro, al que se refiere la estación inaugural —“con un sutil, primaveral aroma...” (v.13).

Los alumnos son los protagonistas de la segunda parte del texto. El sujeto lírico los invoca para que participen en el reconocimiento al profesor. Al igual que en el elogio fúnebre dedicado a don Fernando Fortún, se desechan las “pompas triunfales” (v.14) como tributo; el más adecuado para el hombre ejemplar es el amor —“toda la miel de vuestras almas quiero” (v.17). De ahí que la exclamación que los alienta, se tiña, desde el vocativo inicial —“¡Espíritus cordiales” (v.18)—, de afecto, en cuya eficacia y sinceridad, cree firmemente el sujeto lírico —“yo os fío que tendrán más elocuencia / la ternura y el hábito filiales” (vv.19-20). El amor que sustenta estas relaciones es tan fuerte que don Fernando Inglott se inserta en el arquetipo del padre, cuya “descendencia” (v.22) pedagógica sustituye a la carnal —“el que, a falta de hijos corporales, / miró en lo espiritual su descendencia!” (vv.21-22).

El ensalzamiento del profesor deriva en su sacralización, basada en las sucesivas referencias a Jesucristo, con quien se equipara tácitamente, al que se refiere el vocativo de resonancias evangélicas “Señor” (v.23). Sus alumnos lo rodean y, con él en el centro, componen una estampa que se compara, en primer lugar, con la prodigalidad evangélica —“Comparten como en bíblico dictado, / discípulo y maestro, el alimento...” (vv.27-28); y, en segundo lugar, con la última Cena (Lc., 22:7-20)— “Cena” (v.33). Como

entonces, en el homenaje se toma “el pan y el vino” (v.32) y se sella, como sucede también en el poema “I” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I, una nueva alianza, la del amor eterno que ha nutrido y nutrirá el *êthos*.

Sus pupilos garantizan la continuidad de sus enseñanzas, como explicitan las metáforas vegetales, siempre vinculadas al vitalismo y la creación en la obra de Morales. Dado que la pedagogía también se considera una labor creativa, los discípulos se asocian, en primer término, al simbolismo de los frutos —“los sanos frutos de tu entendimiento” (v.26), “Toda una plantación armoniosa/ que llegó a plenitud con tu cuidado” (vv.34-35). En segundo término, los alumnos son la ramificación del maestro, los “vástagos vencedores,/ que la savia nutrió de tu doctrina” (vv.45-46). La metáfora recuerda a la empleada en “Tarde en la selva”, de “Alegorías”, del libro II: si el árbol es la reduplicación del hombre (Durand 329), el docente es el monarca de la estirpe, el referente de la comunidad en la que habita su espíritu que vence los designios del tiempo. Este mora en las tres generaciones que ha educado y que se congregan para el homenaje, enumeradas en orden cronológico —“tan niños” (v.36), “otros que ostentan, por su edad briosa” (v.38), “y otros, en fin, que igualan la blancura/ de sus melenas con la tuya, blanca” (vv.42-43). El estrecho vínculo que cohesiona a los vástagos fortalece la figura del hombre que ha marcado sus biografías: el afecto de sus alumnos lo eleva a “un alto pedestal de amores” (v.47).

La tercera parte del texto prolonga el elogio de don Fernando de Inglott, identificado como creador y docente extraordinario, como revela la mayúscula, que ha dejado huella en la comunidad —“Es tu obra, Maestro, es tu legado” (v.49). Así lo sugieren las interrogaciones retóricas (vv.50-52) que manifiestan el unánime sentir de los discípulos, que coinciden al señalar su impronta en sus destinos, como se explicita en la exclamación —“¡Si tu nombre, señor, está marcado/ con una piedra blanca en nuestra vida!” (vv.53-54). La imagen de la “piedra blanca” (v.54), que recuerda a la del poema LXVIII de Catulo (vv.148-149), resulta muy significativa, pues, para Durand (414-415), el simbolismo de la piedra y el del hijo se hallan indisolublemente unidos. Don Fernando ha cumplido con el destino de todo hombre ilustre, que implica, como se señalaba en la

elegía a Fortún, dejar un legado. Este es un pilar para sus vástagos espirituales, que heredan su saber y lo incorporan al *êthos* presente.

Las enseñanzas colegiales, que comparten sus discípulos y son, por tanto, un elemento de cohesión social, se rememoran en esta parte del poema y contribuyen al enaltecimiento del profesor. El aprendizaje de las matemáticas se amolda al simbolismo del camino y los alumnos se trasladan, gracias al magisterio de don Fernando Inglott, desde el “aula oscura” (v.55) del colegio hasta el “templo iluminado” (v.62) del saber, espacios que forman una antítesis. Por la facilidad para aclarar la “ciencia” (v.69), el maestro es comparado con “un filósofo heleno” (v.68), que anhela encontrar una verdad que sabe imposible reducir a una fórmula matemática. Sabio humilde, tiene esta certeza, expresada mediante la anáfora y la metáfora, que le da un aire de sentencia: “que sabe que su ciencia es arca ignota,/ que más se llena cuanto más se agota” (vv.69-70). El simbolismo líquido, propio de la creación en la obra de Morales, sugiere el célebre “Solo sé que no sé nada” atribuido a Sócrates, con el que tantas semejanzas guarda don Fernando Inglott. Por esto el agua que fluye remite a la apertura del maestro a un conocimiento que es tan científico como espiritual. Mientras investiga en el campo de las ciencias exactas, cuida su espíritu, al que alude la metáfora —“jardines interiores” (v.75)— y la personificación de “las siete teológicas virtudes” (v.78), que cultivan en él “pétalos de flores” (v.77), símbolo de la creación en *Las Rosas de Hércules*. Este proceso deriva en la entrega del profesor “a la Divinidad” (v.82), de ahí que su labor cotidiana, la enseñanza, sea un signo de su devoción, como sugieren las comparaciones —“tu sapiencia era/ puro fervor de religioso mito,/ como la luz de tu oración perfecta/ era una línea recta/ entre tu corazón y el Infinito...” (vv.83-87).

Así, la trayectoria entera de don Fernando Inglott, lo que en su interior se forjó y trasladó a sus discípulos, se puede resumir en la última estrofa del texto. El teorema que explica y justifica su biografía es condensado por el sujeto lírico en los dos versos con los que finaliza el brindis: “¡Setenta años de existencia pura!/ Y el corolario: ¡Amor!” (vv.104-105). El sentimiento supremo, reforzado y prolongado por las tres generaciones de alumnos que reconocen la labor creadora del maestro, se torna ga-

rante de la gloria, sinónimo de la victoria de la eternidad sobre el tiempo y la oscuridad del devenir. Por eso, la vida de don Fernando Inglott se liga a la luminosidad, al vitalismo y la creación, y su legado se compara con la piedra preciosa, símbolo presente en “La honda”, cuyo sentido se asocia a la obra —“cual diamante vívido, fulgura” (v.103). El trabajo de este monarca de la estirpe, guía ético y estético de la comunidad, posee un valor incalculable para el *êthos* que, con su esfuerzo y ejemplaridad, ha forjado para que sus discípulos continúen su labor.

“POR LA VISITA DE SALVADOR RUEDA A NUESTRAS TIERRAS ATLÁNTICAS”: LA POESÍA COMO CORRECCIÓN DE LOS EXCESOS MERCANTILES

Compuesto por doce serventesios octodecasílabos y un envío, que también presenta estas características métricas, este elogio, cuya rima es consonante, se escribe con motivo de la visita que Salvador Rueda realizó a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria entre el 29 de diciembre de 1909 y el 16 de enero de 1910, invitado por la Sociedad “El Recreo”⁹. Durante su estancia, cuyo impacto en los poetas canarios ha estudiado Germán Jiménez Martel (2003), confirmó la madurez de los escritores isleños y su relevancia en la renovación de las letras hispánicas.

Este es el segundo poema de *Las Rosas de Hércules* que Morales escribió para el malagueño, al que ya dedicó el conjunto “Poemas del mar”, del libro I. Su presencia en esta sección subraya las contribuciones de Rueda al *êthos*, en el que la palabra poética ocupa un lugar central. Por esto el elogio contiene, además de la alabanza al escritor, numerosas alusiones al “solar atlántico”. El texto presenta una estructura tripartita, en la que se distingue un primer apartado dedicado a la figura de Rueda, que ocupa los dos primeros serventesios (vv.1-8); un segundo apartado, en el que se realiza una descripción de su poesía, que abarca desde la tercera a la octava estrofa (vv.9-32); y el último, que discurre entre las es-

9 La función del poema, que es darle la bienvenida a Rueda, permite relacionarlo con la composición genérica conocida como *prosphoneticon*.

trofas novena a duodécima (vv.33-48), en las que se exhorta al vate a que muestre su talento poético. El “Envío” (vv.49-52) que cierra el texto alude a la convivencia fraternal con el autor andaluz. La loa justifica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que sacralizan al maestro de Morales. Su figura se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza (Durand 414-415).

El retrato de Rueda, que ocupa los dos primeros serventesios, se inserta en el arquetipo del monarca, propio del régimen diurno de la imagen. El autor es un aristócrata del espíritu, cuya poesía alberga, como sugiere el simbolismo áureo y vegetal, un incalculable valor y una inagotable inspiración —“¡Noble señor del plectro de oro y el verso todo florecido” (v.1). Por eso es un referente para la comunidad, a la que ha defendido, salvaguardando sus principios —“buen caudillo, de nuestra raza antemural” (v.6). Su compromiso lo ha convertido en un líder, capaz de aglutinar a un vasto grupo de seguidores —“a una secta diste el aliento precursor” (v.2). Sus incondicionales se congregan para celebrar la llegada del “viajero ilustre” (v.2), cuya presencia entre ellos desata el fervor general. Este se plasma en las hipérboles y exclamaciones de la primera parte del poema, en la que se suceden las declaraciones de gratitud de sus acólitos, que alcanzan su clímax en la epanadiplosis “¡Grande es, señor, el entusiasmo, pero más grande fue el honor!// Honor que todos te debemos” (vv.4-5). La pleitesía que se muestra a Rueda obedece a que su vida y su obra guardan una sólida coherencia. Como en el caso de los creadores precedentes, en él se da una concordancia absoluta entre la estética y la ética. Así lo sugiere la metáfora del continente, vinculada a la identidad, que, en este caso, se diviniza —“soldar en una sola pieza/ un vasto ensueño de poeta y una virtud sacramental...” (vv.7-8).

La segunda parte del texto, dedicada a la poética, se inicia con la idealización del entorno que recibe a Rueda, dominado por el símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, el “sol cadente, en el alarde de su brocado vespéral” (v.22). Frente a la visita real, que se produce en pleno invierno, el poema se desarrolla en la primavera. La naturaleza, personi-

ficada, se renueva para acoger al ilustre huésped, que halla un *locus amoenus* dispuesto para él —“gentil, parece para el acto de tu visita engalanada” (v.17). Todo el magma simbólico se relaciona con la creación y se apoya en elementos característicos de *Las Rosas de Hércules*. Ese sentido posee la flor, símbolo que da título a la obra mayor de Morales —“la tierra florece toda en armonía:/ los viejos árboles se adornan con su uniforme juvenil” (vv.9-10); idéntica función posee el viento, portador de la tradición, que, humanizado, anima lo material —“tiembla amedrentado sobre los trojes campesinos” (v.13); y “el agua clara” (v.14), que fluye. La animación de todos estos elementos naturales genera una musicalidad que inspira al ser humano, que ha de escuchar “el eco rumoroso de los salterios del Abril” (v.12) y la “fabla musical” (v.14) de las cañas.

Esta naturaleza vinculada a la creación recuerda a la de “La honda”, “Serenata” y “Romance de Nemoroso”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, y “Tarde en la selva”, de “Alegorías”, del libro II. Al igual que en esos textos, el entorno se torna cómplice del creador. La idealización del medio es tal, que se sugiere la satisfacción que este escenario de “leyenda pastoral” (v.24) generaría en uno de los mayores creadores y estudiosos de los *loci amoeni*, el poeta Horacio —“El viejo Horacio la amaría para ajustarla en su rabel” (v.18). El recuerdo del genio de Venusia, que dedicó al tema algunas de las páginas de su *Ars poetica*, aviva la evocación del sujeto lírico, que lo imagina en el bucólico paisaje, componiendo versos —“Monologando entre las frondas pasaba el alma del Latino...” (v.21)— y bendecido con “una simbólica guirnalda de hojas de roble y de laurel” (v.20), que delata su gloria.

Este ambiente sublime introduce la descripción de la poesía de Rueda, que ocupa la séptima y octava estrofa. En estas se recuperan el tono elevado, las exclamaciones y una serie de elementos vinculados a la creación, que aparecen en otros textos de *Las Rosas de Hércules* y que enaltecen la obra del autor andaluz. Primero destaca el simbolismo renovador y purificador del fuego, que consume la lira del poeta, metáfora de su inspiración —“Ella que, ardiendo en altos bríos” (v.25). Después se cita el “redoblar de los martillos” (v.28), presente también en “La espada”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, que sugiere que Rueda forja su poética, tro-

quela el lenguaje para cantar a lo sublime —“eucarístico fervor” (v.26)— y a lo terreno —“amoríos” (v.27). Asimismo se recurre al fruto, metáfora de la obra, en este caso transformado en vino, imagen que recuerda a la “Alegoría del Otoño”, del libro II —“al vendimiar el nuevo rito,/ surtió sus odres caudalosos en el hispánico tonel” (vv.29-30). Finalmente, la nave, citada en el tercero de los “Poemas del mar”, del libro I, y vinculada al texto, sugiere el avance de la poesía de Rueda, personificada por su “Musa” (v.29), palabra cuya repetición evidencia su importancia —“¡Oh musa tuya, musa tuya, siempre de cara al infinito,/ cual la quimera que remata la aguda prora de un bajel!” (vv.31-32)¹⁰.

Con estas imágenes propias del régimen diurno, se exhorta a la inspiradora del malagueño, con el fin de que el poeta comparta su obra con sus anfitriones. El sujeto lírico insiste en la aristocracia de Rueda —“Noble Señor: de su elocuencia muéstranos hoy el don superbo” (v.33)— y recurre a la hipérbole para ensalzarlo. Su voz es comparada con la música —“como un estrépito orquestal,/ con sus fastuosas sinfonías” (vv.34-35). Su capacidad para declamar se manifiesta en la potente metáfora del “Órgano-verbo” (v.35), de reminiscencias rubenianas, en la que late, como en todo simbolismo musical, un afán por dominar el tiempo (Durand 320). El deseo de escuchar a Rueda obedece, por un lado, al interés del sujeto lírico por su obra; y, por otro, a la función que la poesía desempeña en la comunidad que habita: humanizarla. Por esto, el sonido del verbo ha de superponerse al “estruendo comercial” (v.36), metáfora del rugido de la ciudad industrial y mercantilista que se ha entregado al capitalismo desenfrenado, que será objeto de crítica en la siguiente serie,

10 En las referencias a la quimera y a la musa ha visto Germán Santana Henríquez un guiño a la tradición clásica:

El emblema, generalmente femenino, que caracteriza a los buques de una considerable eslora, adopta ahora la forma de un endriago infernal que remata la quilla de estos barcos. El texto repara en otra figura divina, la musa, la hija de Mnemósine y de Zeus, que preside el Pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, las encargadas de dictar vocablos convincentes para aplacar las riñas y restablecer la paz entre los hombres. (2003:189).

“Poemas de la ciudad comercial”. Con este fin de imponer la poesía a la deshumanización, el sujeto lírico recuerda al invitado algunas fuentes creativas, de las que, evidentemente, bebió Morales, como se infiere de su potencial simbólico, ya analizado en relación con otros textos. La primera es el mar, el espacio inspirador por antonomasia —“el gran Atlántico se extiende todo en campo abierto” (v.37). La segunda es el símbolo nuclear del régimen diurno, el “sol rudo” (v.38), cuyo color —“roja irradiación” (v.38)— se asocia a la vida. Este es un sol inaugural, como sugiere la referencia a la creación del desierto, al origen de los tiempos, al “gigantesco epitalamio entre la esfinge y el león” (v.40). La tercera fuente de inspiración son “las claras noches africanas” (v.43), bálsamo para el poeta, “venero de salud” (v.44), en las que se distinguen “las estrellas” (v.45), símbolo luminoso de la creatividad, que protegerán al literato, como se infiere de la metáfora “bajo el amparo de su egida” (v.45); y “la luna” (v.46), símbolo femenino y protector que liberará al poeta de la oscuridad, sinónima de la muerte y el silencio en *Las Rosas de Hércules*. Personificada, velará por Rueda, como sugiere la metáfora bíblica (Lc.11, 33-36) de la “lámpara encendida/ el óleo triple que engendraron la Paz, el Sueño y el Amor...” (v.48), tres realidades inseparables de la voz y la vida en la obra de Morales.

El ‘Envío’ final resume la intención del poema, dar la bienvenida al visitante, y posee dos partes claramente diferenciadas. Por un lado, el primer verso condensa el sentir colectivo, que ha manifestado el sujeto lírico y resume al final en una exclamación: “¡Esta es, Señor, la voz de todos, que por mi boca se ha expresado!” (v.49). Por otro lado, le transmite su agradecimiento de manera personal en los tres últimos versos. El tono del poema cambia y el aura del autor andaluz se trueca por la estrecha relación que Morales y él mantuvieron durante años. El sujeto lírico se revela como un “amigo” (v.50) que, tras el discurso oficial, se dirige a él de manera cercana. Los imperativos anteriores se convierten en “un ruego pleno de espíritu cordial” (v.50). A Rueda le ofrece, con la emotividad que deja entrever la exclamación, su intimidad, a la que se refieren la metáfora del hogar y el alimento: “¡Ven, en mi casa y en mi mesa lugar tenemos sosegado/ donde gozar serenamente de la dulzura convivial!” (vv.51-52). Estos símbolos de la identidad, presentes en “Vacaciones sen-

timentales”, del libro I, y “De sí mismo”, del II, simbolizan la complicidad que une a los dos hombres, que justifica que Morales leyera este texto, cuyo título inicial fue “Salutación a Rueda”, en dos ocasiones durante la estancia del malagueño en Gran Canaria, en el homenaje que se le hizo en Telde el 9 de enero de 1910 y en el que se realizó en el Teatro Pérez Galdós cinco días más tarde.

En ese gesto se condensa la hospitalidad de los miembros del *êthos*. La presencia de Rueda aviva la generosidad de sus moradores, que se enriquecen con el ensueño de su huésped, cuya voz nutre a la comunidad y posee un efecto terapéutico frente a los excesos de la deshumanización económica, que ha de ser combatida con el espíritu creador que él representa. Su importancia para la fraternía resulta indiscutible, pues, como ha señalado Jiménez Martel, su impronta en ella resulta indubitable: “la figura de Salvador Rueda fue un acicate para el desarrollo de la poesía canaria de aquel momento” (50).

“A MANOLO GONZÁLEZ”: EL NÚMERO, PRINCIPIO CREADOR

Esta epístola, compuesta por trece serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, y un “Envío” de idénticas características métricas, está dedicada a Manuel González, amigo que Tomás Morales conoció durante su etapa universitaria en Madrid¹¹. Según consta tras el título, el poema se escribe con motivo de la superación de la reválida que pone fin a sus estudios superiores y contiene un canto a la fraternidad y una reflexión sobre el arte, en la que las matemáticas y la tecnología se

11 Cuenta Sebastián de la Nuez (1956, I:194-195) que Manuel González ayudó a Morales en el desempeño de su primer empleo, en el Instituto Geográfico y Estadístico de Madrid. Como es lógico, al poeta le resultaban incomprensibles muchos ámbitos del trabajo que había conseguido gracias a la protección de don Julio Burell y que no estaba relacionado con sus estudios. Por esto, el joven aspirante a ingeniero tuvo que aclarar al poeta algunos conceptos básicos sobre la labor que tenía que desempeñar el poeta.

asocian al ideal de belleza. La composición posee una estructura circular y se divide en tres apartados. El primero (vv.1-4) presenta el tema del texto, el término de la vida académica. El siguiente, que abarca desde la segunda estrofa hasta la decimotercera (vv.5-52), describe los años de formación de González. El tercero, que ocupa el “Envío” (vv.53-56), expresa los buenos deseos de éxito profesional para el recién licenciado. El carácter festivo de la pieza hace que se inscriba en el régimen diurno y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas, propias de la celebración y ligadas a la luz y a la pureza, que distinguen a Manolo González como un futuro padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad.

La íntima relación que une al sujeto lírico y a su compañero se evidencia en el título, que recoge el hipocorístico cariñoso, “Manolo”, con el que se refiere a él. Este vínculo explica el comienzo tan directo de la epístola —“Amigo ingeniero:” (v.1)— y el tono irónico de la primera estrofa, en la que el yo lírico se lamenta por el final de la etapa estudiantil y el inicio de la vida adulta que supone la reválida. Por ello, denomina “esquela” (v.2) a su carta, ya que el “hoy” (v.3) de González resulta contradictorio: definitivamente queda liberado de las “arduas lecciones” (v.3), pero el “adiós a la Escuela” (v.4) implica la asunción de responsabilidades.

El término de un periodo vital alienta el recuerdo del pasado compartido, que el sujeto lírico evoca con emoción a partir de la segunda estrofa, como reflejan las exclamaciones que la componen (vv.5-6; vv.7-8). Se remonta a la “adolescencia” (v.8), a la que remiten las metáforas “las rosadas horas” (v.8) y “vuelo primero” (v.10), momento en el que despertó la vocación de Manuel González, inclinado, desde una edad temprana, al “enigma de lo venidero” (v.12). Lo arcano se oculta en las matemáticas, para él, origen de todo lo existente: “los Números: gérmenes de todo principio,/ claros e inmutables como la verdad” (vv.15-16). Esta concepción pitagórica del mundo se presenta también en la alegoría “A Rubén Darío en su última peregrinación” y, por esto, el iniciado se convierte, gracias al conocimiento de la ciencia, en un visionario, dotado, como sugiere la hipérbole, de “futuros poderes/ de insólitas fuerzas, de huestes gregarias” (vv.17-18). Al igual que otros hombres ilustres, Manuel González

entrega sus dones a la comunidad. Su trabajo es concebido como una labor artística, de ahí que se le considere, a la par que un científico, un creador—“era el desempeño de tu alto destino/ menester de sabio y opinión de artista” (vv.27-28). Su actividad es frenética, como revela su cosificación —“en tanto ajustaba la mente proyectos/ en un engranaje continuo de ideas” (vv.23-24). Los resultados de su esfuerzo son sorprendentes para el sujeto lírico, que se refiere a ellos con la metáfora “artificios de maga destreza” (v.30), que son producto del dominio de los secretos de los números y sus leyes —“La norma aritmética, tan fija, tan varia” (v.29). La estética de las operaciones matemáticas que realiza González maravilla al sujeto lírico, para quien resulta más significativa, incluso, que su función —“bajo su apariencia tan utilitaria,/ esconden un puro canon de belleza...” (vv.31-32). Las obras de ingeniería son arte y, por esto, se asocian al simbolismo de las joyas —“cercanas preseas” (v.22)—, cuyo sentido remite a la creación en *Las Rosas de Hércules*, como se refleja en “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I. Por este motivo, los aparatos que las hacen realidad merecen el elogio, en el que resuena el futurismo de Marinetti —“¡Son bellas las máquinas, son inteligentes!” (v.33)—, que las personifica y facilita la enumeración de sus principales virtudes —“trepidantes, de enorme osadía” (v.34), “delicadas, finas, sonrientes;/ todas, admirable fuente de energía” (vv.35-36). Su sonido, que recuerda al del la composición “III” de “Poemas del mar”, del libro I, combate la erradicación temporal (Durand 320) y, personificado, se liga a la vida —“decían la sólida voz de los talleres/ y el vital estruendo de las maquinarias” (vv.19-20).

El proceso creativo de Manuel González se adscribe a la concepción pitagórica y platónica¹² del mundo. Las operaciones matemáticas permiten llegar a las Ideas y trasladarlas a la materia sensible: “La fórmula exacta que el cálculo trajo/ en los materiales imprimió sus huellas”

12 Claramente influido por Pitágoras, Platón acepta que los números son la esencia de todas las cosas. Sin embargo, en lo referente a las matemáticas, este último considera que son una herramienta para alcanzar el conocimiento de las Ideas, que son la verdadera esencia y no las matemáticas.

(vv.37-38). Esto solo es posible gracias a la intervención humana, ya que la elaboración de una nueva realidad física es producto del esfuerzo personal, capaz de realizar el ejercicio artístico de encarnar “el ensueño teórico” (v.40). Como en otros poemas de esta sección, el trabajo constante y el afán por superarse distinguen a los monarcas del *êthos*. De su empeño extrae el sujeto lírico una enseñanza moral: todo está al alcance del creador si realmente se entrega a su tarea: “Y enseñan que toda quimera probable,/ al tiempo que fluye se torna lograda,/ si extiende el estudio su campo admirable/ y sobre él afianza, la labor, su azada...”¹³ (vv.41-44). Por esto resulta tan importante la disciplina de Manuel González, que, al igual que otros hombres ilustres, se sacrifica, contiene el “impulso loco” (v.50) de la juventud y se impone un orden que le permite continuar trabajando. El equilibrio se sugiere mediante la cosificación del ingeniero: “obediente, entonces, adquirió tu vida/ el ritmo perfecto de un motor en marcha...” (vv.51-52). La conciliación lograda y el cultivo del trabajo repercuten en el crecimiento personal de Manuel González. La creatividad transforma el interior de la persona, quien, a medida que ve cumplidos sus proyectos, mejora su ser, como se desprende de la metáfora que lo cosifica “fuiste introduciendo perfeccionamientos/ en tu originaria mecánica interna” (vv.47-48).

El “Envío” final subraya el logro del amigo, su conquista de la armonía numérica y, por ende, de la facultad de forjar sus obras, de ahí que el sujeto lírico lo reconozca como un referente de la comunidad y se refiera a él con un formalismo: “Señor Licenciado” (v.53). Su dominio del misterio —“La verdad es una, y tú en el secreto...” (v.55)— solo puede garantizar el éxito en su recién estrenada carrera, para la que el compañero desea

13 Santana Henríquez propone una bella interpretación de estos versos. Para él, la citada “quimera” posee un valor mitológico, interpretación que difiere de la expuesta, vinculada a la creación. “La *azada* —dice el crítico— puede corresponder al poeta que se esfuerza para captar la esencia de la poesía y poder plasmarla, al igual que Belefonte con la ayuda de su lanza logra vencer los embates del divinal monstruo, simbólicamente aquí dando a entender las dificultades por lograr el poema más conseguido” (2003:190).

una trayectoria larga y el rédito económico. El tono humorístico del último verso recupera la fraternidad inicial y, en un alarde de ironía, enmarcado en una emotiva exclamación, el sujeto lírico le augura el bienestar y la riqueza: “¡Salud y dineros, amigo Manuel!” (v.56).

Bajo su apariencia meramente circunstancial, esta pieza recupera conceptos fundamentales sobre la creación recogidos en la serie “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”. En primer lugar destaca la disciplina interior y el sacrificio del artista, imprescindibles para la forja de una carrera duradera, como se reseña en “Epístola a un médico”, “En la muerte de Fernando Fortún” y “En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada”. En segundo lugar, reivindica la relevancia del arte como vehículo de perfeccionamiento interior y crecimiento personal, al que se refiere también “Brindis en la glorificación de un matemático”. En tercer y último lugar, destaca la importancia del trabajo constante, reclamada en “En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada”. Respecto a esta cuestión, Guerra Sánchez apunta un detalle curioso. Según el crítico, en las versiones publicadas en *Ecos* y en *Diario de Las Palmas* en 1915, el texto incluía una fórmula de Física: “Se trata, probablemente, —explica el investigador— del teorema de las fuerzas vivas (...), según el cual el trabajo desarrollado por una fuerza F , que actúa a lo largo de un espacio e es igual a la variación de la energía cinética del cuerpo” (2006:380). En este apunte científico vio Sebastián de la Nuez la influencia de Sully Prudhomme (1956, II: 84) y, además, resaltó que este texto vislumbra los senderos de las vanguardias: “(...) lo original está en el empleo de estos recursos e ideas en poesía como precursor del futurismo de Marinetti, que venía ya también de Verhaeren o de Whitman” (130). Sin negar la validez de estas opiniones, es obvio que los versos de “A Manolo González” resultan coherentes con la teoría de la creatividad establecida en esta sección de *Las Rosas de Hércules*, que comprende que el arte es un organismo vivo, dinamizado por una potencia imparable: el esfuerzo humano, que dota a las obras de una energía y una belleza que nutre a los autores y a la comunidad para la que estos trabajan.

“A NÉSTOR”: LA REMINISCENCIA

Este extenso poema, formado por cincuenta y tres quintetos, escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, está dedicado al pintor grancanario Néstor Martín-Fernández de la Torre. Tomás Morales y él mantuvieron una larga amistad, que se trasladó al ámbito artístico, en el que se influyeron mutuamente, como ha destacado Guerra Sánchez: “De hecho ambos compartieron un amplio proyecto estético, inserto en la corriente simbolista del Modernismo, que dio sus frutos (...) en obras de similar aliento, como *Epitalamio* (1909), *El niño arquero* (1912-1913) y *Poema del Atlántico* (1913-1923), del pintor Néstor, relacionables con los textos de Morales titulados ‘A Néstor’, ‘Balada de Niño arquero’ y *Oda al Atlántico*, respectivamente” (2006: 382). En ese mismo sentido se había expresado el autor de un artículo publicado en *Falange* el 19 de diciembre de 1941, que ha sido exhumado por Antonio Henríquez e incluido en su libro *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. A pesar de que el texto carece de firma, Henríquez ha identificado a Luis Benítez IngloTT como su autor. En él se afirma con acierto: “Tomás Morales es a Néstor lo que el sonido es a la luz. La vibración, el número se da en ambos artistas en igualdad de captación. La lira omnicorde de Tomás Morales es paleta nestoriana convertida en metáfora. La gama pictórica de Néstor encuentra una resonancia sonora en el pentagrama estrófico del poeta del mar. Ambos se universalizan teniendo por fondo de su renombre la inmensidad del mar” (2011:99).

La complicidad artística que se dio entre Néstor y Morales justifica que el tema del texto sea la experiencia del creador que se enfrenta a la ejecución de su obra¹⁴. La composición tiene una estructura circular y en ella se distinguen tres secciones. La primera abarca los dos primeros

14 Sebastián de la Nuez habla de varias influencias artísticas, además de la de Néstor, en el poema. Explica el crítico:

(...) todo el poema es una constante exaltación del color y de las formas plásticas, desde la “columnata de ónix bruñido” hasta los peristilos blancos de los templos a lo Puvis de Chavannes; pinturas de paisajes de mares clásicos y jardines exuberantes

quintetos (vv.1-10), que introducen la epístola. La segunda, en la que se narran las visiones del sujeto lírico que, durante una siesta, sueña que Néstor recibe la visita de tres misteriosos emisarios que lo agasajan con diferentes ofrendas, ocupa todo el cuerpo del poema, salvo el último quinteto; es decir, engloba desde la tercera a la quincuagésimo segunda estrofa (vv.11-260). El quinteto postrero (vv.261-265) retorna al presente del yo lírico y concluye con su despertar. La loa justifica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que sacralizan al pintor. Su figura se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que distinguen a Néstor como un padre simbólico (Durand 414-415) de la comunidad. En ese sentido, es otro de los hombres augustos que han forjado el citado “solar patricio”, mencionado en “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del libro II.

La epístola se inicia con un encabezado —“Buen amigo:” (v.1)— que refleja la íntima relación que une al emisor y al destinatario. La misiva se dirige hacia la ciudad en la que vivió Néstor durante algunos años —“ese viejo Madrid tan amado” (v.4)—, y tiene una finalidad muy concreta: ensalzar al pintor —“por darte recado” (v.3), “van mis versos en son de alabanza” (v.5). Sin embargo, el sujeto lírico interrumpe el hilo del discurso porque el “sueño” (v.9) lo vence durante la tarde veraniega —“Es la siesta y es junio: conquista/ la pereza hizo en mí con su lazo” (vv.6-7). El sopor, personificado, se adueña de él mientras imagina la gloria del amigo —“tu triunfo de artista” (v.8)—, de ahí que el tema de su ensoñación sea la actividad creativa de Néstor¹⁵.

de los Elíseos hasta el colorismo de las túnicas a lo Andrea del Sarto o a lo Van Eyck; desde sus desbordante profusión de joyas, tapices y formas a lo Rubens y a lo Néstor hasta las evocaciones de la Victoria de Samotracia y el friso de Fidias. Mas hay también recuerdos mitológicos, literarios, clásicos (1956, II:128).

15 En un artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 30 de marzo de 1924, Ángel Vegue y Goldoni recurre a los versos iniciales de esta epístola para abordar la obra del artista canario.

El sueño, que ocupa la segunda parte del poema, tiene tres secciones. En la primera (vv. 11-45) se describe el lugar en el que se halla Néstor, una idílica isla. La segunda (vv. 46-95) relata el avance por mar de las naves de los visitantes hasta su arribada a la ínsula del pintor; la tercera (vv.96-260) cuenta la visita de los extraños viajeros.

La primera visión que asalta al sujeto lírico mientras descansa es la imagen de Néstor, que se adscribe al arquetipo del monarca, pues es “señor” (v.15) de “una isla con vastas praderas” (v.13). Sus dominios son tan extensos que se lo compara con su homónimo, el rey al que se refiere Homero en la *Iliada* —“el noble mentor Néstor” (v.14). Sin embargo, este no es el líder griego, como precisa la mención del lugar —“No es la Pylos del clásico amada” (v.16)—, sino un monarca que se halla en la ínsula atlántica, cuyo entorno natural se inserta en el simbolismo definido en *Las Rosas de Hércules*¹⁶. El contexto resulta familiar para el sujeto lírico, como indica la deixis que concreta el espacio en el que se hallan —“esta tierra ilusoria” (v.15)—, que recuerda a la “isla dorada de quimera o de sueño” (v.3) de “Final”, de “Poemas del mar”, del libro I. En ella se descubre una naturaleza en pleno esplendor, cuyo sentido resulta inseparable de la creatividad. El sol, elemento supremo del régimen diurno, bendice el medio, en el que se distinguen elementos característicos de la fluidez creativa enumerados en el texto, como “el agua” (v.22) que mana; las “viñas” (v.25), “los frutales de pulpas bermejas” (v.27), “las espigas” (v. 28) y “las abejas” (v.30), presentes en la “Alegoría del Otoño” de la serie “Alegorías”, del libro II; “las brisas” (v.32), “los boscajes” (v.33) y “las ramas de frescos verdes” (v.34), distintivas de “Serenata”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, y “Balada del niño arquero”, de “Alegorías”, del II.

En medio de este escenario se descubre el “palacio” (v.36) que habita su caudillo. Es una fortaleza protegida por la “columnata de ónix bru-

16 Pese a lo que dice el texto —“No es la Pylos del clásico amada” (v.16)—, Sebastián de la Nuez insiste en la huella de los autores clásicos que influyen en la descripción de la isla. Entre los literatos, cita a Montemayor, Tasso, Garcilaso, Anacreonte, Virgilio, Homero; entre los pintores, menciona a Néstor, Van der Weyden, Van Erick y Rubens (1956, II: 126-127). Más adelante, menciona como fuentes del texto la *Odisea*, la *Eneida*, *Las mil y una noches* y los versos de Juan de Mena (128-129).

ñido” (v.42) que lo rodea y aísla del exterior; un templo colosal, cuyo carácter sagrado es sugerido por el uso de la mayúscula —“—maravilla de la Arquitectura—” (v.38)— y su frontis, que alcanza la dimensión superior —“su hechura/ el azul de los cielos explora” (vv.36-37). Esta dinámica vertical ascendente revela la comunicación entre la realidad terrestre y divina y se halla en consonancia con el enaltecimiento de la figura de Néstor, inmersa en el arquetipo del monarca que vigila sus dominios desde “el pórtico” (v.44) del palacio. Las galas que viste el pintor, en las que late un guiño a una de sus obras, “*Epitalamio*” (v.45), potencian la solemnidad del conjunto y convierten al creador en un dios merecedor de la ofrenda de sus visitantes.

Al avance de su embarcación por el mar se dedica la segunda parte del sueño (vv.46-95). Desde el palacio se observa un piélago cuya descripción recuerda a la de la “Oda al Atlántico”. Es un mar humanizado, a la par que mitológico, como sugiere la comparación de su sonido con el de “un cílope” (v.49), los paralelismos y exclamación —“¡Noble mar” (v.51), “¡Viejo mar” (v.53)—, la referencia a la tradición clásica —“mar de las gracias helenas,/ celebrado de heroicas acciones!” (vv.51-52)—, y a las criaturas míticas —“sirenas” (v.54), “tritones” (v.55)—, que recuperan, de forma tácita, todo el entramado simbólico de la “Oda”. Sobre las aguas se atisba la “olímpica nave” (v.60), que porta a los tres viajeros. La descripción del navío, objeto fundamental en la obra de Morales, incide en la velocidad de su potente avance, al que remite el detalle que se aprecia en el casco —“La quimérica testa de un toro/ abre su cornamenta en la proa” (vv.74-75). La res se asocia al afán conquistador y al dominio del ser humano sobre el tiempo (Durand 76) y, por esto, el entorno se rinde a su paso. El “viento” (v.61), personificado, la impulsa con fuerza, como refleja el símil entre el barco y el animal veloz —“—se diría una garza que vuela—” (v.62). A su estela se unen “las desnudas nereidas marinas” (v.64) que la escoltan y amparan; y el sol, símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, que, personificado, “loa” (v.72) el “milagro” (v.73) naval y bendice su periplo con sus rayos, cosificados como “dardos de oro” (v.73).

De la nave sale una “barca” (v.76) que transporta a los tres huéspedes y se dirige a la isla que mora Néstor. El tramo que atraviesa hasta alcan-

zarla se asocia a las piedras preciosas —“el zafir de las aguas cercena” (v.82)—, siempre vinculadas a la creación, tema principal del texto, que se adelanta en esta imagen. Tras su llegada al destino, la comitiva de los tres viajeros formada por “doce negros, los doce remeros” (v.79) que los han llevado, portan los obsequios que se entregarán al caudillo insular¹⁷. El retrato de los hombres, basado en la hipérbole —“Por enorme equipaje abatidas,/ las bronceínas espaldas gigantes” (vv.91-92)— y en la comparación con seres mitológicos dotados de gran fuerza —“tienen sus complejiones fornidas/ actitud fatigosa de atlantes” (vv.94-95), sugiere la envergadura de los regalos.

La entrega de esos dones ocupa la tercera parte del sueño (vv.96-260). A su vez, y tras una breve introducción (vv.96-105), esta se divide en tres apartados, correspondientes al momento en el que cada uno de los forasteros entrega su presente: el primero (vv.106-140), el segundo (vv.141-175) y el tercero (vv.176-260). Los primeros versos de esta parte se dedican a la alabanza de los viajeros, que se apoya, por un lado, en el simbolismo del sol, cuyos rayos les confieren un aura luminosa, que los sacraliza —“Helios, niño, duplica sus fueros/ en la pompa de sus vestimentas” (vv.89-90), “su astral refulgencia/ les envuelve en constante reflejo” (vv.96-97); y por otro, en el preciosismo de los “finos metales” (v.105), entre los que destaca la plata, siempre enlazada con la creación en la obra de Morales —“sendos fardos de argénteas hileras” (v.103)—, y de las “raras maderas” (v.104), que remiten a la naturaleza exótica de la expedición.

El hombre de mayor edad comienza el agasajo. Su retrato subraya su noble ancianidad, rasgo de belleza —“Es hermoso/ en su gran senectud dilatada” (vv.106-107)— y dignidad, como indica su pelo, elemento tradi-

17 En la estampa de los tres viajeros ha visto Sebastián de la Nuez un guiño a la representación de los Reyes Magos de Rubens (1956, II:128). La imagen bíblica sería completada por el conjunto agrupado en la docena, número de raigambre bíblica. El profesor añade otra fuente: “Acaso en esta alegoría de los mensajeros que llevan sus presentes a Néstor haya un recuerdo de los ‘siete mancebos —oro, seda, escarlata’ del ‘Reino interior’ de Rubén Darío, aunque con otro sentido más extenso, que ya ha señalado G. Alomar” (129).

cionalmente vinculado a la vida y a la fuerza —“y la barba longeva” (v.108). Este obsequia a Néstor unas llamativas telas traídas de Oriente —“ardientes colores” (v.118), “una loca irrupción de amarillos,/ y de azules, y verdes, y rojos” (vv.124-125)—, decoradas con escenas exóticas en las que se aprecian “grifos simbólicos” (v.136), “una escena beduina” (v.137) e “ibis mongólicos” (v.139). Más allá de la tendencia preciosista del orientalismo finisecular, Morales escogió este presente, ya que posee un sentido directamente relacionado con el trabajo del creador. Sobre el tejido ha manifestado Durand:

(...) es símbolo de continuidad, sobredeterminado en el inconsciente colectivo por la técnica “circular” o rítmica de su producción. El tejido es lo que se opone a la discontinuidad, tanto al desgarramiento como a la ruptura. (...) El tejido, igual que el tejido orgánico, es la imagen de una continuidad donde toda interrupción es arbitraria, donde el producto procede de una actividad siempre abierta a la continuación...” (307).

Las “telas” (v.112) ofrendadas aluden, por la vía simbólica, a la inspiración permanente e inagotable. Lo que el primer viajero brinda a Néstor es una creatividad sin descanso, algo que recuerda al deseo del poeta en “Alegoría del Otoño”, de “Alegorías”, del libro II.

El segundo visitante, cuya fortaleza también se sugiere a través del pelo —“babilónica barba trenzada” (v.143)—, obsequia a Néstor una gran cantidad de joyas. La amplia gama, como apunta la hipérbole —“la estu-penda/ variedad de sus arcas repletas” (vv.159-160)— y la larga descripción y enumeración de las alhajas, que ocupa dos quintetos (vv.161-170), se compara con las estrellas, lo que recuerda al simbolismo celeste de “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I —“cual si Orión desplegara al ocaso/ su infinita falange de estrellas...” (vv.174-175). Las pre-seas remiten, como anota Durand, a la “sexualidad femenina” (252), y, en *Las Rosas de Hércules*, implican la fusión del amor y el arte, uno de los núcleos de la poética amorosa de Morales, definida en “Poemas de asuntos varios”, del libro I; y “Alegorías” y “A Leonor”, del II. Si el primer viajero ofrece como regalo la continuidad, el segundo brinda a Néstor otra

forma de perpetuarse en el tiempo. Como sostiene Durand, el erotismo, “eufemización del Destino, (...) es ya tentativa al menos verbal de dominio de los peligros del tiempo y de la muerte” (109). Así, la fusión de la obra y la sexualidad conduce a la gloria.

El retrato del tercer visitante destaca su belleza, semejante, como apunta la hipérbole, a la de una “ninfa” (v.183) o a la de las mujeres más atractivas de Atenas, que participaban en las fiestas de Atenea —“las panateneas” (v.185). Su atuendo y su voz, comparada con un “son de lirado cordaje” (v.192), resultan acordes a su hermosura. Cuando toma la palabra, revela su verdadera identidad: es, como reclama con sus repeticiones, una “mujer” (v.201, v.206). Además, declara que el valor de su virginidad, su “cuerpo ingozado” (v.201), continente por antonomasia en el caso de la fémica, alberga un bien muypreciado. En su interior crece “una flor estelar” (v.202), cuyo simbolismo, síntesis de lo vegetal y lo celeste, remite a la creación en obra de Morales. El secreto del arte mora y crece oculto en la mujer —“y florece en misterio sagrado” (v.203)—, cuyo físico se asocia a la urna sacra y se compara con la luminosidad —“como un rayo de sol perfumado/ contenido en un ánfora viva” (vv. 204-205). Ese cuerpo es precisamente lo que ofrece como regalo a Néstor, cuando se desviste ante sus ojos. El desnudo se compara con un “albo milagro de rosas” (v. 209), flor que es trasunto de la creación y da título a la obra de Morales; y permite contemplar la incomparable belleza de ella, sugerida por la hipérbole —“redujera a las Gracias a alumnas” (v.212)—, que encierra un posible eco a la célebre anécdota de la cortesana de Friné. La propia huésped aclara lo que representa: trae “en carnal ambrosía/ la razón de suprema armonía,/ que hará eterno el valor de tu arte” (vv.218-220). La virgen se entregará a Néstor, sacrificará su secreto —“como en un holocausto” (vv.225) y, al tomar a la “soberana de oculto sentido” (v.221), Néstor se consagrará, a su vez, como soberano, se hará eterno y alcanzará la gloria, sueño de cualquier artista.

La mujer establece una serie de requisitos para la unión. Como es característico en *Las Rosas de Hércules*, la fémica se muestra activa, e indica al pintor cómo ha de proceder para seducirla. Así, lo invita a utilizar las dádivas de los otros visitantes para honrarla. Su figura debe ser vestida

con “las telas de más fantasías” (v.227) que ha traído el primero, que simbolizan la continuidad de la inspiración. También ha de ser adornada con las joyas que le ha regalado el segundo, asociadas aquí a la renovación implícita en el fuego —enjoyándome irás por entero/ con el fuego de esas pedrerías” (vv.229-230). Posteriormente, se incita al creador a ensalzar su cuerpo y a sacralizarlo poniendo bajo sus pies los “más asombrosos tapices” (v.235). Por último, dignificará su “regio tocado” (v.236) con “un diamante de hoguera” (v.237), trasunto de la creación, como se establece en “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I. La presencia del fuego renovador en el diamante purificará al artista cuando se una a la mujer.

A cambio de la dignificación de su figura, la mujer ofrece su “amor” (v.242), metáfora del arte eterno, como sugiere la repetición “cada día un motivo diverso,/ y una nueva emoción cada día” (vv. 244-245). Esta inspiración que no conoce la intermitencia resulta contradictoria para el artista, pues es, a la vez, “prisión y alegría” (v.242), porque se verá condenado a los tormentos del trabajo, al *agón* de la creación. Esta resultará infinita, ya que el artista que no conocerá la desidia, gracias al trabajo de la mujer, que ahuyentará a los “diablejos celosos” (v.248), personificación de la pereza del creador, con un beso, que anticipa algunas imágenes de “A Leonor” y se vincula en este texto a los frutos vegetales, símbolos de la creación: “mis labios, que tienen gustosos/ el color y el sabor de una fruta”.

Cuando la visitante termina de instruir a Néstor, este asiste al fugaz descubrimiento de lo arcano. Lo secreto comienza a desvelarse ante sus ojos —“vierte el misterio sus normas” (v.253)— y se escucha “un himno que elevan las Formas/ en honor de la madre Belleza...” (vv.254-255). El diseño espacial dinámico vertical ascendente enaltece a la figura femenina, cuyo vínculo con el arte subrayan las mayúsculas humanizadoras. En el clímax del texto, cuando el yo lírico va a contemplar lo arcano, su ensoñación se interrumpe y sus visiones se difuminan —“Quiere ver, mas no ve mi mirada:/ yerra el alma por sendas brumosas” (vv.256-257). El enigma supremo se oculta una vez más y desaparece tras un velo áureo —“va envolviendo en su gasa dorada/ la celeste inquietud de las cosas” (vv.259-260).

El sujeto lírico despierta —“Huye el sueño” (v.261)— y reconoce el fin de la contemplación onírica —“se ha evadido la extraña teoría/ en el oro estival de la siesta...” (vv.264-265). Estos cinco versos, que constituyen la última parte del poema, evidencian el truncamiento de la ilusión.

La esencia del arte le es negada al soñador, que solo es capaz de recordar retazos de su experiencia. Pese a serle velado lo ignoto, sus visiones poseen una indubitable relevancia, pues constituyen toda una reflexión sobre la teoría idealista de la creación. Este poema se ha interpretado como un ritual de iniciación en la búsqueda de “el arte por el arte” por Escobar Borrego (2004b:178). Sin embargo, no cabe duda de que el pensamiento poético en él contenido, que se encuentra en la línea definida en las “Alegorías” y en algunas “Epístolas”, del libro II, trasciende el mero aspecto formal. Néstor viste la materialización sensible de la Armonía con sus dotes artísticas pero, cuando está a punto de sellar una alianza con ella, que le promete la eterna inspiración y la gloria, esta no se consume, pues el sujeto lírico despierta. La conclusión del poema sugiere cómo el amigo y el protagonista del sueño, que se han asomado al misterio de la creación, retienen solo su vago recuerdo, la reminiscencia con la que tendrán que conformarse para alcanzar la gloria deseada. A los mortales únicamente les es dado el reconocimiento sensible de la Idea, como expuso Platón; por esto, han de alcanzar la fama ansiada a través de esta limitación. El final abrupto del sueño, con el que termina una epístola que, a diferencia de las anteriores, no tiene conclusión, como indican los puntos suspensivos finales, invita a considerar que el encuentro erótico no se ha producido y que solo resta la evocación del instante. Muy diferente es el parecer de Escobar Borrego, quien asegura que se produce la fusión entre Néstor y la fémina. Afirma el investigador:

Se trata de una lectura simbólico-alegórica a modo de *ascesis iniciática* que refleja el proceso gradual de búsqueda espiritual por parte del *príncipe artista*. Morales, teniendo en cuenta una sutil hibridación de fuentes derivadas de Bécquer y Darío, sugiere en su poema una doble interpretación de cuño metapoético y circunscrita al *arte por el arte*. En un primer eslabón, Néstor contrae segundas nupcias con la *Belleza-Arte* en una progresión ascética; en un segundo nivel, esta inicia-

ción se podría hacer extensible a cualquier artista —como el propio Morales— que, compartiendo el mismo manifiesto estético, anhelaba tal elevación misteriosa. Estamos, por tanto, ante unas claves simbólico-alegóricas practicadas por el grupo *sacerdotal* al que pertenecían Morales y Néstor (la máxima de éste último era, precisamente, reveladora para entender, una vez más, la fórmula del *ars religio mea*: “Es necesario que hagamos de toda nuestra vida una obra de arte”). Como era de suponer, en el proceso culminante de la *ascesis* iniciática, a modo de feliz recompensa, la misteriosa mujer, finalmente, le concederá al príncipe Néstor el placer de realizar la obra, deleitándose con la suprema Belleza (vv.241-250).

Ni Néstor ni el sujeto lírico ni mucho menos el propio Morales dan por concluida en el texto la “elevación misteriosa” de la que habla Escobar Borrego. El proceso resulta inconcluso y, al menos en el caso de Morales, así lo atestigua la poesía que continúa escribiendo tras la publicación de estos versos, en la que se sigue apreciando esa búsqueda de lo arcano, una tensión permanente en su obra.

A las fuentes a las que alude Francisco Escobar Borrego, Rubén Darío y Gustavo Adolfo Bécquer, Oswaldo Guerra Sánchez suma la influencia de las “fiestas galantes (...), en este caso la variante de la peregrinación de la isla de Citeres en busca de Afrodita” (382). Sin negar su presencia, cabe destacar que el espesor simbólico de la composición se halla en consonancia con el definido en *Las Rosas de Hércules*. En estos versos se reconocen elementos como la nave y el mar legendario, fundamentales en “Poemas del mar” y “Canto subjetivo”, del libro I, y “Oda al Atlántico”, del II; la joya, los metales preciosos y la flor, presentes en “Poemas de asuntos varios”, del libro I, concretamente en “Canto subjetivo”, “La espada”, “La honda” y “Criselefantina”; la poética del erotismo de Tomás Morales, que atraviesa “Poemas de asuntos varios”, del libro I, y “Alegorías”, “A Leonor”, del II; el simbolismo solar y celeste, característico del autor y vinculado siempre a la luz, la voz y el vitalismo. Por otro lado hay referencias a la tradición del mito hercúleo, que da nombre a su obra mayor. La tela guarda relación con la figura de Hesíone, a la que Hércules encuentra durante su noveno trabajo. Con el fin de liberar a su hermano Podarces, entregó al héroe el hermoso velo que la cubría. Su desnudez

fue argumento suficiente para el rescate de Podarces, quien adoptó el nombre de Príamo y fue coronado como rey de Troya. De este modo, el poema entronca con el mito que atraviesa la obra de Tomás Morales y abre el sentido de su poética a nuevos horizontes, como se expondrá en próximos bloques. Por otro lado, conviene recordar que el mítico Néstor se convirtió en monarca después de que Hércules matase a su padre y a todos sus hermanos.

Por todo esto, se puede considerar que la epístola a Néstor es un texto de madurez, que refleja la inquietud de un poeta consagrado por exponer los desvelos del creador y su lucha permanente con la inspiración, el tiempo, la gloria y la eternidad. Así lo señaló Ramiro de Maeztu en el homenaje tributado a Morales en el Ateneo de Madrid después de su muerte. El escritor leyó un escrito en el que defendió la relevancia de esta pieza. Años más tarde, Fernando González recordaba este hecho en las páginas de *El Norte de Castilla* el 12 de agosto de 1956 con estas palabras: “Y en la velada necrológica que el Ateneo de Madrid dedicó a Tomás Morales, Ramiro de Maeztu, a mi lado, proclamaba, en un estudio que leyó, que la epístola a ‘A Néstor’ era ‘la maravilla de las maravillas de la poesía española’”.

Resulta evidente, como ya señaló Sebastián de la Nuez (1956, II: 273), que este texto tiene un fuerte sentido alegórico y, por ello, bien pudiera pertenecer a la serie “Alegorías”. Junto a esto, el crítico se ha planteado la relevancia de la mujer desnuda en la poesía modernista: “Darío prefiere a Venus, a Leda; Morales a Diana o, como ahora, a una mujer idealizada, simbólica. Esta figura representa el sentido erótico, sexual, que anima a la pintura de Néstor, y que aquí aparece en forma de una mujer que se ofrece, ella misma, en toda su plenitud” (1956, II: 294). A esto hay que añadir que la mujer desnuda, trasunto de la poesía en el texto de Morales, publicado el 10 de julio de 1917 en *Ecos*, puede ser un antecedente de la célebre mujer del poema “Vino, primero, pura” de Juan Ramón Jiménez, incluido en *Eternidades* (1918).

CAPÍTULO XIII

“Poemas de la ciudad comercial”

La penúltima sección del libro II de *Las Rosas de Hércules* está compuesta por un poema largo, “Canto a la ciudad comercial”, y seis composiciones breves, agrupadas bajo el rótulo “La ciudad y el puerto”. Esta estructura se asemeja a la de “Poemas del mar” o la “Oda al Atlántico”, en las que, tras una introducción, se abordan los principales elementos de la realidad, en este caso, la urbana. Si el conjunto precedente se detiene en los hombres que construyen el *êthos*, este se destina al paisaje físico y humano de la ciudad. La atención del sujeto lírico se extiende desde su fundación en un tiempo mítico hasta el siglo XX, en el que se halla sumida en los excesos del capitalismo. El motivo literario establecido por Baudelaire en *Les fleurs du mal* (1857) es trascendido en la ciudad de Morales, atravesada por el paso de un sujeto lírico que recrea Las Palmas de Gran Canaria para abordar la citada constitución dinámica y progresiva del *êthos*.

La mirada del hombre nuevo y su deseo de nombrar un espacio naciente que sale a su encuentro propician un estilo más denotativo y realista, en el que la deixis permite ir nombrando su mundo. Este desvelamiento justifica que el simbolismo del conjunto se inserte en los patrones definidos en *Las Rosas de Hércules*, sobre todo en su libro I, que, como esta sección, delimita un espacio y una historicidad y, por consiguiente, un modo de existir. Su abordaje constituye uno de los proyectos mayores de Morales, quien había concebido los “Poemas de la ciudad comercial” mucho antes de su publicación en un volumen. La noticia la dio Adolfo Febles Mora en *Diario de Las Palmas* el 6 de noviembre de 1908, año en el que el poeta ya ideaba el estilo y el contenido de estas composiciones:

Y cuando todavía anda recogiendo aplausos y admiraciones por sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, ya Morales se ha metido de lleno en la preparación de otro libro que titula *Los poemas de la Ciudad Comercial*, que será tan magnífico y originalísimo como el anterior, si juzgamos por la muestra que nos ha anticipado en la *Revista Crítica*, su preciosa composición *Tiendecitas de Turcos*. Todas ellas describirán, con visión exacta de la realidad y con arte supremo, escenas de la vida comercial de Las Palmas.

De hecho, en 1908 aparece “Tiendecitas de turcos” en *La Mañana* y la *Revista Crítica*. En esta última se incluye la nota que hace referencia al título “*De los Poemas de la Ciudad Comercial*”. Asimismo, “Estampa de la ciudad primitiva” está fechada en 1909. Sin embargo, otros textos de la serie fueron escritos años más tarde y algunos de los versos de la sección constan en los manuscritos de 1917 de la “Oda al Atlántico”. Con todo, el conjunto no fue impreso hasta once años después de su concepción y dentro del libro II de *Las Rosas de Hércules*. Está dedicado al escritor e íntimo amigo de Morales Saulo Torón, quien, como él mismo reconoció en una entrevista realizada por Juan Hernández Rodríguez y publicada en el *Diario de Las Palmas* el 14 de agosto de 1957, nunca superó la muerte de Morales. Torón es uno de los estandartes de la literatura modernista canaria y, en la línea abierta por Morales, halló en la ciudad uno de los motivos más relevantes de su poética, como reflejan sus prosas, poemarios y obras teatrales.

Tomás Morales conocía desde niño la ciudad, que se menciona por primera vez en *Las Rosas de Hércules* en la composición “V” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I. Sebastián de la Nuez afirma que el vínculo entre el literato y la urbe se forja en las tardes en las que, como estudiante del Colegio San Agustín, salía a pasear por sus espacios más emblemáticos. Así lo recogió el crítico:

Las únicas distracciones que tenían eran las de los Domingos (sic) por la tarde en que iban, uniformados, de paseo a la cercana Alameda o hasta el Parque San Telmo, o bien de excursión hasta los Arenales, fuera de la Portada. También eran esperadas con ansiedad las fiestas de Navidad y de Semana Santa, o las de San

Pedro Mártir, con las que se conmemoraba, a finales de Abril, el día de la incorporación de Gran Canaria a Castilla (1956, I, 55).

Ese amor por Las Palmas de Gran Canaria se prolongó durante toda su vida. Eladio Moreno, amigo íntimo del poeta, dejó constancia de ello en una entrevista firmada por *Decarlo* (seudónimo de Juan Carlo Quevedo), publicada en *Falange* el 9 de julio de 1947. El pintor explica en ella la devoción que sentía Morales por la urbe atlántica: “Recuerdo perfectamente (...) los planos de la ciudad de Las Palmas, trazados sobre el mármol de la mesa del café por Tomás Morales y Bernardino Valle, siempre en competencia sobre quién reproducía más fielmente la topografía de la ciudad, y especialmente los alrededores del Guinguada y algunos rincones típicos de Vegueta”.

En ellos se detiene el sujeto lírico de la serie, al que Bruno Pérez, siguiendo la lectura que Walter Benjamin hizo de la obra de Baudelaire *Les fleurs du mal*, ha identificado como el *flâneur* y el arquitecto que erige verbalmente el plano de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria (2005a: 47-62; 2011a: 94-116). Su recorrido, aún reconocible en la actualidad, atraviesa Vegueta desde su parte baja hasta la alta: desde el Seminario y la Audiencia el paseante asciende por las calles hacia las plazas con “iglesias” y “fuentes populares”, elementos que remiten a dos espacios concretos y emblemáticos: las plazas del Espíritu Santo y de Santo Domingo. Este diseño espacial vertical ascendente trazado por el caminante se halla en consonancia con el simbolismo de los poemas, en los que se recuperan elementos del libro I de *Las Rosas de Hércules*.

En su trayectoria, el sujeto lírico presenta la ciudad desde dos perspectivas a las que ha aludido Bruno Pérez: “una aérea y estática, en la que solo se mueve la mirada, y otra terrestre y dinámica” (2005a:39). La visión aérea domina el “Canto a la ciudad comercial”, “Ha llegado una escuadra”, “Estampa de la ciudad primitiva” y el comienzo de “El barrio de Vegueta”. La terrestre se halla en “Calle de la Marina”, “Tiendecitas de turcos” y “El barrio de Vegueta”. Estos enfoques le permiten recrear la totalidad del espacio urbano, del que él mismo forma parte y que apuntala con su presencia y con su palabra. Este compromiso del poeta con su

medio se evidencia en la crítica que destilan estos poemas, que se detienen en los excesos del existir moderno, cuyas grietas se encargó de escrutar el literato para denunciar sus amenazas. El componente ético de su poesía desvela el carácter cívico y social de la obra de Morales, reivindicado por Fray Lesco en un artículo publicado en el *Diario de Las Palmas* el 20 diciembre 1915, Sebastián de la Nuez (1973:100) y González Morales (2011a). Esta serie lo sitúa entre los más sólidos y originales poetas urbanos de la literatura española contemporánea, entre los que destaca como pionero.

“CANTO A LA CIUDAD COMERCIAL”: LA FUNDACIÓN DE LA URBE

Compuesto por diez estrofas de métrica variada, este extenso poema, cuya rima es consonante, está dedicado a un espacio concreto, como aclara Tomás Morales en la nota IV del libro II de *Las Rosas de Hércules*: “Refiérese a la capital de su isla: Las Palmas de Gran Canaria” (199). La composición, que aborda la historia de dicha urbe, posee una estructura cuatripartita. En la primera parte (vv.1-45) se narran su origen y fundación. En la segunda (vv.46-76) se describe su presente, en el que la domina un mercantilismo desmesurado. En la tercera (vv.77-92) se trata uno de los hitos más importantes que se han vivido en ella, la colonización hispánica, que ha condicionado su trayectoria económica. Por último, en la cuarta (vv.93-120) se retorna a la actualidad y se elucubra sobre su futuro. El canto inserta la ciudad en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza (Durand 414-415), y la presencia de diseños verticales dinámicos ascendentes que atraviesan la pieza.

El texto se inicia con la declaración de intenciones por parte del sujeto lírico, que ansía cantar un motivo querido para él, como reflejan la exclamación y el posesivo —“¡mi clara ciudad!” (v.8). Como ya hiciera en la “Oda”, del libro II, Morales toma elementos de la tradición grecolatina para realizar el elogio a su urbe. Con este fin, injerta su discurso en la protohis-

toria de Occidente y actualiza el legado clásico, concretamente el mito hercúleo, para construir el relato de su origen. Así, la ciudad se ubica en un espacio mítico—“En pleno Oceano,/ sobre el arrecife de coral cambiante” (vv.1-2)—, entorno que recuerda al mismo donde concluye la “Oda al Atlántico”, las “Islas Afortunadas”. A estas se refieren dos alusiones estrechamente unidas al héroe que da título a la obra mayor de Morales: “el mito de Atlante” (v.3) y “la hazaña de Alcides” (v.7). El guiño al undécimo trabajo del semidiós tebano, que obtiene, con ayuda del titán, las manzanas del jardín de las Hespérides, y la mención de su nombre original confirman el vínculo existente entre el *êthos* y la leyenda hercúlea, ya apuntado en el análisis de la “Oda”, y entre este y la ciudad.

La gesta del semidiós constituye la verdadera génesis de la urbe, la nutre “de símbolos y de antigüedad” (v.4), que sirven al canto del sujeto lírico. En ese tiempo mítico, atemporal por naturaleza, se localiza, también, el nacimiento de la ciudad. Esta germina de la mano de sus primeros moradores, quienes pusieron “sus hondos cimientos” (v.14) al abrigo de “la colina” (v.12), reducción de la montaña sagrada, que dignifica a la urbe y a sus habitantes al situarla en el espacio superior, y los une a la divinidad (Durand 121). Conviene subrayar que esta primera comunidad original antecede a la de sus fundadores, a los que se refieren los siguientes versos. Estos son “los progenitores” (v.14), nombre que revela que el sujeto lírico se considera su descendiente. Ellos habitan el espacio antes de la llegada de los castellanos, a los que se les atribuye la fundación de la ciudad en 1478, y, por esto, pueden ser identificados con los aborígenes, que poblaron las Islas antes de su incorporación a la Corona de Castilla. Esos “mayores”, a los que se homenajea, también, en “Tarde en la Selva”, de “Alegorías”, del libro II, se establecen, como los del primer poema de “Vacaciones sentimentales”, del I, en la montaña sagrada, en el centro del cosmos. Su existencia apuntala la ciudad primitiva, que emerge, personificada —“perfiló la urbe su limpio diseño” (v.16)—, envuelta en la luz —“en una alborada de luz matinal” (v.15)—, que siempre remite al comienzo en la obra de Morales y sugiere la génesis del espacio urbano.

La relevancia de ese asentamiento primigenio se aprecia en el reconocimiento que le tributan “los dioses eternos” (v.23) que la ampararán

—“Y, como rehenes/ de propincuos bienes,/ rindieron concordés ante tus destinos” (vv.24-26). Su presencia enaltece a la ciudad, ya que la sitúa a la altura de las viejas urbes latinas, en cuya fundación también participan los dioses. Entre ellos se encuentran las divinidades que representan elementos simbólicos fundamentales en *Las Rosas de Hércules*: el griego “Helios” (v.21), que remite al sol, igual que el egipcio “Apis” (v.27), que también alude a la fertilidad; “Deméter” (v.28), vinculada a la agricultura; y “los genios marinos” (v.29), al “mar” (v.45). A este conjunto se une “Mercurio” (v.35), dios romano del comercio, cuya presencia vaticina, desde los inicios, la naturaleza de la “ciudad comercial”. Las deidades bendicen a sus primeros moradores, que asisten, sorprendidos, a su muestra generosa —“Miraban tus hijos los emblemas ciertos,/ abiertas las almas tenaces, abiertos/ los sentidos todos al feliz augurio” (vv.30-32). La complicidad entre los dioses y los progenitores, que parecen convivir pacíficamente, asemeja este tiempo inaugural a una suerte de edad de oro, una situación arcádica cuyo fin llega con la arribada de los castellanos, al igual que sucede en la citada “Tarde en la Selva”.

Si el origen de la urbe queda indefinido, su fundación sí resulta fecha-ble. Esta se sugiere mediante el simbolismo de la luz, vinculada siempre al comienzo en la obra de Morales. En el día más claro y largo del año, el veinticuatro de junio —“El áureo solsticio/ de junio en su máxima cumbre” (vv. 37-38)—, culmina el tiempo original y se inicia el histórico, pues ese día los castellanos, capitaneados por Juan Rejón, llegaron al Puerto de las Isletas, y por esto se ha designado como efeméride de la fundación. El final del tiempo mítico y del periodo prehispánico supone una nueva época —“¡Era tu epinicio!” (v.36)—, que incorpora la urbe a la historia occidental, en concreto a la castellana. Desde entonces, quedará ligada al comercio moderno y a la conquista de América, hito esencial de su trayectoria, a la que se alude en próximos versos.

En la segunda parte del texto se describe el presente de la ciudad, de ahí la repetición del verbo “ser” —“Es trajín” (v.58), “Son tus” (v.63)—, que propicia las sucesiones de anáforas y paralelismos —“Es la Plaza” (v.46,v.52), “Es la puesta en marcha” (v.47). La vida urbana se concentra en “la Plaza” (v.46), espacio nuclear del *êthos*, como se apunta en “La campana a vuelo”,

y centro de la actividad comercial en el siglo XX. En ella se inicia cada jornada una lucha —“la contienda diaria” (v.46)— por obtener el mayor rédito posible. El capitalismo, personificado por “el cálculo” (v.49) y “el oro” (v.49), domina la existencia humana, sometida al sistema económico. Este es, como se desprende de la metáfora, una “maquinaria/ de ruedas audaces y ejes avizores” (vv.47-48) que cosifica y pauta la vida del hombre. Por eso, se compara la ciudad moderna, territorio de una codicia extrema e inmoral, con la Cólquida clásica, que albergaba la prosperidad representada por el vellocino de oro: “¡Cólquida moderna/ de los agiotistas y especuladores!” (vv.50-51). Todos acuden a ella, veloces, como sugieren los encabalgamientos —“Gente/ que detrás del medro corre diligente/ y a tu seno el brillo de tu bolsa atrajo” (vv.52-54)—, para hacer realidad sus ambiciones. Ese afán merece un absoluto desprecio por parte del sujeto lírico, quien resalta el estruendo y la celeridad de un mundo agobiante, como reflejan la metáforas —“tumulto que afluye y rebosa” (v.55), “locura/ de compras y ventas...” (vv.61-62)—, las anáforas —“Es” (v.58,v.60)—, las enumeraciones —“Es trajín, premura,/ ideal de letras, números y cuentas” (vv.58-59). Todas estas imágenes, unidas a la fuerza de la rima consonante, presente en todo el poema, revelan lo saturado que se encuentra el hombre contemporáneo y adelantan la contraposición nuclear que atraviesa los “Poemas de la ciudad comercial”. Por un lado se encuentra la sociedad deshumanizada por el capitalismo industrial, en la que el individuo se sumerge, completamente alienado —“la oportunista labor que asegura/ el lucro” (vv.60-61). Por otro, se halla la sociedad humanizada, que dignifica a sus miembros, porque equipara en importancia las aportaciones a la fraternidad y el descanso —“concurrentia ociosa” (v.56).

Si el sistema económico asola al hombre, también resulta perjudicial para el espacio. La urbe asiste a su asedio, ya que es tomada prácticamente en su totalidad —“tus anchas calles y tus malecones” (v.63)— por la masa —“muchedumbre varia” (v.65)— y por el tráfico de vehículos que transportan mercancías, símbolos de la era industrial —“carromatos tardos y ágiles camiones” (v.67). Incluso escenarios de tránsito y apertura, como el “puerto” (v.68) o el “mar” (v.75) que la rodea, se tornan ahora

meros territorios de la transacción. En ellos se comercia con los bienes agrícolas, enumerados, entre exclamaciones, que delatan su volumen y su importancia para la economía —“¡plátanos, tomates, naranjas!” (v.69). Dicha “riqueza agraria” (v.68) no se destina a la población local que la produce, sino que se envía “a europeos, lejanos confines” (v.74) y regresa, transformada, gracias al capitalismo, en divisas extranjeras que van a parar a manos de unos pocos —“¡el mar se los lleva y el mar te los vuelve/trocados en libras, marcos o florines!” (vv.75-76).

La tercera parte del poema (vv.77-92) se detiene en uno de los hitos más importantes de la urbe, la escala que realizó Colón en Gran Canaria durante su primer viaje, para reparar el timón de *La Pinta* al que se refiere el fragmento: “Un barco que arriba con una avería/ y halla en la bahía/ refugio seguro contra el temporal.” (vv.80-82). La ciudad, muy vinculada a sus muelles —“todo en vanagloria/ de tu puerto, entonces puerto natural” (vv.78-79)—, está unida a la empresa colonial española, al descubrimiento del Atlántico, primera página del capitalismo moderno. La incorporación de las Islas a la acción comercial justifica el devenir de la urbe atlántica, humanizada en la gradación y las enumeraciones: “Después, tu incremento,/ un inusitado desenvolvimiento,/ un infatigable sueño de grandeza” (vv.83-85). El clímax es la opulencia, a la que se refiere la personificación —“y el advenimiento/ de esa soberana que llaman Riqueza” (vv.86-87). Junto a ella se encuentran el “Mercado” (v.91) y el “Capital” (v.92), cuyas mayúsculas revelan que son criaturas superiores, nuevos dioses que sustituyen a los citados en los primeros versos, y son adorados en el presente en los nuevos templos de la economía, las “casas armadoras y consignatarias” (v.90) de los extranjeros que colonizan extraoficialmente la urbe.

En la última parte del texto, el sujeto lírico reflexiona sobre su presente y elucubra sobre su futuro. La realidad excede todas las expectativas que albergó la ciudad en su trayectoria: “Hoy, el apogeo” (v.93), “sagital carrera,/ que al más ambicioso cálculo supera” (vv.95-96). La recuperación de imágenes que sugieren celeridad, ya utilizadas en la segunda parte del poema, las enumeraciones y la aliteración de vibrantes —“Tráfigo, fragores,/ ruido de motores” (vv.97-98), “rodar de carros y de vagonetas”

(v.100)—, así como la insistencia en el papel de la ciudad como “escala obligada” (v.106) y base logística y de abastecimiento, fortalecen aspectos ya tratados en el texto y refuerzan la estampa de la ciudad comercial. Su porvenir, por el que se pregunta el sujeto lírico, en una interrogación retórica, seguida de una exclamación —“¿Mañana? ¡Mañana!...” (v.108)—, resulta evidente, ya que su sino estará unido a la actividad mercantil, como adelanta la referencia a Mercurio—“En tu meridiana/ brilla el caduceo del dios tutelar...” (vv.109-110). Este vaticina el porvenir de la urbe, que, a través de su puerto, enclave esencial del capitalismo —“lo oyeron tus muelles (...)/ que son como abiertos caminos al mar” (vv.112-113)— se entrega a la desmesura mercantil —“abierta a los cuatro puntos cardinales...” (v.119).

En los últimos versos, el sujeto lírico se declara poeta y, como en el “Canto en loor de las banderas aliadas”, de “Los himnos fervorosos”, del libro II, su canción se impone a la brutalidad moderna, suena por encima de ella —“Sobre tu industrioso/ fervor de fecundos fastos materiales/ se informa mi cántico” (vv.115-117). La apuesta por la palabra, la decidida vocación humana del discurso, que se superpone al estruendo, a la masa y al afán materialista, emerge en la exclamación final, en la que se recupera la imagen primera, el hombre frente al mar, alzando su voz contra la barbarie moderna: “¡Sobre el Mar Atlántico!” (v.120).

El análisis del texto evidencia que este es uno de los poemas más clarificadores del entramado simbólico que teje *Las Rosas de Hércules*. En la ciudad recreada por Morales se congregan todas las épocas que articulan su obra mayor. En primer lugar, se distingue un tiempo mítico, dominado por los dioses grecolatinos, entre los que destaca el semidiós Hércules, que nutre la memoria de la urbe. En segundo lugar, en esa etapa primigenia se incluye, también, el de los aborígenes, es decir, el periodo pre-hispánico, en el vivieron los indígenas canarios¹. Pese a ser un periodo

1 Sebastián de la Nuez, ya en 1956, reparó en los estratos de la historia a los que se alude en *Las Rosas de Hércules*. Así lo explicó el profesor:

Ya tenemos las tres etapas: heroica, histórica y contemporánea, condensadas en el Canto [sic], pero falta la última: el futuro. (...)

que en la actualidad podemos fechar entre el siglo V a.C. y los comienzos de la era cristiana, para Morales este es un tiempo indefinido y, por tanto, lo inserta y liga a la atemporalidad mítica, aunque lo distingue como el de la comunidad inicial, de la que desciende el sujeto lírico, miembro de una fratría tan presente como atávica. En tercer lugar, se diferencia un tiempo histórico, en el que destacan dos fechas clave. Por un lado, 1478, año de la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla, producto de la conquista de las Islas (1402-1496), a la que siguió el exterminio y sometimiento de los aborígenes, que, en Gran Canaria, resistieron hasta 1483. Por otro lado, 1492, año en que Cristóbal Colón, tras hacer escala en la ciudad, inicia la conquista de América. Estos hitos suponen la incorporación de Canarias a la Historia occidental, al discurso oficial de Occi-

(...) Se cierra el ciclo. Primero el amor —sin esto no se logra nada— por el mar. En seguida el puerto; punto de partida y de retorno (por él se va hacia el mar y hacia el futuro, por él se vuelve a la tierra, a la isla). Luego el mar en su plenitud y los hombres que tienen sus destinos en el mar, sobre las naves. Hasta aquí el primer periodo: el descubrimiento. Después el poeta encuentra en el Atlántico la resurrección de los mitos y la plena expresión del tema: Mar-Poseidón frente a Hombre-Tierra, síntesis de ambos antagonismos: la Nave: Tierra-Mar. Al final, otra vez, el destino de los hombres en el mar: los tripulantes, y el reconocimiento del Hombre, hijo de la Tierra, pero aún más antiguo hijo del Mar. Por último, para cerrar el ciclo, una excursión al tiempo: Hércules y el Mar latino: época heroica. España: Nave y Mar; destino histórico. Britania: Nave y Mar; destino actual. Ciudad atlántica, síntesis histórica: pasado, presente y futuro; Puerto y Mar. Se cierra el tema eterno: Mar y Destino, Mar y Hombre. (1956, II: 152-153).

Si bien en este trabajo se reconoce la existencia de las tres fases de las que habla de la Nuez, para ser más precisos, habría que hablar de cuatro fases: la mítica, la prehistórica, la histórica y la contemporánea. Sebastián de la Nuez no contempla la alusión a los aborígenes que, como se refleja las páginas de esta investigación, sí está presente y de manera explícita. Asimismo, el crítico se centra exclusivamente en el tema del mar, mientras que en este trabajo se ha abordado la existencia de los estratos históricos desde el análisis de la composición "I" de "Vacaciones sentimentales", del libro I, y se ha aludido a él en textos como "Tarde en la Selva", de "Alegorías", del II.

dente, que la reconoce como realidad física, como parte de su propia geografía, y no como un entorno idílico producto de la fabulación de los clásicos. En cuarto lugar, se encuentra el tiempo presente, el siglo XX, caracterizado por la llegada de la modernidad, el desarrollo del capitalismo mercantil y el imperialismo militar y comercial.

La ciudad es la depositaria de la memoria que, al mismo tiempo, la ha construido. Esto se debe a que, como sostiene Guerra Sánchez, la urbe se edifica en el “Centro del cosmos”, “*in illo tempore*” (2002:20), se encuentra en el mismo origen del *êthos*, fundado por la fraternidad. Dado que en esta se congrega todo el legado, en ella se puede desentrañar el entrecruzamiento de las coordenadas míticas y físicas presentes en muchos de los textos que preceden a este en *Las Rosas de Hércules*. En ese sentido, el “Canto a la ciudad comercial” constituye una composición clave para vislumbrar el sentido de la poética de Morales.

Conviene resaltar la crítica que se realiza en este poema a la urbe del presente. El sujeto lírico se rebela contra las imposiciones de la modernidad, el imperialismo, el capitalismo y la despersonalización que estos conllevan. Todos los símbolos vinculados al ser humano, la vida y la creación, como el mar, el puerto y los frutos de la agricultura, pierden su sentido y se reducen al mero utilitarismo.

La ironía y la denuncia que emana esta composición atraviesan toda la serie y suponen una forma de resistencia ante los valores que sustentan el orden naciente. Este punto de vista resulta contrario al de Bruno Pérez, quien, basándose en las hipótesis defendidas por Sebastián de la Nuez, que identificó la ciudad comercial con el “espacio vital del poeta” (1973:100), y en el nuevo historicismo de Stephen Greenblatt, sostiene que Morales apuesta en este poema por el sistema mercantil. En *Un ensayo sobre la escritura de Morales de la ciudad de Las Palmas*, afirma:

El nuevo mundo que nace y se desarrolla ante los ojos de Morales necesita, de múltiples maneras, legitimarse. Cuando nuestro poeta nos esboza la fisionomía de la ciudad comercial, lo que verdaderamente realiza es esa legitimación de las nuevas actividades económicas y sociales de la ciudad. En el “Canto a la Ciudad

Comercial”, nos ofrece una visión optimista y exaltada de esta actividad mercantil (2005a:44).

El análisis de los siguientes textos revela cómo la obra de Morales no tiene como objetivo legitimar lo existente, antes bien, el sujeto lírico se detiene en los excesos del existir moderno, cuyas grietas se encarga de escrutar con un fin completamente opuesto: denunciar sus oquedades y proponer una alternativa vital. Su propuesta se basa en la actualización de la memoria del *êthos* y en su construcción activa y radicalmente humana. Estos rasgos pueden justificar el interés que ha suscitado esta pieza entre los antólogos de la obra de Morales, quienes la han incluido en sus célebres antologías. Entre ellas destacan las de Gerardo Diego (1934), Federico de Onís (1934), Juan José Domechina (1941) o Rudolf Grossmann (1948).

LA CIUDAD Y EL PUERTO

“LA CALLE DE TRIANA”: LOS EXCESOS DE LA COLONIZACIÓN EXTRAOFICIAL

Formado por diez serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, el primer texto de “La ciudad y el puerto” está dedicado a Domingo Doreste, *Fray Lesco*, escritor, periodista y cofundador del periódico *La Mañana*, en el que Tomás Morales publicó varias de sus composiciones. En las notas V y VI del libro II de *Las Rosas de Hércules*, su autor señala las claves del poema: “La ciudad —escribe el vate en la V— está dividida en dos barrios: Vegueta y Triana; este, contrariamente a lo que su nombre pudiera evocar, es el barrio del Comercio. Moderno y cosmopolita, tiene todo el prestigio de las urbes europeas; aquel, el encanto vetusto de nuestras viejas ciudades coloniales” (199). En la nota VI, añade: “(...) estrofa 2ª y el *Bank of British*, de especial recuerdo. En esta entidad bancaria, bajo la terrible férula de míster Jorge Lenton, hace números y, a hurtadillas, versos; [sic] el excelente poeta, nuestro muy amado amigo, D. Alonso Quesada” (199). La contraposición entre Vegueta y Triana, símbolos de dos maneras de entender la existencia —como se deduce del análisis de “Poemas de la ciudad comercial”—, y la colonización británica constituyen, pues, los núcleos del texto.

El poema se divide en tres secciones. En la primera (vv.1-12) se describe el ambiente de la calle comercial y se ahonda en la actividad que se desarrolla en ella. En la segunda (vv.13-32) se repara en los detalles que revelan la presencia de los foráneos que han colonizado la vía más importante de la urbe. La tercera (vv.33-40) es una declaración del sujeto lírico, quien rechaza con firmeza el imperialismo extranjero. La pieza se encuadra en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la presencia de imágenes visuales y auditivas (Durand 414-415), aunque su poso crítico pone en entredicho la descripción de la urbe, amenazada por la modernidad.

Desde los primeros versos se asiste al despliegue de la ironía, presente en toda la composición: “La calle de Triana en la copiosa/ visión de su esplendor continental” (vv.1-2). Tal y como se manifiesta en las citadas

notas IV, V y VI del libro II de *Las Rosas de Hércules*, el medio físico recreado evoca el de Las Palmas de Gran Canaria, capital de la isla donde nació el poeta. Por esto, el adjetivo “continental” (v.2) no se corresponde con la realidad insular, con el lugar donde se halla la vía. Esta está sumida en una “copiosa/ visión” (vv.1-2), es, por tanto, un escenario simulado, donde se figura un entorno artificial, el de la opulencia y la bonanza que se disfrutan en el continente, de la que dista mucho la situación de las Islas. Esta fractura entre lo impostado y lo real es lo que denuncia el sujeto lírico, que, a lo largo del poema, desvela que la prosperidad resulta solo aparente, en la medida en que tiene un alto precio para el ser humano que claudica ante el mercantilismo.

La dependencia que tiene el cuerpo social del capitalismo exacerbado se sugiere mediante la metáfora anatómica, tan del gusto de Morales, que identifica la calle de Triana, con el vaso más relevante del cuerpo humano, la “arteria aorta” (v.4). La vía, vital para la ciudad, posee un aspecto que se corresponde con el del progreso, como se infiere de la enumeración que la personifica: “ancha, moderna, rica y laboriosa” (v.3). En el quinto verso, que forma un paralelismo con el primero, se desvela la raíz de su importancia: esta es la “calle del comercio” (v.5). La descripción que se realiza de ella se apoya en las repeticiones, que subrayan las ideas y confieren al texto un ritmo rápido, logrado mediante la sucesión de anáforas —“donde” (v.7, v.9, v.11)— y el polisíndeton —“y” (v.8, v.10, v.12). En esta calle la riqueza es concebida como un ideal al que aspirar, lo que conlleva una gran inestabilidad —“se hacen y deshacen las fortunas” (v.8). La relevancia del capital se refleja en el léxico empleado, que enaltece el dinero —“ofrece/ el cálculo sus glorias oportunas” (vv.5-6)— y a quienes saben especular con él, conseguir beneficios y medrar —“el azar del agio se enoblece” (v.7).

El estruendo que inunda la calle se halla en consonancia con el ritmo trepidante del poema. Frente al sonido, siempre ligado a la vida y la voz en la obra de Morales, en ella se escucha un ruido desagradable —“el urbano estrépito” (v.9)— que impulsa el afán productivo —“y se traduce en industrioso ardor” (v.10). Igualmente molesto resulta el hecho de que la vía no está poblada por los miembros de la comunidad, sino por los

foráneos, concretamente, por los ingleses. A su presencia se refieren dos alusiones. Por un lado, se cita su moneda —“la esterlina” (v.11)— que, personalizada, “corre sin tasa” (v.11), es decir, su uso no está gravado y, por esto, cuenta con privilegios. Por otro lado, se menciona su lengua, que se impone a la de la fratría, cuyos integrantes deben amoldarse a la situación y expresarse no en su lengua materna, sino en la anglosajona —“es el *english spoken* de rigor” (v.12).

En la segunda parte del texto se enumeran los variados indicios de esta colonización extraoficial, presentes en diversos campos de la vida cotidiana que afectan a los seres humanos. El sujeto lírico repara en “los rótulos en lenguas extranjeras” (v.14), que reflejan la proliferación de negocios regentados por forasteros, cuyos “toldos de lona” (v.15) no dejan pasar el “sol” (v.13), símbolo de la creación y de la vitalidad en la obra de Morales. La oscuridad, sinónimo de la muerte en *Las Rosas de Hércules*, envuelve a los viandantes que discurren entre la “sombra amigable sobre las aceras” (v.16). El expolio del espacio público y comunitario con fines puramente económicos provoca la deshumanización del entorno, sugerida en los rostros del hombre diluido en la masa —“profusos peatones/ de vestes y semblante abigarrados” (vv.17-18)—, invisible en la “sombra” (v.16), despersonalizado y reducido a la nada. Su cosificación es sugerida mediante la semejanza entre estos y las rígidas banderas que decoran la calle de Triana —“y, cual derivación, en los balcones,/ los pabellones de los consulados” (vv.19-20). Su apariencia dura, severa y uniforme dota a los seres humanos, privados de su individualidad, de un aire plomizo, al que contribuye el polisíndeton —“y” (v.15, v.17, v.18, v.19)—, que ralentiza el discurso.

La ciudad ha sido colonizada y el sujeto lírico es incapaz de reconocerse en su propio medio. La omnipresencia foránea lo convierte en un extraño, asediado en un entorno que se supone familiar. Su repulsa ante esta situación se sintetiza en el vigesimoprimer verso: “Todo aquí es extranjero” (v.21). La repetición del pronombre “todo” (v.21, v.29) revela el desdén que provoca en el yo lírico la dominación externa. El paisaje físico ha sido tomado por los ingleses, como sugiere la enumeración que se encadena (vv.21-28): las instituciones, como “el *Bank of British*” (v.24), “las

tiendas de los indios” (v.23); los medios de transporte y las fábricas —“el tráfico en la vía” (v.25), “la flota, los talleres y la banca” (v.26). Y ese “Todo” (v.21,v.29) abarca también el paisaje humano: “las celosas/ gentes que van tras el negocio cuerdo” (vv.21-22). Ni siquiera la mujer, siempre vinculada a la protección y el deseo en la obra de Morales, escapa al imperialismo británico; y así, el gesto coqueto de “la *miss* que, al descenso del tranvía,/ enseña la estirada media blanca...” (vv.27-28), no llama la atención al sujeto lírico, antes bien, su erotismo se evapora porque constituye una manifestación más de lo foráneo².

La ironía emerge con fuerza de nuevo en los últimos versos de esta segunda parte, que remarcan la omnipresencia de los forasteros y los supuestos beneficios que brindan a la urbe —“Todo aquí es presuroso, todo es vida” (v.29). En oposición a esta imagen aparentemente positiva se erige el contrapunto negativo: la ciudad, personificada y comparada con la posesa —“cual bacante enardecida” (v.31)—, se abandona al mercantilismo desenfrenado³. Conscientemente, claudica en la batalla —“refriega” (v.30)— por preservar su dignidad y, amparada por el poder —“ebria de potestad” (v.30)—, se vende al mercado, como una prostituta —“al desenfreno comercial se entrega” (v.32).

Las dos estrofas que componen la parte final del texto prolongan la crítica al imperialismo británico. El sujeto lírico declara su firme rechazo a la omnipresencia de los ingleses. Su forma de vida es contraria a su espíritu, daña su interior y lastima su humanidad —“tanta celeridad le da quebranto” (v.34). Las características de su ser —“Y al alma, que es, al fin, mansa y discreta” (v.33)— constituyen la metonimia de una forma de estar en el mundo, tranquila, humana, atenta a la alteridad presente y atávica, solidaria y fraternal, como sugiere el polisíndeton que ralentiza el discurso y forma una anáfora—“Y” (v.33, v.35, v.38). Por esto, el sujeto

2 Distinto es el parecer de Bruno Pérez, quien ve en la imagen de la *miss* una muestra de erotismo, ya que, a su juicio, la mujer aviva el deseo del *flâneur* (2005:54) y refleja “una impresionante exquisitez erótica, fruto de un juego de voyerismo que *se deja caer* desde un acto de la cotidianidad” (2011a:121).

3 Muy diferente es la opinión de Bruno Pérez, para quien la comparación de la urbe con una bacante es una manifestación del deseo del *flâneur* (2005:53).

lirico se repliega al barrio de Vegueta, que evoca —“y sueña” (v.35)—, puesto que este es la antítesis del mercantilismo alienante y simboliza la memoria de la comunidad, a la que alude, por metonimia, la referencia a su arquitectura e historia —“lleno de hispano-colonial encanto” (v.36). Vegueta se convierte en un icono de la fraternía. Frente a la mundialización uniformadora, en el viejo barrio, al que se dedica el último poema de la serie, el ser humano puede, todavía, reconocerse en la memoria.

El último serventesio contiene una crítica feroz a la “colonización extraoficial” (v.40) británica, a la que se alude expresamente. Esta ha tomado el espacio, como indica el cambio del nombre de la isla, “*Grand Canary*” (v.37), que alude a los caracteres que se distinguían en la entrada a la capital hasta comienzos del siglo XX⁴. La empresa globalizadora se ha completado, como se explicita de forma irónica. Con alevosía, descaradamente, sin maniobras castrenses y por vía pacífica, se ha tomado un espacio de otro país —“bajo un cielo azul y nacional” (v.38). El comercio supone para los ingleses una nueva forma de conquista. Velados por la economía, los anglosajones se expanden por el mundo. El texto señala que, no por ser aparentemente pacífica, esta práctica deja de ser violenta e imperialista. La alusión a “*John Bull*” (v.39), ilustración que representa a Inglaterra, creada por John Arbuthnot, desenmascara la colonización mercantil, que los británicos combinaron con la militar, a la que se alude en la composición “V” de “Poemas del mar”, del libro I. Tomás Morales fue testigo de excepción de ambas y reprobó su virulencia y efectos sobre la fraternía en textos como el citado y “Britania máxima”, de “Los himnos fervorosos”, del II. De ahí que resulte erróneo el parecer de Sebastián de la Nuez, para quien el poeta ve que el cosmopolitismo es “tan consustancial a la isla que parece verla cambiar de nacionalidad, a fuerza de extrovertirse hacia el extranjero” (1956, II:159). Lejos de ser este el sentir de Morales, el escritor se rebela contra la maquinaria imperialista y contra la situación imperante, que critica con ferocidad.

4 En su edición de la obra de Morales, Guerra Sánchez apunta que el *Grand Canary* de la última estrofa de este poema aún se podía ver escrito en caracteres gigantes en las lomas de La Isleta en imágenes de principios del siglo XX (2006:390).

“ESTAMPA DE LA CIUDAD PRIMITIVA”: EL PROGRESO AMENAZADOR

Este soneto, compuesto por dos serventesios y dos tercetos escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante, está dedicado a José Hurtado de Mendoza, pintor grancanario amigo de Tomás Morales, caricaturista, ilustrador de la “Oda al Atlántico” y autor de un célebre retrato del poeta fechado en 1919. El mismo título de la pieza, en el que se puede leer la palabra “estampa” y su dedicatoria, en la que consta el apodo “Pepe”, constituyen guiños cómplices al amigo.

El texto constituye una crítica a la ciudad moderna y mercantil, que se opone a la “ciudad primitiva”, silenciosa y humana, con la que simpatiza el sujeto lírico. La ferocidad de la censura altera la división característica del soneto, mayoritaria en *Las Rosas de Hércules*, en la que se diferencian claramente dos apartados: el que forman los serventesios y el correspondiente a los tercetos. En esta composición se distinguen dos partes. La primera (vv.1-4) abarca el serventesio inicial, destinado a la presentación de la ciudad primitiva. La segunda (vv.5-14) comprende las otras tres estrofas, en las que se describe cómo el comercio y la industria la toman y la convierten en la ciudad moderna. La ciudad primitiva se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la presencia de imágenes visuales (Durand 414-415). Sin embargo, el rastro del progreso va mancillando a lo largo de los versos este espacio puro, hasta que lo sume en la nocturnidad y el simbolismo negativo.

El poema se inicia con la imagen de la urbe que, personificada, despierta al nuevo día. El “sol” (v.1), símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, la bendice con sus rayos, que se desplazan en un diseño espacial dinámico vertical descendente. La “claridad temprana” (v.1), indicio luminoso, vinculado a la vida, destierra los valores negativos, a los que aluden la oscuridad y la niebla —“la nebulosa madrugada otoñal” (v.2). La tranquilidad que reclamaba el sujeto lírico de la composición anterior es el rasgo distintivo de la urbe —“Envuelta en la silente quietud de la mañana” (v.3). Su estado primigenio es el sosiego. De ahí que esta sea considerada la “ciudad primitiva”, pues esa es su naturaleza primigenia, muy distinta de la que impone la maquinaria industrial. Paulatinamente,

será tomada por el fragor mercantil —“despierta poco a poco la vida comercial” (v.4)—, que la transmutará en el escenario deshumanizado de las transacciones comerciales y borrará su esencia, hasta quedar convertida en la ciudad moderna.

La segunda parte del texto describe esta alteración, sugerida mediante la acústica propia del desarrollo industrial que invade el espacio urbano. El sosiego se quiebra con la irrupción de los ruidos, que van ganado intensidad y forman una gradación. En un momento inicial son apenas un murmullo que llega desde lejos —“primeros rumores de la jornal faena” (v.5)—, que se propagan entre “la bruma” (v.6). Posteriormente, se hacen nítidos y se reconoce “el agudo silbato” (v.7) procedente de un entorno concreto, la fábrica, símbolo industrial. El “clamor fabril” (v.8) retumba en la ciudad y se extiende en un diseño espacial dinámico expansivo horizontal centrífugo por todas partes, hasta apoderarse de ella: la “llena” (v.7). Así, el estrépito anima “las calles desiertas” (v.9), cuya “serenidad” (v.9) primigenia se anula debido al estruendo de las “metálicas puertas” (v.10) de “los almacenes” (v.10), que, personificados, abren sus locales y provocan un bullicio insoportable que inunda el espacio urbano: “al correrse, rechinan con estridente son” (v.11).

El poema culmina con el ruido moderno por antonomasia, el del “tren” (v.13). Su brusca entrada, sugerida mediante la aliteración de vibrantes —“Y súbito, en sus rieles de acero encarrilado” (v.12)—, supone el clímax en la escalada sonora que satura la ciudad y a sus moradores. La enumeración de adjetivos que califican el “tren” (v.13)⁵ —“humeante, negro

5 Cabe señalar que el tren al que se refiere el poeta era en realidad un tranvía, por cuyos rieles circularía, ya en 1942, “La Pepa”, cuyos raíles pueden observarse en la actualidad, al comienzo de Triana, como un vestigio del desarrollo industrial de aquel momento. Como ya ha establecido la crítica (González Morales, 2011a: 44), el escritor se toma una licencia y habla del tren porque el tranvía que menciona funcionaba con un motor de vapor. Tomás Morales, que lo vio durante su niñez, recordaba cómo, a su paso, inundaba el ambiente con un “vaho de carbón”, materia suministrada por las casas carboneras inglesas que regentaban este negocio en Las Palmas de Gran Canaria. Tal y como cuenta Sebastián de la Nuez, este “tren”, en principio, símbolo del progreso, “pronto se convirtió en una pesadilla por la frecuencia con que ocurrían accidentes mortales que estremecían con horror a la población” (l, 1956:33).

y destartalado” (v.13)— refuerzan los valores negativos a él asociado. Su humo oscuro y la estela del “vaho de carbón” (v.14) que deja a su paso y tiñe todo “el ambiente” (v.14) de negrura, se contraponen a la claridad de la ciudad primitiva, a su quietud y silencio. Esta oposición remite, una vez más, a la crítica que realiza el sujeto lírico al mercantilismo. El tren, símbolo del progreso, es también el de la victoria de un orden desdeñado por él. Frente a la oscuridad, transitoriedad, nocturnidad, trasiego y estruendo de la ciudad comercial, este se decanta por la “ciudad primitiva”, presente en el título, antítesis de la “ciudad moderna”.

Esta interpretación del texto dista de la realizada por Oswaldo Guerra Sánchez, que asocia la ciudad primitiva con el atraso, en oposición a la ciudad comercial, que representa al progreso:

Con unas pocas pinceladas —afirma el crítico—, Tomás Morales traza aquí un dibujo, entre melancólico y realista, de la ciudad, “primitiva” no tanto en su relación con su sentido de originaria y primigenia (que correspondería, una vez más, con el tradicional barrio de Vegueta), sino más bien con el de rudimentaria y tosca, pues se describe, en un afán por completar a todos los ángulos de visión que sobre la ciudad se pretenden dar en esta sección, el sector industrial (391).

Es precisamente la oposición entre la ciudad “originaria y primigenia” y la comercial la que articula este texto. En ningún momento, en su recreación de la urbe, Morales plantea el debate entre civilización y barbarie. No hay un canto a la regresión. Su crítica no se dirige al concepto de progreso, sino a los excesos que, en su nombre, comete el capitalismo industrial, que deshumaniza al hombre, erradica la fraternidad y los valores que la sostienen. De ahí su deseo por reivindicar la ciudad primitiva, esa que salvaguarda los principios del *êthos*, su tranquilidad y mansedumbre, que están siendo arrasados diariamente por el fervor económico. La urbe original, que todos los días despierta para ser colonizada por el comercio, se erige en un signo de la resistencia a la deshumanización. Simboliza, al igual que el citado barrio de Vegueta, la fe en la morada y en la fraternidad que la constituye.

La fecha insertada al final del soneto, 1909, revela que es una de las primeras composiciones preparadas para este conjunto. La pieza recuer-

da al soneto “XII” de “Poemas del mar”, del libro I, hecho que no resulta extraño si se atiende a la proximidad de las redacciones, al espesor simbólico y los aspectos formales, prácticamente idénticos en ambas producciones.

“TIENDECITAS DE TURCOS”: LA CRÍTICA AL “VIVIR COSMOPOLITA”

El poema está dedicado a Claudio de la Torre, escritor, dramaturgo y cineasta amigo de Tomás Morales, con quien compartió las páginas de la revista *Ecos, España y Castalia*. Este conjunto de diecisiete serventesios, escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, retorna a la calle de Triana con el fin recrear un espacio real, los pequeños bazares que los turcos regentaban en su seno a comienzos del siglo XX.

El texto posee una estructura cuatripartita. En la primera parte (vv.1-8) se alaban estas tiendas, cuya tranquilidad representa una excepción en el entramado de la ciudad comercial. En la segunda (vv.9-40) se narra la incursión del sujeto lírico en uno de estos locales, cuyos objetos avivan su ensueño. En la tercera (vv.41-64) se describe al mercader extranjero que está a cargo del bazar. La cuarta, que comprende la última estrofa (vv.65-68), supone un cierre circular del poema, pues en ella se cantan las bondades de las tiendecitas de turcos. La pieza se encuadra en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la pureza (Durand 414-415), que evidencian la relevancia que este espacio tiene para la comunidad.

Estos establecimientos constituyen un espacio del ámbito, un reducto de tranquilidad en el seno de la urbe. En ellos se refugia el ser humano, que halla allí un descanso del asedio de “la febril exaltación urbana” (v.3). Frente al progreso desmesurado del capitalismo que inunda Occidente, las tiendecitas de turcos brindan a su visitante la calma y la comodidad que el mercantilismo le arrebatara —“las muelles laxitudes del Oriente” (v.4). Por esto constituyen un oasis para el viandante, un paréntesis en su rutina hostil. Su estancia en ellos se liga a la imagen área, positiva y

vertical del “vuelo transparente” (v.2), que lo transporta a otras latitudes más acordes con su personalidad, que lo saca del hastío y el tedio cotidiano, puesto que le descubre una amplia gama de sorpresas, amplificadas por los puntos suspensivos —“el vedado/ enigma, a ojos extraños encubierto,/ por los hijos del Líbano sagrado/ a nuestro asombro occidental abierto...” (vv. 5-8).

La segunda parte del texto narra la visita del sujeto lírico a uno de estos bazares. Este abandona deliberadamente la vía que le es tan hostil y, trazando un diseño espacial dinámico horizontal centrífugo, se adentra en la tienda en el momento de mayor trasiego comercial, el “Mediodía” (v.9), que ilumina la “actividad de la ciudad” (v.12) y “las calles febricantes” (v.13). Frente al apresuramiento y a la luminosidad del exterior, dentro domina la penumbra, mezcla de la “perezosa oscuridad” (v.10) y el sol que entra por “las puertas entornadas” (v.9). La media luz, siempre propicia para el ensueño en *Las Rosas de Hércules*, como se refleja en la composición “IV” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I, alienta la imaginación del visitante, quien, ante los objetos, asiste a “las más plurales fantasías” (v.16). Él, que se declara “poeta” (v.20), halla en el establecimiento un ambiente ideal, opuesto a la ajetreada y uniformadora calle del comercio. La tranquilidad y la variedad inundan el bazar, donde se despliega “toda una vida multiforme y quieta” (v.18). Estas disparan su creatividad y provocan en él “doradas soñaciones” (v.17), cuyo cromatismo se inserta en los valores positivos del régimen diurno de la imagen, y “un desfile de exóticas visiones” (v.19). Su contento por hallarse en un espacio humano, cálido y creativo lo hace exclamar —“¡Tiendecitas de Turcos!” (v.15).

La descripción de los objetos del local se realiza mediante las enumeraciones de las “raras mercancías” (v.14), que animan al sujeto lírico, pues son un acicate para sus “entusiasmos de poeta” (v.20). Todos los artefactos que nombra guardan relación con otros poemas de *Las Rosas de Hércules*. Entre ellos se encuentran los “cofretillos” (v.21) y “jarrones” (v.23), continentes que guardan “espléndidos tesoros” (v.22), elementos que en la obra de Morales resultan indisociables de la quimera y la creación, como se infiere de la lectura de textos del libro I, como “Criselefantina”, de “Poemas de asuntos varios”, y de “Final”, de “Poemas del mar”. Asi-

mismo, destacan las “porcelanas de brillos irreales” (v.25), que inician la enumeración y remiten a la delicadeza y la sensualidad, como se apunta en “Criselefantina”. También se resaltan las telas —“sedas en fastuosa algarabía,/ recamados tapices orientales” (vv.26-27)—, símbolos de la continuidad y promesa de eternidad que brinda el arte, como se reseña en “A Néstor”. Y, por último, las “luminarias de bisutería” (v.28), presentes también en la citada epístola al pintor y en “Romance de Nemoroso”, que remiten a la sexualidad y, por extensión, al deseo de perdurar a través de la obra de arte.

Los objetos que el sujeto lírico encuentra en el local le hacen evocar “las leyendas perfumadas” (v.32) de Oriente, guiño a *Las mil y una noches* y a uno de sus personajes más célebres, Simbad el marino, a quien el visitante convierte en el suministrador de las mercancías del bazar. Su ensoñación perfila la llegada a la tienda de “todas las maravillas de Bagdad” (v.36) en un “bello navío de Bassora” (v.35), clara referencia al famoso personaje literario. La fabulación humana desencadena el elogio de este tipo de establecimientos, expresado mediante exclamaciones, que resaltan su valor para la comunidad, en cuanto le aportan el contacto con una tradición milenaria, que dignifica al ser humano: “¡Valor alucinante de otra tierra!/ ¡Toda una ardiente historia musulmana,/ de opio y amor, vuestro mutismo encierra!” (vv.38-40). Las “tiendecitas de turcos” reconfortan a sus visitantes, restituyen su ánimo, como sugiere el simbolismo renovador y purificador del fuego, presente en la metáfora del “braserillo brujo de los sueños” (v.29).

La tercera parte del texto se destina al retrato del dependiente de la tienda. El “bárbaro tatuaje” (v.43), “el gorro griego” (v.44) y “los rasgados ojos melancólicos” (v.47) del mercader extranjero remiten a su condición de foráneo que ha arribado a la ciudad comercial en busca de prosperidad. El pragmatismo mercantil, extraño para los vendedores, los sume en el estoicismo, como se aprecia en su “mirada de resignación” (v.48) y en la “oración” (v.46) que siempre recitan. La simpatía que siente el sujeto lírico por ellos, víctimas, también, de los abusos de la modernidad, contribuye a que los sacralice y se refiera a ellos como hombres de “rostros apostólicos” (v.45). La estampa de los negociantes se reviste de roman-

ticismo en la evocación de su huésped, que imagina que estos son seres sobrehumanos que, en tiempos remotos, gozaron de la libertad y contemplaron, en lugares lejanos, Jerusalén y Egipto, escenas típicamente orientales que contrastan con la grisácea existencia contemporánea, como “las dromedarias caravanas” (v.51) cargadas de mujeres —“los frutos del harén” (v.50); “El Cairo, con sus cúpulas de oro” (v.55); y los “pinos de Efraín” (v.56).

En la decimoquinta estrofa, en la que se quiebra la ensoñación del sujeto lírico, se manifiesta que el presente de los tenderos es la cruda realidad de la “ciudad comercial”, de la que se evaden con el recuerdo de sus lugares de origen. La memoria dota de sentido a la existencia del desarraigado. Gracias a ella, pueden recuperarse de la nostalgia del distanciamiento, como se sugiere mediante la imagen de la “esclava de ojos negros” (v.63), que consuela al foráneo.

El último serventesio cierra un poema que posee una estructura circular, ya que retoma la idea del primer verso. En la estrofa postrera se ensalzan estas tiendas, consideradas un espacio para la evasión —“fantasmagórico nirvana” (v.67)—, para la huida de la asfixiante atmósfera mercantil que se ha apropiado de Europa. La laxitud, las ficciones y la fantasía oriental resultan muy gratas al ser humano, que encuentra en los establecimientos de los turcos un espacio de resistencia a la maquinaria capitalista —“Alma oriental que en Occidente habita” (v.66)—, y, por esto, resultan merecedoras del elogio, que se materializa en las exclamaciones —“¡Bazares de la calle de Triana!” (v.65), “¡todo un fantasmagórico nirvana/ en medio del vivir cosmopolita!...” (vv.67-68).

Estos pequeños negocios son, como ha escrito Bruno Pérez (2011a:56-58), un paraíso artificial en el seno de la austera calle del comercio y constituyen la antítesis de las instituciones, los consulados, los grandes bancos británicos y las firmas, lugares en los que reinan los valores de la acérrima economía. Frente a estos, las tiendecitas de turcos, espacio del ámbito, representan un remanso de paz en el seno “del vivir cosmopolita” (v.68) que ahoga al sujeto lírico. En contraposición a la voz impostada, al “*english spoken*” (v.12) citado en “La calle de Triana”, al arrebatado de la circunstancia que representa el cosmopolitismo, la visita a estos bazares

reconforta al ser humano y lo reconcilia con su realidad. El visitante que en ellos se adentra sucumbe a la creación y al ensueño, elementos fundamentales para nutrir el espíritu de los miembros de la fraternidad, que viven esta experiencia como una interrupción en su discurrir cotidiano, como un éxtasis durante la jornada. Por eso, el diálogo que el hombre emprende con los objetos de los locales regentados por los turcos representa una vivencia positiva para la comunidad, pues no se despoja de su cultura, sino que asiste, con “asombro” (v.8), a la riqueza de la ajena y, así, afirma, indirectamente, la propia, al presentarla como una cultura solidaria, dispuesta tanto a recibir como a compartir. El exotismo es, pues, interpretado como una realidad positiva, que permite el encuentro con el otro y amplía el conocimiento mutuo. Esto lo diferencia del cosmopolitismo, que ahoga a la población local y esquilma su modo de existir en el mundo imponiendo otras formas de vida, como hace la colonia inglesa. Las tiendecitas de turcos son un símbolo de la resistencia contra la mundialización uniformadora que asola el *êthos*. Así lo sugiere el propio Morales en la nota VII del libro II de *Las Rosas de Hércules*: “Canta a las primitivas tiendas de la ciudad, hoy sustituidas por los maravillosos bazares de los indios” (199). La identificación de los establecimientos con lo primitivo y la amenaza de desaparición que se cierne sobre sus propietarios, incapaces de soportar la rivalidad comercial, las convierten en un reducto de resistencia contra la homogeneidad que impone el mundo moderno.

“HA LLEGADO UNA ESCUADRA”: LA CIUDAD PACÍFICA

Este texto está dedicado al pintor Eladio Moreno Durán, autor de uno de los retratos más celebres de Tomás Morales, realizado en 1905, en Madrid, donde el poeta conoció al dibujante durante sus estudios universitarios. La amistad iniciada entonces se consolidó con el traslado de Moreno Durán a Gran Canaria, donde ejerció como profesor de dibujo durante años.

Este conjunto de diez serventesios, escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, es el único poema entre los reunidos en “La

ciudad y el puerto” que se desarrolla en este, concretamente “en el antepuerto” (v.4), espacio recreado con profundidad en los “Poemas del mar”, que Morales recupera en esta sección debido a la importancia que posee para la economía de la urbe. Su fecha de publicación en *Ecos*, el 12 de septiembre de 1917, invita a pensar que puede tener un referente real, relacionado con los barcos extranjeros que atravesaban el Atlántico durante la Primera Guerra Mundial y repostaban en el Puerto de la Luz y de Las Palmas, escala habitual para las embarcaciones bélicas durante la Gran Guerra⁶. La composición, en la que Morales vuelve a exhibir, como en “Poemas del mar”, del libro I, un dominio absoluto del léxico naval, posee un tono cronístico y presenta una estructura bipartita. En la primera parte (vv.1-24) se narra la llegada de la flota, que sorprende a los habitantes de la ciudad; y en la segunda (v.25-40) se describen las maniobras de la tripulación.

La urbe, personificada en el texto, despierta y, asombrada, contempla “una escuadra” (v.1) que ha llegado en la noche y se ha instalado en sus inmediaciones —“al sur de la Bocana” (v.2). La novedad inunda el espacio, como se refleja en el paralelismo y la repetición —“Por toda la ciudad” (v.9, v.11)— y los verbos —“ha trascendido” (v.9), “se vio invadido” (v.11). El suceso agita a la población —“la noticia, y el ánimo despierto” (v.10)—, que se desplaza a las inmediaciones del “antepuerto” (v.4) para divisar los barcos: “Desde las explanadas y espigones/ los curioseas, a su sabor, la gente” (vv.19-20).

La descripción de la flota incide en su potencial devastador. Su magnitud y capacidad militar albergan una fuerza sugerida mediante los encabalgamientos y los adjetivos —“Seis unidades de combate forman/ la división” (vv.5-6), “sus guerreras trazas/ sobre el ambiente” (vv.6-7), “se uniforman/ con el esmalte” (vv.7-8). El cromatismo oscuro —“mate” (v.7), “gris” (v.8)—, asociado a valores negativos en la obra de Morales, se halla en consonancia con su carácter intimidatorio. En relación con este se en-

6 Sebastián de la Nuez sitúa el origen del texto mucho antes, concretamente en la llegada de una escuadra española al puerto una tarde de febrero de 1905 (1956, I: 164-165).

cuentran, asimismo, sus “severas proporciones” (v.17), que asocian los barcos con fortalezas flotantes —“sus fúlgidos metales,/ torreados de cofas artilladas” (vv.14-15). La presencia de los buques, personificados —“graves de orgullo y de vigor navales” (v.16)—, en las inmediaciones de la urbe resulta inquietante, como sugieren los puntos suspensivos, pues encierran “una agresión latente...” (v.18). No en vano, se hallan muy próximos a los civiles, como sugiere la exclamación —“¡Helos allí!” (v.13); si bien las naves “de tipo acorazado” (v.21) se ubican “Más lejos” (v.21), otras no menos potentes están muy cerca: “ya en bahía, las fuerzas de crucero;/ y, junto al farallón, pulimentado/ como un juguete lindo, un torpedero” (vv.22-24). La ironía evidente en la comparación del barco de guerra con un entretenimiento infantil alberga una crítica a la amenaza de la muerte, que obedece a una concepción negativa de la guerra y de la violencia característica de *Las Rosas de Hércules*.

En la segunda parte del texto se describen las maniobras de “la tropa marinera” (v.26). La tripulación faena en los diversos lugares de las embarcaciones, desde las que dominan el mar y la ciudad. El sujeto lírico destaca el compromiso de todos sus integrantes, comparados, por su precisión, con un “atinado coro” (v.30). Desde los “imberbes oficiales” (v.27) a “los comandantes de silbato de oro” (v.32), todos participan en la táctica naval, descrita en las dos últimas estrofas. Los habitantes de la urbe asisten, expectantes, a este insólito espectáculo, como sugiere la proliferación de pausas, que albergan sus emociones contenidas: “Todo está listo. Cesa el ajetreo./ Los artilleros guardan avizores” (vv.33-34). El prodigio de la técnica militar resulta admirable para los testigos del evento, como reflejan la anáfora —“Todo” (v.33,v.35)— y la exclamación: “¡Todo es prestigio, precisión y aseo” (v.35). Finalmente se escucha el estruendo de “los veintiún cañonazos de ordenanza” (v.40), que rasgan la tranquilidad de la urbe, cuyo carácter pacífico se simboliza mediante las imágenes celestes y el polisíndeton —“Y en tanto que las nubes se serenán/ y la mañana perezosa avanza” (vv.37-38). Estas insertan la ciudad en el régimen diurno de la imagen (Durand 414-415) y contrastan con el belicismo que anuncia la proximidad de la contienda militar, denostada por Tomás Morales.

Si, en “Estampa de la ciudad primitiva”, el tren simboliza la perfidia del progreso, aquí es la escuadra la que implica la virulencia castrense y conquistadora, que amenaza también a los moradores del *êthos*. La contraposición entre los principios cívicos y pacíficos que estos defienden y las naves de guerra articula toda la composición, que constituye la evidencia del rechazo que siempre profesó Morales al imperialismo de cualquier signo, incluido el militar, como se explicita en las composiciones “V” y “X” de “Poemas del mar”, del libro I, y en “Britania máxima”, del II. Los vínculos con los primeros explican por qué Sebastián de la Nuez considera que este poema “es una verdadera estampa arrancada de los Poemas del Mar, que es su verdadero sitio” (1956, II:85).

“CALLE DE LA MARINA”: LA CRÍTICA AL CAPITALISMO MODERNO

Este conjunto de diez serventesios escritos en versos endecasílabos, cuya rima es consonante, está dedicado a Antonio A. Ramos, tío de Leonor Ramos de Armas, esposa de Tomás Morales. El poema constituye una descripción de la vía que le da nombre, en la que impera un ambiente sórdido y marginal típico algunas zonas de las ciudades portuarias —“la incuria/ de los puertos de mar” (vv.10-11)—, como la que recrea Morales. El texto posee una estructura bipartita. En el primer apartado (v.1-24) se realiza la estampa de la calle. En el segundo (v.25-40) se desgranar las emociones negativas que este peligroso escenario provoca en el sujeto lírico, en este caso, colectivo. La epístola se encuadra en el régimen nocturno de la imagen y en la dominante digestiva, que justifica la abundancia de imágenes visuales, táctiles y olfativas, vinculadas a lo oculto y oscuro (Durand 414-415).

La primera parte de la composición presenta la otra cara de la esplendorosa ciudad comercial. La calle de la Marina está envuelta en el frío—“la tristura/ neblinosa de la noche invernal” (vv.1-2)— y la oscuridad —“sin luz, medrosamente oscura” (v.3)—, propios del régimen nocturno de la imagen que impera en ella y la convierte en una “Calle de horror” (v.5). Esta carece de la riqueza y la afluencia de negociantes que inundan

Triana, es una zona solitaria y deprimida —“Pobre” (v.3), “la desolación del arrabal” (v.4). En ella se realizan todas las actividades que no tienen cabida en la opulenta y populosa vía del comercio. Personificada como la “Impune encubridora” (v.5), es el lugar idóneo para “todo lo infame o subrepticio” (v.6), donde se desatan los más bajos instintos, enumerados a lo largo del texto —“el crimen” (v.8), “el vicio” (v.8), la “pendencia”(v.12), el “robo” (v.12) y la “lujuria” (v.12).

Los locales de la vía, plasmados en la enumeración —“Tascas, burdeles, casas que previenen/ con su aspecto soez” (vv.9-10)— representan la antítesis de los espacios humanos de la serie, las “tiendecitas de turcos” y la casa canaria. Su arquitectura asfixiante —“una ventana estrecha” (v.13)— y su atmósfera basta, sugerida por los sonidos —“sale algún juramento destemplado,/ o alguna copla obscena que nos echa/ su vaho de aguardiente y de pecado” (vv.14-16)— enfatizan la angostura que todo ello produce en el hombre. En la calle de la Marina no se respeta a la persona, reducida al colectivo de “torvas figuras” (v.17), cuya apariencia física y gestos las condenan de antemano —“con trazas de asesinos y ladrones” (v.18), “innobles cataduras” (v.19)— y evitan el contacto con el otro —“pegadas a los sucios paredones” (v.20). Entre todos destacan las prostitutas que ofrecen “un carnal banquete” (v.22), un “amor a ínfimo precio” (v.23), completamente opuesto al defendido en *Las Rosas de Hércules*.

La deshumanización que denuncia este poema subraya, como ha apuntado Bruno Pérez, apoyándose en la filosofía de la Escuela de Frankfurt y, concretamente, en las *Iluminaciones* de Walter Benjamin, la perturbación profunda de una sociedad que sufre las consecuencias de una modernidad que reduce al ser humano a mero objeto de transacción (2005a:60). Su secuela más notable es la sufrida por la mujer. A diferencia de la concepción que de ella se tiene en el ciclo erótico y los poemas amorosos de *Las Rosas de Hércules*, su encuentro con la fémica está asociado aquí a la enfermedad —“enfermas bajo el vivo colorete” (v.24)— que le incita a rehuir todo contacto con la meretriz. En ese sentido, en la obra de Morales se registra una crítica diferente a la que Benjamin atisbó en Baudelaire. Si el filósofo interpretó en su comentario de *Spleen* que el simbolista defendía la santificación de la prostitución, pues la com-

prendía como una forma de martirio (1980:73), el enfrentamiento de Morales con esta realidad diverge de la experiencia de su antecesor. Para el vate grancanario, convertir a la fémica en objeto, en último extremo, erradicar la subjetividad del otro, frustra la posibilidad de la comunicación y la escritura. Mujer y poesía se funden en su literatura y, cuando la alteridad desaparece, se aborta la expresión. Por esto, el sujeto lírico decide emprender el camino. Antes que una fuga, su marcha supone un posicionamiento ante el mundo, a todas luces coherente con su poética. La suya es una postura tan crítica como la de Baudelaire, pero, si este resuelve la imagen de manera irónica, Morales la encara simbólicamente, negando la posibilidad de intimar con una víctima de la despersonalización provocada por el capitalismo.

La segunda parte del poema se detiene en el miedo que siente el sujeto lírico que se adentra en la calle de la Marina. La amenaza de la enfermedad, el robo, el asesinato o cualquier otro “fortuito acaso” (v.25) lo animan a emprender la huida —“nos acucia a aligerar el paso/ el latir azuzante de los miedos” (vv.27-28). Inmerso en el diseño espacial del cerco, completamente asediado y dominado por los temores —“Arrepentidos ya de nuestra andanza” (v.29)—, fabula sobre lo que le puede suceder —“ve la ilusión que espantos imagina,/ tras de cada portal una asechanza/ y un ‘la vida o la bolsa’ en cada esquina” (vv.30-32). Los peores augurios se cumplen en el serentesio final, cuando el sujeto lírico reconoce que la fatalidad se impone en el “oscuro callejón siniestro” (v.33), cuyo aspecto refuerza los valores negativos del régimen nocturno de la imagen. En la estrofa final alcanza su culmen el esquema de la caída que predomina en el texto, que Bruno Pérez identifica, con acierto, como un *descensus ad inferos* (2002:145; 2005a:58). El clímax se produce cuando se comete un asesinato —“enterró su cuchillo un marinero/ en la garganta de una prostituta” (vv.39-40).

La víctima simboliza el otro lado del comercio, aquel que no tiene cabida en la flamante “calle de Triana”. La muerte es el fin inevitable de estos personajes que viven en los márgenes de la ciudad comercial, cuya cara alegre, dinámica y febril es el envés de la opacidad y la claustrofobia que mortifican a estos seres abocados a la tragedia por “cosas de dinero”

(v.37). Los excesos del capitalismo conducen a estas situaciones límite y violentas en las que las personas por él segregadas buscan fortuna en unos negocios ilícitos que derivan en la más salvaje brutalidad. Estas criaturas que, por otro lado, equilibran y sostienen al sistema que los discrimina, desempeñan una función esencial en cualquier comunidad: toleran el desenfreno de los instintos de sus habitantes que, a plena luz del día y en el centro de la ciudad, serían condenados por la razón ilustrada que regula la sociedad mercantilista. Conviene recordar que la localización de la calle de la Marina, actual Francisco Gourié, era paralela y distaba unos pocos metros de la “arteria aorta de la capital” (v.4) celebrada en “La calle de Triana”, cuyo esplendor se vuelve a cuestionar en este texto, muy crítico con el orden económico y social emergente.

Por la recreación sórdida de los ambientes portuarios realizada en este poema, Guerra Sánchez apunta la posible influencia de la obra *Las ciudades tentaculares* (1895) del poeta simbolista belga Émile Verhaeren en la redacción de estos versos (2006:396). Junto a esta huella cabría señalar la de Baudelaire, Poe, Rimbaud, Galdós, Dickens o Conan Doyle, o la de toda la tradición del malditismo y la bohemia que, a finales de siglo, se congregó en los sectores marginales de las ciudades. A estas posibles fuentes habría que añadir a los escritores contemporáneos de Morales, que, al igual que él, dedicaron textos a esta calle. Entre ellos se encuentra Alonso Quesada, quien escribió algunos artículos en *El Liberal* pocos años después de la edición del libro II de *Las Rosas de Hércules*, en los que destaca la miseria y la suciedad de la urbe. El siguiente fragmento de un texto publicado en el citado diario el 19 de febrero de 1924 resulta enormemente elocuente al respecto. Su título, “La ciudad sucia”, y la mención a la calle de la Marina, arrojan luz sobre el prejuicio asentado del lustre urbano de la poética de Morales, que ha mitigado, si no anulado, su conciencia crítica y ha dificultado, con ello, la comprensión de su universo poético. Las descripciones de este lugar por parte de Alonso Quesada son muy esclarecedoras para la interpretación del poema de Morales:

Volvamos al mismo tema invernal. La ciudad (...) fea, sucia. Asco y vergüenza da cruzarla el día en que caen cuatro gotas.

No hay una calle, ni siquiera las más transitadas, que no produzca repugnancia. Pero es ciertamente comprensible la razón de tal abandono.

(...)

No recordaremos la famosa carretera del Puerto ni ese moruno escenario de Fuera la Portada, donde los chicos desnudos y pringosos bailan sobre los charcos. Tampoco haremos mención de esa calle de la Marina. Para hablar de esto es preciso estar uno verdaderamente incomodado y desbocarse. Y como los sucesos ciudadanos ahora son divertidos como de comedia de magia, el ánimo más bien tira al regocijo⁷.

Esta presentación de un espacio poliédrico, en el que convive una variedad de matices que anula el maniqueísmo, ha llamado la atención de Oswaldo Guerra Sánchez, quien se percató de la amenaza de los valores negativos que se concentran, junto a otros aspectos positivos, en la obra de Morales y, en general, en la de todos los vates modernistas canarios:

La nueva ciudad —escribió— debía tener un fiel reflejo en la literatura. Como poetas urbanos, los jóvenes escritores canarios se inspiraron en su creciente ciudad y fueron víctimas de su inevitable progreso. La mitificaron como cantores inaugurales de un espacio recién incorporado a la modernidad. Sin embargo, la mitificación que de ella hicieron no se sustenta en el mero canto a sus excelencias, como cabría esperar. Como escritores modernistas pronto asumieron el nuevo espacio vital y literario desde dentro de sus propias contradicciones en una amalgama de valores positivos y negativos. Mito y contramito se dan la mano así en el seno de un mismo autor e incluso de una misma obra (2002:16).

7 La localización de este artículo se debe a la generosidad del investigador Antonio Henríquez, editor de la obra *quesadiana*, que apunta probables conexiones entre los artículos publicados en ese año por Alonso Quesada y los poemas de Morales, asunto que merece una investigación detenida y más amplia, que excede los límites de este trabajo.

El poema constituye uno de los ejemplos más representativos de la implicación de Morales, autor tenido por poco comprometido, con la realidad de su tiempo. Desde este punto de vista, no parece que Morales, como ha escrito Bruno Pérez, desee legitimar las realidades más duras de la urbe. El crítico ha sostenido:

A una ciudad emergente que desea institucionalizarse, no conviene que le sean revelados sus defectos, sino todo lo contrario, debe ser alentada con optimismo. Sin embargo, la negociación reside en que el mundo moderno permite a Morales esa representación fatal de lo mísero urbano, debido a que, para ésta, es provechosa, ya que le indica aquellos lugares donde habitan el crimen y la miseria y por los cuales no es aconsejable transitar” (2005a: 45-46).

Frente a esta opinión, el análisis realizado pone de manifiesto que este es un texto sumamente explícito, caracterizado por un léxico y un tono descarnados que evidencian la sensibilidad del poeta por una alteridad que le duele y el deseo de plasmar su confusión ante un mundo moderno plagado de unas incongruencias que ansía denunciar. No se trata, pues, de advertir sobre los peligros de la ciudad, sino de recrear críticamente sus tensiones y su diversidad.

“EL BARRIO DE VEGUETA”: LA CASA, COBIJO DE UNA COMUNIDAD MADURA

El último texto de la serie es un canto al barrio de Vegueta, compuesto por dieciocho serventesios escritos en versos alejandrinos, cuya rima es consonante. Está dedicado a María Hidalgo, esposa de Rafael Cabrera, a la que se dedica la “Oda”, que fue propietaria de una vivienda tradicional muy similar a la que se describe en este poema, que aún se conserva junto a la Plaza del Pilar Nuevo. Como se explicita en “Canto a la ciudad comercial” y “La calle de Triana”, Vegueta es el espacio predilecto del sujeto lírico, pues simboliza, como ya se ha anotado en los análisis previos, un modo de vivir opuesto al que ofrece el barrio del comercio. Por consiguiente, este elogio al ámbito simbólico que es Vegueta, supone, también,

una alabanza de los valores del *êthos*, que este representa, principios que sufren la amenaza del mercantilismo radical. La alabanza al barrio justifica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que lo sacralizan. La pieza se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que explica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza (Durand 414-415).

El poema presenta una estructura cuatripartita. En la primera parte (vv.1-16) se establece la confrontación entre Triana y Vegueta. En la segunda (vv.17-28), el sujeto lírico declara su preferencia por esta última. En la tercera (vv.29-56), describe de manera elogiosa la casa canaria, icono del barrio viejo y de los valores del *êthos* y la fraternidad. En la cuarta (vv.57-72), denuncia la erosión de dichos valores a causa del capitalismo desmesurado que coloniza la urbe.

En los primeros versos se enfrentan sus dos barrios más importantes. La comparación abarca desde el primer al cuarto serventesio y se sustenta sobre una serie de oposiciones que se apoyan en los adjetivos. Por un lado, Triana es un espacio hostil para el ser humano, asediado por el estrépito de la maquinaria industrial, sugerida por la aliteración de vibrantes, que recuerda a la de “Estampa de la ciudad primitiva” —“La fábrica reciente de los ruidos modernos” (v.9), “los rumores roncós de la urbe en celo” (v.18). Por otro lado, Vegueta es un espacio silencioso y acogedor, como evidencian los adjetivos que lo personifican —“tranquilo” (v.1), “plácido y riante” (v.2)— y las pausas sintácticas que abundan en los dos primeros serventesios, que ralentizan el discurso y evocan la paz y la quietud del barrio. Frente a la modernidad que envuelve Triana, caracterizada por el desarrollo comercial, el cosmopolitismo y las diversas imposiciones de un modo de vivir completamente ajeno a la fraternidad, Vegueta se relaciona con su memoria, ya que fue en ella donde se inició la historia de la urbe. Como en el “Canto a la ciudad comercial”, el sujeto lírico la asocia a la llegada de los castellanos, quienes, capitaneados por Juan Rejón, levantaron el Real de Las Palmas en la desembocadura del barranco de Guiniguada —“‘La Ciudad del Real’, de los descubridores” (v.8). Allí se encuentra la “Fundación primitiva” (v.5), íntimamente unida al his-

panismo, pues es producto, como las ciudades de América, de la expansión “del genio aventurero” (v.5), que formó la comunidad hispánica con la que simpatiza el sujeto, quien se adscribe a ella y equipara su ciudad con las europeas —“junto al mar azul tiene un pintoresco modo,/ igual que el de esas claras villas del Continente” (vv.3-4). Al subrayar la pertenencia al hispanismo, el sujeto denuesta las imposiciones foráneas, sobre todo británicas, que impone la colonización económica. Si esta convierte la calle Triana en una vía deslumbrante —“ancha, moderna, rica y laboriosa” (v.3), como se refleja en el “La calle de Triana”—, Vegueta carece del fulgor de antaño —“brilló, en pasados tiempos, con propios esplendores,/ y tuvo un lema, entonces, orgulloso y guerrero” (vv.6-7). De hecho, ese desarrollo es la causa de su decadencia, como sugiere la metonimia de la “fábrica” (v.9), emblema por antonomasia del mercantilismo, presente en “Estampa de la ciudad primitiva”⁸, que “le merma, poco a poco, su antiguo poderío” (v.10).

La confrontación entre los dos barrios se plasma en la imagen naval con la que se cierra la primera parte del texto. Vegueta y Triana constituyen dos símbolos, dos maneras de comprender el mundo, dos modos de habitarlo que se materializan en unas “hechuras” (v.14) y “aspecto” (v.15) “diferentes” (v.14). Por esto, se alude a sus contrastes —“Frente a frente emplazadas” (v.13)— comparándolos con dos naves enormes enfrentadas entre sí —“tal dos embarcaciones/ de países distintos, unidas por sus puentes” (vv.15-16). Ese vínculo se refiere a dos puentes reales, que, en la época de Morales se alzaban a los pies del “seco cauce” (v.11) del Guiniguada, el de Palo y el de Piedra.

La predilección por el barrio de Vegueta se explicita en la segunda parte del texto. El sujeto lírico declara abiertamente, como se infiere del uso de la primera persona —“Yo prefiero” (v.21,v.25)—, que se repite formando un paralelismo, su amor por este ámbito. Su sentimiento nace

8 Conviene destacar que los vínculos entre este texto y “Estampa de la ciudad primitiva” son estrechos. No en vano, el título inicial del poema era “La ciudad vieja” y Morales lo corrigió en las pruebas de imprenta, donde consta el nuevo título, “El barrio de Vegueta”.

de la serenidad que emana del entorno, sugerida por los sustantivos y adjetivos relacionados con la quietud —“paz callada” (v.17), “dormida ausencia” (v.17). Toda la arquitectura eleva su espíritu, justo lo contrario que le sucede al transeúnte en la calle del comercio, empequeñecido e invisible entre el tráfico y las sombras de los pabellones de los consulados. En Vegueta este puede contemplar “las torres del Seminario y la Audiencia” (v.19), que, al igual que “viejas iglesias de campanas dormidas” (v.27), refuerzan las dinámicas verticales ascendentes y remiten a la elevación, a la “unión divina” (Durand 121). El ambiente no asedia ni aliena al ser humano, como sucede en Triana, sino que expande y libera sus horizontes, lo purifica —“mejor parece el aire y es más azul el cielo” (v.20). Como apuntó Gaston Bachelard en *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, el cielo azul es la fenomenalidad sin fenómeno, el éter, el aire más puro, que ofrece al soñador la “sublimación total” (1989:239). La pureza de Vegueta se opone a la saturación de Triana, que atenaza al hombre y contamina su espíritu.

El barrio viejo alberga la historicidad de la fraternía. Sus “calles serias y luminosas” (v.21) acogen al viandante y le recuerdan su pertenencia a la comunidad, como sugiere el simbolismo del camino. Al depositar su planta en el mismo espacio que sus antecesores⁹ —“donde el paso que hiera las roídas baldosas, / el eco de otros pasos, legendarios, despierta...” (vv.23-24)—, el paseante actualiza la memoria de los ancestros. Si en Triana el recorrido del urbanita lo condena a formar parte de la masa creada por el mercantilismo y el cosmopolitismo, Vegueta lo humaniza y lo une a la fraternía. La referencia a los “pasos, legendarios” (v.24) remite al origen de la ciudad, evocado en el “Canto a la ciudad comercial”, al mo-

9 Entre esos ancestros conviene recordar a Cairasco de Figueroa, cuya voz atravesó las “roídas baldosas” de las calles de Vegueta. En su *Gofredo famoso*, el canónigo esbozó el mapa del barrio viejo. Al reconocer la huella de los predecesores en el camino y discurrir por el espacio original, Tomás Morales se adscribe a la tradición iniciada por Cairasco y transita en la senda de su vagar lírico, con la conciencia de quien se reconoce miembro de una comunidad. Si Cairasco tuvo que emprender la relación literaria con la realidad, Morales nombró por primera vez la moderna ciudad naciente. Con su nacimiento, nace también el lenguaje moderno de la poesía, que trajo Morales a las Islas.

mento de la historia prehispánica, en el que los progenitores poblaban el *êthos*. Vegueta es, por tanto, un espacio vivo, no está condenado a la esclerosis del pasado, sino que apela al presente del sujeto lírico, cuyo caminar convoca a una alteridad atávica y a su memoria. Por esto, ensalza los lugares que, personificados, han sido testigos y cómplices de la trayectoria de la comunidad — “estas calles (...),/ que tienen un indígeno sabor de cosa muerta” (vv.21-22); “estas plazas, al duro sol tendidas,/ que aclamaron un día los fastos insulares” (vv.25-26). De ahí que constituyan un lugar de remanso y arraigo para él, como sugiere su arquitectura. En ella se distinguen “bancos de granito” (v.28), cuyo sólido material acoge y enraíza al ser humano en el entorno, pues, como recuerda Durand (415), la piedra se vincula al hijo; y también hay “fuentes populares” (v.28), que contienen el agua, símbolo de la vida y la creación en la obra de Morales. Estas plazas, donde el sujeto lírico se siente parte de una historicidad compartida, representan lo opuesto a la “Plaza” (v.46) donde se realizan las transacciones económicas del “Canto a la ciudad comercial”.

Vegueta se erige, por tanto, en un espacio donde el ser humano se reconoce y actualiza la memoria de la comunidad. Por esto alberga la casa, a la que se destina la tercera parte del poema, trasunto de los valores de la fraternidad. El sujeto lírico la compara con un vestigio de la autenticidad, del origen y los principios del *êthos*, que todavía están presentes en él — “es como un resto vivo/ de aquella arquitectura genuinamente isleña” (vv.31-32). En ese sentido, la edificación se convierte en un símbolo de la ciudad primitiva y es, por tanto, un baluarte de la resistencia ante el empuje del mercantilismo de Triana. En dicho barrio, las construcciones se amoldan a la arquitectura cosmopolita, a la influencia del Modernismo europeo, que está sustituyendo lo “genuinamente” (v.32) isleño.

La descripción de la casa constituye para el sujeto lírico una experiencia estética. La vivienda, personificada, le abre “su portada risueña” (v.30) y le invita a entrar. Como en “Tiendecitas de turcos”, la interioridad hace que quede “el pensamiento dulcemente cautivo” (v.29). Este, vinculado al ensueño en “De sí mismo”, justifica que la estampa de la morada trascienda el inventario de detalles arquitectónicos y contenga, también, una serie de reflexiones sobre el devenir de la comunidad. Como sugieren

la metáfora y la exclamación —“¡Oh, la casa canaria, manantial de emociones!” (v.33)—, la vivienda se relaciona con los aspectos más profundos y nucleares de la existencia humana: alberga la vida, activa y creadora de sus habitantes.

La descripción de la residencia comienza por el exterior. En ella domina el diseño espacial dinámico vertical ascendente que subraya el simbolismo de lo alto, de lo superior, en el que se adivina una comunicación con lo divino a la que se alude en los “dinteles que arañan devotas inscripciones” (v.35). A esta remite, asimismo, el “superior reposo” (v.37) que colma “su fachada” (v.37), decorada por la vegetación, símbolo de la vida en la obra de Morales —“festona la hiedra” (v.38)—, y reforzada por la cantería, que sustenta un templo sólido y armonioso, como se infiere de sus “retorcidos fustes y gárgolas de piedra” (v.40).

Los elementos que comunican el exterior y el interior —la “portada risueña” (v.30), “las anchas ventanas” (v.34), “las moriscas persianas” (v.36) y “el corredor volado del balcón anchuroso” (v.39)— evidencian el vínculo que existe entre la calle y la vivienda. En ese cosmos se adentra, en un diseño dinámico expansivo horizontal centrípeto, el sujeto lírico, que realiza un recorrido por la edificación, desde el piso bajo hasta el superior. Tras el “zaguán” (v.41) se halla “el portón entreabierto” (v.43), dispuesto para la llegada del huésped —“como una insinuación a pasar adelante” (v.44). La casa es un espacio hospitalario, donde se acoge al otro, se lo humaniza y restituye. El visitante, que reconoce este ámbito antropológico, se emociona ante sus puertas —“—Se alborozaba el espíritu” (v.41)— y comienza a imaginar su aspecto interior, como refleja el uso del futuro simple, que indica suposición —“será” (v.45), “habrá” (v.45, 47). Se figura un patio lleno de vegetales, símbolo de la vida en la obra de Morales —“plantas” (v.42), “tiestos floridos” (v.45), “colgantes jardineras” (v.46), “enredaderas” (v.48), “culantrillo” (v.51). Estos llenan el ambiente de un “vaho fragante” (v.42), que remite al habitar humano, pues, como afirma Durand, los “olores de la casa son los que constituyen la cenestesia de la intimidad” (232). Toda la flora, que crece alrededor de la sólida arquitectura, —“las arcadas” (v.46), “fuertes pilares de tea” (v.47), “crujías” (v.48), “una clásica `pila`” (v.50)—; o de los enseres, vitales para los moradores —“la

destiladera” (v.51), “el bernegal de barro rebosando agua fresca” (v.52)—, se asocian a la huella del hombre, metonimia del asentamiento de la comunidad, cuyo símbolo es el hogar. En ese sentido se ha manifestado Guerra Sánchez, quien realiza una interpretación interesante del valor de los vegetales, a su juicio, vínculo entre el ser humano y la tierra. Sostiene el crítico:

(...) Así, a pesar de su situación urbana, la casa que nos brinda Morales revela su natural relación con la tierra, como lo demuestran, por un lado, los seres vegetales que la pueblan, que la atan al suelo, como son la hiedra (típica planta que conecta los muros de las casas con la tierra), las plantas del patio, portadoras del vaho fragante de la naturaleza, o los tiestos floridos y las colgantes jardineras, vivas representaciones de lo terrestre dentro del hogar. Por otro lado es preciso destacar el papel jugado por los fuertes pilares de tea (madera-vestigio que sujeta la estructura de la construcción le presta su mayor adherencia a la superficie), así como los elementos que componen la destiladera, en los que predomina el barro de la loza chinesca y del bernegal, y la piedra de cantería de la propia pila (2002:48).

La casa no enraíza solo a sus moradores, sino que los une a la comunidad a la que pertenecen. De ahí, como explicó Sebastián de la Nuez (1956, II:131), el uso del vocabulario isleño —“destiladera” (v.51) “bernegal” (v.52)—, como un signo de la conciencia de que en ella han vivido los mayores, como se refleja en la exclamación que vincula al sujeto lírico a la fratría presente y atávica que ensalza y actualiza en su elogio a la vivienda —“¡Ah, la mansión pacífica de los antecesores!” (v.53). Si esta constituye el espacio del ámbito por antonomasia en la obra de Morales, aquí se torna, también, en hogar de la comunidad, como refleja la metáfora “luz de familia” (v.54), que ilumina la existencia de sus habitantes y huéspedes. Dado que es un recinto de la intimidad, sus paredes absorben y destilan “cosas interiores” (v.55), siempre vinculadas a la creación y al amor en *Las Rosas de Hércules*, como reconoce el sujeto lírico cuando exclama: “¡para soñar o amar, albergue extraordinario!” (v.56). La morada se convierte, así, en un templo, en un espacio sagrado —“santuario” (v.54)—

que, frente al asedio del barrio del comercio, reconstituye al ser humano que vive agobiado por la modernidad.

En la cuarta parte del texto (vv.57-72) se anuncia la desaparición de la casa y, con ella, la de los valores de la comunidad que representa, a causa del capitalismo desmesurado que coloniza la urbe. Su destrucción es inmediata, pues, ya en el presente, constituye una “sorpresa” (v.60), para el transeúnte, y en un futuro próximo —“Pronto” (v.57)—, el devenir, personificado por “las horas” (v.58), la arrasará y la reducirá a un simple “recuerdo” (v.57). El sonido del reloj, símbolo del paso del tiempo (Durand 269), cae sobre Vegueta y se asemeja a un lamento fúnebre por el entorno —“el reloj de Santa Ana sobre tus techos deja/ una parsimoniosa lentitud de elegía...” (vv.63-64). Esta alude, también, a los valores de la fratría que albergan las casas, como sugiere la personificación—“Todo un ensueño vago de ternura y conseja/ contigo dulce muere” (vv.61-62). Con todo, el barrio viejo y la casa canaria, reductos de los valores del *êthos*, resisten aún a la embestida de la modernidad. A esta se opone el sujeto lírico, cuya exclamación, que contiene un posesivo, revela su pertenencia a la comunidad que ha ensalzado —“¡oh mi Vegueta!” (v.65)—, que no se doblaba al poder arrasador del capital al que se ha entregado la urbe —“al desarrollo novador y a los bienes/ que trajo el incremento material de Triana” (vv.67-68).

El último serventesio recupera la confrontación con el barrio del comercio. Si Triana, humanizada, expande su preponderancia —“Ella se extiende y triunfa” (v.69)—, Vegueta, también personificada y más próxima al sujeto lírico, que la tutea, se repliega —“tú meditas conforme” (v.69). Así aglutina a la fratría, la “Estirpe” (v.70), que la forja y, al mismo tiempo, la reviste de una luminosidad propia del régimen diurno de la imagen y de sus característicos valores positivos —“en un fulgor de Estirpe se enciende tu aureola” (v.70). Vegueta resiste y, con ella, la urbe, que exhibe al mundo su carácter hispánico —“tu sello, transmarino, de ciudad española” (v.72). El último verso la une a todas aquellas levantadas en territorios de ultramar, que, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, se alzaron contra el imperialismo y el cosmopolitismo uniformador. El discurso se expande, por tanto, desde la casa a la ciudad y, desde esta, al

universo. Este diseño espacial dinámico horizontal expansivo fue abordado por Durand, quien asegura: “(...) el hábitat, la morada, se unen positivamente en una dialéctica sintética con el entorno geográfico” (234). La edificación alabada es, por extensión, la de la singularidad compartida, la de la diversidad por la que aboga la poética de Morales. Su voz apunta a un *êthos* atlántico e hispánico —“frente al piélagos enorme” (v.71)—, que actualiza la memoria atávica y presente de la fratría, la propia y ajena, y resiste, con ellas, la amenaza de su desaparición.

Resulta evidente que este poema encierra una variedad de cuestiones esenciales en la poesía de Morales, de ahí que constituya uno de sus textos más emblemáticos. Pese a su vínculo con un entorno concreto, no puede calificarse como costumbrista, como un mero ejercicio de retórica romántica, un canto localista a las excelencias del terruño. Vegueta y su elemento distintivo, la casa canaria, se erigen en símbolos universales, pues representan la resistencia contra la razón ilustrada, los desmanes del capitalismo, las incongruencias de la modernidad y la deshumanización del hombre contemporáneo. “La casa —afirma Durand— duplica, sobredetermina (sic) la personalidad de quien la habita” (232). En ese sentido, representa el reverso de las edificaciones de la “Elegía de las ciudades bombardeadas”, de “Los himnos fervorosos”, del libro II, ya que se mantiene en pie y cobija a toda la fratría, presente y lejana, es un santuario donde se actualiza la memoria del *êthos*. Esto revela la coherencia que atraviesa el proyecto poético de Tomás Morales. La reflexión sobre la morada con la que se cierran los “Poemas de la ciudad comercial” es idéntica a la que inicia “Vacaciones sentimentales”, del libro I. Los libros de *Las Rosas de Hércules* se abren y cierran con un homenaje al hogar de los ancestros. La voz del sujeto lírico que penetra en la casa canaria en el último texto de “Poemas de la ciudad comercial” apunta al *êthos*. En ella resuena la memoria de la comunidad madura a la que pertenece, pues se abre a la otredad que reclama para comprenderse, mientras aboga por otro mundo posible, creado a la medida del ser humano.

La labor realizada por Tomás Morales en esta serie de poemas sella el vínculo del escritor con la urbe y lo consagra como uno de los poetas cívicos más importantes de la literatura española contemporánea. José

Ángel Cilleruelo ha hallado en Morales un ejemplo paradigmático de apropiación espiritual de un espacio al que su nombre quedará unido para siempre. En su artículo “El poeta en la ciudad” escribió:

Pero, ¿es París quien crea la figura de Baudelaire o es Baudelaire quien ha creado una imagen de París? Que las dos opciones sean ciertas es premisa necesaria de aquella doble dirección que se establece entre el poeta y la ciudad. Nadie ha de dudar que cada ciudad tiene un carácter propio que penetra en sus habitantes, pero tampoco negará que vemos y leemos hoy muchas ciudades apegados a los versos de sus poetas. Lisboa sin Cesário Verde y sin Álvaro de Campos no sería la ciudad que es.

En la poesía española hay dos ejemplos que pueden considerarse paradigmáticos: Tomás Morales y la ciudad canaria, y Jaime Gil de Biedma y Barcelona. En ninguno de ambos casos la ciudad es un tema que predomine en sus obras, sin embargo en los dos poetas su ciudad es trasfondo activo de los temas por los que se reconocen: la percepción del mar y la deflagración del tiempo, respectivamente.

En la obra de ambos poetas se pueden encontrar también poemas en los que la vida de su ciudad ha quedado genialmente atrapada, y hoy forman parte de la visión de ese ámbito en cualquier persona culta; como la serie “Poemas de la ciudad comercial” o el grupo de sonetos portuarios recogido en “Poemas del mar”, de Tomás Morales. O como el célebre “Barcelona ja no és bona...” de Gil de Biedma, donde el espíritu de Barcelona se embosca detrás de cada verso.

A las conclusiones de Cilleruelo hay que añadir los signos con los que la ciudad ha reconocido a Tomás Morales: el paseo que lleva su nombre y atraviesa el barrio de Arenales, donde se encuentran el instituto y la plaza construidos en su honor, su panteón en el cementerio de Vegueta, los paneles que recogen sus versos en distintos rincones de la urbe o el popular bote de vela latina que semanalmente atraviesa la bahía de la capital. Todos constituyen una muestra de hasta qué punto el escritor se ha convertido en un referente social. Incluso hoy, cercano el centenario de su muerte, miembros de varias generaciones son capaces de recordar y recitar poemas completos de su obra más célebre, *Las Rosas de Hércules*, algo que evidencia su impronta en el tejido social.

CAPÍTULO XIV

“Envío. A Leonor”

Bajo el epígrafe “Envío”, que da nombre a una sección, se inserta el último poema del libro II de *Las Rosas de Hércules*¹, destinado al elogio de la esposa de Tomás Morales, Leonor Ramos de Armas. Esta pieza cierra el trayecto imaginario trazado en la serie anterior, “Poemas de la ciudad comercial”. Tras atravesar distintos rincones de la urbe, el sujeto lírico llega a la casa canaria, símbolo de la intimidad y “espacio bienaventurado” (Durand 233) para, finalmente, fundirse en el hogar con la mujer, elemento fundamental en la obra de Morales.

Este poema es, en realidad, la dedicatoria del libro II de *Las Rosas de Hércules*, que se ubica en sus últimas páginas. Su localización obedece a razones simbólicas y prácticas. Resulta obvio que el sistema arquetípico de su autor concede un lugar privilegiado a la mujer bienhechora, por lo que es lógico que la esposa desempeñe un papel simbólico relevante y que se le dedique el texto postrero del libro. Pero, además, Leonor Ramos de Armas se implicó personalmente en su impresión. Testimonios familiares² aseguran que fue la esposa de Morales quien sufragó la edición y

1 A pesar de que en su edición de *Las Rosas de Hércules* Oswaldo Guerra Sánchez ubica esta pieza como una más de la sección “Poemas de la ciudad comercial”, se ha preferido analizarlo siguiendo lo establecido por Morales en el libro II de su obra mayor, publicado bajo su supervisión, como una sección independiente y como texto final de este libro.

2 Así lo corroboraron a quien estas páginas escribe sus hijos Ana María y Manuel Morales Ramos. Más recientemente, en una entrevista realizada a Mercedes Artiles Cabrera, esposa de Graciliano Morales Ramos, titulada “Apuntes sobre Tomás Morales:

la estancia del literato en la capital española, donde corrigió las pruebas. Además de mecenas de su obra, como se expone en este poema, desempeñó el papel de valedora. A ella se debe también la publicación del libro I de *Las Rosas de Hércules*, que confió a Fernando González, a quien costeó lo concerniente a esta entrega de Tomás Morales, que la muerte impidió revisar al poeta.

“A LEONOR”: MUJER TOTAL, DIOSA Y MADRE DE LA ESTIRPE

Este conjunto de diez serventesios, escrito en versos endecasílabos cuya rima es consonante es un canto a Leonor Ramos de Armas, esposa de Tomás Morales. El poema, que reconoce su papel como artífice material y espiritual de la obra, posee una estructura tripartita. La primera parte (vv.1-12) constituye la dedicatoria del libro por parte de un sujeto lírico que, en este caso, se identifica claramente con el autor. La segunda (vv.13-28) se detiene en los pormenores de su trabajo creativo, en los que la mujer desempeña una labor fundamental. La última (vv.29-40) es una celebración del vínculo amoroso y poético que existe entre el escritor y la fémica. La loa justifica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que sacralizan a la esposa. Su figura se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza, que distinguen a Leonor como una madre simbólica (Durand 414-415) de la comunidad.

El texto se inicia con la identificación y el retrato de la destinataria. El primer verso, que forma un paralelismo con el quinto —“Para ti” (v.1,

mitos y errores sobre su vida y su obra” (2008, inédita), verificó sus testimonios. La interlocutora convivió con la esposa del poeta en su casa de Dr. Chil nº 5 durante cinco años, entre 1943 y 1948, un periodo que califica como gratísimo, en el que la hizo confidente de los acontecimientos biobibliográficos del vate canario. Entre ellos, reparó en la venta de una colección de monedas antiguas, conocidas popularmente como “pelucas”, para afrontar los costes de las ediciones de la obra de su marido.

v.5)—, ya alude a la interlocutora, con la que se entabla un diálogo directo, como refleja el tuteo, que implica intimidad. El lazo que la une al sujeto lírico es tan estrecho que la denomina “compañera” (v.1), apodo que indica que Leonor trasciende su rol de simple esposa, es la cómplice del creador. De su retrato, que incide en aspectos relacionados con el arte, se desprende su compromiso con él. Por un lado se destaca la sonrisa, que sugiere su talante amable, y resulta esencial para el artista tal y como se aclara en los siguientes versos. En segundo lugar, se señala su influencia positiva en la biografía del escritor, convertida, gracias a su labor, en una experiencia poética: “que hiciste de la vida una ilusión” (v.2). La poesía, en *Las Rosas de Hércules*, está unida siempre al amor, de ahí la esposa se dé en plenitud —“y al amor te entregaste, consecuente,/ toda recogimiento y emoción...” (vv.3-4).

Para ella es el “libro” (v.5), con el que se identifica completamente el poeta —“en que he vaciado/ mi sensibilidad y mi destreza” (vv.5-6). La obra aparece personificada como “un garzón enamorado” (v.7), que corteja a la dama y se rinde ante ella con una genuflexión —“arrodillarse ante tu gentileza” (v.8)—, gesto que refuerza la superioridad de esta, ubicada simbólicamente en el ámbito de lo alto, y por tanto, divinizada. Él se muestra sumamente agradecido, como reflejan la derivación —“a darte gracias y a pedirte gracia” (v.9) y el polisíndeton —“y” (v.9, v.10, v.11, v.12)—, que le permiten sumar las razones que lo llevan a expresar su sentimiento. Asimismo, pide a la diosa bienhechora que lo salvaguarde —“ponerse al amparo de tu égida:/ sabe tu protección y tu eficacia” (vv.10-11)— y manifiesta su dependencia de ella, convertida en coautora —“que a tu voluntad debe la vida...” (v.12).

La denodada implicación de la mujer en el libro se describe en la segunda parte del texto. Como en el resto de la composición, en esta abundan las pausas sintácticas, que coinciden con las versales y ralentizan un discurso muy claro y directo, que sugiere serenidad y clasicismo y contribuye a ensalzar a Leonor. Ella es la guía que pauta la labor del poeta —“Tu impusiste el trabajo” (v.13)—, hecho que se corresponde con la realidad, pues, según los testimonios familiares anteriormente citados, obli-

gaba al autor a escribir diariamente³. De ahí que él reconozca que la obra es fruto de la “voluntad” (v.12) de su mujer, pues es ella la que aleja la célebre dejadez de Morales, personificada como un espíritu —“duende halagador de mi pereza,/ por artes de tu amor, huyó vencido” (vv.17-18). La poética del erotismo se encuentra en el origen de la palabra, pero, a diferencia del ciclo erótico de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, no urge la unión de los amantes, antes bien, carece de inmediatez y se resuelve tras el esfuerzo. El trabajo antecede a la intimidad, insinuada por la metáfora de la promesa, que se cumple a su término —“por ver de estimular mis energías,/ una promesa dulce y cotidiana,/ para el final de la jornada, hacías...” (vv.14-16). Los textos son, pues, producto de la alianza entre el hombre y la mujer, una unión que resulta, en sí misma, creativa, ya que engendra la aspiración máxima del artista, “la Belleza” (v.19). Esta no se concibe como un ideal platónico, inalcanzable y dado a unos pocos elegidos, sino como el fruto de la perseverancia humana, que fecunda en el vástago, como manifiesta la exclamación: “¡Mujer⁴, para quien fuera la Belleza/ un hijo más, en el hogar nacido!” (vv.19-20). El arte se encarna —“porque era carne nuestra, en cierto modo” (v.22)—, y la comparación de los hijos espirituales con los biológicos, los equipara —“tan amado

3 Bautista Martín ha dejado el testimonio de la influencia que Leonor ejercía sobre su marido. En el artículo “Los hombres que valen”, reimpreso en *Diario de Las Palmas* 21 mayo 1915, narra su encuentro con Tomás Morales y Leonor Ramos y la petición que hizo a esta para que su marido se dedicara con intensidad a su obra:

Al despedirme, después de estrechar la mano de Tomás, de este buen amigo, no pude menos de hacerle presente a su distinguida esposa, la obligación moral que tenía, la responsabilidad en que incurría si no inclinaba nuevamente a su esposo, por el camino del arte.

La señora amablemente indicome que haría todo lo que de ella dependiera para que este volviera a cantar, a ser lo que fue y algo más.

4 Aunque en la edición de Guerra Sánchez se ha preferido mantener el sustantivo en minúscula en el verso diecinueve, la divinización de la mujer justifica el uso de la mayúscula, más apropiado en este caso, como lo consideran Andrés Sánchez Robayna (2000:227) y el propio Morales (1919:194).

como los carnales” (v.21)—, ya que son considerados en igual medida por sus padres. Los descendientes son la voz común que se rebela contra la deglución del tiempo. Este es el sentido último del arquetipo del “hijo” (v.20) al que se asocia el libro, sobre el que Durand apunta: “En la imagen del Hijo estas intenciones de vencer la temporalidad vienen provocadas por los deseos parentales de perpetuación del linaje (...). El Hijo es repetición de los padres en el tiempo más que simple reduplicación estática” (290). La obra es una forma de alcanzar la perdurabilidad, la fama que ansía el artista, como se recalca en los últimos versos del poema.

El hijo es producto de lo mejor de los miembros de la pareja. La mujer le confiere “los rasgos esenciales” (v.23) y el “talante” (v.25), posible metáfora del contenido; mientras que el hombre amolda estos al verso, metonimia de la forma y el “artificio” (v.25) —“yo en la rima les busqué acomodo” (v.24). El escritor confiere mayor importancia a la fémica, ya que ella es la portadora de lo fundamental, es la donadora por antonomasia. Por esto, su presencia en el libro es reconocible, ya que este destila su ser —“transparentaba, sin pensar, tu huella” (v.26). A su vez, su entrega revierte en el escritor. El conocimiento más profundo de su compañera, que le exige crear —“la ordenación de tu sonrisa amante” (v.27)— lo llena y, finalmente, es conquistado por el arte, como sugiere la comparación con el astro —“se abrió en mi corazón como una estrella” (v.28). El elemento celeste, vinculado desde “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, a la quimera y a la victoria del régimen diurno sobre la nocturnidad y de la voz sobre el olvido, no se halla fuera, como en el citado poema o en “Final”, de “Poemas del mar”, de la misma entrega. No es algo inalcanzable que persigue el sujeto lírico, sino que ya se encuentra en su interior, en su “corazón” (v.28), símbolo de la vida. Por fin, el poeta ha conquistado su afán. El hogar, la mujer y los hijos son testigos del cumplimiento de su sueño.

Esto justifica que la última parte del texto constituya una celebración del lazo que une al poeta y a Leonor. Esta se inicia cuando el sujeto lírico vuelve a ensalzar a la fémica, cómplice de su labor, que aparece envuelta en la claridad propia del régimen diurno, explicitada en la exclamación, que se corresponde con el clímax del poema: “¡Compañera ideal, amiga

clara!” (v.29). Esta luminosidad se transfiere al literato, cuyo ser se regenera por el fulgor de la fémina, que da sentido a su biografía y a su obra —“Todo mi ser tornose transparencia/ desde el momento aquel en que se hallara/ mi edad de oro con tu adolescencia” (vv.30-32). Su palabra actualiza el instante en que se conocieron —“Sea, en memoria, el día señalado,/ y hacia nosotros venga diligente” (vv.33-34). La poesía, en la que la mujer repara y rehabilita al autor, une a la pareja y, por esto, se le vaticina un futuro muy sólido, una renovación constante de amores, como refleja la gradación —“más nuestro, cada vez, y alquitarado,/ y, a cada aniversario, más reciente...” (vv.35-36).

El último serventesio reitera la ofrenda del libro que el sujeto lírico hace a su esposa en los primeros versos, lo que supone un cierre circular del poema. Su obra se despliega para alabarla, una vez más: “Y el verso mío, de vileza ajeno,/ abra todas sus galas en tu honor” (vv.37-38). Esta dinámica remite a la victoria final del régimen diurno de la imagen, implícita en los últimos versos, llenos de luz, en los que se desea un mismo destino a la amada y a la palabra del poeta: la eternidad. Los textos del literato han de subsistir, como la mujer. El trabajo creativo de ambos les concede la fama, que albergará su nombre propio y sus extraordinarias cualidades, transferidas a la obra, como sugiere la comparación: “y que perdure, clásico y sereno,/ como tu nombre y tu virtud, Leonor...” (vv.39-40). El amor, la poesía y la gloria se funden, de manera definitiva, en los versos finales del último poema del libro II de *Las Rosas de Hércules*.

Lejos de lo que pudiera pensarse, “A Leonor” no es un texto de circunstancias o una dedicatoria al uso de un poemario. Sus versos constituyen el colofón perfecto del libro II y, en ellos, se recogen muchos de los elementos esenciales de *Las Rosas de Hércules*. En sus estrofas se reconocen las ideas que tiene sobre la poética su autor. El arte, asunto nuclear de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, “Alegorías” y “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, del II, es el producto de la “sensibilidad” (v.6) y la “destreza” (v.6), la iluminación y el oficio, la entrega apasionada y la serenidad clásica y la comunión de los seres humanos. Todos convergen en el libro, objeto total para el poeta modernista, como ya se ha explicado en el análisis de poemas anteriores, como las composiciones “VI” y “IX”, de “Vaca-

ciones sentimentales”, del libro I. El libro es un organismo vivo, un hijo espiritual, en el que el hombre imprime su huella y puede reconocerse, en otros y junto a otros, en el presente y en el futuro. El arte es producto del amor humano, que alienta el ensueño, que hace “de la vida una ilusión” (v.2) y, por eso, repara y enaltece. Esta es una experiencia radicalmente antropológica en la que la mujer desempeña un rol capital. No es la fémica idealizada e inalcanzable de “A Néstor” o la copartícipe de la poética del erotismo, sino la “compañera” —término que se repite dos veces en el poema (v.1, v.29)— y coautora. Leonor se inserta, así, en la constelación de las “Grandes Diosas”: es la “donadora de vida y de posteridad, portadora del alimento, de la leche, de la semilla y de la miel, asilo a toda prueba, inviolable refugio” (Durand 190). Para el sujeto lírico es lugar de cobijo, reduplicación del seno materno desde el que gozar del alumbramiento: gracias a su “protección” (v.11) y “eficacia” (v.11), es capaz de crear, de dar frutos carnales y poéticos y alcanzar, así, la gloria ansiada.

En consecuencia, la obra no es producto exclusivo de la voluntad del artista, sino, también, de la alteridad, que, con su poder, alienta el vuelo del ensueño y motiva la expresión. Pero la diosa es, asimismo, una fémica radicalmente humana, es la “Compañera” (v.29) y “amiga” (v.29), totalidad que la convierte en la “Mujer” (v.19) suprema, diosa, amante, musa y madre de la estirpe. Su humanización reafirma el arquetipo del “hijo” (v.20) en la obra de Morales y lo vincula a la obra del literato. Leonor es quien alimenta y descubre la quimera deseada por el poeta, que está en su interior. Gracias a la esposa, esta se hace carne y se pronuncia en los hijos, luz estelar que vence a las tinieblas del olvido y es promesa de eternidad. Con ellos, el sujeto lírico se apropia del tiempo, una de las grandes cuestiones de *Las Rosas de Hércules*. Si en su libro I lo mueve la nostalgia del ser, en el libro II, culmina su recorrido ontológico: su búsqueda se completa con la apropiación de la temporalidad que condensa el arquetipo del hijo. Además, al hacerse padre de un linaje, el poeta se perpetúa y, con su aportación artística a la fratría, se suma a los monarcas del *êthos*.

En suma, el espesor simbólico de este poema y su ubicación, al final del libro II, resultan inseparables del trazado del *êthos*. Este texto continúa la estela del anterior: si aquel se destina a la casa canaria, *templum*

del existir de una comunidad, este se centra en la diosa del hogar, en la figura femenina por antonomasia, la “Mujer” (v.19), musa y madre de la estirpe. El trayecto del libro II concluye con el homenaje a la esposa: el héroe solar que ha arribado al lugar de existir, ha constituido, con otros hombres insignes, el *êthos*, y habita poéticamente su mundo, convive, junto a su diosa, en el hogar poblado de hijos carnales y espirituales. A estas conclusiones llega, también, Sebastián de la Nuez, cuando manifiesta que el “Envío a Leonor” trata el “Amor familiar” (1973:101) y, posteriormente, concreta: “El amor familiar representante, en su forma más entrañable, del núcleo fundamental de lo social, que enlaza con la poesía, relacionando amor y creación” (1973:102). La comunión en el hogar de la familia y la fraternidad, la fuerza creadora del amor, sustentan la construcción del *êthos*, apuntalado por la palabra de Tomás Morales. Este poema es un canto al asentamiento de la comunidad en el lugar de existir constituido en el entramado simbólico elaborado por Morales. Así explica Gilbert Durand dicho fenómeno: “Esta estructura de perseveración configura todo este juego en el que continentes y contenidos se confunden en una especie de integración hasta el infinito del sentido verbal (...) Materialmente esta conmovedora vinculación a la patria materna, a la morada y al asiento, se traduce por la frecuencia de imágenes de la tierra, de la profundidad y de la casa” (257).

En la “Mujer”, la morada, la prole y la comunidad concluye el trayecto del sujeto lírico, del poeta que conquista su voz y, con ella, erige un mundo donde habitar y perpetuarse. El destino del creador guarda semejanzas con el mito hercúleo que se adapta en la obra mayor de Morales. La creación de una estirpe y la fundación de un enclave recuerda a los descendientes del héroe, los Heraclidas, que, perseguidos por Euristeo, se instalaron, con la ayuda de Teseo, en el Peloponeso. A esta casta dedicó Eurípides *Los Heraclidas* y su leyenda fue tan grande que de ellos pretendieron descender muchas familias reales, como la de Cresos o la de Tarquino.

III. ANÁLISIS DE LOS LIBROS NONATOS DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES* Y DE LOS POEMAS INCLUIDOS EN EDICIONES POSTERIORES A LA MUERTE DE SU AUTOR

En este tercer apartado del análisis sincrónico de la obra mayor de Tomás Morales se analizan algunos textos que se incluyeron en sus ediciones póstumas y que se han considerado parte de esta. Entre ellos se encuentran los materiales depositados en la Casa-Museo Tomás Morales, donde se custodian dos carpetas relacionadas con el gran proyecto del vate, cuyo carácter inconcluso justifica que no se llevasen a la imprenta como entregas independientes y definitivas. La primera es la carpeta destinada al libro III de *Las Rosas de Hércules*, que contiene seis hojas, con el “Himno al volcán”, presentado en recortes de publicación periódica, y algunos versos sueltos, que debieron de formar parte de una composición que no se conserva. La segunda es la correspondiente al libro IV de *Las Rosas de Hércules*, del que restan cuatro hojas que, también en recortes de publicación periódica, reúne fragmentos del “Romance de Nemoroso”, ya comentado en el análisis de la sección “Poemas de asuntos varios”, del libro I.

También merecen atención los poemas incluidos en ediciones póstumas de *Las Rosas de Hércules*. Este conjunto fue insertado por los responsables de la edición del libro I bajo el título “Palabras de la Amistad”. Como es sabido, este no era su lugar, y, a partir de la edición publicada en 1956 por El Museo Canario, se dio por válida su ubicación en el libro III y, por consiguiente, la estructura tripartita de *Las Rosas de Hércules*. Esta cuestión la ha resuelto Guerra Sánchez en su edición de 2006. Con gran acierto, ha trocado su rótulo por “Apéndice”, nombre más apropiado que sitúa este grupo de composiciones al margen de los libros impresos.

Entre ellas se encuentran: “La inmensidad nocturna”, “A Victorio Macho”, “Pastoral romántica” y “A Fernando González”.

En coherencia con el resto de la investigación, el comentario de estos poemas se apoya en las versiones propuestas por Guerra Sánchez en su mencionado trabajo. Las citas de las composiciones provienen de él, no así su distribución en el conjunto del universo poético de Morales. El crítico ubica el “Himno al volcán” como una sección más del libro II. En este estudio se ha preferido analizarla como la pieza inaugural del libro III proyectado por Morales. El respeto a la voluntad del poeta y las pruebas corregidas del libro III cotejadas, presentes en la mencionada carpeta, invitan a considerar este texto como un poema independiente del libro II. El abordaje de los textos escritos por Morales insertados en ediciones póstumas de su obra sí sigue la propuesta de Guerra Sánchez y se estudian en el epígrafe “Apéndice”. El citado miramiento hacia el deseo compositivo del poeta obliga a reconocer también la existencia del proyecto de un libro IV de *Las Rosas de Hércules*, del que se hablará en las siguientes páginas.

CAPÍTULO XV

“Himno al volcán”, “Apéndice” y vestigio del Libro IV de *Las Rosas de Hércules*

Antes de su muerte, Tomás Morales estaba preparando una tercera entrega nonata de *Las Rosas de Hércules*, que, en ese momento, solo contenía el “Himno al volcán” y cuatro versos en una hoja aparte. En el archivo del escritor se halla una breve carpeta, en la que consta una interesante dedicatoria: “A Tomás, Graciliano, Ana María y Manuel Morales este libro tercero, último, de *Las Rosas de Hércules* dedico”. Sustanciales en este encabezamiento son, por un lado, la introducción de los nombres de sus hijos y, por otro, el hecho de que se señale que este constituye el volumen final de su obra mayor. La fecha que aparece en la portada de las pruebas corregidas, octubre de 1920, corresponde, efectivamente, a la circunstancia personal del vate, progenitor, con Leonor, de cuatro vástagos. Su recuerdo posee una gran relevancia. Si la primera entrega de *Las Rosas de Hércules* la dedicaba a sus padres y la segunda, a su esposa, la tercera está reservada a sus descendientes. Los mayores, el amor fecundante de la mujer y los sucesores del sujeto lírico convergen en la palabra de Morales: pasado, presente y futuro se condensan en su decir. En ese sentido no extraña que el vate diera por terminado su proyecto con este libro III, ya que, con él, se cierra la tensión temporal característica de su obra: pasado, presente y futuro. Asimismo, la estructura tripartita resultaba idónea por corresponderse con la organización simbólica y el mito hercúleo que la atraviesa. La niñez y juventud del “gran Alcides” y la madurez de “Hércules”, introductores del programa de Morales en el “Canto inaugural”, del libro I, derivan en la continuidad del mito, ratificada por los vástagos, frutos en “A Leonor”, del libro II, que habitan la palabra del sujeto lírico, hecha carne en la dedicatoria del libro III. Junto a la coherencia or-

gánica y la intención poética, cabe señalar que esta estructura tripartita coincide con los modelos dominantes del momento. El gusto por dicha división lo asentó Baudelaire con *Les fleurs du mal*, que pudo tener Morales como referencia. Sin embargo, todas estas hipótesis sobre la dedicatoria del supuesto “último libro” de *Las Rosas de Hércules* se han tambaleado con el reconocimiento definitivo, recogido en la edición de Oswaldo Guerra Sánchez, de un nonato libro IV, que obliga a indagar en nuevas hipótesis sobre los posibles sentidos del universo poético de Morales.

Tras el “Himno al volcán”, se analizan cuatro textos, agrupados por Guerra Sánchez bajo el título “Apéndice”, que son poemas que los editores del libro I de *Las Rosas de Hércules* añadieron justo después del final de dicho libro, tras el título “Palabras de la Amistad”. Curiosamente, el “Himno al volcán” no se sumó a estas composiciones, sino que fue ubicado dentro de los “Poemas de asuntos varios” del libro I. Fue integrado por primera vez en el libro III en la edición de *Las Rosas de Hércules* de El Museo Canario, en 1956.

“HIMNO AL VOLCÁN”: EL RECONOCIMIENTO DE LA HISTORICIDAD Y LA CREATIVIDAD HUMANA

Este conjunto de dieciséis serventesios escritos en versos heptadecasílabos, cuya rima es consonante, es un himno a la cumbre de Tenerife, que alberga un canto a la creatividad del ser humano. El poema posee tres partes claramente diferenciadas. En la primera (vv.1-12) se presenta el tema del texto y se establece la identificación entre el Teide y Atlas, que atraviesa la pieza y equipara Canarias con la sumergida Atlántida. En la segunda (vv.13-50) se describe la montaña, que se vincula a varios episodios míticos, entre ellos, el robo de las manzanas del jardín de las Hespérides por parte de Hércules. En la tercera (vv.51-64) el sujeto lírico reconoce la relevancia del pico de Tenerife, icono de la capacidad creadora del ser humano. La montaña se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza (Durand 414-415).

El poema comienza con una exclamación que alude al tema principal, la alabanza a la cumbre de la isla de Tenerife, que el sujeto lírico contempla en la lejanía. El Teide aparece personificado como un monarca y guerrero —“Titán medieval de azul loriga” (v.1)—, que, con su superioridad, domina el mundo conocido —“que en Occidente eriges la dictadura de tu reinado” (v.2). Al mismo tiempo, el “Pico de Tenerife” se asocia a Atlas o Atlante, hijo de Poseidón al que le concedió un reino que comprendía una isla montañosa, llamada, en su honor, Atlántida, mientras el mar que la rodeaba recibió el nombre de Atlántico. La cumbre de Tenerife se equipara en este poema a dicho espacio, es una “montaña sagrada” similar a la de la primera composición de “Vacaciones sentimentales”, del libro I, y, a su vez, resulta indisociable del contexto cultural atlántico, de las Islas Afortunadas mencionadas en el verso postrero de la “Oda”, del II —“¡Atalaya eminente del Archipiélago Afortunado!” (v.4)— y de la hazaña conquistadora del sujeto lírico de *Las Rosas de Hércules* —“y anuncias a los nautas aventureros la playa amiga” (v.3).

El surgimiento de la montaña se inserta en un diseño espacial dinámico vertical ascendente y sucede en un tiempo mítico, que cabe situar entre la generación preolímpica y olímpica: el volcán emerge desde el fondo de las aguas marinas, desde la prisión de Ponto, hijo de Gea, según narra Hesíodo en su *Teogonía* (v.116 y ss.), “hacia el Olimpo sacro” (v.6). Este carácter sagrado y las dinámicas verticales se refuerzan con la mención de la divinidad solar, que aspira a alcanzar el volcán que atraviesa las aguas —“soñabas con los puros, cálidos rayos de Helios vehemente” (v.10). Al final, su emersión, bendecida por el símbolo supremo del régimen diurno de la imagen, se enlaza con la de La Atlántida —“habías por raigambre la maravilla de un continente” (v.12)— y, por metonimia, se produce la identificación entre Canarias y la célebre isla hundida. La referencia a “un sumergido imperio” (v.5) y la equiparación del Teide con su “más alta cumbre cimera” (v.5) certifica la definitiva adscripción de la obra de Morales al mito hercúleo. Como se recordará, según la narración de Platón en *Timeo* (21 y ss.) y *Critias* (108 y ss.), antes del cataclismo, el continente estaba situado frente a las columnas separadas por el héroe tebano. En ese sentido, la subida a la superficie del volcán implica, por

vía simbólica, la actualización del mito de *Las Rosas de Hércules*. Su raigambre en Canarias, abordada a lo largo de los dos libros precedentes, resulta patente y definitiva en el “Himno al volcán”.

La segunda parte del texto se inicia con el protagonismo del sujeto lírico, que se reconoce como “poeta” (v.13) y explica su homenaje al pico, maravilla de la naturaleza que divisa extasiado desde Gran Canaria —“Desde frontera costa te ve el poeta” (v.13). Sin embargo, su descripción del paisaje no se atiene a los parámetros realistas, sino que combina la realidad y la ficción. Así, el sujeto lírico se retrotrae al momento en que la montaña emerge —“cual si, liberto,/ de dejar acabaras la transparente prisión pontina” (vv.13-14). En la visión del literato, la nieve, que cubre durante buena parte del año el pico del Teide, es “sal marina” (v.16), que tiñe las faldas de la montaña, cuyo cromatismo se adscribe a valores positivos en *Las Rosas de Hércules*. Esta alberga el fuego que el sujeto lírico ubica en su base, convertida en fragua. En una cinética descendente, el elemento se vincula a la figura de “Hefestos” (v.20), dios del fuego y los volcanes, que forja el espacio de la profundidad para “Pluto” (v.20), divinidad griega de la riqueza y de la agricultura. Estos pobladores “de la sima” (v.19) enfatizan la hondura del volcán y subrayan las dinámicas verticales que cruzan el texto.

Al mismo tiempo, el sujeto lírico confiere a la montaña un carácter sacro. Ella se adscribe al esquema del continente, es arca espiritual —“hipogeo, periplo y ara” (v.17)—, cobijada y separada del exterior por “los tajantes bloques de tus pilares, firmes y enhiestos,/ protección de la sima” (v.18), que refuerzan la imagen de la fortaleza sagrada. Esta guarda la historicidad —“el secreto de insignes fábulas y tradiciones” (v.21)— accesible a quien, como el poeta, escucha, a través de su “costra circunvalante” (v.22), la memoria de los antecesores —“el gemido de las sepultas generaciones” (v.23). Como en “Tarde en la Selva”, “Oda al Atlántico” o “Canto a la ciudad comercial”, del libro II, la fractura entre el origen inasible y el tiempo histórico, del que participa el sujeto lírico, heredero de un legado ancestral, se manifiesta a través de las referencias míticas. Así, la agitación del volcán se hace metáfora del dolor de Atlante —“el resuello angustioso del devorado pulmón de Atlante” (v.24)—, convertido en

montaña por Perseo. El sufrimiento se materializa en la personificación de Atlas y se expresa mediante metáforas de naturaleza anatómica, que recorren el cuerpo del titán, desde la “frente nivosa” (v.25), pasando por los “hombros” (v.26) hasta “las morbideces de carne rosa” (v.27). Atlas se encarna en sus hijas, fruto de su unión con Hésperis, que en el texto se identifican con cada una de las Islas Canarias —“de amor palpitan las siete Hespérides” (v.28). Ellas originaron el sufrimiento de su padre —“sus alientos tu alma esclaviza” (v.29)—, transformado por Perseo, según cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* (IV, 604-662). El semidiós pretendía robar las manzanas de oro de las Hespérides y paralizó a Atlas con la cabeza de Medusa. Petrificado, el titán solo podría contemplar posteriormente lo que ocurriera a su alrededor.

En consecuencia, Atlas es un observador. Como tal, asiste al espectáculo marino que lo rodea, animado por “Bóreas” (v.31), divinidad del viento frío del Norte, que alienta las olas a las que se refiere la metáfora “marinos rebaños de vellón blanco” (v.31). Desde la altura, Atlas, a quien el sujeto lírico tutea, se convierte en testigo excepcional de la historia —“Tú presenciaste el triunfo de las antiguas divinidades” (v.33). Él ha visto el rapto de “Europa” (v.34) a manos de un Júpiter transformado en toro, imagen inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio (II, 833-875), y el nacimiento de “Venus divina” (v.36), asociada a la Venus Anadiómena, similar al surgimiento de Afrodita narrado por Hesíodo en su *Teogonía* (vv.176 y ss.), que surge de la espuma de mar, cuyo color justifica la comparación de la figura femenina con la piedra preciosa, unida a la mujer en la obra de Morales —“brotar de las olas, como una perla” (v.36).

Asimismo, Atlas ha vivido el desarrollo del undécimo trabajo de Hércules, cuyas fuentes son Apolodoro (*Biblioteca* 2.5.1-12) y Eurípides (*Hércules*, 359). El héroe tebano fue enviado por Euristeo en busca de las manzanas de oro que Gea ofreció a Hera como regalo de bodas y que custodiaban las Hespérides en su jardín. Siguiendo el consejo de Prometeo, Hércules llegó a un acuerdo con el titán: él sujetaría el cielo mientras el titán iba a recogerlas. Sin embargo, al regresar, Atlas no aceptó la devolución de los cielos y propuso al tebano que él mismo las llevaría a Euristeo. Sin embargo, Hércules lo engañó, al decirle que tomase de nuevo

la carga momentáneamente para acomodarse; cuando el titán se hizo cargo otra vez del lastre, Hércules huyó con los frutos —“ya el detentor mancebo ganaba el agua, bello y desnudo” (v.44)—, mientras lo dejaba con la pesada losa. Ultrajado y condenado a soportar de nuevo el peso —“Con mengua de tu aliento fue consumada la audaz quimera” (v.41)¹—, Atlas fue incapaz de reparar el agravio y ejecutar su “venganza” (v.43) —“nada, en desquite, tu esfuerzo pudo” (v.42). Tan solo pudo reaccionar a la afrenta con la virulencia de su fuego, que se expandió, en un diseño dinámico vertical ascendente, hacia todos los puntos cardinales —“los cuatro puntos” (v.46). Las metáforas que aluden a la erupción del Teide/Atlas remiten al poder arrasador del fuego —“tus enojos vomitan rayos” (v.45), “agostadoras” (v.46), “relinchos-llamas” (v.48)— y poseen un tono apocalíptico —“las yeguas” (v.47), “los belfos enardecidos” (v.48)— y combativo —“tus oriflamas” (v.46). La ira del titán conlleva la desmesura de la naturaleza que, durante cien días y cien noches, a las que se refiere el sujeto lírico con sus símbolos por antonomasia, el astro y el satélite —“cien soles con cien lunas” (v.50)—, asiste al fluir de la lava, que se personifica mediante la metáfora “exorbitante melena roja” (v.52).

La última parte del texto devuelve el protagonismo al sujeto lírico, que interpela de nuevo a la montaña y retoma la descripción, a la par realista y ficticia. Por un lado, el poeta ofrece un paisaje onírico —“Así te sueño, ¡Pico de Tenerife!” (v.53)—, basado en el pasado mitológico, en el cruel destino de Atlas —“inmutable designio ignoto” (v.54)— y su consecuente ira, que, en el caso del volcán, se asocia al fuego y al reino de Hefestos —“con todas las calderas y los fundentes hornos al vivo/ y tus fraguas que azuzan las reptaciones del terremoto” (vv.55-56). A esta imagen subterránea se une la aérea. La montaña, personificada, se erige hasta el ámbito sagrado y su cumbre nevada, a la que se refiere la metáfora “cabeza cana” (v.60), penetra la dimensión celeste —“desflorar el espacio y hender la

1 Santana Henríquez ha asociado la quimera al animal, aunque parece más plausible que Morales la utilizara como sinónimo de “contienda”: “El ya aludido *Himno al volcán* —afirma el crítico— recoge la alusión al fantástico animal tal como nos lo describe la Antigüedad helena, tras el capítulo de Heracles en el Jardín de las Hespérides” (2003:191).

linde de las estrellas” (v.59). Finalmente, Atlas se equipara a los Olímpicos que lo han condenado.

En el serventesio final se desvela, una vez más, la tensión entre lo real y lo ficticio. El sujeto lírico reconoce que su visión del Teide está filtrada por el legado mítico —“Así te ven mis ojos” (v.61); sin embargo, lejos de conformarse, expresa su deseo de asistir a la erupción —“mas yo te quiero fosco y bravío” (v.61), pues este es el estado correspondiente a la verdadera naturaleza de la montaña sagrada, herida aún por la hazaña de Hércules y por un episodio íntimamente unido a ella, el robo del fuego, llevado a cabo por Prometeo. En el serventesio final, el Teide se asocia a la fragua de Hefestos, donde penetra Prometeo para obtener el fuego que Zeus había negado a los hombres. Tras robarlo y traerlo a la tierra, lo donó a los hombres, a los que, además, transmitió muchas técnicas divinas, entre ellas la metalurgia. Por ello recibió un castigo y Hefestos lo encadenó para que un águila, enviada por Zeus, se comiera su hígado, que, debido a su inmortalidad, se regeneraba cada noche. De este castigo eterno fue salvado Prometeo gracias a Hércules, quien, de camino al Jardín de las Hespérides, lo liberó, al disparar una flecha que mató al águila. Como señal de gratitud, Prometeo indicó a Hércules cómo obtener las manzanas de las Hespérides.

Los últimos dos versos recuerdan que, bajo el Teide, “de continente sereno y frío” (v.63), cubierto por la nieve, se halla el fuego, símbolo de la renovación en la obra de Morales. En este texto, su posible rebrote es valorado positivamente por el sujeto lírico, porque constituye un signo de la capacidad creativa de los seres humanos. Este fuego traído por Prometeo simboliza el triunfo de los hombres sobre los dioses, que merece ser celebrado mediante la repetición, el cambio de la grafía y la exclamación, que constituyen el clímax del texto—“¡La victoria más alta, la gran Victoria del hombre: EL FUEGO!” (v.64).

El héroe que da nombre a la obra mayor de Morales participa activamente en la empresa de Prometeo. Al actualizar el mito hercúleo, al recordar las dos gestas que completa en su undécimo trabajo, la del jardín de las Hespérides y la de rescatar al liberador de los seres humanos, se actualiza el momento en el que el hombre es consciente de que puede

alcanzar la gloria mediante la creación. Con la primera hazaña, Hércules se arroga la inmortalidad y, con la segunda, la fama, el reconocimiento eterno por parte de sus congéneres y su gratitud perpetua. En ese sentido, al unir las figuras de Prometeo y Hércules, este poema concede al segundo un lugar simbólico más próximo a los seres humanos que a los dioses. El Teide es un símbolo que recuerda y reivindica la capacidad de obrar, crear y civilizar del ser humano. Por esto, como anotó con audacia Sebastián de la Nuez, la composición posee también un poso alegórico (1956,II: 272), que, unido al tono himnico, hacen de él una de las más logradas de su autor.

Asimismo, el “Himno al volcán” consolida el periplo imaginario definido en los dos libros previos de *Las Rosas de Hércules*: todo el espesor mítico vinculado a la figura de Hércules se asienta, finalmente, en Canarias. Aquel “Alcides” que en el “Canto inaugural”, del libro I, se arrojaba al mundo, fornido, bello y desnudo, vuelve a aparecer en uno de los últimos textos compuestos por su autor, con el mismo aspecto y tras culminar su quimera atlántica.

Con este himno, que consolida el periplo de Hércules, el sujeto lírico reconoce un legado del que forma parte: en su voz, el mito se entrelaza con el tiempo histórico, con un presente ligado a una memoria constitutiva y creadora. Al igual que en textos anteriores, como la “Oda al Atlántico” o el “Canto a la ciudad comercial”, el poeta repara en sus tres estratos esenciales: el mítico, el de los mayores y el presente. Si estos niveles ya poseían una importancia indubitable en las producciones anteriores de Morales, en esta composición, una de las últimas que escribió el poeta, se explicita con una claridad meridiana. No cabe duda de la influencia que supuso un medio como el de Agaete, donde, como se anota al final, fueron escritos estos versos, en la recuperación de dicha memoria. A pesar de que Morales ya se había instalado en la capital, con frecuencia volvía a la villa, acompañado de los suyos. La cercanía de la isla tinerfeña y la contemplación casi diaria del Teide, que se observa en toda su majestad desde el pueblo y su puerto, constituyeron una fuente de inspiración muy poderosa para la elaboración del texto, en el que el sujeto lírico, como en la “Oda”, del libro II, se vuelve a descubrir como un insular atlántico.

Esta pieza está dedicada a Carlos Cruz, pseudónimo de Domingo Cabrera Cruz, fundador, entre otros, del Ateneo de La Laguna. Puesto que su escritura pudo estar motivada por la invitación recibida por Tomás Morales para acudir a la celebración de la “Fiesta del Atlante” en el Teatro Leal de la “Ciudad de los Adelantados” el 13 de septiembre de 1920, esta composición puede interpretarse como un mero homenaje a los postulados de la poesía regionalista. Sin embargo, más que un simple guiño a la obra de alguno de los asistentes, como José Tabares Bartlett, Manuel Verdugo, Ramón Gil-Roldán o José Hernández Amador, el magma simbólico del poema remite a todo el conjunto de la obra de Morales y a la propia tradición de la literatura canaria, que halla en el Teide un símbolo esencial. Las obras de Cairasco de Figueroa, Viana, Cristóbal del Hoyo, Lentini, Zerolo, José Plácido Sansón y Tabares así lo ratifican. Pero es, sin duda, como ha señalado Oswaldo Guerra Sánchez (1999:63-67) la “Oda al Teide” de Graciliano Afonso el referente inmediato de esta rica composición de Morales. No el vano, el citado crítico ha destacado que el estilo del poema tiende a “una expresión exultante, dentro de la mejor tradición barroca” y, por ello, cabe considerarla “precursora de poéticas insulares radicalmente modernas” (2006:401).

“LA INMENSIDAD NOCTURNA”: EL INICIO DE LA CREACIÓN

Este texto, primero de los incluidos en “Palabras de la Amistad”, narra la contemplación del cielo estrellado. Se presenta en dos partes, separadas por números romanos: la primera (vv.1-21) es el relato de dicha visión nocturna y de sus efectos en el sujeto lírico. La segunda (vv.22-25) es una reflexión sobre la poesía.

La sección inicial del poema está compuesta por una serie de versos alejandrinos, cuya rima es consonante, organizados en dos serventesios, un quinteto y dos serventesios. El sujeto lírico sucumbe a la belleza de la “inmensidad nocturna” (v.1), al término del verano o comienzo del otoño —“Noche azul de septiembre” (v.5)—, época propicia para la recolección de los frutos naturales y líricos. El ambiente estimula el ánimo

del ser humano —“mi laxitud halaga” (v.1)—, cuya relajación recuerda a la de la pieza “II” de “Vacaciones sentimentales”, del libro I². Como allí, la atmósfera, teñida de azul, color vinculado a la creatividad, seduce al espectador, cuyo “corazón” (v.2), icono de la vida en la obra de Morales, siente un “lacerado anhelo” (v.2) e impulsa al “pensamiento” (v.3), servidor del ensueño, a explorar el cielo. Todo su ser traza un diseño espacial dinámico vertical ascendente, hasta fundirse con la naturaleza —“flotando en la infinita diversidad del cielo” (v.4). El ámbito celeste se sacraliza y el sujeto lírico se sitúa ante él como un “devoto” (v.6), cuya fe reconoce en él sus “designios santos” (v.6). Lejos del matiz religioso, estos poseen un sentido artístico, que se revela en el simbolismo estelar y de la piedra preciosa, que recuerda al presentado en “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I. Así se contraponen el gozo del creador, cuya metáfora es la joya —“una tiara de gemas para las ambiciones” (v.7)— y el fracaso, vinculado a la metáfora del deseo y la esperanza de la voz clavada en el silencio, idéntica a la plasmada en “La honda” —“un manto de quimeras para los desencantos” (v.8). La antítesis simboliza la victoria de la luz sobre la oscuridad, inseparable en la obra de Morales de la creación poética.

El quinteto y el serventesio intermedio certifican el lazo entre las estrellas y la creación. En ellos se describen los movimientos de las constelaciones a lo largo de la noche, que resultan inseparables del espesor simbólico de *Las Rosas de Hércules*. Movidas por un “motor incognoscible” (v.10), metáfora de las fuerzas de la naturaleza, las agrupaciones de astros aparecen y desaparecen ante la mirada del ser humano. Estas se asocian a los trabajos de Heracles, recogidos parcialmente gracias al catasterismo. El “Cisne” (v.12), que, en un diseño espacial dinámico vertical ascendente, “al Cenit trepa” (v.12), remite, junto a otras constelaciones del signo zodiacal de Sagitario —en concreto Lyra y Aquila—, al mito de los Pájaros del Estínfalo, el sexto de los doce trabajos de Hércules, recogido por Apolodoro (*Biblioteca*, 2.5.1 y ss.), Diodoro (*Biblioteca de Historia*,

2 Quizá este “parentesco simbólico” influyó a los redactores de *Los Lunes de El Imparcial*, publicación en la que apareció solo la primera parte del poema, el día 25 de diciembre de 1921, bajo el título “De *Las vacaciones sentimentales*. Versos póstumos”.

4.11.1 y ss.) e Higino (*Fábulas*, 30). Los astros simbolizan la huida de estas aves destructivas de la Arcadia que el héroe tebano espantó con ayuda de unos címbalos que le ofreció Atenea. Personificadas como criaturas asustadas —“de Hércules temeroso” (v.12)—, se desplazan por el cielo en una huida que recuerda a aquella con la que trataban de esquivar las flechas del héroe.

La referencia a la constelación del “Dragón” (v.13) está también relacionada con los trabajos del tebano, concretamente con su undécima tarea, ya comentada en el análisis del texto precedente. Este conjunto de estrellas representa una de sus piernas, situada sobre la cabeza del dragón de Hera, guardián del jardín de las Hespérides. La cinética estelar repasa en cómo la constelación del “Dragón” (v.13) es perseguida, en un diseño espacial dinámico vertical ascendente, “por las dos Osas” (v.13), que remiten a la metamorfosis de Calisto, narrada por Ovidio en las *Metamorfosis* (II, 401-532), convertida por Zeus en Osa Mayor.

Entre estos deslizamientos de la esfera celeste, “Sirio” (v.14), la estrella más brillante del cosmos, se vincula al color áureo y al simbolismo del fuego, purificador y renovador —“inflama su ascua de oro” (v.14). Destaca en el firmamento por la fuerza con la que emite su brillo sobre el poder mortífero de la noche, trasunto del olvido en la obra de Morales. Junto a ella, las constelaciones de “Andrómeda y Perseo” (v.15) se hacen “signos constantes” (v.15), metonimia de sus amores, consumados tras la liberación de Andrómeda por parte del héroe, que mostró la cabeza de Medusa al monstruo que la tenía presa para lograr sus favores, tal y como cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* (IV, 663-803). Cerca de los amantes se encuentra la constelación “del Toro” (v.16), que remite a un episodio citado en el poema anterior, la transformación de Zeus en este animal con el fin de seducir a Europa. Frente a ella se encuentran “las Pléyades” (v.17), como recogió Higino en *Astronomía* (II, 21), convertidas por Zeus en estrellas a causa de la persecución de Orión, que dejan “su polvo de diamantes” (v.17) en el cielo, imagen que fusiona el mencionado simbolismo estelar con el de las piedras preciosas.

Todo este espectáculo luminoso discurre ante los ojos del sujeto lírico, quien, en el serventesio final de esta primera parte, se reconoce excitado

ante el paisaje, hasta el punto de perder el sueño y mantenerse en vela —“Y una ilusión tras otra nuestra vigilia empalma” (v.18). La sucesión de los astros supone para él una conmoción, pues aviva su dolor, el “lacerado anhelo” (v.2) del artista, que, ante la “inmensidad nocturna” (v.1), siente, como mencionaba en la segunda estrofa, las contradicciones de su labor, en la que se citan, a un tiempo, las “ambiciones” (v.7) y los “desencantos” (v.8). De ahí que broten sus conflictos —“a cada nueva fase reviven mis querellas” (v.19)—, que acampan, definitivamente, en su ser, como sugiere el símil “y vanse sucediendo por el redil del alma,/ como por la majada celeste, las estrellas” (vv.20-21). La comparación del cielo con la tierra —“como por la majada celeste” (v.21)— es un caso de inversión cósmica, similar al de “A Rubén Darío en su última peregrinación”, y evidencia la completa unión del creador y el deseo artístico, que simbolizan los astros.

La segunda parte de la composición (vv.22-25) está formada por un serventesio escrito en versos alejandrinos cuyo espesor simbólico remite, precisamente, al interior del sujeto lírico. La estrofa se inicia con una interrogación retórica que refleja su perplejidad —“¿Qué hacer? (v.22)— ante una situación inesperada: el “desengaño” (v.23). La intimidación del artista ha sido condenada al vacío, al que remite la metáfora arquitectónica de la construcción, tan del gusto de Morales, que halla en la casa una reduplicación del yo. En estos versos se halla ocupada por la nada —“Sobre los vanos pesa un rigor tremendo” (v.22). El sujeto lírico, que en la primera parte soñaba con completar sus ambiciones, con satisfacer el deseo creativo, se enfrenta al pesimismo. El artista, que ya en el “Canto subjetivo” (vv.35-38)³, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I, se identificaba con el niño que juega, asiste a la decepción, que recoge la exclamación final: “¡Fatal castigo para los que seguimos siendo,/ perdidamente, niños, pasada la niñez!” (vv.24-25). El alto precio que ha de pagar el artista cuando no consuma el acto creativo supone un duro golpe, un “castigo”

3 Y si veis que mi alma, a menudo, comete
el pecado de ingenua, no os burléis, se concibe:
soy como un buen abuelo que ha robado un juguete
por contentar al niño que en nuestras almas vive... (vv.35-38).

(v.24), que provoca un gran desconcierto, patente en el interrogante con que se inicia el *serventesio*.

Resulta evidente cómo esta parte del poema se vincula temáticamente a la precedente, pues ambas inciden en la reflexión sobre la poética. Sin embargo, la brevedad de esta última y la diferencia de tono respecto a la anterior alimentan la duda de si ambos pertenecen a una misma pieza. En esa línea, Guerra Sánchez ha sugerido la posibilidad de que esta composición tuviera otras secciones que no se han conservado (2006:404).

“A VICTORIO MACHO”: EL ESCULTOR DE LA IDEA

Este conjunto incompleto de versos, cuya rima es consonante, está dedicado al escultor y amigo de Tomás Morales, Victorio Macho, autor del mencionado monumento a Benito Pérez Galdós, del busto del propio Tomás Morales, cuya réplica domina la plaza que lleva su nombre en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria; y de la *musa enlutada* que decora el panteón del vate, ubicado en el cementerio municipal de esta ciudad.

El poema, que Morales comienza a escribir porque quiere hacer una “salutación” a Macho, que viaja a Gran Canaria en junio de 1921, posee una estructura tripartita. La primera parte (vv.1-21) se destina al nacimiento del creador, a la bendición de los dioses y al encargo de un destino; la segunda (vv.22-81) se relaciona con su habilidad artística; y la última (vv.82-109) insiste en la capacidad visionaria del escultor. El elogio explica el dominio en todo el poema de los diseños dinámicos verticales ascendentes, que lo sacralizan. Su figura se inserta en el régimen diurno de la imagen y en la dominante postural, que justifica la abundancia de imágenes visuales y auditivas ligadas a la luz y a la pureza (Durand 414-415).

La sección inicial ocupa los veinte primeros versos, en los que se narra el nacimiento de la vocación de Victorio Macho. Este, llegado “de Castilla la Vieja, corazón de la Raza” (v.2), se inicia en el arte gracias a la complicidad de los “Númenes propicios” (v.4) que lo bendicen con “la magia de

sus dones/ y unánimes auspicios” (vv.5-6). La vinculación del escultor con la esfera sagrada inserta su figura en el régimen diurno de la imagen y en sus característicos diseños dinámicos espaciales verticales ascendentes que enfatizan la exaltación del amigo. Su sino se asocia al simbolismo definido en los libros precedentes de *Las Rosas de Hércules*: el creador es aquel que, desde una edad muy temprana, busca el hallazgo del “secreto” (v.12) en la pugna con su lenguaje. Como en la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” y “La espada”, el oficio del artesano es considerado como una parte fundamental del trabajo artístico. En el caso de Victorio Macho, este descansa en sus “manos” (v.18) que, con “pericia seria” (v.18), dan forma a la realidad sensible —“animar la materia” (v.21). El triunfo del hombre sobre esta se compara con la victoria sobre Cronos y la deglución del tiempo, que el artista, cuyo trabajo se asocia a la luz y a la vida en la obra de Morales, supera con su “voluntad activa” (v.17).

La segunda parte del poema, que se extiende desde el vigésimo segundo verso al octogésimo primero, se liga al simbolismo purificador y renovador del fuego. El escultor es comparado con Prometeo, representación de la voluntad creadora inseparable de los trabajos de Hércules y del “Himno al volcán”. El robo de este elemento a los dioses se liga aquí al ansia de gloria del artista, que desea apropiarse de la luz para conferir la eternidad a sus obras —“quisiste el ascua del luminar sagrado/ con que animar, eterno, tus plásticas escenas” (vv.24-25). El claror, que recuerda al elogio dedicado a Luján Pérez, se vincula, así, a la perdurabilidad, a la voluntad de permanencia más allá del éxito efímero. Siempre vanas en la poética de Morales, como se infiere de los poemas dedicados a Alonso Quesada y Fernando Fortún contenidos en la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, las “canciones de sirenas” (v.26) vuelven a ser vituperadas en esta pieza. El artista las ignora y se empecina en traer a la tierra “una chispa del fuego de los dioses” (v.32).

Conocido el secreto de la eternidad, el creador se torna vidente, un ser sobrehumano dotado de dones que asiste al misterio supremo. Con el tesoro usurpado, troquela la materia y hace surgir, en un diseño dinámico vertical ascendente, “la Forma” (v.39) de la madera —“el leño” (v.40)—,

el “metal” (v.40) y la “piedra” (v.40). Por su dominio de “la pura norma” (v.38), Macho ha de ser premiado con el aplauso de la “Plaza” (v.33), centro de la comunidad, como se señala en “Canto a la ciudad comercial”, donde se congregan sus coterráneos para reconocer su “Fama” (v.34). A esta remite el sonido de los clarines, instrumento musical en el que late el afán por dominar del tiempo (Durand 320), que se escucha en el instante de la coronación del escultor con “el mirto ilustre y la preclara yedra” (v.37), elementos propios de la sacralización, coherentes con el régimen diurno de la imagen y las dinámicas ascendentes que dominan el poema.

La relación de Victorio Macho con la realidad sensible constituye el eje de esta segunda parte del texto, en la que se acentúa el papel del artista como causa eficiente, al decir aristotélico. El material caótico, que ansía su manipulación y cambio de estado, recibe “la Forma” (v.39) que le da el escultor. La palabra, principio de todas las cosas, brota de los “labios” (v.43) del artista, símbolo de la unión entre el exterior y el interior, ordena la materia y la dispone, da el “*fiat*” (v.43). Hasta entonces, esta se reduce a inexpresivos “bloques” (v.48) extraídos de la naturaleza, “macizos mudos” (v.45), “vírgenes y desnudos” (v.46), procedentes, como sugiere la enumeración, del “Bosque, la Mina o la Cantera” (v.47). Al amoldarse a la mano humana, estos “monolitos de arquitectura plana” (v.49) se convierten en obras magnas, como se deduce del uso de la mayúscula, son “Héroe” (v.51), “Mancebo” (v.51) o “Mujer” (v.51). La potencia se vuelve acto y la masa, que recibe el hálito del creador, supera su condición de mera escultura y se torna criaturas perfectas. En un diseño dinámico vertical ascendente, el árbol se hace “Talla” (v.62), el mármol se convierte en figura y “el barro” (v.67), en “Cuerpo Humano” (v.70). El simbolismo de este último y el uso de las mayúsculas remiten al *Génesis* (2,7), al momento en que Dios modela a Adán con “arcilla paterna” (v.66) y recibe el sopro divino. Así le ocurre a las obras de Victorio Macho, identificado tácitamente con Yahvé y, por tanto, divinizado por el sujeto lírico.

Al igual que sucede en la composición dedicada a Luján Pérez, “el cortejo” (v.71) de seres creados por el escultor desfila ante sus ojos. Frente al imaginero canario, que ve pasar en procesión su arte religioso, Victorio Macho asiste al tránsito de sus creaciones, entre las que se encuentran

las imágenes, enumeradas, “de los hombres del agro castellano,/ la montaña y el llano,/ místicos, marineros y poetas...” (vv.74-76). En todo este cortejo destaca una serie de obras bendecidas por los rayos solares, que la asocian al simbolismo del régimen diurno de la imagen y a los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes, como su “*Galdós*” (v.77), “*Piedad*” (v.78) y “*san Justo*” (v.80).

La última parte del poema, destinada a una reflexión sobre la muerte y el arte, ocupa desde el verso número ochenta y dos al final del texto. El escultor se revela como un conocedor “de la Parca” (v.82), a la que se descubre en un diseño dinámico vertical descendente, vinculado a la oscuridad del régimen nocturno de la imagen. Como el sujeto lírico de la alegoría “A Rubén Darío en su última peregrinación”, el creador descubre en “los antros” (v.85), las “negras quimeras” (v.84)⁴, una visión que, como en el citado poema, se pone al servicio de la creación. El conocimiento del secreto de la muerte permite materializar su “Forma” (v.39) en la materia sensible. El “trismo del mentón espantoso” (v.86), “la taciturna rabia” (v.87), el “preámbulo del funeral reposo” (v.88), los “espasmos de agonía” (v.91) son cincelados en la masa, carne de “El Espíritu” (v.97) supremo, como sugieren las mayúsculas, que inciden en la teoría idealista del arte esbozada previamente.

El texto concluye con unos versos sueltos de difícil interpretación, pues no poseen un engarce claro con los anteriores. En ellos se recuperan las figuras de hombres ilustres, como “Alonso Berruguete” (v.99) y Miguel Ángel —“*Buonarrotti*” (v.101)—, insertos en el régimen diurno de la imagen. Tras su mención, se injerta un conjunto de versos que exaltan la figura del escultor, inmersa en la concepción platónica del arte: el “maestro” (v.103) amolda el pensamiento y su capacidad artística abarca toda la

4 Santana Henríquez ha reparado, también, en el ambiente del submundo. En él encontramos, a juicio del crítico, los siguientes elementos: “(...) la quimera en su ambiente habitual, en el sombrío Tártaro, acompañado de las Parcas, divinidades del destino, identificadas de ordinario con las Moiras griegas y representadas como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres. La parca que aparece en el poema parece corresponder a la que preside la muerte, a Láquesis” (2003:192).

realidad, la “*vida*” (v.108) y la “*muerte*” (v.109). La identificación entre ambas es palpable en las obras que el artista plástico dedicó a Morales, entre ellas la estatua que preside su sepulcro, como explicó Juan de la Encina en un artículo sobre dicho monumento funerario publicado en *La Voz* el 3 de junio de 1925.

“PASTORAL ROMÁNTICA”: EL CONTRASTE DEL CANON

Este poema incompleto, compuesto en versos alejandrinos, cuya rima es mayoritariamente consonante, se detiene en el ensueño del creador que, desde su “cuarto” (v.17), deja volar “las visiones teóricas” (v.17). La creatividad del sujeto lírico regresa al “Cortijo” (v.1,v.9), escenario presente en la sección “Vacaciones sentimentales”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*. En él se encuentra el conjunto de pastores que sufre la separación de uno de los miembros de la comunidad, arrancado de su ámbito para ser llevado hacia la corte, hecho que no cuenta con la aprobación del grupo —“en voz baja, hacen lenguas de una tirana ley” (v.2). El objetivo de tal desplazamiento es prestar servicio al rey, por lo que sus dominios se contraponen al de la libertad y serenidad aldeana y se erigen como espacio de lo negativo, como sugiere la exclamación: “ya el rebaño no tiene pastor que lo apaciente: / ¡se han llevado el pastor al servicio del rey!” (vv.3-4).

Todo el simbolismo de la aldea se inserta en la tradición de la égloga, que recuerda a “Romance de Nemoroso”, de “Poemas de asuntos varios”, del libro I de *Las Rosas de Hércules*. A esta alude la pieza, que recuerda a sus figuras canónicas en las letras castellanas: “Boscán” (v.10), que quiso adentrarse en esta tradición, y “Garcilaso” (v.12), cuya obra se vincula a las piedras preciosas y las estrellas, símbolos de la poesía en la obra de Morales, como se desprende del análisis de “La honda” y “La inmensidad nocturna”.

Si en el mencionado romance destacaba el tono irónico, esta pieza también incide en él. El vocabulario, que exagera el engolamiento de la mala poesía cortesana, advierte que, tras el “peregrino lance” (v.18) de la imaginación, dominada por los pastores y ninfas que moran en las “pra-

derías de España” (v.15) para regocijo “de los poetas” (v.16), el sujeto se dispondrá a escribir una pieza a la que alude, irónicamente, como “el lírico concepto de un romance” (v.20). El lenguaje necesario para completarlo ha de poblarse de unas “fórmulas retóricas” (v.19), siempre denostadas por Morales, como se refleja en “El elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, de “Vacaciones sentimentales”, del libro I. Resulta obvia la ironía que sustenta estos versos, muy críticos con la tradición canónica de la literatura castellana, al igual que los del citado romance o el de “La campana a vuelo”, de “Alegorías”, del II.

En conclusión, el sujeto lírico, que vuelve a identificarse en este texto como poeta, trata de denunciar, por vía irónica, incluso, satírica⁵, la compactibilidad de dicho canon y del estatus que impone su expresión. Por consiguiente, cabe pensar que la fecha de composición de esta pieza, que no está datada, sea próxima a la de algunos textos de “Poemas de asuntos varios”, como “Romance de Nemoroso”, “Serenata” o “Palinodia”, con los que guarda ciertas similitudes, como el tono irónico y el ambiente pastoril.

“A FERNANDO GONZÁLEZ”: LA CREACIÓN COMO FORMA DE VIDA

Durante años se pensó que este texto estaba dedicado a Fernando González, profesor, crítico y poeta, amigo de Tomás Morales y editor, junto con otros de sus íntimos, de la edición del libro I de *Las Rosas de Hércules*. La inserción de esta estrofa en el libro *Manantiales en la Ruta* (1923), firmado por su el vate de Telde, tras la muerte de Morales, sirvió para mantener que su destinatario era Fernando González. Oswaldo Guerra Sánchez (2006:406-408) ha confirmado la existencia de un manuscrito que contiene dichos versos. Estos corresponden al texto que Morales dedicó a Alonso Quesada, publicado bajo el título “En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada”, que su autor desechó de la versión final.

5 Sebastián de la Nuez ya advirtió la huella satírica del texto que, a su juicio, “recuerda, en otro tono, a las coplas de Mingo Revulgo” (1956, II:40).

El serventesio, escrito en endecasílabos, se cita en el análisis de la composición “V” de “Vacaciones sentimentales” como reflejo de la marginalidad del poeta y de la simpatía del sujeto hacia el camarada colegial. Como el resto de composiciones del apéndice, está vinculada a la creación y, concretamente, a la elección de una forma de vida unida al arte y al ensueño. Frente a aquellos “que desdeñan/ el verbo noble y la ideal medida” (vv.1-2), el sujeto lírico se adscribe a la apuesta por una existencia ligada a la poesía.

BREVES NOTAS SOBRE UN VESTIGIO DEL LIBRO IV DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Entre las pruebas corregidas pertenecientes a la obra mayor de Tomás Morales se conserva una carpeta, depositada en la Casa-Museo a él consagrada, que lleva por título “Libro IV — Romancero” y contiene exclusivamente un poema, “Romance de Nemoroso”. Resulta difícil saber si la voluntad del autor era ampliar la estructura tripartita de su obra y embarcarse en la producción de sucesivos volúmenes que alimentasen su proyecto mayor. Conviene recordar la dedicatoria del libro III, donde consta que esa es la última entrega, algo acorde con la estética de la época y con el tratamiento del tiempo por parte del poeta. Sin embargo, el descubrimiento de este libro IV obliga a plantearse algunos interrogantes: el vate pudo arrepentirse de haber adoptado una fórmula que imponía la moda; su costumbre de publicarlos individualmente, bajo un título global, le permitía añadir cuantas publicaciones considerase; el hecho de que el manuscrito del libro III tenga fecha, octubre de 1920, podría indicar que ya lo tenía pensado y cerrado, al menos en el plano de la estructura; y, desde luego, la ubicación del “Romance de Nemoroso” como encabezamiento resulta una declaración de intenciones a tenor del retorno a “lo popular” que se abría paso en la literatura española en la segunda década del siglo XX. En definitiva, muchas son las preguntas que sugiere este libro IV y, sin lugar a dudas, sus repuestas no son sencillas.

Si se acepta esta carpeta como elemento sustancial de *Las Rosas de Hércules* se abren nuevos caminos a la interpretación de la obra. Como ha sugerido Eugenio Padorno (1997; 2000:179-195), este vestigio podría desvelar una voluntad de homenajear a Virgilio, que llevaría a Morales a dilatar *Las Rosas de Hércules* hasta equiparar el número de libros de la *Eneida*. Tampoco resulta desdeñable, a raíz del análisis realizado en estas páginas, la hipótesis de que el autor quisiera continuar profundizando en la figura de Hércules y pretendiera abarcar en sucesivas entregas, o al menos en esta cuarta, el ciclo de los trabajos del tebano, hasta llegar a doce, cifra de connotaciones simbólicas. A pesar de que el análisis diacrónico y el mito que Morales propone apuntan en esta última dirección, los escasos materiales de que se dispone en la actualidad obligan a relegar este asunto, como tantos otros concernientes al literato, a la conjetura crítica. Quizá el hallazgo de nuevos manuscritos del poeta permita examinar, en tiempos venideros, la validez de estas ideas.

BLOQUE IV

ANÁLISIS DIACRÓNICO DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

I. IMAGINARIO DE LA OBRA

Siguiendo el método establecido por Gilbert Durand, el análisis sincrónico de la obra ha de ser seguido por el diacrónico, que ocupa este bloque IV de la investigación. Según el antropólogo, a través de la reflexión sobre el nivel simbólico, basado en el isomorfismo de los símbolos dentro de constelaciones estáticas, las estructuras antropológicas de lo imaginario permiten dilucidar el mito que compone la obra y le da sentido.

Este apartado pretende detenerse en la organización de las constelaciones presentes en la obra de Morales para, posteriormente, abordar el mito que la configura. Conviene recordar el término constelación y su relación con el mito, sobre el que ha apuntado Durand:

(...) constataremos que la organización dinámica del mito corresponde a menudo con la organización estática que hemos denominado “constelación de imágenes”. El método de convergencia pone en evidencia el mismo isomorfismo en la constelación y en el mito.

Por último, este isomorfismo de los esquemas, de los arquetipos y de los símbolos en el seno de los sistemas míticos o de las constelaciones estáticas nos llevará a constatar la existencia de ciertos protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidas y relativamente estables, agrupadas en torno a esquemas originales y que nosotros denominaremos estructuras. (56).

Tras aclarar que el término estructura es dinámico, Durand lo define como “una forma transformable, que juega el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptible a su vez de agrupación en una estructura más general que nosotros llamaremos *Régimen*” (57).

Este isomorfismo de los esquemas, de los arquetipos y de los símbolos en el seno de los sistemas míticos o de constelaciones permite emprender el último tramo de la metodología propuesta por Durand: el estudio del mito. Con el fin de lograr una mayor claridad en la exposición y resaltar su isomorfismo con el mito, en este trabajo las constelaciones han sido ordenadas en tres grupos, según el arquetipo que las vehicula, su esquema fundamental y sus símbolos más relevantes. Conviene resaltar que la división realizada en esta investigación, distingue y separa elementos que, en el universo poético de Morales, están entrelazados y resultan indisociables, pues los símbolos, esquemas y estructuras de las constelaciones forman un todo. La clasificación de los símbolos en las siguientes páginas se sustenta en dominantes y conlleva, como todo enfoque estructuralista, una cierta simplificación, que el propio Durand reconoce al definir la constelación de imágenes como una “organización estática” (56), frente al mito, que es una “organización dinámica” (56). Con todo, el énfasis que hace el antropólogo en la cinética del mito y de la imaginación humana y en su raíz antropológica, erradica la rigidez de estos agrupamientos, realizados en aras de la claridad expositiva. Los símbolos y constelaciones están conectados, se influyen y aclaran mutuamente, como se destaca en la presentación de cada una de las constelaciones.

En concreto tres son las constelaciones que estructuran *Las Rosas de Hércules*, cuyos nombres y constituyentes adaptan la clasificación isotópica de las imágenes que añade Durand en el “Anexo II” de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (414-415), en el que las vincula a arquetipos, regímenes y estructuras¹. En primer lugar, se encuentra la del

1 Conviene subrayar que, en general, se respeta la clasificación hecha por Durand, pero se difiere en la ubicación de algunos símbolos dentro de las constelaciones. Estas contadas excepciones fueron contempladas por el antropólogo, quien reafirmó el carácter singular de los símbolos, que poseen, como se ha aclarado en el capítulo destinado a la metodología, una “fragilidad extrema” (1981:55). De ahí que muchos de los símbolos que utiliza Morales, un poeta sumamente personal, se ubiquen en constelaciones y bajo regímenes que no contempló Durand. Asimismo, el carácter eminentemente diurno de la obra de Morales explica que apenas se haga referencia al régimen nocturno de la imagen, verdadera excepción en ella, que evidencia la facundia

“héroe”, a la que se asocian la formación y las experiencias iniciáticas del sujeto lírico. En segundo, la de la “Gran diosa”, relacionada con el erotismo, el encuentro con la alteridad y el medio vital. Por último, se halla la de “los monarcas”, que sustentan el *êthos* erigido por la palabra y conforman la fraternidad. Estos tres grandes grupos están constituidos, a su vez, por numerosos símbolos. La densidad del análisis sincrónico realizado en el bloque precedente justifica la selección de los símbolos más importantes del imaginario de Morales.

luminosa del literato. La constelación del héroe y de los monarcas pertenecen al régimen diurno de la imagen y en ellas domina el reflejo postural; mientras que, en la de la Gran diosa, dominan el reflejo copulativo y digestivo y se impone la victoria del régimen diurno de la imagen, dada las connotaciones positivas que tienen el erotismo y las figuras femeninas en *Las Rosas de Hércules*. El régimen nocturno carece de envergadura suficiente para generar una constelación en el análisis de esta obra.

CAPÍTULO XVI

Constelación del héroe. La conquista luminosa del *êthos*

La primera constelación de *Las Rosas de Hércules* está formada por el arquetipo del héroe, el esquema heroico y conquistador, que se relaciona con los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes y los esquemas de verticalización ascendente. En esta constelación impera el reflejo dominante postural y los siguientes símbolos: el sol y la estrella.

EL SOL, DECLAMADOR DE LA REALIDAD

Desde el primer texto de *Las Rosas de Hércules*, el “Canto inaugural”, la afluencia de Morales puede calificarse de luminosa. El sol, sinónimo de la voz en la obra, ilumina el mundo y discurre en paralelo a la palabra: ambos alumbran la realidad, le dan carta de naturaleza. Las cosas están pero comienzan a existir cuando son clarificadas y nombradas por la facundia del sujeto lírico. Por esto, la luz solar, unida a la poesía, ordena la realidad y, generalmente, sitúa sus elementos en el espacio de lo superior y se asocia a diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes.

El símbolo supremo del régimen diurno de la imagen aparece siempre en los primeros versos de los poemas de *Las Rosas de Hércules* y encauza su desarrollo. Tres son las formas bajo las que se presenta el astro rey en la obra: la aurora, el mediodía y el ocaso. Estas resultan indisolubles de la aritmología y del número tres, patentes en la concepción aristotélica de la duración, dividida en comienzo, medio y fin, y de las “Horas” de Hesíodo y Homero. Por consiguiente, el sol es un signo temporal que, por

un lado, divide la jornada. Por otro, su aspecto posee un sentido simbólico, inseparable del periplo del sujeto lírico.

La aurora se liga al inicio del día. El sol aparece y descubre, progresivamente, el entorno que el sujeto lírico nomina, como se sugiere en la composición “XII” de “Poemas del mar”: “Ahora mismo amanece: la claridad escasa/ va invadiendo los fardos del espigón desierto” (vv.2-3). El astro rey resulta imprescindible en la reanudación del ciclo vital, que dinamiza, también, la actividad humana, que comienza con su presencia, como se recoge en el texto “III” de “Poemas del mar” —“Y volvieron, al cabo, las febricantes horas,/ el sol vertió su lumbre sobre la pleamar” (vv.1-2)— y en “Estampa de la ciudad primitiva”:

Un sol isleño vierte su claridad temprana
sobre la nebulosa madrugada otoñal.
Envuelta en la silente quietud de la mañana
despierta poco a poco la vida comercial. (vv.1-4).

El carácter inaugural de la aurora justifica que simbolice el origen, el principio de los tiempos y la constitución de un nuevo orden. No resulta extraño, pues, que configure, generalmente, la oda y el canto, relacionados en la obra de Morales con la exaltación de los comienzos. Así, en la “Oda al Atlántico”, la salida del astro implica el final de un tiempo y el inicio de otro, personificado por Apolo, que irrumpe en la estrofa “VII”: “Y apareció una aurora vibrante de energía,/ una aurora de fuego” (vv.1-2).

Idéntico valor posee el amanecer en el “Envío” del “Canto conmemorativo”, que remite, también, a la nueva era, a la regeneración tras las contiendas y a la esperanza de un porvenir para el ser humano: “Y muy hijo en un todo de la etapa naciente,/ viendo el Cenit futuro tras la Aurora presente,/ se descubre en un raptó de entusiasmo y de fe” (vv.79-81). El sentido simbólico de la salida del sol justifica que la empresa conquistadora del héroe y la erección del *êthos* se asocien a ella. Así, la ciudad surge en el amanecer, como sugiere el “Canto a la ciudad comercial”: “y en una alborada de luz matinal/ perfiló la urbe su limpio diseño/ al surgir del llano solar ribereño,/ siguiendo la blanda curva litoral...” (vv.15-18).

El mediodía se asocia a las experiencias iniciáticas del sujeto lírico, a su descubrimiento de la identidad y a su empresa conquistadora. Por esto lo acompaña desde su infancia, recreada en el poema “III” de “Vacaciones sentimentales”, lo ampara en “una casa tranquila inundada de sol” (v.2); y lo bendice en su juventud, como sugiere el “Canto inaugural”, en el que se presenta a la figura hercúlea bajo el astro rey:

En el cenit, magnífico, el Magno Ardor brillaba,
fulminando en un raptó de paroxismo ardiente,
sobre el mar y la costa, la cabellera brava... (vv.37-39).

Si la luz cenital alumbra la trayectoria biográfica del sujeto lírico, es lógico que ilumine el *êthos*. La estirpe está amparada por los dioses solares y benefactores, que cuidan el espacio poético que este mora. Así, en el “Himno al volcán”, se mencionan “los puros, cálidos rayos de Helios vehemente” (v.10) que iluminan, igualmente, “El barrio de Vegueta”, depositario de una historicidad de la que ha sido testigo —“Yo prefiero estas plazas, al duro sol tendidas,/ que aclamaron un día los fastos insulares” (vv.25-26).

El mediodía resulta inseparable del calor y de la vida. La fecundidad es producto de la alianza entre la tierra y el astro, que adquiere un cariz erótico en “Alegoría del Otoño”: “*El padre Sol retoza,/ robusto semental;/ la granja se alborozó/ y se entrega, gozosa de su victoria anual...*” (vv.29-32). Esta unión es paralela a la labor artística. La nave, símbolo de la creatividad humana, que se tratará en profundidad en la próxima constelación, aparece bajo una intensa luminosidad en la epístola “A Néstor”: “Cruje armónico el casco sonoro./ El gran Sol apolónico loa/ el milagro, con dardos de oro” (vv.71-73). El estrecho vínculo del astro rey con el trabajo del poeta se evidencia asimismo en el “Canto subjetivo”, que comienza con su elogio: “Yo amo el sol en el triunfo de la Naturaleza,/ los ensueños heroicos de las eras triunfales” (vv.1-2).

El ocaso se presenta, también, en los primeros versos de las composiciones y resulta indisociable de la penumbra y el sosiego, como se sugiere en el segundo texto de “Poemas del mar”, en el que el sujeto lírico

contempla a los marineros: “La taberna del muelle tiene mis atracciones/ en esta silenciosa hora crepuscular” (vv.1-2). El sentido del crepúsculo remite al conocimiento iniciático, a la indagación en el “alma” de las cosas y los seres, que se realiza frecuentemente en este segmento del día, en el que el sujeto lírico aprehende los misterios velados a plena luz. Las cosas, que simplemente son, comienzan a existir gracias a la palabra que las nombra, al ser humano que, situado a media luz ante ellas, las “dice”. La indagación ontológica, realizada en un ambiente de luces medias, indirectas y casi imperceptibles, es correlativa al lenguaje, como se sugiere en el elogio a la poesía realizado en la composición “VI” de “Vacaciones sentimentales”: “y miramos y vemos, y escuchamos y oímos/ algo que en nuestra vida ni vimos ni escuchamos...” (vv.17-18). Tras la débil claridad del ocaso se hallan muchos enigmas, como afirma el sujeto lírico al comienzo del “Canto subjetivo”: “y las tardes de otoño, que tienen la tristeza/ de las cosas ingenuamente sentimentales” (vv.3-4). Resulta evidente la importancia que posee el ocaso en la formación del sujeto lírico, en su conocimiento del mundo y en la forja de una poética, basada en el dominio de la *fanopeia* y la *melopeia*. La luminosidad solar ordena el discurso según una serie de correspondencias cromáticas, en las que predominan los tonos escarlatas, azules, dorados y grises¹, cuya naturaleza tenue se asocia a una imaginación acústica vaga que se desliza por el poema y privilegia los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes.

La puesta de sol discurre en paralelo al ensueño del sujeto lírico. En el citado poema “VI” de “Vacaciones sentimentales” se hace referencia al vínculo entre ambos: “Dulzura del crepúsculo soñador y romántico” (v.32). Esto justifica que el poeta *rêveur* se identifique con el paisaje crepuscular, con el que ansía fundirse, como se recoge en los versos de Fortún interpolados en el mencionado “VI” de “Vacaciones sentimentales” —“*Parece que mi alma/ salió de mí, y se ha hecho el alma de este ocaso...*” (vv.75-76)— y en la composición “X” de la misma serie, que comienza “Tarde de oro en Otoño...”:

1 Algunos de los aspectos sobre el valor simbólico de la luz y los colores que aquí se analizan fueron apuntados por Joaquín Artilles (1959), quien reparó tempranamente en las distintas luminosidades contenidas en la obra de Morales.

Yo quisiera que mi alma fuera como esta tarde,
y mi pensar se hiciera tan impalpable y mudo
como el humo azulado de algún hogar lejano,
que se cierne en la calma solemne del crepúsculo... (vv.13-16).

Las dos intensidades lumínicas mencionadas, con sus correspondientes gradaciones, simbolizan, asimismo, el aprendizaje de Morales en el terreno de la poética. La luz crepuscular está presente el libro I de *Las Rosas de Hércules* y se relaciona con el conocimiento, las meditaciones íntimas y la forja de un lenguaje literario. Definida una poética, comienza a preponderar la claridad, vinculada a la extraversión del sujeto lírico, que atiende a las vicisitudes de la comunidad de la que forma parte y construye. Su intención de erigir el *êthos* en el solar atlántico lo incita a desplegar un discurso luminoso y asertivo, capaz de sacar a la luz la historicidad arrebatada y participar en el coloquio cultural nacido del Modernismo. Por eso, en el libro II predomina la intensidad lumínica de la aurora y el mediodía.

LA ESTRELLA, REVERSO DE LA OSCURIDAD Y EL SILENCIO

Directamente relacionado con el simbolismo anterior se halla el sentido que posee la estrella en la obra de Morales. Inserta también en los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes, constituye un elemento luminoso en una nocturnidad que remite a la muerte, al silencio y al olvido. Por esto, el astro está ligado a la voz y la vida, como se sugiere en los versos finales de “La honda”:

Y una quimera, mi tesoro,
como un relámpago de oro
mi honda a los aires despidió,
pero no sé lo que fue de ella...
¡Acaso sea alguna estrella
que en el silencio se clavó! (vv.31-36).

El vínculo entre el astro y la palabra poética se vuelve a explicitar en “A Leonor”, donde el literato, que ha terminado el libro, dedicado a su amada, ha sido conquistado por la poesía. Tras su larga búsqueda, la quimera, que en “La honda” se encuentra fuera de él, se halla en su interior, como sugiere la comparación estelar —“la ordenación de tu sonrisa amante/ se abrió en mi corazón como una estrella” (vv.27-28).

Morales explota el simbolismo astral y su unión con la voz hasta su última etapa creativa, como se hace patente en uno de los poemas que iban a formar parte del libro III, “La inmensidad nocturna”. En él se narra cómo el sujeto lírico contempla en el cielo oscuro “quimeras para los desencantos” (v.8) e interpreta las constelaciones observadas que se mueven ante su mirada. El espectáculo al que asiste se relaciona con la mitología y, concretamente, con parte de los doce trabajos de Hércules, el héroe que da nombre a su obra mayor y evidencia cómo los astros resultan inseparables de su literatura.

La palabra del poeta, su quimera y su obra se equiparan a las estrellas y se fijan en el silencio y la oscuridad, trasuntos del olvido y la muerte en su poética. Esto explica por qué el sol y las estrellas son isomorfos y complementarios. Incluso el lugar que ocupan en el poema obedece a una interacción: si el sol se ubica siempre al comienzo del texto, la estrella aparecen a mitad o al final. El dinamismo de ambos dentro de esta constelación se dirige hacia un mismo objetivo: reforzar los valores del régimen diurno de la imagen, vinculado, como apunta Gilbert Durand, a la acción de distinguir, de delimitar la realidad mediante la palabra, que le da sentido. La cinética típica de este régimen, que separa lo puro de lo mancillado, lo claro de lo sombrío, y ubica en el espacio de lo superior lo que se pretende definir, contornea verbalmente un espacio que aparece nítido en el seno de las tinieblas, metáfora de la indefinición, la muerte y el silencio. En definitiva, la presencia de este simbolismo cósmico en todos los libros de *Las Rosas de Hércules* denota su relevancia y resulta inseparable del mito que los atraviesa. La fidelidad a esta fusión, reseñable hasta los últimos poemas compuestos por el autor, revela su valor como par indisoluble en la poética de Morales.

EL HÉROE SOLAR, CREADOR DEL COSMOS

La obra mayor de Morales presenta en su título la figura del héroe, al que cabe identificar, desde su primer poema, como protagonista de su producción. En ella se asiste al periplo físico y existencial de un sujeto lírico masculino asimilable al semidiós tebano Heracles, denominado Hércules por los romanos. En “Vacaciones sentimentales” se ofrecen pinceladas de su infancia. En “Canto inaugural” se descubre al héroe joven, al adolescente Alcides. En “Poemas de asuntos varios” se narra su formación y se incide en la relevancia de la forja de una poética. En “Poemas del mar” y “Oda al Atlántico” se alude a su peregrinaje, que concluye en la conquista de un espacio vital y poético, en la fundación de un *êthos*. La construcción de la morada resulta correlativa a la madurez lírica, como se colige de “De sí mismo”, “Alegorías” y “A Leonor”, que permiten encarar la circunstancia en “Poemas de la Ciudad Comercial” y “Los himnos fervorosos”. Si bien la reflexión sobre el héroe y el mito personal del poeta son objeto de estudio en las siguientes páginas, en este epígrafe conviene subrayar la naturaleza solar de la trayectoria del sujeto lírico.

El héroe de *Las Rosas de Hércules* solo puede ser calificado como “solar”, pues, en su niñez, se arroga los atributos del astro, tal y como se narra en la composición “IV” de “Vacaciones sentimentales”:

Yo estaba enamorado de mi amiguita... Un día
en que el sol de su risa brilló más retozón,
eché a correr tras ella por ver si la cogía,
y la cogí... Y, entonces, como ella se reía,
yo besé aquella risa, que era mi tentación... (vv.18-22).

La ingestión sella la sólida alianza entre el astro rey y el sujeto lírico. Desde ese momento, estarán íntimamente unidos. A lo largo de su discurso existencial, el sujeto lírico iluminará el espacio donde acaece su existencia y, al nombrarlo, le otorgará carta de naturaleza, al mismo tiempo que este moldeará su ser y dará forma a su modo de morar. El sol está íntimamente ligado a la voluntad de conquista del héroe y a su

esfuerzo por saciar su deseo locutivo, nacido en la citada experiencia erótica y solar, que conlleva la forja de una poética luminosa.

Como ha explicado Durand, el proceso de maduración del héroe resulta indisociable de las armas². En el libro I de *Las Rosas de Hércules*, concretamente en “Poemas de asuntos varios”, se alude a los útiles típicos del héroe: el escudo, la espada y la honda. Los tres simbolizan la formación poética del sujeto lírico, el lazo que existe entre la conquista física y verbal de su empresa. Por esto son, también, símbolos luminosos. Así, el escudo descrito en el “Canto subjetivo” remite a la poesía, pues en él está grabado “el bandolín de plata que espera de la Gloria” (v.50); en “La honda”, esta permite clavar la “quimera” (v.31), trasunto de la voz, en la oscuridad y el silencio. Finalmente, en “La espada”, se explicita la unión entre el arma, la luz, la poesía, el amor y la gloria. Troquelada por él mismo, que se revela como poeta en este texto, el arma es, como la palabra, una extensión luminosa del ser y sus ambiciones:

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 meteroro...

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—, (vv.5-11).

El texto evidencia lo que afirmó Durand al hablar de las armas del héroe: “La luz —escribió el antropólogo— tiene tendencia a hacerse rayo o espada (...). Ya se dibuja en filigrana, bajo los símbolos ascensionales o espectaculares, la figura heroica del luchador afianzándose contra las nieblas o contra el abismo” (150).

2 Ejemplos paradigmáticos de la descripción de las armas son la del escudo de Aquiles y la del de Eneas, incluidas en la *Iliada* y la *Eneida*.

El afán de conquista del héroe solar se vincula a la luz y se plasma en tres tipos de diseños espaciales: los dinámicos verticales ascendentes, los expansivos horizontales centrífugos y los estáticos. Las dinámicas horizontales centrífugas responden al esfuerzo del héroe por atisbar la amplitud de su mundo, y es característica de composiciones de la obra de Morales, como el “Canto inaugural”, “Oda al Atlántico” y “Canto a la ciudad comercial”, en las que el sol acompaña el trayecto del sujeto lírico que, con su palabra, apuntala el mundo naciente. Su voz erige el *êthos*, que, en el lenguaje que lo ilumina y hace existir, comienza a ser habitado por el hombre. De ahí que este ensalce los atributos de la realidad que emerge de su palabra, que se inserta en dinámicas verticales ascendentes, propias de la celebración de la conquista del héroe.

El ansia de habitar y reconocerse en el cosmos al que se pertenece se plasma en el diseño espacial estático del ámbito, cuyos referentes por antonomasia son la casa y el jardín. El ámbito se liga a la experiencia iniciática, siempre positiva y luminosa, del sujeto lírico y a la mencionada constitución progresiva del *êthos*. El reconocimiento y afirmación de su existencia se hacen explícitos en los poemas “III” y “IV” de “Vacaciones sentimentales”. Al primero pertenecen estos versos, en los que se evoca la radiante casona donde transcurre la infancia:

Y he recordado... El breve rincón de un pueblecillo,
una casa tranquila inundada de sol,
unas tapias musgosas de encarnado ladrillo
y un jardín que tenía limoneros en flor. (vv.1-4).

El espacio del ámbito, siempre luminoso, halla su contrapartida en el diseño espacial del asedio, que articula la vivencia negativa del sujeto lírico. Este prima, por ejemplo, en su recorrido por una ciudad asfixiada por los excesos de una modernidad mal comprendida que dificulta la vida del habitante del *êthos*. Precisamente es la facundia solar del sujeto lírico la que denuncia la barbarie. La voz ilumina sus recovecos oscuros, alumbra cívicamente la textura de un mundo al que no se renuncia, y que, por ello, exige la defensa encarnizada ante las tinieblas del olvido y

la muerte, como se colige de la sección “Poemas de la ciudad comercial”.

En suma esta primera constelación está estructurada en torno al arquetipo del héroe, los símbolos del sol y las estrellas y los diseños espaciales, tanto dinámicos —verticales ascendentes y horizontales centrífugos— como estáticos —ámbito. Estas piezas del imaginario de Morales resultan esenciales en la formación y conquista de la palabra poética.

CAPÍTULO XVII

Constelación de la “Gran diosa”. El ansiado retorno a un origen proyectivo

La segunda constelación de *Las Rosas de Hércules* esta formada por el arquetipo de la “Gran diosa”, los diseños dinámicos horizontales centripetos y estáticos del ámbito, el esquema del acurrucamiento, los reflejos dominantes copulativo y digestivo y los siguientes símbolos: la luna, la joya, el/la mar, la nave, la campana, la ciudad y la casa. Todos los símbolos, vinculados a la figura femenina, conectan, a su vez, con las constelaciones del héroe y el monarca, sus esquemas y sentidos.

LA LUNA, ABRIGO DEL SER

La luna, según Gilbert Durand, símbolo por antonomasia de la femineidad y “madre del plural” (272) completa la tríada diurna, es el elemento nocturno que cierra la división cuatripartita de la jornada que caracteriza la poética de Morales. Tras reparar en la división tripartita del día —aurora, mediodía y crepúsculo—, Durand señala un cuarto elemento, la presencia lunar: “Sea lo que fuere de las relaciones de la tríada y la tétrada, la noche y la luna tienen siempre un papel en su formación, papel que nosotros juzgaremos capital” (272). En ese sentido, este símbolo, tradicionalmente tenido por complementario al solar, por la “clásica” relación fraternal de Apolo y Artemisa, forma un todo con el astro rey y juega un papel fundamental en la evolución del sujeto lírico. Como el sol, el satélite se ubica al comienzo del poema, rompe la oscuridad de la noche y, con su brillo, llena de luz el mundo que, de esta forma, adquiere entidad.

En general, sus rayos se vierten en un diseño espacial dinámico vertical descendente y atenúan los valores del régimen nocturno de la imagen.

Al igual que sucede con el sol, el resplandor lunar está unido a la voz que construye el cosmos. Alumbra las cosas que aparecen ante el sujeto lírico que las nombra y, así, las hace existir. Junto a este sentido, el símbolo posee un matiz que completa el aportado por el afán de conquista que diferencia a la constelación del héroe. La luna está asociada al ensueño proyectivo, despierta en el sujeto lírico la evocación, elemento articulador en la literatura de Morales, como se advierte en la cita de Antonio Machado escogida como pórtico a “Vacaciones sentimentales”. Como se ha explicado en el análisis sincrónico de los textos, esta evocación no concluye en el solaz del pasado, en un recuerdo gozoso y paralizante. Antes bien, pone al alcance del sujeto lírico ese tiempo, colma la nostalgia del ser y le brinda los resortes de su historicidad, dándole un sentido a su presente y catapultándolo hacia el porvenir.

La luna, símbolo femenino por antonomasia, se asocia a la mujer y, por esto, el ensueño del sujeto lírico que aviva se mezcla con un sentimiento de protección, delicadeza, afecto y seguridad. De ahí que se inserte con frecuencia en diseños dinámicos espaciales horizontales centrípetos y en el esquema del acurrucamiento, pues refugia al ser y sacia la citada nostalgia. Así sucede en el poema “VII” de “Vacaciones sentimentales”, en el que se la identifica con el amparo:

Y como se ha quedado la ventana entornada,
la estancia se ha llenado de claridad lunar;
y nosotros pensamos: es nuestra bien amada
la luna, que esta noche nos viene a consolar... (vv.1-4).

Esa protección justifica que el simbolismo lunar se asocie, generalmente, a la maternidad. El satélite posibilita un segundo nacimiento y permite al sujeto lírico volver a ser arrojado a un mundo recreado por su voz. Este “dar a luz” una segunda realidad subraya el carácter filial de su relación con la luna y, además, realza la condición del sujeto lírico como familiar en el tiempo, como miembro de una comunidad humana que,

con su decir, ha forjado su historicidad. Así se infiere de la composición “VIII” de “Vacaciones sentimentales”, en la que la luna ampara el recuerdo:

Y con la luna ha vuelto la visión de mi hermana
 en el plácido ambiente de los primeros años;
 aquel verano vino de la pensión, ufana:
 ya era una mujercita con sus catorce años. (vv.1-4).

En relación con su carácter maternal, la luna está ligada a las aguas uterinas, de ahí que la luz lunar se asocie frecuentemente a lo líquido. En muchas composiciones, sus rayos se vierten sobre el entorno natural o artificial. Así sucede en “Serenata” —“el parque en luna bañado” (v.3)— o en la pieza “XVI” de “Poemas del mar” —“Silencio: tras los mástiles la luna, pensativa,/ en las inquietas ondas su plenitud dilata” (vv. 5-6).

La ausencia de la luna tiene como contrapartida los efectos contrarios, el desarraigo, la inseguridad y la escisión del ser. Ante la inmensidad nocturna, el sujeto lírico sufre la amenaza de un destino incierto, siente la pérdida del origen. La segregación y el sinsentido del *no-estar-en-su-casa* del *Dasein* heideggeriano implican la muerte. El final trágico es sugerido en “Balada del niño arquero”, cuando su protagonista está a punto de sucumbir y es salvado por la claridad del satélite, que se cuelga por la ventana y lo devuelve a la vida, a la palabra y al amor en la tercera parte del texto:

¡Oh qué bien este encanto sereno que en mi alma se vierte!
 ¡Oh cuán grande este dulce reposo que es casi una muerte! (vv.11-12).

(...)

El silencio del alma al silencio del parque se aúna.
 ¡En el cielo se abrió, toda blanca, la flor de la luna!

En las sombras un pájaro arrulla quejosos remedos.
 Un temblor que renueva mi angustia, me llena de miedos...

¡Algo cruza en un rápido vuelo rozando mi oído!
Un silbido atraviesa la noche... ¡Gran Dios, me han herido!... (vv.25-30).

La fusión del símbolo con la fecundidad está íntimamente unida a la creación. El texto citado es un excelente ejemplo de esto. En él se identifica la resurrección espiritual del hombre, propiciada por el abrigo lunar, con el retorno de la voz poética. El sentido amoroso de la balada, subrayado en su análisis sincrónico, enfatiza la naturaleza femenina del símbolo, que añade a su función maternal la erótica. La pulsión poética y sexual, indisociables en la producción de Morales, hallan en la luna un símbolo de su estrecho lazo. Esta alienta la reinterpretación de la “facundia solar” que, con gran acierto, se atribuye a Tomás Morales. Por el sentido que posee la luna en su obra se podría hablar, además, de una afluencia lunar o, con mayor propiedad, de una facundia luminosa y celeste.

LA JOYA Y LA PIEDRA PRECIOSA, CONSUMACIÓN DEL DESEO LOCUTIVO

Según Durand, el simbolismo agrolunar halla en las gemas y las preseas una de sus manifestaciones más frecuentes (252), de ahí que estas ocupen un lugar destacado en la constelación de la “Gran diosa” y en el imaginario de *Las Rosas de Hércules*. Ambas se vinculan a la mujer, pues, como afirma el antropólogo, “son símbolos directos de la sexualidad femenina” (252). Así se descubre en “Romance de Nemoroso”, de “Poemas de asuntos varios”, en el que la búsqueda de la “ajorca” (v.19) conlleva la unión sexual de los amantes.

Si en la poética del erotismo de Morales el acto amoroso está unido a la consumación del deseo locutivo y a la emergencia de la voz poética, resulta lógico que las piedras preciosas y las joyas se asocien al arte. En “A Néstor”, de la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, el segundo visitante agasaja al artista con “berilos” (v.162) “topacios” (v.164), “amatis-tas” (v.165), “esmeraldas” (v.167) u “ópalos” (v.168). Asimismo, la mujer pide a Néstor que la adorne con preseas —“enjoyándome irás por entero”

(v.229). Entre los complementos que menciona se encuentra el “diamante” (v.237), piedra muy destacada en la obra de Morales, que se identifica, desde “La honda”, de “Poemas de asuntos varios”, con el símbolo por antonomasia de la constelación de la “Gran Diosa” —“la luna plena es un diamante/ que lanzó la honda de un gigante/ y en la alta noche se clavó...” (vv.16-18). Esta gema simboliza, como las citadas, la quimera y el ensueño del artista, que se fijan en el cielo con ayuda del arma. El lanzamiento del sujeto lírico implica que su voz, siempre luminosa, rasga la oscuridad y el silencio de la noche, por lo que su gesto fusiona el simbolismo de las piedras preciosas con la creación. Así sucede en “La honda”:

Y una quimera, mi tesoro,
 como un relámpago de oro
 mi honda a los aires despidió,
 pero no sé lo que fue de ella...
 ¡Acaso sea alguna estrella
 que en el silencio se clavó! (vv.31-36).

Idéntico valor posee la asociación del trabajo de uno de los monarcas del *êthos* con el simbolismo de las joyas. Los esfuerzos de Manolo González tienen como recompensa “cercanas preseas” (v.22).

Dado que el sentido de las gemas alude a la creatividad y al descubrimiento de lo arcano, resulta razonable que el misterio del génesis se vincule, también, a las piedras preciosas. Así, en la estrofa “III” de la “Oda al Atlántico”, la irrupción de Poseidón se anuncia por una luz sin par, a la que alude la metáfora de la gema —“un diamante de fuego raya el éter” (v.10)—, que se extrapola, en la composición “V”, a las ondas creadas por el avance del dios del mar: “se envuelve en rizadas espumas de diamante... // ¡Así miró el Océano sus primitivas olas!” (vv.14-15). El simbolismo de las piedras preciosas está presente, también, en el texto “XXI” de la “Oda”, dedicado a las profundidades marinas, que albergan las “perlas” (v.3) y “corales” (v.8), elementos que iluminan la profundidad oceánica y constituyen “la maravilla enorme del mundo submarino” (v.15).

En definitiva, la facundia luminosa, el deseo locutivo, el erotismo y la labor creativa hallan en las gemas y las joyas uno de sus símbolos distintivos. Por esto resulta obvia la importancia del simbolismo de las piedras preciosas y las alhajas en la obra de Morales, que halló en ellas un elemento nuclear para la reflexión poética que caracteriza sus producciones.

EL/LA MAR, ORIGEN DE LA EXISTENCIA Y DEPÓSITO DE HISTORICIDAD

Como se ha explicado en las páginas precedentes, la presencia del Atlántico y su valor simbólico son rasgos distintivos de la poesía de Tomás Morales. En *Las Rosas de Hércules*, el mar posee una variedad de sentidos asociados a la travesía existencial que en él se desarrolla: es madre y padre, página en blanco para dejar grabada una historicidad, que en él se diluye para dibujarse de nuevo, y túmulo.

En el texto de apertura de “Poemas del mar”, “A Salvador Rueda”, el sujeto lírico realiza una declaración fundamental al reconocerse como “hijo de los mares” (v.13). Esta filiación se bifurca en un doble sentido. Por un lado, este navegante se concibe como descendiente, como hijo de lo que Durand ha denominado “diosas de las aguas madres” (190) y, por eso, utiliza el femenino y, en algunos poemas, como en la estrofa “XXII” de la “Oda”, lo denomina “la mar” (v.16). La unión del mar a la mujer y la madre está presente en numerosas culturas, desde la babilónica Tiamat hasta la americana Yemanyá, la Talasa griega o la virgen de Candelaria, y este carácter maternal convierte al mar en continente supremo, en sinónimo del útero, del que parte un ser que siempre anhela comprender su origen. Por otro lado, también recurre al masculino y utiliza el término en numerosas composiciones, como “Canto subjetivo” —“El mar” (v.9)— o en la estrofa “I” de la “Oda” —“El mar” (v.1). Este es, como se asegura en el texto postrero de la “Oda”, “¡Padre!” (v.9) del sujeto lírico que le canta “desde una roca/ de estas maravillosas Islas Afortunadas...” (vv.9-10). La convergencia del género femenino y masculino en el elemento hídrico enfatiza el carácter totalizador que Morales confiere a el/la mar, concebido/a

como progenitor/a que sostiene el devenir del sujeto que se ubica ante él para encarar la citada nostalgia del ser y conocer el origen. Al mar se asoma el hombre con el fin de encontrarse, a través del diálogo, con las figuras materna y paterna, en su propia historicidad, porque el/la mar es testigo y protagonista de un inicio mítico inventado y narrado en la “Oda al Atlántico”, cuyos versos recogen el génesis. Por esto, el océano es, en primer lugar, un espacio de diálogo ontológico, que configura al ser que se sitúa ante él para interrogarse¹.

Esto explica que el mar esté íntimamente relacionado con la voz del sujeto lírico, tal y como reconoce él mismo en la última estrofa de la “Oda”: “¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!” (v.1). Esta relación se plasma en la metáfora que identifica el piélago con la página en blanco. En ella, sobre “el azul plafón” (v.14), como se la llama en el texto “III” de “Poemas del mar”, se inscribe el trazo de su periplo. La conquista del héroe solar, la odisea del “argonauta ilusorio”, ha de ser leída, por tanto, no solo en clave espacial, sino, también, en clave poética: su nave es arrojada a un soporte virginal, papel inmaculado en el que el sujeto traza su estela, deja su obra. Del mar, ese espacio innominado que inaugura la palabra poética, parte la invención de un origen mítico, que se mezcla con el pasado aborigen, la conquista española y el presente. El océano hilvana la narración de la historia que dota de sentido al sujeto lírico, habitante de la ciudad transmarina que se abre al mundo y a la convulsa modernidad a través de su puerto. La invención de su origen se engarza a la protohistoria europea, a las tradiciones griega y latina, que se absorben y equiparan en la voz del sujeto lírico. Con su relato, este se suma al coloquio del “archipiélago de las culturas” nacido de la disolución de los discursos hegemónicos que propulsó el Modernismo. El mar es, por consiguiente, el espacio de la fundación, el soporte del decir y del ser, el ámbito del hombre nuevo que asume su lugar en el mundo.

1 Este espacio de diálogo ontológico es, en realidad, consustancial a la tradición poética canaria, como han sostenido, sin excepción, todos sus críticos. En el caso de Morales, el carácter existencial del símbolo es, además, un factor indispensable para la construcción de su mito personal.

La conquista del héroe solar culmina con la erección de un centro excéntrico sobre la “nada marina”. Esta se sustenta en la práctica de la “oceanización”. Estudiada en su ensayo “El mito de Océano en la historiografía canaria” (2000), Germán Santana Henríquez ha reparado en el sentido de dicho ejercicio originario de la cultura clásica: “El hecho de situar en el Océano, lugar de alejamiento por excelencia, todo lo que en el mundo era extraño y fabuloso responde a una práctica presente en Homero y conocida como ‘oceanización’, es decir, la tendencia a trasladar a los bordes del Océano pueblos y lugares que de ordinario se situaban en otra parte” (141). Este desplazamiento al que alude Santana Henríquez evidencia el deseo de Morales de diferenciar su discurso, de asentarlo en los márgenes de lo establecido. En la lejanía, más allá del mundo conocido, de los discursos de poder, en un espacio por recrear, se establece su sujeto lírico, pues solo allí donde la realidad se deja nombrar es posible penetrar en la fractura de un comienzo inasible desde el que redefinirse, desde el que inventar, por la vía del mito, una existencia alternativa. En el *no-lugar* marino, espacio donde nada se ha creado y toda la historia está por venir, se aloja el *êthos*, la vida de esa comunidad en constante búsqueda y constitución, como se apunta en el inicio del “Canto a la ciudad comercial”:

En pleno Oceano,
sobre el arrecife de coral cambiante
que el mito de Atlante
nutriera de símbolos y de antigüedad,
donde el sol erige su solio pagano
y Céfito cuenta,
perenne, la hazaña de Alcides, se asienta
la ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad! (vv.1-8).

Como símbolo existencial, el mar remite también a la muerte, es, como se dice en la estrofa “XXIII” de la “Oda”, el “¡Túmulo extraordinario!” (v.1), la gran urna que acoge los restos del marino, en cuyo interior se deposita la historicidad de cada uno de los miembros de la comunidad. Este

destino último se asocia a la circularidad del ciclo vital: el ser humano nace de la madre marina y a ella retorna, en una dinámica de regreso a los progenitores que ha explicado Mircea Eliade: “La vida no es más que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno al hogar”². Esta vuelta explica el uso del género femenino en la estrofa “XXII” de “Oda al Atlántico”, que reza: “la mar, la sola urna/ para guardar los restos sagrados del marino...” (vv.16-17). El dinamismo intrínseco de la constelación analizada no puede ser más explícito: el “hijo de los mares” realiza su recorrido vital hasta ser devuelto a su principio generador, el útero materno. Como señala Sebastián de la Nuez (1990:31), en el océano se unen lo genésico y la muerte. El profesor ha estudiado esta fusión respecto al mar pero, en realidad, resulta extrapolable a todos los símbolos de la constelación de la “Gran diosa”, cuyo esquema dominante es el del acurricamiento, el del retorno al propio origen, deseo que atraviesa toda la escritura de Morales.

LA NAVE: CUNA, CUERPO, ESCRITURA Y URNA

La potencia simbólica de la luna se refuerza por su vinculación con un símbolo esencial en la poética de Morales, que suele aparecer al comienzo del poema: la nave, en la que se concentra una variedad de sentidos. Estos se asocian a la travesía existencial y poética del héroe solar, de ahí que el barco constituya uno de los elementos más relevantes de *Las Rosas de Hércules*.

En primer lugar, como ha destacado Durand (242), la forma de la nave recuerda al cuarto lunar, imagen que se encuentra en la comparación de las embarcaciones con “alfanjes” (v.55) de la “Oda a las glorias de don Juan de Austria”. Como ha explicado el antropólogo, el cuarto lunar es isomorfo de la cuna, y, por tanto, el sentido de la embarcación remite, en primer término, a la infancia, al regreso al seno materno, al retorno al

2 La cita de Eliade procede del análisis de los símbolos de la intimidad realizado por Gilbert Durand (224-225).

propio origen, plasmado en los poemas mediante el diseño espacial distintivo de esta constelación: el dinámico expansivo horizontal centrípeto.

En segundo lugar, el navío es una obra creada por el ser humano, un producto artístico, que, como se explicita en la estrofa XIV de la “Oda”, se identifica con la quimera del creador —“surgió definitivo el ensueño: LA NAVE ” (v.17). Como artefacto es considerado una prolongación del hombre, de ahí que la humanización de las embarcaciones sea una constante en la obra mayor de Morales. En “Los puertos, los mares y los hombres de mar” se identifican, por primera vez, la nave y la anatomía del hombre —“torsos de hierro” (v.22); “costados enormes y estupendo avanzar” (v.42)— y esa metáfora atraviesa los “Poemas del mar” y la “Oda al Atlántico”. La nave, extensión del ser humano, es un cuerpo, la presencia del ser que se lanza a la conquista física y verbal de un espacio.

En tercer lugar, las embarcaciones remiten a la escritura. Estas dejan su trazo en el piélagos, la gran página en blanco donde los navegantes graban su historicidad, como se anota en el comentario del “Canto subjetivo” y “Los puertos, los mares y los hombres de mar”. La huella de los navíos resulta, pues, inseparable de la escritura. La predilección por las naves humildes, manifestada en textos como el “III” de “Poemas del mar”, donde se elogia el “bergantín” (v.12); o en el “XIV” de la “Oda”, donde se ensalza la “construcción ingrávida” (v. 13), es la metonimia de una escritura que se aleja deliberadamente de la grandilocuencia, la ampulosidad y los excesos retóricos. Por esto, la nave es, como las campanas, un símbolo del decoro, que revela el afán de Tomás Morales por forjar una poética sencilla y personal, alejada de los desmanes del parnasianismo, y su compromiso de mantenerse fiel a ella.

En relación con las embarcaciones, se halla el puerto, realidad recreada en la palabra de Morales, que, gracias al simbolismo de la nave, trasciende su naturaleza meramente física y se torna una coordenada cultural, un punto de encuentro y tránsito. Esta *puerta del Atlántico*, emergida de la nueva cartografía cultural, es un símbolo de la transitoriedad de un tiempo de eclosión cultural, un horizonte de expectativas para las naves/cuerpos/escrituras que a él arriban y, desde él, emprenden el viaje. De ahí que el puerto se convierta en un espacio del cobijo, que ampara

a los navegantes. Por su carácter protector, este enclave característico de la obra de Morales, donde se encuentran el mar y la tierra, se incluye en la constelación de la “Gran Diosa”.

En cuarto y último término, la embarcación se liga al tránsito final, es la urna y el soporte de la transmigración del alma, como se sugiere en “A Rubén Darío en su última peregrinación”. En este poema se fusionan la barca y la luna que, como recuerda Durand, “es al mismo tiempo muerte y renacimiento, oscuridad y claridad, promesa a través y por las tinieblas” (280). En ese sentido, la nave complementa uno de los sentidos del mar, el gran sepulcro que alberga la historicidad de los navegantes.

LA CAMPANA, TONALIDAD DE LA ESTIRPE

Este símbolo, que remite a la “vigilancia y la espera de la unión divina” (Durand 121), está íntimamente unido a la comunidad y la constitución del *êthos*. La campana aparece, generalmente, al comienzo del texto y posee varios sentidos, todos ellos relacionados con el cobijo y el tono existencial de la estirpe. Por su carácter protector y aéreo se sitúa en la constelación de la “Gran Diosa”, en la que destaca como uno de los símbolos más elocuentes de la obra de Morales.

La campana es una pieza trascendental en la vida de la comunidad, y está vinculada al sujeto lírico desde su niñez. Resulta un objeto muy próximo a él, como se infiere de “Elogio de las campanas”, en el que se la compara con un miembro de la comunidad —“Esquilón de la aldea que eres como un hermano” (v.9)— y se la personifica como unas “buenas amigas” (v.4). Su presencia lo acompaña durante toda la vida y su vínculo fraterno con este elemento se mantiene hasta la edad adulta, como se aprecia en “El barrio de Vegueta”, en el que el sujeto lírico repara en las “campanas dormidas” (v.27) de las iglesias que avista durante su recorrido.

El sonido de las campanas se vincula a la reflexión poética, pues remite a un estilo que se aleja de las ampulósidades retóricas y aboga por la inocencia y la ligereza. Esta apuesta revela la voluntad de hilvanar humildemente un decir, afán que simbolizan los instrumentos de la aldea,

cuya genealogía es narrada por el sujeto lírico en “Elogio de las campanas” y da cuenta de la impronta histórica que han dejado en la comunidad. El lazo que existe entre estas y la poesía se evidencia en “De sí mismo”, donde el júbilo del poeta que renueva sus amores con la Musa se expresa mediante su simbolismo: “¡Repican las campanas interiores! ¡Tiembra mi alma en tanto ardor confusa!” (vv. 57-58).

La fusión de la estética y la ética característica de la obra de Morales justifica que su sonido conlleve la exaltación, inmersa en diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes, de los valores de la fraternía. El bien, la belleza, la verdad, el amor por la naturaleza y la fraternidad con los que estos han fundado su habitar, como se sugiere en las secciones “Vacaciones sentimentales” y “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, resuenan en el presente gracias a la campana. En ese sentido, el símbolo engloba también la historicidad del grupo humano. Muestra de ello es, asimismo, la llamada al ángelus, que convoca “los eternos rebaños de los ángeles puros” (v.8) en el poema “X” de “Vacaciones sentimentales”. Gracias al tañido, los ancestros cohabitan con los moradores actuales del *êthos*, quienes reconocen la memoria de un modo de estar en el mundo que nutre su presente y lo proyecta hacia el devenir.

Esta recuperación de la historicidad revela la función de la campana como símbolo de la vigilancia espiritual, de los “altos principios de la raza” (v.36), como se asegura en la segunda parte de “La campana a vuelo”. En dicho poema, los valores se asocian a la tradición literaria castellana y se actualizan en el *êthos*. Estos han de resonar en la emergente polifonía hispánica inaugurada por el Modernismo, que convoca todas las voces y discursos sin anular ninguno. Por ello, en “La campana a vuelo”, el instrumento se convierte en el símbolo de la necesaria renovación de la poesía española, ya que, solo salvando del olvido el eco de un pasado que interpela a la fraternía, la constituye y la dirige al futuro, se podrá mantener su singularidad en el coloquio cultural nacido en el Modernismo. Así se sugiere en el citado poema, cuyo “Final” identifica la campana con una necesaria regeneración de la literatura:

¡Musa nuestra! ¡Alma nuestra!... Vuelve a nos: un divino
resplandor se dilata por el oscuro cielo
y, a lo lejos, retumba su clamor argentino
la voz anunciadora de LA CAMPANA A VUELO... (vv.1-4).

LA CIUDAD, MUJER Y ORGANISMO VIVO

Espacio señero del Modernismo, Morales encontró, como sus contemporáneos, un modelo de ciudad en la paradigmática obra de Baudelaire *Les fleurs du mal*. Este libro influyó decisivamente en el ordenamiento de sus composiciones y también en la forma de tratar el espacio urbano. Si bien es cierto que la ciudad se halla presente en el libro I de *Las Rosas de Hércules* como contrapunto del espacio rural y en la recreación del espacio portuario, es en el libro II donde este elemento adquiere un protagonismo mayor. Su presencia se sitúa dentro de dos secciones muy concretas de la obra de Morales: la primera, “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, está dedicada a los pobladores del *êthos*, cuya relevancia será estudiada al abordar la constelación del monarca; la segunda, “Poemas de la ciudad comercial”, se detiene en el paisaje urbano, cuyo simbolismo se inserta en la constelación de la “Gran diosa”.

La urbe recreada en *Las Rosas de Hércules* es, como aclara el poeta en las citadas notas de su libro, *Las Palmas de Gran Canaria*. En el citado “Canto a la ciudad comercial” relata su fundación mítica y fija su personificación como mujer, que será constante en la obra. La ciudad se asimila a la figura de la madre que ampara el existir del grupo humano que la habita, es la bienhechora que cobija a sus hijos y guarda para ellos el reconocimiento de la fama póstuma y los honores de la gloria, como se sugiere en el comienzo de “Por el primer centenario de un escultor de imágenes”. En este poema la ciudad, humanizada, convoca a una comunidad presente y atávica, es la gran progenitora que cuida de sus vástagos y guarda su memoria. El hecho de que los miembros del grupo compartan una “cuna” (v.1) común, que los convierte a todos en ciudadanos hermanados, desvela la concepción de la comunidad como fraternidad, cuestión

que será tratada en el abordaje de la siguiente constelación. Los versos del texto citado resultan muy explícitos:

¡Ciudad de nuestra cuna!
¡Mi ciudad insular!
¿Por qué vistes de fiesta?
¿Por qué ese inusitado murmullo popular?
¿Por qué están hoy de gala tus corazones todos,
y pasa por tus calles una brisa cordial? (vv.1-6).

(...)

Serás magnificada, pues tu prestigio guarda
para el Bueno el estímulo de una posteridad;
porque, avara, conservas la sacra levadura
del recuerdo, que es gracia; porque sabes juntar
los fundamentos prácticos con los espirituales,
y el cálculo económico con el vuelo ideal;
porque sabes ser rica, porque sabes ser justa:
¡porque guardas el culto de tus muertos, Ciudad! (vv.51-58).

Por otro lado, la figura femenina también es la elegida para canalizar el entramado de fobias que despierta en el sujeto moderno su compleja relación con la ciudad. La repulsa hacia su cara negativa, hacia el espacio artificial y mercantil, se manifiesta en la comparación de la ciudad con la posesa. Frente al cuerpo femenino, siempre positivo en la poética de Morales, pues es sostén y nutriente del sujeto lírico, la mujer reducida a carne comercializada y despojada de humanidad es la imagen seleccionada para encauzar la nefasta visión de la ciudad industrializada en “La calle de Triana”. La “bacante enardecida” (v.31) se erige en el símbolo del “desenfreno comercial” (v.32), del ritmo febril que marca el capitalismo. Instaurado por la “colonización extraoficial” (v.40), inseparable del cosmopolitismo que mina el habitar isleño, el nuevo orden expolia al ser de su humanidad.

A esta erradicación asiste el sujeto lírico que deambula por la urbe y se detiene ante las alteraciones de su paisaje físico y humano, con el fin de denunciar los excesos impuestos por la modernidad. Apoyado en los ensayos de Walter Benjamin sobre la citada obra de Baudelaire, Bruno Pérez ha identificado con acierto al testigo de la constante transmutación de la ciudad de Morales como “*flâneur-poeta*” (2005a: 47-62; 2011a: 94-116). Como subraya el crítico, este paseante es, al mismo tiempo, un creador, porque, en su camino, va descubriendo y enunciando el espacio urbano que existe gracias a su actividad nominativa. En ese sentido, la escritura no solo implica un inventario de calles y lugares; también supone el ejercicio fundacional de un “cartógrafo o arquitecto” (31).

La comparación propuesta por Bruno Pérez invita a un mayor ahondamiento en el trabajo del paseante y poeta, pues, a diferencia de otros creadores, la materia con la que trabaja este artista es una materia viva. La realidad se altera a cada paso del sujeto lírico de *Las Rosas de Hércules*. Nada es constante ni permanece, todo se encuentra en plena ebullición, se modifica instantáneamente: la ciudad es un organismo vivo en perpetua mutación. El simbolismo femenino al que recurre Tomás Morales supone la mejor muestra de su naturaleza voluble y de la equiparación de la ciudad con un ente, que recuerda a la visión de la ciudad como mujer del *Apocalipsis* (Ap, 21:2). Esta peculiaridad del medio exige la relación dinámica con él: el sujeto lírico se caracteriza por su disposición para interactuar con el entorno, por su diálogo incansable con el mundo naciente que descubre. Esta constante actividad añade al perfil del arquitecto el del sociólogo, cronista, médico, economista, antropólogo... Es un humanista que atiende y participa de la amalgama de realidades que eclosionan en su entorno. El más mínimo detalle es significativo para él: la apertura de los almacenes, la visita a las tiendas, el descenso de los pasajeros del tranvía, la *miss* que delata la presencia extranjera, el aumento del tráfico humano... Cualquier alteración debe ser señalada en la incesante metamorfosis del organismo urbano, ya que los cambios alteran el vivir comunitario. De esta sensibilidad a la transformación da cuenta el poema “Ha llegado una escuadra”, un acontecimiento aparentemente fútil que, sin embargo, modifica, por completo, el ritmo de la jornada de los ciudadanos:

Ha llegado una escuadra: anochecido,
buscó refugio al sur de la Bocana
y a la ciudad entera ha sorprendido,
surta en el antepuerto, esta mañana. (vv.1-4).

(...)

Por toda la ciudad ha trascendido
la noticia, y el ánimo despierto;
por toda la ciudad se vio invadido,
en un afán de novedad, el puerto. (vv.9-12).

En contraposición a ese espacio público e inestable, puro trasiego de individuos, se sitúa la casa y, concretamente, la “casa canaria”, ámbito supremo de protección frente a las amenazas de la modernidad. Frente a lo que pudiera pensarse, no se trata de un rincón individual, el reino del burgués que huye del “mundanal ruido”; antes bien, es la morada de una comunidad pasada, presente y futura, un espacio común, que, en virtud de esa naturaleza comunitaria, simboliza toda una ética. Esta ética se erige en el seno de ese cambio constante que desestabiliza al isleño, que trata de sobrevivir a la ola de acontecimientos que lo asaltan y erosionan un modo de estar en el mundo que se ha visto cercado por la forma de vida capitalista opuesta a los valores del *êthos*.

LA CASA, ANTÍTESIS DE LA RAZÓN ILUSTRADA

Este símbolo, uno de los más relevantes de *Las Rosas de Hércules*, aparece generalmente al comienzo del poema y constituye el sostén de su desarrollo. La casa es el espacio del ámbito por antonomasia y, como punto de referencia en el devenir del sujeto lírico, actúa como eje de diseños espaciales dinámicos horizontales centrípetos, característicos de la constelación de la “Gran Diosa”.

Los diseños espaciales dinámicos horizontales centrípetos están vinculados a la vuelta a la morada, desde la que el hombre es arrojado al mundo con el fin de iniciarse en su aventura vital. El desarraigo que dicha experiencia suscita en el ser humano provoca un anhelo permanente de retorno, que se manifiesta en dinámicas centrípetas. Como ya se ha apuntado, su regreso no es solaz ni recreo en un “aquí”, ni siquiera en un tiempo biográfico en el que acomodarse, sino dinamismo hacia el origen, desde el que ser catapultado para actualizar y comprender su circunstancia presente. La experiencia de retorno convierte a la casa en una reduplicación del útero femenino. Por esto, la vuelta resulta inseparable de la figura femenina y la constelación de la “Gran Diosa”. El hogar está impregnado simbólicamente de la mujer, es su ámbito. Sin embargo, ella no se transfigura en ángel o descanso del guerrero; por el contrario, es la esencia de la vida, la fecundadora que, en coherencia con la mujer activa por la que se decanta la poética de Morales, concede la renovación: la hermana, las amigas de la infancia o la esposa constituyen el punto de referencia, la alteridad necesaria para salvar al sujeto lírico de la deriva personal. Así se sugiere en los últimos versos de “Recuerdo de la hermana”, en el que solo la evocación de una escena implica todo el dinamismo descrito:

¡Hermana, hermana! Tu tranquila gloria
 fue para mi dolor piedad divina,
 y el bálsamo cordial de tu memoria,
 para todas mis llagas, medicina...

Que tú y los tuyos son puerto seguro;
 y en este andar entre extranjera gente
 vuestro recuerdo peculiar, tan puro,
 brota en mi alma con rumor de fuente.

Y, término de todos mis caminos,
 veo al final como una luz de oro,
 perdido entre las copas de los pinos
 el ventanal de nuestra casa: y lloro... (vv.41-52).

Gilbert Durand ha identificado en el “simbolismo de la casa un doblete microcósmico del cuerpo, tanto del cuerpo material como del corpus mental” (231). Su hipótesis explica la vinculación del hogar y la poética en la obra de Morales. Por un lado, está la vivienda física, que es un ámbito del ensueño. De ella parte el vuelo imaginario. No resulta caprichosa la mención frecuente de puertas, ventanas y muros en las descripciones de las viviendas que pueblan la obra mayor de Morales. Estos elementos revelan el ansia de descubrir del sujeto lírico, su afán por superar sus límites mediante la creación. Paradigmática es en ese sentido la citada pieza “VI” de “Vacaciones sentimentales”, en la que el ensueño nace en el salón del amigo para hacerse uno con el alma de las cosas que interpelan al sujeto lírico, que termina fundiéndose con el paisaje. Por otro lado, se halla la “casa inmaterial” (v.48) en “De sí mismo”, que remite a la dimensión interior del sujeto, a su núcleo creador, donde se fragua la poesía, gracias a la labor del pensamiento y el ensueño, quienes, a su disposición, preparan la interioridad del vate para su encuentro con el lenguaje. Así se infiere de la transformación del sujeto lírico en dicho poema y en la “Balada del niño arquero”, textos en los que la casa se ofrece para una renovación personal que altera, mediante la poesía, el universo erigido por el creador. En la “casa inmaterial” el ser que anhela el regreso a sí mismo se reconoce y modifica la circunstancia en la que se halla inserto: al tiempo que se habita, habita y construye su morada por medio de la palabra poética, inseparable de ella.

El lugar que ocupa la casa revela la importancia de este símbolo: se ubica en el espacio de lo superior y de lo sagrado, en “lo alto de la sierra” (v.1), como recuerda el primer poema de “Vacaciones sentimentales”. Su situación en la cima de la montaña propicia la proliferación de los diseños dinámicos espaciales verticales ascendentes y convierte el hogar en un espacio de comunión entre el ámbito terrestre, el de los hombres, y el celeste, de los dioses. Su habitante se halla en el centro del universo, en el punto exacto donde se encuentran todas estas esferas; en último término, en lo que Heidegger ha denominado la Cuaternidad:

(...) pensamos en que en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra.

Pero “en la tierra” significa “bajo el cielo”. Ambas cosas *co-significan* “permanecer ante los divinos” e incluyen un “perteneciendo a la comunidad de los hombres”. Desde una unidad *originaria* pertenecen los cuatro —tierra, cielo, los divinos y los mortales— a una unidad (1994:134).

Esta residencia “bajo el cielo” resulta indisoluble del origen mítico y la morada “en la tierra” de la estirpe, cuya historicidad es actualizada por el existir de los moradores del *templum*, que retornan, como sugiere la composición inaugural de “Vacaciones sentimentales”, al lugar sagrado de “los mayores” (v.5) y comulgan con ellos a través de la rememoración de su vida cotidiana, al tiempo que sellan una nueva alianza con su legado. Así se manifiesta en el citado texto:

Todo está como ellos lo dejaron: la entrada
con su parral umbroso y el portalón de encina;
aún la vieja escopeta de chispa, abandonada,
herrumbroso trofeo, decora la cocina.

Allí los imagino, con ademán sereno,
bajo las negras vigas del recio artesonado,
al presidir la mesa, partiendo el pan moreno
sus diestras, que supieron conducir el arado; (vv.9-16).

El carácter sagrado de este existir de la comunidad que ha habitado el lugar y ha salvado su circunstancia a lo largo de la historia exige la defensa acérrima de la casa, símbolo de una ética que ha de permanecer inquebrantable ante cualquier amenaza. Esta identificación entre la casa/fortaleza y una manera de habitar el mundo está presente en toda la obra de Morales y se expresa en el desmedido amor que siente el sujeto lírico por la “casa canaria” (v.33) que es ensalzada en “El barrio de Vegeta”. Este hogar representa lo opuesto a los valores mercantiles de las casas del “barrio del Comercio” (v.2). La edificación deviene, así, símbolo

de la resistencia a la razón ilustrada, al progreso y al afán técnico y capitalista, entendidos en los términos de la Escuela de Frankfurt. En ese sentido, la “casa canaria” se opone a la razón occidental, comprende el “dejar ser” heideggeriano y desoculta el ser de la comunidad que cobija, tan presente como pasada, ya que la propia construcción es “como un resto vivo/ de aquella arquitectura genuinamente isleña” (vv.31-32).

La naturaleza humana de esta construcción conlleva el respeto a la morada del otro. Símbolo de una ética común, la “casa inmaterial”, *logos*, razón y lenguaje ajenos, es considerada propia por Morales, que se estremece ante la amenaza de su desaparición. El sujeto lírico se conmueve en “Los himnos fervorosos” ante la destrucción del templo del existir de la alteridad, arrasado por las armas, útiles de un mal comprendido desarrollo tecnológico y de las contiendas militares iniciadas en nombre del progreso. La masacre sufrida en el refugio del hombre moderno, espacio de ensoñación y vida, despierta la compasión y la amistad del sujeto lírico, desolado por el “horror moderno” (v.24), como se infiere en la “Elegía de las ciudades bombardeadas”:

las altas casas, vecinal albergue
—rotos los muros, los tabiques rotos—,
en el dolor, ennegrecidas muestran
sus interiores.

Los dulces muebles familiares, aptos
para el diario menester pacífico,
humildemente su miseria asoman
por los escombros.

¡Ansias secretas del hogar violadas!
¡Minas de amor o de piedad deshechas!
¡Todo un ensueño peculiar quebrado
súbitamente! (vv.25-36).

La decadencia occidental es sinónima para Morales de la erradicación de la posibilidad de regresar a la morada, de retornar al “seno materno” desde el que recrear la propia circunstancia. Esta imposibilidad es la que alienta la construcción lingüística de una nueva casa más allá de la razón ilustrada, como se plantea en “Elegía de las ciudades bombardeadas”: “y hacia otras zonas cabalgad ligeros./ Donde no asista la señal del hombre/ plantad la tienda...” (vv.46-48).

LA MUJER, DIOSA BIENHECHORA Y COAUTORA

El último elemento que se debe considerar en la constelación de la “Gran diosa” es el arquetipo femenino que vehicula toda su estructura. La obra de Morales resultaría incomprensible sin este ser, que canaliza el esquema del acurrucamiento, impulsa los diseños espaciales dinámicos expansivos horizontales centrípetos y abraza la existencia.

El papel que la mujer tiene en *Las Rosas de Hércules* justifica que aparezca, generalmente, al comienzo del texto. Ella es la bienhechora, la gran maestra del sujeto lírico, la Eva buena que dona la ciencia y el conocimiento, lo guía en su peregrinaje existencial y poético y lo acompaña en la construcción del *êthos*. Desde la infancia, dirige su experiencia iniciática y contribuye a su formación, como sugiere la niña que, en la ya citada composición “IV” de “Vacaciones sentimentales”, besa y transfiere los poderes del sol al niño del jardín, lo conduce hacia su destino como héroe solar y lo introduce en el erotismo y la creación poética.

La fémina no se ajusta, por tanto, a los cánones del idealismo, antes bien, dispone libremente de su cuerpo y deseo. Es ella quien toma la iniciativa en el acto amoroso, quien muestra el camino al hombre que, progresivamente, va descubriendo en la alteridad femenina un espacio para la creación. El sentido que la sexualidad posee en la poética de Morales no es trascendente, ya que culmina en el goce del instante de la unión, sincrónico al discurso poético. El erotismo supone una donación, basada en la mutualidad y el reconocimiento de una alteridad, en la que el creador se descubre como tal. La poética del erotismo atraviesa *Las Rosas de*

Hércules y subraya cómo la fusión del amor y el arte en la obra de Morales constituye la manifestación en el espacio textual y corporal del dominio sobre el tiempo y el silencio. En la palabra, que germina en el deseo locutivo, late, como ha apuntado Durand, la negativa a sucumbir, a ser víctima de la erradicación de la voz y la historicidad. Así lo afirma el antropólogo:

(...) la eufemización del Destino, por el erotismo, es ya tentativa al menos verbal de dominio de los peligros del tiempo y de la muerte, está ya en el camino de una inversión radical de los valores de la imagen. Como sugiere profundamente la tradición cristiana, si por el sexo femenino se ha introducido el mal en el mundo, es que la mujer tiene poder sobre el mal y puede aplastar a la serpiente (109).

La prueba más evidente de esta inversión de la imagen tradicional, que denota la gran fe de Morales en el género femenino, es que en su obra está ausente la *femme fatale*, tan del gusto de la época³.

Entre las bienhechoras destaca la hermana, prolongación de la figura materna que representa un cobijo para el desarraigo familiar y físico sentidos por el sujeto lírico tras su peregrinar, como dice en “Recuerdo de la hermana”, entre “extranjera gente” (v.46). La convivencia con los foráneos refuerza su aislamiento y soledad y es entonces cuando este ser escindido, apartado de su medio natural, siente la ausencia de una alteridad en la que reconocerse. La necesidad del otro vehicula el retorno, a través del ensueño, a la casona familiar, un recorrido que atenúa la nostalgia del ser que, en este caso, implica la vuelta a la infancia y la conformación del sujeto. En primer término, esta nostalgia provoca el regreso a la etapa infantil, a un punto de partida inicial desde el que redefinir la propia cir-

3 Si bien entre los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* sí se reseña la presencia de la mujer fatal, los textos en que aparecía fueron purgados en *Las Rosas de Hércules*. Esta decisión de eliminar la imagen negativa de la fémmina revela la simpatía y el respeto que sintió el poeta hacia la mujer. Este asunto, no siempre bien comprendido por una crítica que todavía no ha aplicado los estudios de género a la obra de Morales, merecería un interés más profundo, que excede los márgenes de este trabajo y que se abordará en próximas incursiones en la obra de Morales.

cunstanza e historicidad, esto es, desde el que retomar un hilo existencial y dotarlo de sentido. Esta restitución del ser provoca que la hermana sea confundida con la madre, cuya protección desea encontrar el sujeto lírico, como sugiere la inserción de la canción de cuna en el poema “Recuerdo de la hermana”:

Te reclama su parte. Está a tu lado
 el más pequeño y de menor fortuna:
 hazle dormir al eco regalado
 del lugareño cántico de cuna:

*Duerme, niño mío, duerme;
 duérmete, que viene el coco,
 a llevarse a la montaña
 los niños que duermen poco... (vv.33-40).*

Es el lenguaje, en este caso el musical, el que transporta al peregrino hacia el sostén de su personalidad. En él halla el recuerdo, “bálsamo cordial” (v.43) y “medicina” (v.44), capaz de paliar los efectos del desarraigo, del destierro. En oposición a estos se erige la casa, espacio de la memoria individual y comunitaria que resiste en el paisaje que asola al sujeto moderno, incapaz de reconocerse ante una alteridad reducida a “extranjera gente” (v.46).

Este sentimiento de marginación alienta la necesidad comunicativa, la búsqueda del diálogo con la hermana, que, frente a los forasteros, es el otro en el que el sujeto puede reconocerse como tal. Esta alteridad permite al yo salvar su circunstancia, pues le confiere su entidad de sujeto, limando, con ello, la disgregación producida por el extrañamiento de hallarse entre desconocidos. La experiencia dramática⁴ de la ausencia

4 El adjetivo posee aquí un doble sentido: el primero se refiere a la dureza de tal experiencia y el segundo está relacionado con aspectos relacionados con el drama. El “extrañamiento” es un término que recuerda al concepto de *Verfremdung* propuesto por Brecht, esto es, a la sensación provocada por la visibilidad de una ficción por parte

de un interlocutor que conforma la morada de Morales es inherente a la experiencia del ser marginal⁵, que encara, a través de la palabra de un otro que sostiene su lenguaje, esa identidad inasible que también interpela constantemente el decir de Morales.

Este anhelo del descubrimiento del otro que se concentra en la hermana se extiende en la obra de Morales a todas las figuras femeninas. Con ellas, se mantiene un diálogo constante que se materializa en el recurso al vocativo y al tuteo, presentes en poemas como “Bodas aldeanas” —“Zagala: de tus labios deja que pruebe” (v.1)—, “Recuerdo de la hermana” —“Hermana: tras el tiempo del olvido/ que en nuestro alejamiento puso mano,/ mi corazón vuela hacia ti” (vv.1-3)— o “De sí mismo” —“Musa: por el sendero florecido/ vuelvo a buscarte” (vv.1-2)—, formas que revelan la estrecha relación entre el sujeto lírico y una interlocutora que lo guía en el descubrimiento de su ser. El título “De sí mismo” resulta muy elocuente a este respecto, en cuanto el sujeto lírico se reconoce en el retorno al “íntimo paraje” (v.2) en su búsqueda de la Musa, que lo hace regresar a la palabra poética. Identidad y lenguaje vuelven a fundirse en la relación con la fémina, a través de la que se retoma la posibilidad de volver a la “casa del ser”, a la palabra, principio de todo lo existente y lo posible.

Todas las apariencias que toma la mujer en la obra de Morales, la de amante, hermana-madre y musa, convergen en la esposa, figura feme-

del personaje de la obra, que, a través de su desarraigo, induce al público a un cuestionamiento intencional de la realidad. En el caso del sujeto lírico que retorna a través de la imaginación al hogar, este desamparo es mitigado por el inicio del diálogo, que conduce a la escenificación de la vida en la casona. En ese sentido, el sujeto lírico (re)crea con recursos dramáticos, como la introducción de la nana y la invocaciones que pueblan el texto, el escenario para la reconciliación con su intimidad.

- 5 Cabe destacar que la conversación con el otro ausente, en realidad diálogo que crea una alteridad añorada, no es exclusiva de la obra de Morales. Además, conviene señalar que es consustancial a las literaturas insulares y, también, a la tradición canaria. Eugenio Padorno se ha inspirado en el personaje calderoniano de Segismundo para reflexionar sobre esta realidad: “(...) confinada en sus límites, la poesía canaria es un soliloquio que evoca al de Segismundo, el rehén de un injusto dictamen de las estrellas” (1998:98-99).

nina por antonomasia que es, además, diosa del hogar, creadora y madre de la estirpe. Leonor es la “Mujer” total, divina y terrenal a un tiempo. Es sacralizada en términos similares a la Laura de Petrarca, la Beatriz de Dante o la Sofía de Novalis; y, también, es una mujer humana y próxima, que convive con el sujeto lírico y la estirpe en la morada. Esta “Gran diosa”, continente supremo y cobijo de la existencia, aparece en el epílogo del libro II de *Las Rosas de Hércules*. Su ubicación es paralela al término del trayecto del héroe que, al final de su peregrinaje, tras erigir el *êthos*, vive junto a su amada en el hogar, resiste el embate del tiempo y contribuye a la perpetuación de su comunidad. Su prolongación hace confluir el sentido que posee la presencia de esta mujer, indisociable de la morada y de la fratría construida en la palabra poética. El final del citado discurso, por tanto, una meta existencial, ya que el héroe solar se encuentra con el otro ansiado, con aquel ante el que es capaz de comprender y comprenderse, esa alteridad necesaria para reconocer y reconocerse en su relación con el mundo y su identidad. Lejos de ser inamovible, la relación activa de los amantes implica una fecundidad creativa, materializada en hijos carnales y literarios. La madre de la estirpe es, pues, progenitora física y espiritual, como se sugiere en “A Leonor”:

El duende halagador de mi pereza,
por artes de tu amor, huyó vencido:
¡Mujer, para quien fuera la Belleza
un hijo más, en el hogar nacido!

Y tan amado como los carnales,
porque era carne nuestra, en cierto modo:
tú aportaste los rasgos esenciales,
y yo en la rima les busqué acomodo... (vv.17-24).

La poesía y el arte, se hacen sinónimos de la vida en este texto: la unión del sujeto del lírico poeta con la “Gran diosa”, hace la voz carne, como en el texto del evangelista (*Jn.1, 1-5*). Junto a la palabra encarnada, cabe reseñar otro elemento igual de importante: la obligación de escuchar esa

palabra y de convivir fraternalmente con el arte. La estirpe dada a luz por la mujer está, pues, sujeta a la voz de sus antecesores y sucesores, los nuevos pobladores están unidos, a través del testimonio de sus padres, a aquellos que crearon la morada y dotaron de sentido una forma de estar en el mundo.

Además de su papel como soporte existencial de un linaje, la “Gran diosa” representa la satisfacción del anhelo del sujeto lírico de fundirse con la figura materna. Este deseo, presente en *Las Rosas de Hércules*, se cumple en el final de su libro II, en el poema “A Leonor”, en el que el poeta sacia la pulsión de retorno, encuentra el cobijo supremo, el amparo de una égida, la segura protección en los senderos de la poesía. Todos estos rasgos, presentes parcialmente en el resto de féminas que aparecen en la obra, se concentran en Leonor, mujer que aúna todos los aspectos susceptibles de aparecer bajo la figura femenina. De ahí que en ella se colme el ansia del poeta, que halla, al fin, el cuerpo donde, al decir de Barthes, experimentar el “goce” del texto (1989:25). Lejos de consumirse, dicho placer no resulta concluyente, sino que se expande hacia el futuro simbolizado en los hijos.

CAPÍTULO XVIII

La constelación del monarca. Los creadores del *êthos*

La tercera constelación de *Las Rosas de Hércules* está formada por el arquetipo del monarca, los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes, los esquemas de verticalización ascendente, el reflejo dominante postural y los siguientes símbolos: el agua dulce, el viento, el fuego, la montaña, el árbol y los frutos. Todos los símbolos conectan, a su vez, con las constelaciones del héroe y la “Gran diosa”.

Morales recrea el *êthos* y, para ello, selecciona cuidadosamente una serie de elementos naturales con los que configura el medio, entre los que destacan aquellos en los que reparó Empédocles —el agua, el aire, el fuego y la tierra. En su voz, la *physis* se convierte en símbolo, en pilar de un imaginario que distingue el mundo poético de Morales. En su universo literario, la naturaleza trasciende lo meramente físico y se entrelaza con la reflexión sobre el arte y, concretamente, con la poética. Por esto, los elementos naturales pertenecen a la constelación del monarca, arquetipo que se identifica y define como creador artístico.

EL AGUA DULCE: DISCURRIR POÉTICO Y VITAL Y ESPACIO DE LA MUERTE Y EL OLVIDO

El agua dulce es uno de los principales símbolos de la escritura de Morales. Con frecuencia, aparece al comienzo de los poemas y se presenta bajo dos formas: una dinámica y otra estática. La primera se asocia a valores positivos y remite a la creación, a la apertura creativa del ser humano y a su contribución en el *êthos*. El agua que fluye es sinónima, en

primer lugar, del discurrir de la palabra y de la voluntad del artista de encarar su lenguaje. Así se sugiere en la composición “En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada”:

Hoy el agua del nuevo regadío
corre por tus sembrados satisfecha,
y dice ya tu campo en labrantío
lo que será la próxima cosecha (vv.85-88).

La identificación entre el agua dulce y la poética se desliza también en el “Canto subjetivo”. En él, el elemento hídrico se vincula a las “viejas quimeras” (v.6), una tradición popular que Morales considera fundamental actualizar en su decir:

El rumor de los élitros y el agua de la fuente
—la eterna letanía de las viejas quimeras—
que con amor, a veces, y otras indiferente,
voy uniendo a mis rudas canciones marineras. (vv.5-8).

En esa “eterna letanía” (v.6), en esta melodía cíclica, halla el sujeto lírico la inspiración necesaria para retomar los sueños, para regresar a una naturaleza creadora que no cesa de descubrirle nuevas dimensiones de su ser y de su mundo, un universo que otros construyeron y legaron. En ese sentido, el agua está estrechamente unida a la constitución del *êthos*. En el “Cortijo de Pedrales”, descrito en el poema “I” de “Vacaciones sentimentales”, el agua clara corre por “los campos regados” (v.4) y por los “bancales” (v.18). En este fluir se adivina la reanudación del ciclo vital y la continuidad de la forma de vida inaugurada por “los mayores” (v.5), a la que se suma el sujeto lírico con su desvelamiento de un espacio tan físico como poético.

En ese entramado simbólico destaca la casa canaria, identificada, en “El barrio de Vegueta”, con un “manantial de emociones” (v.33). El símbolo por antonomasia del *êthos* se asocia al caudal interior, al dinamismo existencial de sus moradores pasados y presentes. Su historicidad es ac-

tiva, lejos de una celebración del pasado que derivaría en la esclerosis, discurre con naturalidad, como el elemento hídrico. La vida de una comunidad en constante evolución fluye en la conciencia de una memoria compartida. Así se sugiere en el “Canto conmemorativo”, donde la metáfora del agua liga la renovación a la libertad recobrada y al inicio de una nueva era que entronca con el pasado:

Es la vida que vuelve por su cauce extinguido,
purificada y nueva de un robusto poder;
liberta la cadena del eslabón hendido,
el mañana se enlaza, feliz, con el ayer... (vv.27-30).

La movilidad y el vitalismo se oponen al agua estática, oscura y turbia, en definitiva, a las aguas muertas. Este antagonismo se reseña en el elogio fúnebre dedicado a Rubén Darío, en el que ambas se contraponen. Las “cenagosas aguas del lívido Aqueronte” (v.4), la “silenciosa” (v.16) “charca” (v.16) que atraviesa el vate nicaragüense al comienzo del poema, se torna, gracias a la intervención del cantor, en ondas que se estrellan como un mar contra las “soturnas bóvedas” (v.36).

Las aguas muertas aparecen también en la tercera parte de la “Balada del niño arquero”. El “estanque” (v.2) al que el sujeto lírico arroja la llave oxidada simboliza la pulsión de muerte y la negativa a crear. Su gesto se asocia al “olvido apacible” (v.3), que lo obliga a atrancar “las puertas del patio” (v.4) con unos “dobles cerrojos” (v.4), en los que se adivina la voluntad de no salir de su interioridad, de no aventurarse nunca más en los senderos del amor y la vida, que simboliza la fuente ubicada en el jardín, al que retorna finalmente.

EL VIENTO, PORTADOR DE LA HISTORICIDAD Y EL MISTERIO POÉTICO

Paralelo al sentido del agua se encuentra el del viento en la obra de Morales. Presente generalmente en los primeros versos, se vincula también a la creación: es un componente de la naturaleza que cuenta, que narra

al sujeto lírico las peculiaridades de su circunstancia. Dado que esta trasciende el presente y se proyecta hacia el futuro, representa el conocimiento pasado que se participa al sujeto lírico. En ese sentido, está unido a la memoria constructiva del *êthos* y a la actualización de la historicidad de los antecesores y los miembros actuales de la estirpe.

El “Canto a la ciudad comercial” contiene una personificación del viento deudora de la tradición clásica que se pone al servicio de la “atlantización” de dicho legado: “y Céforo cuenta,/ perenne, la hazaña de Alcides, se asienta/ la ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad!” (vv.6-8). El elemento aéreo, narrador del mito, traslada a la comunidad su referencia existencial y, al recobrar la figura de Hércules, recuerda a los moradores uno de los constituyentes de su inaprensible origen.

Gilbert Durand ha identificado el viento como impulsor de la vida, como principio de translucidez, luz y receptibilidad (166), atributos que, con su presencia, se expanden en el *êthos*. Gracias a él, este se convierte en un espacio luminoso y puro, idóneo para la residencia de los monarcas, de los guías que, con su habitar ejemplar, nutren a los sucesores. De esta relación entre su modo de habitar el mundo y el aire da cuenta el poema “Por el primer centenario de un escultor de imágenes”, donde la brisa anuncia el recuerdo de una de las personalidades que han conformado la ciudad:

¿Por qué están hoy de gala tus corazones todos,
y pasa por tus calles una brisa cordial?

Hoy cumple una centuria,
un siglo cuentan ya,
que se fue de nosotros un prestigio evidente,
una virtud sin tacha y una vida ejemplar,
que ostentaba por norma la fe de sus mayores,
y por mejor diamante de su alma, la humildad. (vv. 5-12).

Asimismo, el viento es el impulsor de las naves y está unido al descubrimiento de los misterios marinos que sondea el navegante a lo largo de su travesía existencial. Así se explicita en el “Canto subjetivo”:

Alma de los turbiones y del grueso oleaje,
que el misterio marino de iniciaciones puebla,
que silba con la lira sonora del cordaje
y calla en el silencio de los días de niebla... (vv.13-16).

Como portador del misterio, el viento resulta inseparable de la palabra, de la travesía existencial y poética del sujeto lírico. Así, en “Final”, de “Poemas del mar”, el “viento Norte” (v.9) es la antesala de lo arcano, del misterio que ansía descubrir el “bravo piloto” (v.1), de “alguna isla dorada de quimera o de sueño” (v. 3). El sujeto lírico encara el viento y penetra en la tempestad —“el vigoroso esfuerzo de mi brazo desnudo/ logró tener un punto la fuerza del turbión” (vv.10-11)—, es decir, aprehende las “iniciaciones” (v.14) que se mencionan en el “Canto subjetivo”. Lleno de su “fuerza” (v.11), el sujeto lírico es un iniciado.

EL FUEGO, PROMESA DE FUTURO

Este símbolo, apenas presente en el libro I de *Las Rosas de Hércules*, adquiere un protagonismo considerable en el libro II. Su aparición se registra, frecuentemente, a mitad o al final del poema e implica un giro positivo en el texto, generalmente asociado a la idea de la renovación. Esta es subrayada por el carácter purificador de este elemento natural, que regenera al ser, como sugiere la comparación en la primera parte de la “Balada del niño arquero”, donde la interioridad del sujeto sale al encuentro con el dios del Amor: “¡Como un ascua reluce esta noche mi vieja morada” (v.11).

La naturaleza depuradora del fuego entronca con la concepción terapéutica del arte que atraviesa *Las Rosas de Hércules*. Este exige una limpieza interior, la purga del espíritu del creador, que se entrega, limpio, a la transformación de la realidad. Así se sugiere en “A Victorio Macho” en el que se equipara al escultor con Prometeo:

¡Otra vez, Prometeo!
Tú mismo, compelido por infernal deseo
robar quisiste el ascua del luminar sagrado
con que animar, eterno, tus plásticas escenas.
De los astros llegaban canciones de sirenas
queriendo entre sus filtros dejarte aprisionado;
más tú, sutil y osado,
cerrando los oídos a las mentidas voces,
regresaste a los pobres orígenes humanos,
trayendo entre las manos,
intactas, una chispa del fuego de los dioses... (vv.22-32).

Al obtener el fuego divino, el artista dota de eternidad a sus obras, ya que simboliza el vencimiento de los hombres sobre los dioses, la “gran Victoria” (v.64), como señala el “Himno al volcán”, a la que el héroe solar protagonista de la obra de Morales no resulta ajeno, pues es el libertador de Prometeo. La luz alumbra el *êthos* creado por Hércules, lo sustenta y proyecta hacia el porvenir.

El fuego resulta determinante en la actualización de la memoria. Las llamas que queman los troncos talados en la selva, símbolos de la conciencia, purifican el mundo moderno. En ellas late una voluntad de dominio del tiempo por venir, como se anuncia en el “Epitafio” de “Tarde en la selva”:

Tus frondas, que escucharon los silvestres cantares,
caldearán, ahora, los ahumados llares
de la pobre cocina o el salón solariego,
y estallarán dolidas a los besos del fuego. (vv.101-104).

Este espacio futuro es, como se infiere de la lectura de las secciones “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” y de “Poemas de la ciudad comercial”, la urbe moderna, que contiene las tres capas simbólicas que conforman la circunstancia de su morador, a un tiempo descendiente de los dioses míticos y de los progenitores, hijo de Doramas y habitante de una

ciudad transmarina y española que se entrega al futuro del orden comercial emergente.

Resulta evidente que el fuego, como el agua y el viento, elementos físicos que conforman el *êthos*, resultan isomorfos y remiten a un mismo sentido, relacionado con la pureza, como sugiere Gilbert Durand: “Se ve, pues, cómo estas técnicas simbólicas de purificación por la espada, por el fuego, por el agua o por el aire subsumen obligatoriamente una metafísica de lo puro. Una espiritualización viene a duplicar los procesos purificadores tanto como los esquemas ascensionales” (168). La labor artística, el citado habitar poético es, por extensión, una tentativa purificadora e, incluso, terapéutica, como se afirma en “Recuerdo de la hermana” y “En el libro de Luis Doreste, *Las Moradas de amor*”, que trata de paliar los excesos y contradicciones a las que asiste el urbanita miembro de la comunidad. Sin embargo, como se ha sostenido en el análisis simbólico de la constelación anterior, la obra de Morales no deriva en una purificación redentora, antes bien, prolonga las citadas tensiones característica de su decir y su “clara ciudad” es, también, oscura y hostil.

LA MONTAÑA SAGRADA Y EL ÁRBOL: DIGNIFICACIÓN, SOSTÉN Y CONTINUIDAD DE LA ESTIRPE

El espacio sagrado de lo alto halla en la montaña y el árbol dos de sus símbolos más relevantes. La “montaña sagrada”, ámbito de comunión entre lo humano y lo divino, que aparece siempre en los primeros versos de los poemas, está presente ya en la primera composición de “Vacaciones sentimentales”. A este lugar superior, habitado previamente, como se aclara en el citado texto, por “los mayores” (v.5), retorna el ser para, a través del ensueño, actualizar su existir. Con este gesto comulga tácitamente con el modo de estar en el mundo de sus antecesores y lo incorpora a su devenir, mediante la penetración en el ámbito por antonomasia, la casa, templo de la existencia. Al franquear los muros del “Cortijo de Pedrales”, el individuo se introduce también en la comunidad y se suma a su discursar histórico: en ella se “dice” y ella, a su vez, lo “dice”.

Idéntico valor posee la “montaña sagrada” en el “Canto a la ciudad comercial”, de los “Poemas de la ciudad comercial”. Al amparo de “la colina” (v.12), los “progenitores” (v.14) fundan la “clara ciudad” (v.8), cuyos habitantes son dignificados por la altura y la protección del medio físico. Por último destaca el “Pico de Tenerife”, en el “Himno al volcán”, que representa la hipérbole de la montaña y se reviste, también, de un sentido divino y asienta la hazaña de Hércules en el Atlántico:

¡Pico de Tenerife! Titán medievo de azul loriga
que en Occidente eriges la dictadura de tu reinado,
y anuncias a los nautas aventureros la playa amiga:
¡Atalaya eminente del Archipiélago Afortunado! (vv.1-4).

En el seno de la montaña se encuentra el árbol, símbolo esencial de la poética de Morales, que se vincula en *Las Rosas de Hércules* a la constitución del *êthos*. El elemento vegetal, que aparece generalmente a mitad o al final del poema, posee un sentido que se desarrolla de manera progresiva en la obra de Morales. En el libro I contribuye a la formación de un cosmos, del universo que construye la memoria. Siempre ligado a la verticalidad y a los valores positivos del régimen diurno de la imagen, que enaltecen el espacio, el árbol remite al paso del tiempo, al peso que los años han depositado en el ámbito del existir. En el texto “X” de “Vacaciones sentimentales”, los “viejos álamos” (v.11) que “elevan pensativos/ sus cúpulas de plata sobre el azul profundo” (vv.11-12) representan la historicidad del *êthos*, la antigüedad de ese enraizamiento del ser en el mundo, la conexión atávica entre la tierra y el ser humano. Esta relación resulta indisociable del espesor mitológico y de la hazaña de Hércules. Por un lado, estos mismos álamos crecían en los Campos Elíseos, a orillas del río de la Memoria, y eran la metamorfosis de Leuce; y, por otro, de este árbol cogió el semidiós los ramos de la corona con que ciñó su cabeza tras su descenso al inframundo.

En el libro II de *Las Rosas de Hércules* la ligazón entre este símbolo y la comunidad se acentúa. Destaca su protagonismo en la “Oda al Atlántico”, en el poema “Tarde en la selva”, de “Alegorías”, y en la sección “Epís-

tolas, elogios, elogios fúnebres”. Los árboles son identificados con los miembros de la fraternidad. Entre todos destaca, en “Tarde en la selva”, el “coloso” (v.66, v.87) o el “titán” (v.84), símbolo del “Dios padre” (Durand 325), que distingue al “monarca” (v.67) supremo: el “patriarca” (v.68). Su tala en “Tarde en la selva” es metonimia de la destrucción de la selva e implica, por tanto, la del héroe que le da nombre, Doramas, y, por extensión, la de todo un pasado histórico que el sujeto lírico desentierra con el fin de actualizarlo. Unión imposible, porque, tras la tala, allí donde existía un origen resta la nada: sus vástagos tendrán vida más allá de la selva destruida, en el *êthos*:

Mientras tanto, en el seno de la selva sombría,
tu cuerpo mutilado flagelará la fría
caricia del invierno... Pero el tronco marchito
volverá a fecundarse con el calor bendito,
y, activamente henchido de vitales renuevos,
cubrirá sus arrugas con los retoños nuevos,
cuando llegue en el carro del aura mensajera,
precedida de un rayo de sol, la Primavera... (vv.105-112).

La ciudad, donde los fundadores cavan los cimientos de un existir en el que cohabitan los sucesores de Doramas y los grupos atraídos por el comercio, acoge la madera muerta de la selva, convertida en combustible para la “pobre cocina o el salón solariego” (v.103). Devorado por fuego renovador y purificador, estos troncos poseen un sentido, anuncian, como afirma Durand, al “Hijo” (329), a la continuación de la estirpe, que habita ahora la urbe moderna; de ahí lo adecuado que resulta el término empleado en “Tarde en la selva”, “los retoños nuevos” (v.110).

Sobre el sentido antropológico de este símbolo, ha sostenido Durand: “Por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre” (326). Ese carácter humano y su vinculación con los padres de la estirpe se explicita en la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”, en la que se recurre a su simbolismo con el fin de subrayar su labor como sostenedores de la comunidad.

Así se sugiere en “Por la muerte de un educador”, composición que identifica a don Diego Mesa de León con un gran vegetal que extiende sus raíces, sustento de las generaciones futuras:

En decidida lucha, sus nobles enseñanzas
tenían la raigambre de un encinar maduro,
y artífice de métodos y cultor de esperanzas
entregaba, creyente, su labor al futuro.

El saber luminoso y el odio a la ignorancia
hizo perenne pasto de sus meditaciones,
y dócil, en sus manos, la espiritual sustancia
modeló la conciencia de tres generaciones. (vv.17-24).

Resulta evidente cómo el sentido del simbolismo del árbol se fusiona con la realidad antropológica, con el reconocimiento de la historicidad y con el futuro de la fratria. El árbol es pues, sostén de un orden, y sus brotes, la “plantación armoniosa” (v.34) que se cita en el “Brindis en la glorificación de un matemático” o los mencionados “retoños” (v.110) de “Tarde en la selva”, se renuevan y transforman constantemente. Por consiguiente, en el árbol se condensan el progenitor y el hijo, y es, por tanto, un símbolo indisoluble de la estirpe, del pasado, presente y porvenir del *êthos*.

LOS FRUTOS: FECUNDIDAD CORPORAL Y ARTÍSTICA

Este símbolo se localiza generalmente al comienzo del poema y ocupa un lugar importante en la obra de Morales. La citada apropiación de la *physis* y la forja de un imaginario basado en la naturaleza incide en la vegetación que está ligada a la poética del erotismo. Los frutos poseen un doble sentido en *Las Rosas de Hércules*: por un lado, remiten al cuerpo y a la sexualidad; y, por otro, a la obra artística.

La “Alegoría del Otoño” es el texto que mejor ejemplifica el vínculo de este símbolo con la sexualidad. La mezcla del “rezumo lechoso de los

higos” (v.51) y la “sangre virgínea de las profusas moras” (v.52) remite a la unión de los cuerpos. El “encarnado tesoro” (v.54) que muestran las granadas se asocia a los órganos sexuales, al igual que “los limones que fingen senos adolescentes” (v.55) y “los plátanos, regios, como falos de oro” (v.56). Si, en *Las Rosas de Hércules*, el encuentro sexual resulta inseparable de la irrupción de la palabra poética, no resulta extraño que el fruto esté ligado a la cosecha lírica. De ahí que la recolección abarque tanto la de los frutos naturales como la de los líricos, como se sugiere en “En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada”:

cosecha de tu amor, donde revienta
la opima fuerza del solar latino:
fecundidad de sol y de tormenta,
de carne, de dolor, de sangre y vino...

Ya el amado fruto de tu empeño
cobra en su madurez plena sazón:
sobre la tierra fértil del ensueño
la simiente inmortal: el corazón... (vv.89-96).

Entre los dones de la naturaleza destaca en la obra de Morales el simbolismo de las flores, estudiado por Joaquín Artilés (1959) y Manuel González Sosa (1992). Como sugieren ambos investigadores, su relevancia se manifiesta en el título que Morales eligió para su obra. En primer término, como frutos naturales, las flores remiten a la sexualidad, más concretamente, a la disposición al encuentro amoroso, antesala del “floreamiento” de los cuerpos. Estos se encuentran para consumir el amor en un entorno idílico y favorable, en un *locus amoenus*, como se sugiere en la composición “IV” de “Vacaciones sentimentales”, “Serenata”, “Criselefantina” y “Canto inaugural” (1988).

En segundo término la unión del erotismo y la palabra poética en la producción de Morales convierte las flores en símbolo de la apertura del artista a la creación: son la ofrenda que se entrega a la amada a cambio de los placeres del amor concedidos. El “rimado búcaro de un ensueño”

(v.23) al que se alude en “Criselefantina” contiene toda la capacidad artística, la última palabra lanzada para la comunión de los cuerpos. La asociación del símbolo a la labor del creador entronca con la tarea desempeñada por los monarcas, padres del *êthos*, que, gracias a su dominio de las artes —la educación, la poesía, la medicina, la escultura, etc.—, nutren la memoria y el morar futuro.

El lazo entre los frutos y la creación se materializa en el libro, identificado, a su vez, con el hijo en “A Leonor”:

¡Mujer, para quien fuera la Belleza
un hijo más, en el hogar nacido!

Y tan amado como los carnales,
porque era carne nuestra, en cierto modo:
tú aportaste los rasgos esenciales,
y yo en la rima les busqué acomodo... (vv.19-24).

En el libro, es decir en la propia obra, *Las Rosas de Hércules*, confluye el simbolismo del hijo, el fruto y el amor. Esta fusión convierte a Tomás Morales en uno de los monarcas del *êthos*, que, con su hacer poético, participa en la fraternidad que apuntala su voz.

La importancia de la rosa, a la que se ha aludido en los análisis particulares de los textos, fue señalada también por Northrop Frye, quien reflexionó sobre su valor simbólico en la literatura occidental, de la que Morales es heredero, como refleja el lugar que otorga a este vegetal. Sobre él escribió Frye:

In the West the rose has a traditional priority among apocalyptic flowers: the use of the rose as a communion symbol in the *Paradiso* comes readily to mind, and in the first book of *The Faerie Queene* the emblem of St. George, a red cross on a white ground, is connected not only with the risen body of Christ and the sacramental symbolism which accompanies it, but with the union of the red and white roses in the Tudor dynasty. In the East the lotus or the Chinese “golden flo-

wer” often occupied the place of the rose, and in German Romanticism the blue cornflower enjoyed a brief vogue (1990:144)¹.

EL MONARCA: DESCENDIENTE, ARTISTA, CREADOR DEL ÊTHOS Y GUÍA ESPIRITUAL

Los símbolos analizados, indisociables de la palabra poética que configura el habitar de su morador, se concentran en torno al arquetipo que articula esta constelación, el monarca, elemento fundamental de la poética de Morales. Figura asociada, como recuerda Durand, al hombre “patero y dominador” (129), esta no se concreta en un espacio y tiempo, sino que atraviesa la obra de Morales. Se disuelve en un origen múltiple e inaprensible, en un pasado que interpela, en un presente en transformación y en un futuro que se comienza a perfilar. El análisis previo realizado invita a ampliar el concepto de origen, que el sujeto siente manar de tres fuentes: la mítica, la aborígen y la castellana, todas ellas determinantes para la circunstancia actual. En ese diálogo con sus predecesores le es revelada al sujeto lírico su filiación, su vínculo con todos los miembros de la estirpe y, sobre todo, con aquellos que, de un modo singular, a través de su actividad creadora, radicalmente humana, han contribuido a forjar el habitar presente.

Hércules, Poseidón, Doramas, Orfeo, Bartolomé Cairasco de Figueroa, Garcilaso, Graciliano Afonso, D’Annunzio, y todos cuantos sostienen la construcción poética de Morales comparten un devenir común. Y, junto a ellos, conviven los que fueran “retoños” de antaño, en el presente, mo-

1 En Occidente la rosa ocupa un lugar prioritario entre las flores apocalípticas: el uso de la rosa como un símbolo de la comunión en el *Paraíso* viene fácilmente a la mente, y en el primer libro de *The Faerie Queene* el emblema de San Jorge, una cruz roja sobre una base blanca, se relaciona no sólo con el cuerpo elevado de Cristo y el simbolismo sacramental que lo acompaña, sino con la unión de las rosas blancas y rojas en la dinastía de Tudor. En Oriente el loto o la “flor de oro” china a menudo ocupaban el lugar de la rosa, y en el Romanticismo alemán el aciano azul disfrutó de una breve moda. (1990:144). (Traducción propia).

narcas del *êthos* erigido por la comunidad, figuras insignes que moran la ciudad moderna, cuyo existir —pasado y vigente— se ensalza en “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”. Las “grandes testas” (v.27), como se las llama en “Por la muerte de un educador”, de don Benito Pérez Galdós, Luis Millares Cubas, Alonso Quesada o Fernando Ingloft se distinguen entre el conjunto de seres humanos que pueblan las calles del *êthos*. Su vivir modélico se basa en la misma ejemplaridad de sus ancestros, en el trabajo y la labor cumplida. Se forja, como el de aquellos homenajeados en el primer poema de “Vacaciones sentimentales”, en “la dirección tenaz de los mayores” (v.5), en el bien, la belleza y la verdad. Aquellos fueron referentes para generaciones venideras y su legado permanece vivo en la memoria, más allá de la muerte. La vida de los habitantes presentes y futuros sustenta la continuidad en sus valores, como se apunta en “Por la muerte de un educador”:

¡Padre es quien nos transfunde la educadora gracia,
paternal es la mano que nos lleva a lo cierto.
Más allá de la tumba perdura su eficacia
y en nuestro ser hay algo del corazón del Muerto! (vv.37-40).

Esta “eficacia” ha de materializarse en los discípulos, los hijos físicos y espirituales, habitantes del *êthos* a los que se les encarga una labor doble. La primera consiste en actualizar la memoria de los ancestros. En su recuperación late un afán por dialogar con esos principios que, lejos de ser una imposición o una esencia inamovible que se debe venerar, implican un trabajo imaginario y creativo. La segunda tarea que se les encomienda es la de prolongar la estirpe al amparo de estos principios. En ese sentido, estos hombres insignes sustentan el *êthos*, son las columnas —de ahí la comparación con los árboles— del edificio espiritual construido por los mayores, que debe ser resguardado de aquellos modos de ser que supongan una amenaza, tales como los mencionados excesos de la modernidad.

Entre todos estos hombres a los que se les exige asumir una responsabilidad, destacan los artistas, guías espirituales de la fraternidad asimilados

al arquetipo del monarca. Esta asociación con el caudillo se manifiesta de forma nítida en “A Néstor”, composición en la que se compara al pintor con el sabio y justo guerrero homónimo que participó junto a los aqueos en la Guerra de Troya:

Y soñé: complicadas quimeras
inundaron de luz mi memoria;
vi una isla con vastas praderas.
Como el noble mentor Néstor, eras
el señor de esta tierra ilusoria.

No es la Pylos del clásico amada
que exaltaron viriles rabeles,
la que solo de arenas sembrada,
con la crin a Hiperión desatada,
frecuentaban veloces corceles. (vv.11-20).

En suma, el arquetipo del monarca, el esquema de la ascensión, los diseños espaciales dinámicos verticales ascendentes y los símbolos que forman su constelación se encuentran estrechamente vinculados a las constelaciones del héroe y la “Gran diosa”. Estos tres grandes grupos sustentan el mito propuesto por Morales, cuyo sentido y trascendencia son objeto de atención en las siguientes páginas.

II. HÉRCULES ATLÁNTICO: EL RELATO MÍTICO DE TOMÁS MORALES

Tras profundizar en los grandes símbolos, esquemas, arquetipos y regímenes que articulan las constelaciones de *Las Rosas de Hércules*, el análisis diacrónico de la obra invita a encarar el último estadio definido por la metodología de Gilbert Durand: considerar el mito. Siguiendo al antropólogo, esta investigación renuncia a traducirlo a una lógica, realidad que comporta una traición a la defensa de lo imaginario como entidad *poietica*. “Porque el mito —asegura Durand— no es nunca una notación que se traduce o descifra, es presencia semántica y, formado por símbolos, contiene comprensivamente su propio sentido” (341). El interés que posee este sentido al que alude su método de trabajo, más próximo a la antropología y la hermenéutica simbólica que a la traducción del mito y a la identificación de influencias, elude el estudio minucioso de la adaptación de fuentes clásicas por parte de Tomás Morales. Un compendio al uso sobre los ecos grecolatinos presentes en su obra ratificaría el desciframiento del mito denostado por Durand y, además, esta vía ya ha sido transitada magistralmente por Santana Henríquez (2003), quien ha documentado ciento diecinueve evocaciones míticas en *Las Rosas de Hércules*, a las que, por otro lado, se ha aludido ya en el análisis de los poemas.

Son numerosas las producciones que, a lo largo de la historia, han abordado la figura hercúlea. Estas ofrecen un recorrido intertextual e interdisciplinario apasionante a los estudiosos de Tomás Morales. Entre las obras literarias y plásticas que podrían guardar una relación con *Las Rosas de Hércules*, pues su autor pudo haberlas conocido y haberse visto influido por ellas, se encuentran las siguientes: *El escudo de Heracles*, atribuido a Hesíodo; *Heracles furioso*, *Alcestis* y *Los Heraclidas*, de Eurípides; *Las traquinias*, de Sófocles; la *Ilíada* homérica; la *Teogonía*, de Hesíodo; el

Anfitrión, de Plauto; la *Eneida* virgiliana; la *Historia de Roma*, de Tito Livio; el *Hércules furioso* y *Hércules en el monte Eta*, de Séneca; las *Metamorfosis* y *Amores* ovidianos; las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas; obras más próximas en el tiempo, como *Los trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena; el *Anfitrión*, de Molière; el *Amphitryon*, de Kleist; *La Atlántida*, de Jacint Verdaguer; o textos citados en páginas precedentes, como los de Darío, Heredia y Villaespesa. En esta nómina se deben añadir las artes plásticas, que incluyen los diez lienzos sobre los trabajos de Hércules pintados por Zurbarán, que Morales pudo contemplar en la Península, o las representaciones de Gustave Moreau, Rubens, Jean de Bologne, Frederic Leighton o Boucher; las esculturas de Hércules Farnesio, los grabados y sarcófagos, que posiblemente conoció a través de la consulta de publicaciones dedicadas a la Historia del Arte; las estatuas y cuadros, así como el templo de Hércules Gaditano, de San Fernando, de los que, a buen seguro, supo durante los años que pasó en Cádiz; y, por supuesto, la pintura de tema mitológico de su coterráneo Néstor.

Como se ha apuntado en páginas previas, en las que se ha hecho referencia a algunas de estas obras, la profundización en ellas se debe realizar en un lugar distinto y, evidentemente, con otras herramientas críticas. Con ser muy atractivo, este trabajo, que se enmarcaría en el ámbito de la literatura comparada, excede la concepción del mito a la que se acogen estas páginas y convoca a una futura incursión en la obra de Morales, cuya metodología acepte sus traducciones, rechazadas por Gilbert Durand.

Apoyándose en las premisas del autor de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, esta segunda parte del bloque aborda el sentido que subyace a *Las Rosas de Hércules* y ahonda en la trascendencia que posee su traslación al contexto atlántico. Para el logro de tal fin, se han de superar varios estadios. En primer término se debe recomponer el trayecto imaginario de este Hércules atlántico que cruza la obra mayor de Morales. En segundo término, se tiene que atender a la relación del mito con los contextos históricos, sociales y culturales a los que interpela. Estos pondrán de relieve la operatividad del mito como herramienta simbólica y, en último término, su repercusión en la tradición cultural canaria, en la española y en el contexto hispánico.

CAPÍTULO XIX

La travesía singular de Hércules atlántico. La ilación de sentido del mito

La concepción del mito que tiene Gilbert Durand está estrechamente unida a la progresión de su método de análisis, como explica él mismo:

Nosotros entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, como bien ha visto Bréhier, el relato histórico y legendario (56).

De las palabras de Durand se desprende que lo verdaderamente importante no es la propia figura hercúlea ni siquiera su heroísmo, estudiado exhaustivamente por Otto Rank (1914:49-50), sino el relato que, a partir de él, se configura y los sentidos que emana. Por tanto, lo trascendente es, por un lado, la narración que se origina del magma simbólico, con sus constelaciones y arquetipos; y, por otro, el potencial semántico de dicho relato, su operatividad como herramienta cultural.

Morales realiza una adaptación muy libre del mito de Hércules. El autor renuncia a su ordenación lineal y lógica, a su “traducción”. Selecciona los episodios que le interesan y los entreteje a su antojo y con una gran flexibilidad. Por ello, este epígrafe se limita a trazar las líneas generales de su

recorrido, esbozado por Gabriel Alomar (1920)¹, transitado ya fragmentariamente en otros capítulos y cuyos elementos más relevantes se recuerdan en las siguientes líneas, antesala a la reflexión sobre su sentido.

El “Canto inaugural”, prólogo de *Las Rosas de Hércules*, introduce el mito hercúleo que da título a sus libros y delimita el segmento de la vida del semidiós al que atiende su autor. Este poema alude a episodios de la juventud del héroe y a su madurez y adelanta el periplo que seguirá el Hércules atlántico a lo largo de los textos que conforman el poemario. El “sueño de amor del gran Alcides” comienza en los primeros años, en los que tiene lugar la formación del héroe solar. La iniciación del infante en los misterios del mundo se traslada a la morada atlántica y, ya en el

1 Gabriel Alomar sintetizó la impronta del mito hercúleo en *Las Rosas de Hércules* en un magnífico artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 15 de agosto de 1920:

Este libro —escribió— se titula *Las Rosas de Hércules*. ¿Es un título expresivo o simplemente una graciosa eufonía heráldica? Esas poesías brotaron, en verdad, como rosas sobre la clava de un atlante, y aun algunas de ellas, acaso hayan florecido sobre la rueda de Onfalia en un descanso lascivo entre dos heroísmos ciclópeos. Yo creo que el bravo Alcides, roto ya el espinazo de Atlas, y después de contemplar bajo sus pies el abrazo formidable del mar clásico y del Océano, avanzó en su esquiife odiseico más allá de las columnas en cuyo granito había sellado su nombre; y habiendo llegado a unas islas que se llamaron después Afortunadas, desembarcó en una playa dulce y luminosa, al amor de una cordillera, cuyas líneas recordaban todavía la placidez de las islas helénicas. ¿Sería acaso una de las Espóradas, transportada a los mares ignotos por un dios desconocido también? La cuadriga de Poseidón no había llegado nunca a tan remotas aguas; pero allá en las inmensidades occidentales, donde nadie había osado llegar, Apolo ocultaba su carroza, y mientras la tierra temblaba aún sordamente, con una honda resonancia de cataclismos, y parecía oírse el clamor de las ciudades sepultadas en torno a aquellas islas salvadas que fueron montañas enhiestas sobre el continente hundido, llegaba con las olas y con el viento que había de llamarse Griego, una caricia de gran sentido mitogónico que produjo el mismo Heracles. Un aura verdaderamente divina sacudía la melena leonesa del semidiós, en cuyo torso veíase un rastro de la sangre reicente del íbero Gerión, el Tricéfalo Cerbero humano.

“Canto subjetivo”, este se encuentra con el mar, sinónimo, en la obra de Morales, de la vida.

La infancia del héroe resulta reconocible en los ritos iniciáticos descritos en el libro I de *Las Rosas de Hércules*. Al amparo de la montaña sagrada, en un entorno sacralizado por el sol que lo acompañará siempre, se desarrolla su infancia, tratada en “Vacaciones sentimentales”. La consagración de su vida a su empresa conquistadora se refleja en sus armas: la honda, el escudo y la espada. Las dos últimas son el resultado de su esfuerzo, pues es el mismo héroe, en consonancia con la tradición clásica, el que troque-la y graba sus útiles. Entre ellos hay que incluir la palabra, instrumento esencial en su misión, que complementa a los otros, que les otorgan, como sugiere el “Canto inaugural”, “la Fuerza y la Gracia”. Su voz emerge en la relación con la alteridad, es don del otro, que aviva una poética del erotismo, un deseo locutivo, como evidencia el ciclo erótico de “Poemas de asuntos varios”. Así, la travesía que el héroe emprende en “Poemas del mar” es tan física como verbal. La ruta que persigue tiene como meta “alguna isla dorada de quimera o sueño”, aspira a un ideal que le exige conocer los misterios de la creación, que por fin le son revelados, como se cuenta en el “Canto subjetivo” y en “Final”, de “Poemas del mar”. Con este bagaje, iniciado en la poesía y en lo arcano, que lo habita, como se colige en “De sí mismo” y “Alegorías”, el bravo piloto se lanza a la conquista del mundo. El destino que aguarda al argonauta no es la Cólquide clásica, sino la morada atlántica.

El héroe que ha sorteado todos los desafíos de la naturaleza y la cultura, como se infiere de su supervivencia en la selva, en el mar y en el lenguaje, construye su *êthos* más allá del mundo conocido. El océano lo trae a las Islas Afortunadas, lo transporta más allá de los límites definidos, lo arrastra desde el génesis hasta el presente, desde el Mediterráneo, *Mare Nostrum*, hasta sus fronteras, el jardín de las Hespérides que contempló su hazaña. Esta no se desarrolla en la tierra del vellocino de oro, sino, como se infiere de “Los himnos fervorosos” y los “Poemas de la ciudad comercial”, en el mundo contemporáneo, asediado por el capitalismo, la industrialización deshumanizadora, las empresas coloniales, y en la “Cólquida moderna de los agiotistas y especuladores”. Allí, dotado

de todo su bagaje, levanta su voz para reconocerse hijo del océano y levantar, con su palabra y en medio del Atlántico, la morada.

Su recreación de un espacio poético crea un habitar, teje un discurso en el que viven, a un tiempo, sus ancestros, su “Gran diosa” y sus descendientes. En esa fratría destaca una serie de personalidades que, con su hacer, guían a la comunidad, como se manifiesta en “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”. La memoria de estos monarcas y sus antecesores, que contribuyeron a crear el *êthos*, es actualizada por sus habitantes actuales. Con su recreación verbal de la morada, el héroe acoge y nutre al otro y, por eso, su labor es reconocida por los testigos de la historia, el aire, el mar, la tierra y el fuego. El viento Céfito “cuenta la hazaña de Alcides” en “Canto a la ciudad comercial”; las estrellas narran los logros del semidiós en “Inmensidad nocturna”; el “Pico de Tenerife”, cumbre de una “Nueva Atlántida” donde duerme el fuego, recuerda cómo salvó al libertador de los hombres, Prometeo.

En la travesía de Hércules atlántico se adapta la tradición clásica, sobre todo, lo referente a los trabajos del héroe, reseñados en los análisis de los poemas. Sin embargo, como ya se ha comentado, Tomás Morales no ansía ser fiel al mito, antes bien, selecciona para su obra algunos de sus episodios fundamentales. Con una astucia muy destacable, el poeta intuye que lo trascendente es el relato que él construye con ese mito y los sentidos que este alberga, que son objeto de estudio en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO XX

La forja de un mito para un contexto social, histórico y cultural

HÉRCULES ATLÁNTICO, MITO DE LO SOBRANTE

Chales Mauron, fundador de la psicocrítica, propuso el concepto de “mito personal” para referirse al estudio psicoanalítico de la personalidad del creador, culmen de su método de trabajo. Gilbert Durand tomó el concepto del citado teórico y amplió el enfoque crítico, pues, a su modo de ver, el análisis no se limitaba a la psique del artista, como aseguraba Mauron, sino que debía trascender lo individual y considerar algo que, a su modo de ver, era más importante, las dimensiones históricas y sociales del mito. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, afirma: “Al no ser estos regímenes agrupacionales [sic] rígidas formas inmutables nos plantearemos por último la cuestión de saber si están a su vez motivados por el conjunto de rasgos caracterológicos o tipológicos del individuo, o incluso cuál es la relación que une sus transformaciones a las presiones históricas y sociales” (57). Esta perspectiva se amplía en la metodología propuesta en *De la mitocrítica al mitoanálisis*, que obvia el componente personal del autor y se abre a una dimensión pragmática que otorga protagonismo al lector y a las circunstancias históricas de este y del creador. Sostiene Durand: “La mitocrítica reclama, pues, un ‘mitoanálisis’ que sea a un momento cultural y a un conjunto social determinado lo que el psicoanálisis es a la psique individual” (1993:347).

El lugar que concede Durand a la esfera social e histórica explica la brevedad con la que se aborda el aspecto individual del mito ofrecido por Morales, por otro lado, estudiado en profundidad en el análisis sincrónico

de su obra, donde abundan las referencias a su devenir vital. A esto hay que añadir el número de trabajos dedicados a la biografía del poeta, cuya consideración en estas páginas resultaría reiterativa. Por todo esto, y en coherencia con la metodología de Durand, en las siguientes líneas se aportan unas breves pinceladas de la dimensión individual del mito, que serán completadas por lo verdaderamente relevante para él: su importancia social, filosófica, histórica y cultural.

En su trabajo sobre las fuentes clásicas en *Las Rosas de Hércules*, Santana Henríquez se plantea el siguiente interrogante: “¿Es causal o casual que Tomás Morales haya elegido para el título de su libro al héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica, eso sí, en su forma latinizada del griego Heracles?” (2003: 169-170). No cabe duda de que Morales se identificó personalmente con Hércules. La simpatía del escritor hacia el héroe tebano radica en las concomitancias reseñables entre la peripécia existencial del poeta y la figura hercúlea. Estas coincidencias las resaltaron también los editores de su obra, como se manifiesta en la ilustración de Néstor escogida como portada del libro III en la edición de *Las Rosas de Hércules* de 1956, que, de un modo muy significativo, volvió a seleccionar Guerra Sánchez para su edición crítica de 2006. El dibujo de Néstor, que representa a “Hércules vencido”, trueca el rostro del héroe por el de Morales, fácilmente reconocible por sus rasgos faciales y el corte de pelo. La estampa del visionario Néstor, capaz de penetrar en el significado profundo de ambas personalidades, permite atisbar los grandes trazos que dan sentido a las trayectorias de Hércules y del literato.

En la comparación entre ellos se debe resaltar, en primer término, la vocación temprana de Morales por la literatura, algo que lo identifica con las representaciones del Hércules romano, al que se ve frecuentemente con una lira, acompañando a las musas y a Apolo Musageta. Es, por tanto, la creación la que dota de sentido al devenir de ambos, lo que convierte su historia en algo más que una sucesión de andanzas. La palabra crea, así, el mito y la propia existencia y, como se ha sostenido a lo largo de esta investigación, la realidad en que acaecen. En segundo término, el periplo existencial de Morales está marcado, como en el caso del héroe, por el viaje y sus consecuentes ideas de alejamiento y retorno, indisociables de

la citada creación del lugar de existir, que se construye también en esa distancia, en la tensión que aviva la memoria proyectiva. En tercer término, el poeta tiene que superar una serie de pruebas que la vida le presenta para poder desarrollar su vocación. Los “trabajos” de Morales se explicitan en el debate entre el deber y el hacer poético, una batalla personal que lo acompaña toda su vida y que se filtra de forma inconsciente en su poesía, caracterizada por la tensión.

Desde el punto de vista personal, Morales halló en Hércules un cómplice, ya que, tal y como se ha reseñado, él encarnaba muchas de las características del personaje. Con todo, lo verdaderamente importante, más allá de la esfera individual, es, como apunta Durand, considerar, por qué encontró en Hércules un elemento adecuado para su contexto histórico y social.

Como le sucedió a muchos escritores de las regiones atlánticas de habla hispana en el ocaso del siglo XIX y el comienzo del XX, Morales se enfrentó a una situación de incertidumbre provocada por los convulsos acontecimientos de la crisis finisecular, especialmente hiriente para Canarias debido al fratricidio cubano, como se ha explicado en los primeros epígrafes de esta investigación. Morales respondió a los interrogantes que le planteó su agitado tiempo con el mito de Hércules atlántico. En ese sentido, el escritor propuso una vía para comprender su mundo, que, años más tarde, analizó con profundidad Lezama Lima en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. Las palabras del escritor cubano resultan muy elocuentes para entender el sentido del mito propuesto por Morales:

Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que este se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal (1977:50).

El pensamiento lezamiano explica la labor desarrollada por el autor de *Las Rosas de Hércules*. Su indagación sobre el mito plantea el problema en su “esencia poética”, tal y como apunta el autor cubano. Ese personaje

condenado una y otra vez a un destino hostil, marginado por los dioses y los hombres, representa como pocos al “inadaptado” (e inadaptable) que busca su lugar en el mundo. Esta criatura híbrida, desperfecto desechado por el orden supremo, el de los dioses grecolatinos, es traída a la orilla atlántica. Como un objeto llevado por la marea a la playa, como un tesoro arrojado por la resaca, Hércules es recogido por Morales para la interpretación de su mundo. Su voz rescata ese “sobrante inesperado”.

El valor de lo restante solo puede ser atendido en una cultura caracterizada por los dos elementos citados por Lezama: “la sensibilidad castigada” y “la humildad dialogal”. La batalla del héroe tebano para fundar un mundo y su disposición para enfrentarse a la adversidad y al encuentro del otro constituyen elementos que caracterizan también a la tradición cultural canaria desde sus albores. Prueba de ello es la extensa obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa, quien, por vez primera, ubica a las Islas en la cartografía cultural de su tiempo y pergeña una obra basada en la apertura, el diálogo y el respeto a la alteridad. El contexto finisecular y el sufrimiento que generó en ellas lo sucedido en Cuba hicieron emerger “la sensibilidad castigada” y “la humildad dialogal” características de los escritores canarios. Tomás Morales atiende a ese “sobrante” y el mito que crea a partir de la figura de Hércules supone una de las aportaciones más relevantes que se han hecho a la tradición inaugurada por Cairasco: la enunciación de su circunstancia desde la humildad del diálogo que reconoce y acoge otros lenguajes y los incorpora al discurso propio. En el plano mitológico el héroe tebano simboliza la resistencia a la adversidad, la conjunción de la fuerza y la gracia, de lo sublime y lo terreno y, sobre todo, el deseo de retornar a la morada y habitarla, de fundar un *êthos* y una comunidad. Morales traslada todo el espesor mitológico a la tradición en la que se inserta. El Hércules atlántico que el vate propone constituye, así, una interpretación de su contexto social, histórico y cultural por la vía mítica. Este encarna la fuerza para sortear los obstáculos y el silenciamiento, la capacidad para sostener un discurso que no se somete y acoge y respeta al de la alteridad, el regreso a una historicidad regateada, la reclamación de unas coordenadas culturales atlánticas y

de un determinado lenguaje para nombrar una realidad que alumbra la palabra¹.

Esa vocación por escuchar la resaca, por acoger lo que trae el océano e incorporarlo a su periplo es lo que diferencia el discurso de Morales, que se hace cargo del residuo de la cultura occidental para asumir y explicar un mundo que no concluye en su cultura o su tiempo. Su obra mayor resulta inseparable de la memoria. Por vía de la ficción, el poeta realiza una doble tarea. En primer lugar, como se ha explicado en el análisis de los textos y en el trazado de las constelaciones, reivindica la historicidad del grupo humano al que pertenece. Y, en segundo, su palabra se lanza a la búsqueda e invención del inicio, del comienzo desde el que parte el hilo de la historia. La unión del héroe y la Gran diosa, el nacimiento de la estirpe, la recuperación del pasado y el abordaje del tiempo presente, tratan, a través del mito, de regatear el silenciamiento sistemático que ha sufrido una tradición que se ha visto privada, durante siglos, de su historicidad, acallada por los intereses de una historia oficial. La tentativa de Morales anhela precisar lo negado, ahondar en aquellos vacíos ante los que la historia ha de claudicar porque todo ha sido borrado; únicamente a través de la poesía es posible penetrar en esos puntos negros, residuos de la nada donde solo una voz atenta a recoger lo “sobrante” puede situarse.

El trabajo de Morales conduce, así, a la imposición de la imagen como historia. El poeta no se halla lejos de las “eras imaginarias” con las que Lezama Lima alude al ejercicio de dotar de existencia a un hecho en “Mitos y cansancio clásico” (1977). Frente a las lagunas de la “historia oficial”, Morales acude al mito para salvar su circunstancia y, con ello, su ser, como recuerda la célebre sentencia de Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*: “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo

1 Estos grandes ejes que articulan la vida de Morales y de “Hércules atlántico” entroncan simbólicamente con la tradición del poeta. En diversas entregas críticas y poéticas, Eugenio Padorno ha identificado la literatura canaria con determinados mitos, entre los que se encuentran los de Ícaro, Prometeo, Segismundo o Palinuro. A este conjunto podría añadirse el Hércules atlántico creado por Morales, que es un excelente símbolo conductor de esta tradición hispánica.

yo” (1966:322). Por la senda poética le es dada la autenticidad, su *ser-en-el-mundo*, al decir de Heidegger, pues, como afirmó el escritor cubano en el citado trabajo: “Sobre este hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia o inexistencia” (1977:286). Al emerger de la imagen, la realidad adquiere un peso específico: la palabra es, definitivamente, como propone la poética de Morales, el principio de todas las cosas. De ahí que sea por ella por donde el poeta transite hacia la imagen última, hacia el relato que une historia y poesía.

LA MEMORIA IMAGINADA, CO-IMPLICACIÓN DE LA FRATRÍA

La ruptura de un paradigma de conocimiento y la conversión del mundo en un archipiélago a finales del siglo XIX inauguró un periodo de incertidumbre para la cultura insular, que se encontró súbitamente escindida entre la imagen que se le impuso de la realidad y la realidad misma. La caída definitiva de la metafísica de la sustancia, unida al fratricidio cubano y al desarrollo económico, resultó sincrónica de la emergencia de su desnudez existencial: el ser se halló arrojado a un espacio en absoluta soledad y fue consciente de su orfandad. La herida del origen volvió a abrirse y aquella criatura híbrida, mezcla entre Renacimiento y Barroco, que se negó a plegarse a taxonomías ajenas, volvió a sentir la fricción de una historia que le había arrebatado su origen. Una escisión que, con el tiempo, devino, como explicó Manuel Alemán en *Psicología del hombre canario* (1980), un elemento distintivo de una sociedad:

Al descubrir Canarias como sociedad sin padre —escribió Manuel Alemán— no nos referimos a la ausencia de autoritarismo. Canarias se ha configurado como una sociedad sin padre, porque en ella está roto el principio de seguridad, de confianza básica, de estabilidad psicológica. Canarias, desde su génesis primera, a raíz de la conquista, nació y vivió en desarraigo (157).

Esta manquedad es la que vislumbró Cairasco, que, con su nominar, se erigió como poeta inaugural de la tradición canaria. La carencia asedió

también a Morales, quien, lejos de prolongar el malestar de la cultura y la cultura del malestar de fin de siglo, asumió su condición de arrojado al mundo, penetró en el hiato de la historia y edificó una morada lingüística donde alojar su voz. Ese desarraigo e inseguridad mencionados por Alemán no difieren de la “nostalgia del ser” consustancial a la obra de Morales abordada en esta investigación e identificada como motor de su decir. Como se ha apuntado en capítulos previos, es ese desamparo el que dinamiza la construcción poética de un comienzo por parte de Morales. En su trayectoria hacia el origen, deliberadamente imaginaria, el vate desoculta, por vía mítica, una historicidad y vislumbra un espacio original que habita poéticamente. Pero Morales no se contenta con la salvación de su circunstancia mediante la constitución del *êthos*, antes bien, crea para ella una genealogía: el héroe, la “Gran diosa”, los monarcas y su estirpe moran ese lugar de existir, sustentan su pasado y, también, como sugiere la presencia de los hijos, su futuro.

El escritor no sintió la orfandad cultural como una tara, sino como una posibilidad de inventarse un origen cuya legitimidad no provenía ya de un reconocimiento exógeno, sino de la capacidad imaginaria del individuo. Al proponer un mito para su tradición el poeta se deshizo de la necesidad atávica del *Relato patriarcal*, desechó un futuro continuista y se abrió a un porvenir “inédito-viable”, al decir de Manuel Alemán. Atento a las oportunidades que le ofreció un Modernismo que abogó por otro mundo posible, el poeta penetró en una senda cerrada siglos atrás. La suya fue la vía imaginaria, materializada en la invención de una paternidad alternativa, la de Hércules atlántico, el humilde “sobrante” de una cultura hegemónica. Con el mito reveló a su tradición que se podía existir sin esa historia verdadera que había sido silenciada; bastaba con crear una auténtica. No importaba tanto quién fue el padre, tener uno era suficiente y el poeta creó el suyo a medida de su circunstancia. Morales propuso un mito, no “El Mito”. Su Hércules atlántico no anuló otros orígenes. El absoluto respeto a la alteridad que rezuma su obra se lo impidió; simplemente, como plantea Alemán, despejó el camino hacia lo posible y lo siguió. Con su ficción entre ficciones, que mezclaba el mito grecolatino con los aborígenes y mayores, hasta llegar al presente mo-

derno, Morales replicó al discurso reductor y amplió la vereda del pensamiento. Tras constituir un centro excéntrico, la invención dilató sus lindes y apartó, así, la necesidad de ratificación al uso; y, al abogar por la autenticidad, hizo (y hace) más presente la verdad de las mentiras de la historia oficial.

El modo en que Morales planteó la resolución del “problema del padre” significó para la tradición cultural canaria la consolidación de su madurez. Además de darle un progenitor, su relato entre relatos creó una estirpe, la dotó de lo que Ortiz-Osés llamó, dentro de su hermenéutica simbólica, “mitología fratriarcal” (2003:198-200), basada en una implicación simbólica plural, no unívoca. Esta construcción de una “familia en el tiempo” en *Las Rosas de Hércules* constituye una de las grandes aportaciones a una cultura que “jamás” volvería a sentir la soledad del huérfano: existía una estirpe y, por tanto, un origen común, continuado y consolidado en el devenir, esto es, una memoria compartida con la que Morales recuerda que la del individuo supera la “memoria de sus vivencias personales” (Michel 2005); y, por otro lado, esta comunidad se levantaba sobre la *co-implicación*. Esta recobra, en la voz de Morales, un hecho fundamental para la madurez de la literatura canaria, ya que erradica el concepto de absoluto. Como expuso Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*, solo atravesando el estadio de la “hermenéutica de la condición histórica” (2004:2) se desencaja la ontología, el discurso inmovilista del ser.

Esa fratría es la que permite a la tradición cultural canaria acoger, interpretar y mantener al otro como otro, en un diálogo inconcluso que desvela una ética de la hospitalidad y una política de la amistad. Desde su condición de tercero que hace polis, alienta el tiempo y espacio “de alguna isla dorada de quimera o de sueño”. Su capacidad dinámica lo distancia de una historia estática y lo erige en vórtice de una indagación que actualiza y entrelaza memorias recientes y atávicas, auténticas, imaginadas, *re-creadas*. Privilegiados en cuanto no se pueden sintetizar, su(s) lenguaje(s) constituyen una subversión ante los del poder, ante su historia oficial que siembra muertos y huérfanos más allá de su “época”. Por la voz de Morales la tradición canaria se adueña de su tiempo, se hace protagonista

de su devenir, pautado por un *tempo* que exige la responsabilidad del sostenimiento de la alteridad; que demanda alargar el latido de la diferencia.

LA “ATLANTIZACIÓN” DE LA CULTURA CLÁSICA

Esta fusión del mito, la historia y la poesía halla en el Atlántico el espacio idóneo para su asentamiento. Lejos de lo que pudiera pensarse, la asunción del legado clásico por parte de Tomás Morales no culmina en el ejercicio modernista de la evocación intelectual, antes bien, constituye el retorno deliberado a la tradición de los primeros autores que imaginaron Canarias. En este regreso subyace el deseo de desandar el camino trazado por Homero, Hesíodo, Plutarco o Plinio, con el fin de incorporar sus voces al propio discurso y a la configuración verbal del *êthos*. El trabajo que realiza Morales sobre la tradición clásica trasciende el mero guiño erudito e implica un afán por adueñarse del principio, por contar de nuevo el origen y, así, engarzar su discurso con la protohistoria de Occidente. Su Hércules fenicio, griego y romano le permite reinterpretar el comienzo y reformular, así, un espacio cultural y, a su vez, una voz atlántica. En esta línea, Juan-Manuel García Ramos ha destacado que, entre las principales aportaciones de Morales, se encuentra la revisión de los diferentes discursos que han configurado la cultura canaria. El crítico ha afirmado:

Fuimos primero mitología y luego historia. La mitología, es obvio, no la inventamos nosotros, pero ella sí nos inventó; ella nos supuso entre las nieblas de lo inesperado y nos predijo; ella nos dio al conocimiento del mundo antiguo. De ahí la propiedad con que Morales la usa y la aplica a nuestro ser. Su “Oda al Atlántico” recobra para nuestras islas un pasado que la historiografía nunca supo articular. Hijos del mar y reacios a la navegación; africanos y latinos; hijos de la imaginación mediterránea y habitantes de la realidad atlántica (1996:185-186).

Con su regreso al *no-lugar* marino, página en blanco y vacío de lo imaginado por otros, Morales recupera, en clave poética, esa historia negada por la historiografía. Bajo este interés se reseña el reconocimiento de una

verdad decisiva: Canarias, como América, fue en su origen un territorio ilusorio y solo posteriormente una realidad geográfica e histórica. Lejos de negar esa ficción, el poeta la integra, la asume como propia y la convierte en un pilar de su “relato”. En ese sentido, no existe una denuncia de la impostura de aquellos que perfilaron las Islas desde la lejanía, que intentaron nombrar el lugar sin existir en y desde él. En vez de entrar en este debate, Tomás Morales plantea la cuestión con una enorme audacia. El escritor adivina que su habitar poetizante ha de ser inclusivo, tiene que incorporar ese acervo, si desea legitimarse en la democracia del espíritu que sustenta el cambio de paradigma durante el fin de siglo. Su “atlantización” de la cultura clásica supone el reconocimiento de que, para sostener un diálogo con las culturas, esto es, para existir ante otros sin renunciar al discurso propio, resulta obligatorio asumir, en primer lugar, la cultura clásica. Con este gesto, ubica su literatura en el mismo plano que las europeas, supera el estigma de la marginalidad y anula la acusación de distanciamiento cultural, dos herramientas fundamentales de los discursos de poder hegemónicos. Su inteligencia para sortear la fuerza de los diferentes campos simbólicos es compartida por autores nacidos en la otra orilla del Atlántico, como el mexicano Alfonso Reyes, quien comprendió la relevancia que poseía la asimilación de la cultura clásica para la supervivencia de la propia. Su intuición la convirtieron en teoría de la literatura Leopoldo Zea (1952), Saúl Yurkievich (1976) y Roberto Fernández Retamar (1995), al denunciar cuán determinante era la asimilación del discurso occidental para superar la marginalidad cultural latinoamericana. Yurkievich fue preclaro al respecto, cuando se refirió a la “Avidez de una cultura periférica que anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones en todo lugar y en toda época” (1976:11). En relación con los modernistas, habló de su empeño “en la práctica del *patchwork* cultural, en la tan heteróclita mezcla” (11).

La “atlantización” del legado clásico realizada por Tomás Morales ubica su *êthos* en el centro del mundo y a su morador, en el núcleo de su existencia. La constitución de este “centro excéntrico” implica que el referente de la palabra poética no se encuentra ya “fuera”, sino “dentro” de un vasto marco cultural sustentado en la alteración en los sistemas de

pensamiento tradicionales. Si estos últimos se basan en diversas formas de jerarquía, el discurso cultural atlántico se sostiene sobre el respeto a la diferencia. El Atlántico fomenta una concepción de la alteridad innegociable, pues sus aguas, en lugar de separar, unen, son interregionales. Este matiz volatiliza cualquier tentativa de imposición y sometimiento cultural. Y, por otro lado, sitúa al creador atlántico en el horizonte de su palabra, dentro de la conciencia de las propias posibilidades creativas, en el ámbito de “alguna isla dorada de quimera o de sueño” donde este es dueño de sí mismo, y, al fin, su existencia adquiere sentido. La transitoriedad oceánica forja una poética de la búsqueda, siempre errante, algo que, como explicó Yurkievich, resulta vital en los modernistas, pues ahí radica su defensa de la diferencia: “Sus acumulaciones no son sólo transhistóricas y transgeográficas, son también translingüísticas, como corresponde a un arte de viajeros y políglotos” (12).

La “atlantización” inherente a *Las Rosas de Hércules* desvela la confianza que Morales tiene en el arte como revulsivo de un cambio radical en la percepción de las culturas: el centro, afirma su poética, puede estar allí donde se desee situarlo. Al tiempo que vitupera los sistemas de poder hegemónicos, esta idea rompe con el prejuicio de que el centro es algo preestablecido; reconoce la capacidad de cada cultura para designar su centro e, indirectamente, la proliferación indefinida de ellos. Pero, lo que es más importante, Morales subraya que la cultura es una realidad dinámica y viva que ha de ser, además, dinamizada por el artista, que debe saber que se trata de un ser vivo que exige rebelarse contra el inmovilismo. De ahí que el sujeto lírico se decante por unas coordenadas culturales “vacías”, apueste por una circunstancia caracterizada por la tensión que generan las fuerzas centrífugas y centrípetas de tres continentes, que le obligan a pivotar entre varios espacios en los que se debate con el fin de salvar su existir, pues solo ahí donde existe la nada, donde, al decir heideggeriano, la nada *nadea*, es posible hallar la verdad.

La apuesta de Morales es un signo de universalidad que, como ha explicado Eugenio Padorno, caracterizó a los poetas canarios durante el Modernismo. A su juicio, estos “atraen la clasicidad a una dimensión atlántica y elevan su localismo al plano de la universalidad” (1999:233).

Este ejercicio no es exclusivo de los vates modernistas; desde su inicio, el “canario cántico” ha estado modulado por la voluntad de “atlantizar” la cultura clásica. Este deseo subyace en la obra del canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa, quien, con paso singular, inscribió a Canarias en los mapas de la escritura mediante su traducción al español de la *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso. El proceso de adopción, desvío y traslación de una obra y su capacidad para ponerla al servicio del enunciado de un nuevo espacio poético resultan paradigmáticos en la literatura del polígrafo: su obra no solo asienta la escritura en las Islas y aísla el espacio que nomina; también pone los cimientos del imaginario insular, al mismo tiempo que lo une con otros en el archipiélago de las culturas. Esta vocación por entablar un diálogo con el legado clásico se prolonga a través de los siglos en la voz de Graciliano Afonso, quien dejó para la posteridad sus traducciones de los autores grecolatinos, que después utilizaron los jóvenes isleños para su formación. Todo este acervo llega intacto hasta los modernistas canarios para los que el esfuerzo de “los mayores” ilumina el sendero que estos solo podían soñar en su tiempo y que se presenta como realidad para los autores de comienzos del XX. El desplome del sistema cultural y de los valores que lo sustentan durante el fin de siglo abre la posibilidad a la cristalización de la tendencia anunciada por Cairasco. La nueva cartografía cultural alienta la multiplicación de centros y la legitimación de las culturas llamadas hasta entonces locales. La conversión de todo en local o, lo que es lo mismo, en universal, esto es, la eliminación de tal debate, implanta en la tradición canaria esa universalidad a la que alude Padorno. Este posicionamiento es el que posteriormente posibilita a los vanguardistas insulares abogar por una universalidad muy singular; el que, por ejemplo, permite defender a Pedro García Cabrera en “Regionalismo y universalismo” (1930): “(...) a nosotros, por nuestra geografía y manera de sentir, nos es más asequible ir directamente a lo universal, sin la escala intermedia —cada vez más difícil— de la fusión nacional” (2005: 34). En este artículo, publicado en *La Tarde* en 1930, ya se expresa el definitivo cumplimiento de aquella tentativa atisbada por Cairasco de Figueroa, materializada por Tomás Morales, entre otros modernistas, y ratificada por los autores canarios que los siguieron.

Resulta evidente que la “atlantización” de la cultura clásica realizada por Tomás Morales se inserta en el *continuum* creativo y teórico de la literatura canaria. Al retornar a los comienzos para recuperar el origen e incorporarlo como parte de su discurso, el poeta apuntala, como sus predecesores, un espacio atlántico que, con su aportación y la de otros autores, queda, finalmente, liberado de los prejuicios de los discursos hegemónicos y convertido en un espacio poético, fraguado en la palabra e imaginación y que es, por tanto, transitorio y volátil. La principal aportación de Morales radica en que, a diferencia de otros creadores anteriores y del momento, no sucumbió a las tentaciones excluyentes. Su discurso no se enfrenta a los otros, no es beligerante, antes bien, convoca a todos a una polifonía enriquecedora y, desde ella, afronta las jerarquías culturales. Él no se plantea la fusión nacional de la que habla García Cabrera, su postura respecto a ella es inclusiva, porque aboga por un hispanismo que trasciende el territorio, las regiones y áreas establecidas por el pensamiento hegemónico. De esta manera, la tradición castellana es para él una más entre las hispánicas y forma parte de su discurso, que actualiza y renueva la literatura española, al tiempo que dialoga con otras de diferente signo.

LA ISLA DE MORALES, PARA-DOXA

El último capítulo de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* está dedicado a la relación que existe entre la retórica y la imaginación. Para Gilbert Durand existe un vínculo entre los tropos y el mito y por esto le dedica un espacio en el libro III de su obra. Basándose en las ideas en él expuestas, a las que incorporó las reflexiones de Paul de Man incluidas en *Allegories of Readings* (1979), Antonio García Berrio (1994:198-244; 360-367) amplía y completa las propuestas del antropólogo francés y establece un marco crítico fundamental para los estudios de lo imaginario, en el que recobra el concepto “esquema figural”, que recupera el inventario clásico de las figuras como *schemata lexeos* y *schemata dianoias*, esto es, como programa de la expresión y del pensamiento. Apoyado en los ejes tradicionales, el crítico diferencia entre un soporte comparativo-

similar, en el se incluyen la metáfora y todo su campo de acción, es decir, la sinécdoque y la metonimia; y, por otro lado, uno contrastivo-diferencial, que engloba la antítesis, la paradoja y el oxímoron. Estos dos ejes son asociados a un nivel macroestructural de la poética, en el que se vislumbra una comprensión global de la obra. “Lo diferencial bajo esta perspectiva macroestructural —afirma García Berrio— es que la figura retórica pasa así de ser un rasgo estilístico intenso, localizado y limitado en un breve fragmento del texto, a convertirse *esquema macroestructural extenso*, que puede gobernar y que regula, de hecho, amplias extensiones de discurso” (2004:118)².

El análisis diacrónico de *Las Rosas de Hércules* obliga a completar la concepción microtextual, abordada en el análisis sincrónico, y adentrarse en los esquemas macrotextuales que predominan en la obra de Morales. En su macroestructura cabe distinguir un primer estadio, que se encuentra determinado por una diferencia restrictiva antitética, que se congrega en torno a la paradoja; y un segundo, en el que este vector retórico inicial deriva hacia la semejanza afirmativa característica de la metáfora. En su propia dinámica, el doble movimiento dispone un espacio donde alojar la palabra y abre los cauces a la voz.

A tenor del primer impulso citado, cabe afirmar que la adopción mítica de Morales emerge del *desvío*, de una voluntad antitética que busca esa *diferencia* encarnada en Hércules atlántico. Al recoger “el sobrante” de una cultura, el poeta aboga por una cinética tangencial respecto al centro cultural en el que se inscribe el mito; pero su movimiento antitético no muere en la negación, la anulación semántica o la contradicción, como cabría pensar de antemano. Ni se reduce, tampoco, a la ironía, figura dominante en el ámbito microestructural en la obra de Morales, definida por Miguel Ángel Garrido Gallardo como “expresión en tono de burla de lo contrario de lo que se quiere comunicar” (2000:226); antes bien, se apoya en ella para abrirse a la fecundidad semántica de la paradoja, licencia que el citado crítico explica en estos términos: “Reunión de términos solo literalmente contradictorios. En realidad se trata de un aparente contra-

2 La cursiva es del crítico.

sentido que postula *otro* significado más allá del superficial” (224)³. Hay un componente, ese que apunta Garrido Gallardo, que la paradoja añade a la ironía y la convierte en una figura más adecuada para tratar la dimensión de la tarea realizada por Morales. Este matiz es el que diferencia la tradición en que se inscribe el literato; tradición que, si se atiende a su origen, permite comprender la labor poética del autor de *Las Rosas de Hércules*.

Desde que Cairasco de Figueroa se arroja a la conquista de un espacio imaginario y locutivo, la cultura canaria ha discurrido por la senda de la diferencia. El canónigo fue el primero que vislumbró la relevancia de “atlantizar” el legado clásico, que demandó la equiparación de su voz con la polifonía ajena y el establecimiento de unos vínculos con la alteridad basados en el respeto a otras voces y a sus singularidades. Cairasco supera los límites de la marginalidad y se entrega a la paradoja, figura de pensamiento, cuya carga ideológica no se debe soslayar, a tenor de su etimología, que remite a lo tenido por extraño, a lo que está fuera, más allá, de la opinión común y del sentir de las personas. La interpolación de cuarenta y ocho octavas elaboradas por él en su traducción al español de la *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso no solo dota a la escritura del italiano de un valor añadido, sino que la transforma por completo y da lugar a un nuevo texto. Así lo entendió el humanista canario cuando alteró el título y colocó como pórtico a su *Goffredo famoso* una metáfora muy explícita con la que calificó sus páginas como “primera navícula” de su ingenio. Sin embargo, este desajuste ante lo esperado (la traducción al uso) no se diluye en la contradicción, antes bien, propone extender el opinar desviado con respecto a la cultura hegemónica. Cairasco halla en la tradición una vía hacia la metáfora, figura que ha de entenderse en su mayor amplitud, como paradigma del eje de semejanza, de ahí que se incluya bajo su nombre todo su campo de acción, que abarca también la sinécdoque y la metonimia. El poeta encara su realidad, que lo incita a tomar la palabra y enfrentarse a su mundo, que lo aboca a la construcción asertiva de su circunstancia. En ella el hombre asiste asombrado a

3 La cursiva es del crítico.

lo *no-oculto* encuentra su *ser-en-el-mundo* y asume que el conocimiento no es la adecuación del sujeto y el objeto, como ha pretendido hacer creer la metafísica heredada. Cairasco apuesta por la apertura poética y mítica como vía de acceso a un conocimiento del ser en su cosmos: solo en el poetizar habitante puede hallar su verdad.

Este doble movimiento canaliza el decir de muchos artistas canarios que siguieron la estela del canónigo, entre los que destaca Morales, que, como se ha apuntado en el análisis de sus textos, recibió la influencia del humanista canario. Con su desvío de las tradiciones hegemónicas, Morales encaró la costumbre, que no servía ya para el hombre de comienzos de un siglo XX convulso y febril, que no permitía darle sentido a la deshumanización, el imperialismo fratricida, el capitalismo desmesurado y la disgregación del sujeto. Su Hércules atlántico abrió de nuevo las vetas al riesgo de conocer y conocerse, acaso única forma de renacer e incorporar la posibilidad de un existir en un mundo disgregado.

El cruce entre la geografía y la retórica permite arrojar luz sobre el alcance de estas figuras de pensamiento en la obra de Morales. En “X y XX” el cubano José Lezama Lima definió la paradoja en los siguientes términos: “Lo que en la esfera del pensamiento se llama paradoja; lo que en la moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla” (1977: 144). Trasladar la intuición de Lezama al trabajo de Cairasco y calificarlo de “aventurero desvío” resulta muy pertinente, ya que sus octavas se encuadran en la expedición que inicia su decir en un ignoto sendero, el que nombraba por vez primera desde sus coordenadas a una Canarias conocida previamente gracias al mito y la historiografía pero nunca interrogada en sus propios términos. La obra de Morales recupera el gesto de Cairasco y, mediante sus mismas herramientas, el desvío y la construcción imaginaria, erige, a comienzos del siglo XX, un espacio donde alojar lo que está más allá de la opinión común.

En ese sentido, Morales inaugura un ámbito de pensamiento y, también, como afirma Cornelius Castoriadis en su trabajo sobre retórica y filosofía, de “lo pensable” (1999). Este segundo matiz alude al reino de la posibilidad, a la invención de un lugar más allá de lo conocido, de lo establecido y venerado como esencia cultural. Al igual que la isla se desgaja

de la tierra firme o surge del mar y anula, por tanto, una cartografía previamente trazada, la poesía adquiere esta dinámica natural. La voz isleña se desvía y quiebra su sometimiento al “continente”, no solo tierra firme, sino, también, cúmulo del discurso hegemónico, que trata de acallar la(s) *diferencias(s)*, para erigir otro mundo posible, pensable, “de quimera o de sueño”, alternativo a los campos simbólicos de poder definidos por ese pensamiento hegemónico. Hércules atlántico personifica esa vía hacia otra realidad, que, en la obra de Morales, atraviesa las “columnas del mundo conocido” para fundar el *êthos* lejos de “lo pensado” hasta ese momento.

La articulación imaginaria de *Las Rosas de Hércules* resulta inseparable de la fragmentación de la cartografía cultural y de la geopolítica del conocimiento previamente establecidas y la conversión del mundo en un archipiélago de las culturas. La dinámica poética y retórica que sustenta su escritura se encuadra en el movimiento definido por Gilles Deleuze, quien también recurre al símil de la isla para explicar la necesidad de la recreación:

Pero todo esto que la geografía nos dice acerca de las dos clases de islas, la imaginación ya lo sabía por su cuenta y de otro modo. El impulso que empuja al hombre hacia las islas contiene el doble movimiento que producen las islas en cuanto tales. Soñar con islas, ya sea con angustia o con alegría, es soñar con separarse, con estar separado, más allá de los continentes, soñar con estar solo y perdido, o bien es soñar que se retorna al principio, que se recrea. Hay islas derivadas, pero la isla es también aquello hacia lo cual se deriva, así como hay islas originarias, pero *la isla también es el origen*, el origen radical y absoluto. Sin duda, separación y recreación no se excluyen, la separación requiere dedicación, es mejor separarse si se quiere recrear, pero una de estas dos tendencias es siempre dominante. Así pues, el movimiento de la imaginación de las islas recupera el movimiento de su producción, pero ambos tienen distinto objeto. Es el mismo movimiento, pero no el mismo móvil. Ya no es la isla la que se separa del continente, sino el hombre quien se encuentra separado del mundo al estar en la isla. No es ya la isla que surge del fondo de la tierra a través de las aguas, es el hombre quien recrea el mundo a partir de la isla y sobre las aguas. Por tanto, el hombre reinicia por cuenta propia los dos movimientos insulares, y puede asumirlos en una isla que no esté dotada de ese preciso movimiento: se puede derivar hacia una isla que, sin embargo, sea original, se puede crear en una isla que sea únicamente derivada. Pensándolo bien, ello nos da una nueva razón para que toda isla esté teóricamente desierta (2005:16).

Esa isla “teóricamente desierta” es apuntalada y vivida por la palabra de Morales, quien, con su poetizar habitante, recrea, con su “héroe”, “Gran diosa” y “monarcas”, un mundo nuevo y lo inserta en el mapa cultural de su tiempo. Los arquetipos y los símbolos de su imaginario reclaman, por vía mítica, la legitimidad de una voz, que, en el rebullir de otros lenguajes, abre un resquicio en la marmórea cultura hegemónica, donde cabe la participación de todos los anulados por ella.

Este carácter civilizador y moral del mito fue reivindicado por Northrop Frye en *Anatomy of criticism. Four Essays*, en cuyas páginas plasmó una serie de ideas fundamentales para comprender el alcance de la obra de Morales. Frye escribió:

In its archetypal aspect, art is a part of civilization, and civilization we defined as the process of making a human form out of nature. The shape of this human form is revealed by civilization itself as it develops: its major components are the city, the garden, the farm, the sheepfold, and the like, as well as human society itself. An archetypal symbol is usually a natural object with a human meaning, and it forms part of the critical view of art as a civilized product, a visión of the goals of human work.

Such a visión is bound to idealize some aspects of civilization and ridicule or ignore others; in other words the social context of art is also the moral context. All artists have to come to terms with their communities: many artists, and many great ones, are content to be the spokesmen of them. (1990:112-113)⁴.

4 “En su aspecto arquetípico, el arte es parte de la civilización y la civilización la hemos definido como el proceso de hacer una forma fuera de la naturaleza. La forma de esta forma humana es revelada por la propia civilización a medida que se desarrolla. Sus componentes principales son la ciudad, el jardín, la granja, el redil y otros de este tipo y también la propia sociedad. Un símbolo arquetípico es frecuentemente un objeto natural con un significado natural y forma parte de la visión crítica del arte como un producto civilizado, una visión de los objetivos del trabajo humano.

Este tipo de visión está unida al hecho de idealizar determinados aspectos de la civilización y ridiculizar o ignorar otros; en otras palabras, el contexto social del arte

Las Rosas de Hércules alberga una reivindicación moral y civilizadora porque en sus poemas el universo poético donde incardinar la morada se erige sobre el necesario reconocimiento de una alteridad innegociable y de todas las culturas existentes en el mundo que, como la propia, tienen derecho a la elaboración del discurso que las “dice” desde sus coordenadas. La “isla dorada de quimera o de sueño” de Morales ansía el reconocimiento en el mar de las culturas.

es también un contexto moral. Todos los artistas tienen que estar a bien con sus comunidades: muchos artistas, y muchos de los mejores, están satisfechos por ser sus portavoces” (Traducción propia).

BLOQUE V

CONCLUSIONES

CAPÍTULO XXI

La palabra novoatlántica

DEL “PENSAMIENTO ISLA” AL “PENSAMIENTO ARCHIPIÉLAGO”

Si existe una realidad separada, esta es, por antonomasia, la isla. Esa ‘porción de tierra rodeada de agua por todas partes’, como la define el *DRAE*, se halla, como sostiene Deleuze, apartada de todo núcleo. En ocasiones, emerge de las entrañas del mar, cuando su origen es oceánico, o simplemente se resquebraja de la tierra firme, se desvincula del continente que le otorgó, hasta entonces, su carta de naturaleza. En ambos casos, la ínsula introduce un cambio respecto a una situación anterior y traza una fisura en el mapa del mundo. Lejos de suponer únicamente una realidad física, traducida en mera variación topográfica, el movimiento insular porta en su devenir la alteración de una cartografía cultural, una voluntad de diferencia, que no deriva en un aislamiento, en la exclusión cultural, sinónima de una forma unívoca de pensamiento. La isla recreada por Tomás Morales resquebraja la realidad compacta del discurso y se abre a la pragmática, a un receptor que garantiza un coloquio participante que da voz a todas las variantes culturales existentes. Esta disposición al diálogo, generadora de una forma de pensamiento *diferente* basada en la legitimidad de todas las culturas, equivalentes en dignidad, ha sido abordada por Édouard Glissant, quien se ha servido de la imagen de la isla y del archipiélago para proponer una alternativa a la epistemología vigente. El crítico ha escrito:

Hoy, este pensamiento de sistema que de buen grado llamo “pensamiento continental”, ha flaqueado al no considerar el no sistema generalizado de las culturas del mundo. Otra forma de pensamiento, más intuitiva, más frágil, amenazada,

pero en sintonía con el caos-mundo y con sus impredecibilidades, se desarrolla, sustentada quizá por las ciencias humanas y sociales, pero deslizada hacia una visión de la poética y de lo imaginario del mundo. Califico este pensamiento como “archipiélago”, un pensamiento asistemático, inductivo, en exploración de la impredecibilidad de la totalidad-mundo y conciliando escritura con oralidad y oralidad con escritura. Los continentes, me parece, se tornan archipiélagos, al menos, vistos desde fuera. Las Américas tienden a configurarse como un archipiélago, se agrupan en regiones, sobreponiéndose a las fronteras nacionales. A mi juicio, debemos devolver al término “región” la dignidad que le es propia. Europa tiende a la archipelización. Las regiones lingüísticas, las regiones culturales, más allá de los límites nacionales, son islas, pero islas abiertas, factor que representa su principal condición de supervivencia (2002: 45-46).

Ese ‘conjunto, generalmente numeroso, de islas agrupadas en una superficie más o menos extensa de mar’ que el *DRAE* recoge bajo la voz “archipiélago” abre nuevas dimensiones en la visión del mundo. Estas se sustentan en prácticas o, más rigurosamente, en formas de relación, que fragmentan, hacen y deshacen agrupamientos, límites y regiones; que no se vinculan ya a las fronteras que trazan los geógrafos, sino a unas cartografías que, como sugiere Glissant, se construyen y deconstruyen mediante conexiones culturales. Estas nuevas formas de relación ponen al ser humano en el centro del mundo, lo convierten en un ser panregional, que puede unirse a tantas voces antaño silenciadas, producto de unos discursos de poder que han visto al otro como el enemigo, el esclavo, el inculto, al que se debe ocultar, ningunear, *en-cubrir*... Fusionar, en definitiva, con el pensamiento propio, “hacer continente”, invirtiendo el movimiento de las islas, que desaparece mediante esta lógica de poder.

Lejos de su afán por conquistar y estrechar los mapas rellenando los blancos de la cartografía, Morales acepta humildemente que la suya es una representación difusa, de líneas movedizas y en tensión irresoluble, entre la continuidad y el borrado, entre la permanencia y la desaparición. Como el “argonauta ilusorio”, inicia una travesía poética y epistemológica hacia lo inaprensible, que desoculta mediante la imaginación lo no visto ni escuchado; que amplía, a un tiempo, los horizontes propios y aje-

nos. El hecho de incardinar su lenguaje en el espacio interregional atlántico, en un inmenso océano cultural, subraya la determinación del escritor de acoger la palabra ajena, de hacerse responsable del otro, de sostener una alteridad que, a su vez, conforma la *otredad* de lo uno y regatea cualquier atisbo de imposición. Este doble reconocimiento define el sentido de la cultura como espacio ético de la hospitalidad: parafraseando al Derrida de *De l'hospitalité* (1997), la existencia misma de esta la convierte en anfitriona, la torna sujeto, le confiere una identidad innegociable, pues se sustenta sobre un *nos-otros* que impide cualquier intento de manipulación. Como bien adivina Morales, la continuidad de la literatura española y de la cultura canaria radica en el reconocimiento de otro que invita a su morada y es acogido en la propia: solo ahí, en el salto de la isla al archipiélago, en el seno de un grupo unido por la diferencia, puede mantenerse la voz.

La apuesta del poeta milita en la fractura y en el reconocimiento de los semejantes, otras lenguas y lenguajes, única vía hacia la *con-vivencia*, para un decir ante otros, que es un decir entre otros, con otros, igualitario, alternativo a lo que Walter Mignolo ha definido, con acierto, como “geopolítica del conocimiento” y “conocimiento colonial y subalterno” (2003: 19-58). Únicamente un “pensamiento fronterizo” (19) y una poética que reconozca pueden invitar a hacer reconocer en términos de igualdad y no de sometimiento; poética que, necesariamente, ha de operar sobre esquemas de conocimiento horizontales y no verticales. Resulta adecuado, en ese sentido, adscribir estas relaciones a la amistad tal y como la entiende Derrida (1994), concepto que comporta aquí una ética y una gnoseología. Ética que nace de una rebelión contra una forma de conocer, la continental, que regatea al diferente. Detractor del pensamiento único, Morales ubica su decir en el Atlántico, que, desde un primer momento, le permite definir una voz interdependiente, interregional, en el sentido que da Glissant a esta palabra, no vinculada solo a un territorio, sino a las relaciones entre culturas que, por sus lazos, se agrupan en regiones imaginarias. La movilidad oceánica permite a Morales regresar al origen y reinventarlo de la mano de la cultura clásica, pero también incorporar, como se infiere del análisis de *Las Rosas de Hércules*, otras tra-

diciones, como la castellana, la hebrea, la cristiana, la oriental, la americana y la europea. Al injertar su voz en ellas, el literato transforma estos acervos, y, a su vez, los hispánicos a los que se adscribe. Su palabra reclama que la llave hacia el propio conocimiento se encuentra en el otro, en sus lenguajes y formas de vida, en todo aquello que se erige detrás de unas fronteras que resulta perentorio derribar para establecer, como propone el poeta, nuevas cartografías que hagan del mundo un gran archipiélago cultural, que se hace y deshace en las voces, que incluye a todos a los que se ha privado de voz.

Al trenzarse con la polifonía ajena, la voz de Morales demanda el reconocimiento no solo de la diversidad, condición indispensable para cuestionar y completar el canon, como reclamaba Claudio Guillén en *Lo uno y lo diverso* (2005). Además de esta, Morales aboga por una “poética de la Relación” (32), propuesta por Glissant, a partir del concepto de “rizoma” establecido por Guattari y Deleuze, en *Capitalisme et Schizophrénie 1* (1972). Esta poética, basada en el pensamiento archipiélago, es la única facultada para desafiar los discursos de la esencia. Así lo ha explicado el pensador martiniqués:

Las culturas occidentales sostienen que el absoluto es el absoluto del ser y que la condición de existencia del ser es su carácter absoluto. Sin embargo, ya en los presocráticos, el pensamiento predominante es el ser en relación, no como absoluto, sino como relación con lo distinto, relación con el mundo, relación con el cosmos. Eso estaba en el pensamiento presocrático, al que hoy se suele retornar. (...) Lo que yo digo es que la noción de ser y de ser absoluto está vinculada con la noción de identidad de “raíz única” y de identidad exclusiva, y que si somos capaces de concebir una identidad rizoma, es decir, una raíz de la búsqueda de otras raíces, entonces lo que cobra relevancia no es tanto un presunto absoluto de cada raíz, sino el modo, la manera en que entra en contacto con otras raíces, esto es, la Relación. A mí juicio, una poética de la Relación resulta más presente y más “apasionante”, en la actualidad, que una poética del ser (32).

El relato mítico de Morales cuestiona el modelo hegemónico de su tiempo y se adelanta a la crítica posmoderna de las aportaciones de los

sistemas de pensamiento o, lo que es lo mismo, de los pensamientos de sistema. El archipiélago supone un modo de proceder distinto: no pretende elaborar, como el discurso de poder, un *Relato* omnipresente y omnipotente que *explique* la literatura española, el hispanismo o la tradición cultural canaria, pues este solo contribuye a fijar la causalidad del pensamiento y perpetúa la justificación establecida por lo que, en esta lógica, termina siendo un nuevo discurso de poder. La mencionada fractura de las cartografías en la época finisecular coloca al poeta en una encrucijada. La caída de los viejos moldes culturales le exige una respuesta: ha de decantarse por sumarse al *Relato* hegemónico o emprender la senda de otra forma de conocimiento que generará tantos relatos como formas de relación.

Frente al consentimiento sumiso, en la línea del Modernismo, Morales abogó por una nueva *gramática de la creación*, que pone en evidencia las categorías de la metafísica heredada, insuficientes para penetrar en la nueva realidad. Conceptos que articulan *Las Rosas de Hércules*, como amistad, imaginación, mito, diversidad y relación, apuestan por un pensamiento alternativo, que discrepa de la norma y goza de una legitimidad antaño insospechada que, además, tolera asomarse con coherencia a la extraordinaria complejidad y multiplicidad de un mundo que, a finales del siglo XIX, deja de responder a los modelos hegemónicos y se vuelve imprevisible. En ese sentido, se puede decir que Morales se adelanta a la posmodernidad, al proponer categorías de pensamiento propias de ella para enfrentarse a las implicaciones del derrumbamiento del *antiguo régimen*, que volatilizó la necesidad de hallar una identidad definitiva. Ajeno al impulso centrípeto de las culturas dominantes, Morales rastrea sin dificultades sus propias inquietudes, con el fin de trenzarlas con las de otras regiones culturales —no necesariamente físicas, como afirma Glissant— a través de la intuición, la fragilidad, la ambigüedad de *islas-raíces*. Este término evoca algunos mitos del entorno caribeño que aseguran que todas las islas del mundo están unidas por debajo del mar, formando una suerte de red de vasos comunicantes. La relevancia del concepto fue intuida por Pedro García Cabrera, que se adelantó a Guattari y Deleuze y ya en 1976, en el Primer Congreso de Poesía Canaria, defendió la existencia de un “pensamiento archipiélago”, cuando afirmó:

Uno de mis libros —*Las islas en que vivo*— fue escrito en su totalidad junto al mar batiente. En su prólogo hago constar que tal título alude tanto a una topografía concreta como a una insularidad física y mental. Y claro que no son estas islas *donde vivo* —y subrayo el donde—, sino las islas en que vivo, aquellas en las que toma cuerpo y se cumple mi vida, lo que vale tanto como decir islas raíces que buscan, encuentran y se solazan con la amistad de otros archipiélagos que, más que soledades aisladas, son regazo de penas y alegrías en el que el hombre dramatiza el reflejo de su libertad. Y añadido: no islas mordiéndose la cola en un círculo de agua, sino reductos alzados con hambres de universalidad (2005:152).

El ser, inaprensible, se busca en los vericuetos de los lenguajes, en el contacto con savia nueva; Morales adivina que la raíz única y exclusiva carece de sentido en un mundo que se desterritorializa y fragmenta progresivamente y sin retorno. El ocaso de la unicidad ilustrada, la ruptura del canon y la realidad estriada y caleidoscópica abren la tierra al *rizoma* y las posibilidades que Guattari y Deleuze le otorgaron: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y carácter cartográfico.

Como consecuencia de estas alteraciones en el desvelamiento del ser, la mayor inmersión en la alteridad resulta directamente proporcional al conocimiento que se tendrá de uno mismo. “Cuanto más conciencia tenga —ha afirmado Glissant— de la Relación de Martinica con el Caribe y del Caribe con el mundo, como en un sistema, o en un no sistema, más martiniqués seré” (15). Las palabras de este teórico permiten aclarar el sentido de la vocación atlántica e hispánica de la poesía de Morales, que, parafraseando a Glissant, pareció comprender que, cuanto más penetrase en la relación con el Atlántico y del Atlántico con el mundo, más próximo a un no sistema de pensamiento estaría y, por tanto, más “canario”, “español”, “europeo” y “universal” sería. Así lo plasmó Valentín de Pedro, periodista argentino que hizo una entrevista al escritor unos meses antes de morir, en julio de 1921. Las palabras de Morales, quien le trasladó la necesidad de conocer otros países, son muy elocuentes:

Yo también pienso hacer un largo viaje —nos dijo—. Es necesario, para terminar mi obra, para hacer el tercer libro de *Las rosas de Hércules*. Este viaje, en el que

pienso desde hace mucho tiempo, responde a un ideal estético; si no lo hiciera, mi obra quedaría fragmentaria. Hasta ahora he dado a mis versos mi emoción de isleño frente al mar y al mundo que nos llega por él; necesito salir al mundo, vivir en Europa y América, para ver qué emociones se despiertan en mi alma, con qué ligaduras se ata mi espíritu a las otras tierras...¹

Como revelan estas ideas de Morales y su propia obra, la extensión, principal peculiaridad de la identidad *rizomática* que defiende el pensamiento archipiélago, contribuye a prolongar una alteridad necesaria para la pervivencia en la maraña cultural. El lazo entre la propia voz y la extensión que, de la mano de Morales, consolida la literatura canaria como variante hispánica y alimenta su continuidad, fue objeto de interés de Lezama Lima en “X y XX”, de *Analecta del reloj*. En este texto, el cubano recupera sus ideas sobre la cinética tropológica y las vincula a la paradoja insular, al tiempo que reserva la contradicción para el pensamiento continental y, específicamente, español.

(...) Por eso el español no puede ser paradójico, sino contradictorio. El español cree que el aumento o la penetración intensificada entre el yo y la extensión hecha sustancia, está reñido con su agudeza para la resistencia. Por eso Cervantes nos dice: ‘no te asotiles tanto que despuntarás’. Prefiere ese instrumento punctiforme con el que toca la extensión; en su resistencia, que sabe que el costado tiene que ser iluminado por la punta de la lanza. Sabe que el hombre de violencia tiene que penetrar en el cuerpo doloroso. Acto que verifica con una carnalidad oscura, con una violencia oscura. No intenta prolongar la oposición entre el yo y la extensión, sino ir hacia ella, como una punta tiene que ir hacia el fuego (145-146).

1 La cita procede del libro de Antonio Henríquez Jiménez *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)* (2011:32). El investigador aclara que estas palabras vieron la luz dos veces en 1922: “Valentín de Pedro, *España naciente. Opiniones. Hombres. Ciudades y paisajes*. Madrid, Calpe, 1922, pp. 119-122; el texto, con el mismo título y algunas variantes, se publicó en la revista madrileña *La Esfera*, IX, núm. 448 (5.VIII.1922)” (32-33).

La sagacidad y la valentía de Morales respecto a estas cuestiones resulta loable. Él no sucumbe a la tentación de elaborar un discurso “a la contra”, guiado por el rencor hacia los discursos de poder. Ni siquiera se pliega a la confrontación de las periferias con un centro hegemónico concreto. Esto obedece a que el poeta no levanta la voz para silenciar a otro, sino para alentar el clamor de todos.

Se ha recelado siempre de la fractura en el sistema, pues se temía, y aún se teme, que presentarse ante otras voces pueda implicar la disolución de la propia en la variedad de microclimas culturales y lingüísticos que habitan el mundo. Sin embargo, Morales entiende que ha de participar en el coloquio de todas las lenguas y lenguajes del planeta, si quiere asegurar la continuidad de su palabra y la de otras amenazadas por la imparable deglución y la homogeneización. Solo por esa vía, adivina el poeta, las culturas hispánicas y sus respectivas tradiciones podrán fortalecerse y actualizarse, incorporando, en su diálogo con otras, nuevos elementos y aportando ellas mismas, a ese coloquio, la novedad de sus voces.

MORALES Y LA SEDIMENTACIÓN DE UN(OS) DISCURSO(S) NOVOATLÁNTICO(S)

La cinética tropológica descrita y la proximidad señalada de la obra de Morales a los postulados de la posmodernidad invitan a reflexionar sobre la acusación de rezago cronológico que, apoyándose en un discurso etnocentrista, han vertido algunos críticos sobre la tradición literaria canaria. Las relaciones establecidas entre Cairasco de Figueroa y Tomás Morales arrojan luz sobre esta espinosa cuestión que, como se ha explicado en las primeras páginas de este trabajo, ha afectado al poeta modernista. Asimismo permiten realizar una lectura que trasciende el criterio historicista definido por el discurso de poder hegemónico.

En la obra de Cairasco se registra un posicionamiento evidente ante el lenguaje caracterizado por un intento de abordar una realidad, la canaria, contada pero hasta entonces nunca interrogada en términos es-

critos en una enunciación que partiese de las Islas. En esta voluntad de encarar la diferencia mediante la “atlantización” de la cultura clásica se manifiesta la modernidad del humanista y, por traslación, la de la propia cultura canaria, que se expande en la otra orilla de un mismo océano de la mano de Silvestre de Balboa, José de Anchieta o Luis Melián de Bethencourt (González Morales 2008). Al calificar a estos autores de modernos, se justifica la idea defendida al comienzo de estas páginas, que proponen que la modernidad no es un concepto histórico, delimitado temporalmente, sino una actitud vital que exime de las periodizaciones y explica cómo se puede ser moderno en diferentes momentos históricos.

Si la sensibilidad de Cairasco y sus sucesores los hace ser modernos antes del Modernismo, cabe asegurar que su modernidad convierte a Morales en posmoderno, que, en definitiva, puede ser considerado un posmoderno antes de la posmodernidad. Sobre esta ha mantenido uno de sus mayores estudiosos, Jean-François Lyotard: “Designa [la condición postmoderna] el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (2006: 9). En el mismo trabajo el pensador alude a la capacidad de generar relatos, producto de la crisis de los *Relatos*, como característica diferenciadora de la posmodernidad: “(...) Se dispersa [la función narrativa] en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables” (10). Resulta evidente que el trabajo realizado por Morales se aproxima a la definición de posmodernidad ofrecida por Lyotard. La forja de un mito y de un relato atlántico basado, como se apuntaba anteriormente, en nuevas categorías de pensamiento respetuosas con una alteridad innegociable, se adelanta al discurso posmoderno. Morales ubica su palabra bajo la “más alta cumbre” de una nueva Atlántida que, siglos más tarde, emerge de las entrañas de un océano que, por vez primera, tiene entidad como espacio locutivo y polifónico. En él inscribe su decir el poeta canario, que se abre a la relación con el otro y alienta, con su relato e imagi-

nación expansiva, el decir ajeno. ¿Dónde está, pues, el rezago cronológico? ¿No se trata, más bien, de un anuncio de lo que serán los siglos XX y XXI, que, por otro lado, evidencia el *tempo* propio de la tradición canaria y de otras tradiciones hispánicas que tampoco se amoldan a las periodizaciones del discurso hegemónico?

En la obra de Morales se reconoce ese intento que caracteriza la crítica posmoderna de los analistas del discurso caribeño, cuya consideración puede arrojar luz a la labor desarrollada por el literato canario. Estos buscan, como sugiere el título de Benítez Rojo, *La isla que se repite* (1998), una copia distinta que funde y refunde materiales etnológicos en distintas partes del planeta. Las obras de Wilson Harris (1970, 1983, 1992, 1999), Édouard Glissant (1997, 2002), Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant (1989) o Derek Walcott (1990, 1993) surcan el universo literario en busca de patrones, puntos de conexión de una realidad que, a finales del siglo XIX y, definitivamente, tras las Guerras Mundiales, dejó de ser monolítica para confluir en la naturaleza diversa —y al mismo tiempo compacta— del archipiélago. Este interés común ha derivado en lo que Benítez Rojo ha propuesto llamar “discurso novoatlántico” o “de la Nueva Atlántida”, en el que las culturas insulares poseen un papel fundamental, pues de ellas depende, en gran medida, el futuro de una literatura sustentada sobre una convivencia cultural verdaderamente democrática y respetuosa. En dicha tarea Canarias ha desempeñado y desempeña un papel fundamental, como sostuvo el escritor cubano en una conferencia impartida en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria:

Mis ideas al respecto son simples y complejas a la vez: para estudiar dichas sociedades es preciso tomar en cuenta, simultáneamente, estos tres paradigmas de conocimiento, esto es, el moderno, el posmoderno y el narrativo, que yo prefiero llamar el de los Pueblos del Mar. Es aquí, precisamente, donde entra a jugar mi proposición de que el discurso del Caribe cese de llamarse así para integrarse a un discurso de referentes más amplios que, a falta de mejor nombre, he llamado discurso novoatlántico.

(...) Sí insistiré en que existen puntos de que agarrarse para armar este nuevo discurso. Estos puntos se encuentran dispersos por el Atlántico y, además de integrar

islas, constituyen una red de complejos nódulos que concentran conocimiento atlántico al menos desde la época de los descubrimientos y conquistas insulares así como de los inicios de la plantación. Más aún, como toda red, el archipiélago de Nueva Atlántida está conectado a masas o fuerzas que tiran de ella, las cuales, en nuestro caso, serían las tierras firmes de Europa, África y América. Hasta ahora, hay que concluir que los mayores tirones han provenido de Europa. Chanu, Braudel, Wallerstein, por ejemplo, en sus excelentes obras sobre el Atlántico, echan una mirada a nuestro gran archipiélago, pero lo hacen desde un punto de vista europeo, especialmente desde la perspectiva del comercio y de la formación de una economía atlántica, dentro de lo que se ha dado en llamar 'sistema mundial europeo' o 'sistema capitalista mundial'. Y sin embargo, nuestras islas no son tan europeas como incluso nosotros mismos pensamos —tal vez porque eso es lo que nos enseñaron en las escuelas. También hay en ellas mucho de América y de África que se suele pasar por alto. Pero, además, hay que concluir que sin la presencia de este gran archipiélago que imagino —archipiélago de 270.000 kilómetros cuadrados y 44.000.000 de habitantes— ni Europa, ni África ni América serían lo que hoy son (2003: 285-286).

Morales participa en este discurso novoatlántico a comienzos del siglo XX. Lejos de replegarse ante los cambios en las cartografías culturales de su tiempo, se aventura en la poética de relación, no tiene miedo de trenzar su voz con la de otros, de forjar, como explica Manuel Martín-Rodríguez (2001), "redes hechas de agujeros". Su intuición adivina que solo en ellos, en una Nueva Atlántida porosa, llena de oquedades que son tan importantes como los nudos de esa red tejida en la interdependencia, es posible pronunciar en voz alta la pregunta sobre las aportaciones de los discursos silenciados. ¿Qué han ofrecido y ofrecen estos a Europa, África y América? ¿Qué dicen y callan sus voces, que se ata y desata en el tejido cultural contemporáneo? La obra de Morales coloca a su tradición —canaria, española, europea y atlántica— ante estos interrogantes que, como intuye el escritor, han de ser contestados desde el archipiélago, desde una red que reconozca la autonomía de cada uno de sus nódulos al tiempo que reclama su unión y contempla sus vacíos, ya que solo una respuesta que considere la diferencia en su conjunto y la particularidad resultará válida.

Esta voluntad de reconocimiento asume el riesgo de ubicarse, como sugiere Benítez Rojo, en un territorio dominado por una serie de fuerzas cuya dinámica exige estar abierto a una existencia en permanente cambio. De ahí que la identidad no se sustente, como pretende el discurso de poder, sobre el ser inamovible, sobre el concepto de entidad absoluta o de colectividad, pues, como se apuntaba anteriormente, la constitución épica de un “nosotros” y, por extensión, la necesaria redención del grupo, tan peligrosa como una poética del ser, queda regateada en la ética de la amistad implícita en el pensamiento archipiélago. Inmersa en ese campo de atracción lleno de polos, la identidad se torna un proceso en el que el sujeto ha de estar siempre sujeto a una idea de cambio, a la articulación ininterrumpida de un relato que dé cuenta de su ser ahí, de un existir cultural.

Ubicada en el océano, espacio cambiante por excelencia, la palabra de Morales conforma un poliedro que testimonia, como se ha advertido en el análisis de la obra, la complejidad de la poética de relación. Las diferentes caras de tal figura reflejan la permeabilidad del escritor ante la variedad de voces que conforman el panorama cultural contemporáneo. Esta entrega a la performatividad que ofrecen los lenguajes, reseñable en la obra de Morales, sitúa a la literatura española y a la tradición literaria canaria en una perspectiva idónea para encarar los desafíos que se dieron a lo largo del siglo XX y, por supuesto, del XXI.

Su determinación para aceptar lo impredecible, así como su apuesta por la imaginación y la poesía como formas de salvar la circunstancia propia sin agredir la alteridad resumen la respuesta que ofrece Morales al interrogante planteado por Europa, África y América, por el hispanismo y su propia tradición. El literato encaró la modernidad que, desde un principio, marca la tradición literaria canaria; consciente de las posibilidades que le ofreció el Modernismo, fue capaz de ser posmoderno antes de la llegada de la posmodernidad y vislumbró la relevancia que tendría ese “discurso narrativo” o, como prefiere Benítez Rojo, “de los Pueblos del Mar”, para el desarrollo posterior del hispanismo. En este “discurso novoatlántico” o “de la Nueva Atlántida”, los archipiélagos poseen un papel fundamental, pues de ellos depende, en gran medida, el futuro de la cultura.

El “discurso novoatlántico” de Morales abre la puerta a la desterritorialización, antítesis de un discurso de poder basado, como subraya Mignolo (2000:235), en la identificación entre lengua y territorio. En su estela, Manuel Martín-Rodríguez (2001;2007) ha cuestionado la operatividad crítica del concepto “hispanismo”, que, como se ha denunciado en páginas precedentes, a veces ha servido al discurso hegemónico para parcelar la literatura y estudiarla desde la confrontación entre la península ibérica como centro y otras regiones, a partir de la fragmentación de grandes áreas de estudio (el Caribe, el cono Sur, etc.), o mediante el enfoque nacionalista. Por esto, el crítico aboga por desterritorializar los estudios hispánicos y centrarse no en naciones o áreas, sino en rutas, diásporas, zonas intersticiales y procesos suprarregionales.

El Atlántico diluye las categorías esencialistas de nación, región y área denostadas por Martín-Rodríguez, los discursos “a la contra”, los binomios centro/periferia, civilización/barbarie. Como se manifiesta en la obra mayor de Morales, en el océano, *no lugar* por antonomasia, el sujeto es un nómada, un argonauta, el piloto de una nave, símbolo de la escritura, de la cultura, que, con su desplazamiento, traza y funda un espacio poético. El viaje de Hércules atlántico, su traslación imaginaria es, por vía simbólica, un modo de volver a diseñar la cartografía de un mundo que deja de concebirse como un mapa y comienza a definirse por la transitoriedad que le otorgan las dimensiones imaginarias. El puerto de “Poemas del mar” es su símbolo máximo, una *puerta del Atlántico*, un punto de llegada y de partida, un enclave, en función del que está el hombre, en clave de su propia circunstancia. En su citado trabajo, Martín-Rodríguez atribuye esa transitoriedad a otros espacios atlánticos, que alojan el flujo y reflujo humano, como El Aaiun, Havana, Veracruz, Tarifa, Nuadibú, que han jugado y juegan en la actualidad un papel importante en lo que él ha denominado, con acierto, lo “trans/hispánico atlántico”. Sobre este concepto ha mantenido:

(...) I am proposing the term Trans/Hispanic to account for that which is not only, not just, or no longer identifiable as (exclusively) Hispanic (e.g., Latino/a identities

that embrace both the indigenous American root and the Anglo American present, the literature of the African immigration in Spain, among others) but retains nonetheless a claim on *hispanismo*. With this coined word I also intend to advance in the disciplinary shift from traditional Hispanism to a more flexible definition that recognizes the mangrove- like rhizomatic configuration of the field and of the cultural productions it studies (2007: 207)².

La voz de Morales surge de la mixtura deliberada de las tradiciones y, en ese sentido, es un añadido a las mismas, una aportación *alter-nativa*, que reclama una nueva identidad transnacional hija de los nuevos tiempos, no sometida a la nación o al territorio, sino al cuestionamiento constante, al flujo y reflujo del ser que se busca en la imaginación. Esa identidad en permanente construcción que defiende Morales, que podría recibir el calificativo de transatlántica y, en la línea que propone Martín-Rodríguez, de *trans/hispánica*, aporta un matiz novedoso al hombre nuevo definido por Martí. Si el pensador cubano proponía en *Nuestra América* una fusión identitaria, un criollismo que diera forma a una unidad cultural, Morales aboga por la disolución de dicha unicidad, por un pensamiento archipiélago que logre desenraizar, desterritorializar. Su propuesta, que se ha asimilado a una actividad rizomática, en permanente mutación y relación, dinamita la dinámica del conflicto entre Próspero y Calibán plasmada por William Shakespeare en *The Tempest* (1610-11) y retomada por Roberto Fernández Retamar (1971). El viaje, el movimiento consustancial al mito de Hércules atlántico, simboliza también la ruptura de la pugna entre la civilización y la barbarie, la caída del *Relato*, de la ficción

2 (...) Propongo el término trans/hispánico para referirme a aquello que no es únicamente, no precisamente o no por más tiempo identificable como (exclusivamente) hispánico (por ejemplo, las identidades latinas/as que abarcan las raíces de los actuales indígenas americanos y angloamericanos, la literatura de la inmigración africana en España, entre otros), aunque conserva, sin embargo, el derecho a ser contemplado dentro del hispanismo. Con esa palabra acuñada intento avanzar en el cambio disciplinar desde un hispanismo tradicional hacia una definición más flexible que reconozca la configuración rizomática, asemejable a un manglar, del campo y de las producciones culturales que estudia (Traducción propia).

impuesta, de los binarismos de la esencia. Morales no defiende una unidad sincrética, como la de Martí, antes bien, aboga por expandir la diferencia y las tensiones que esta crea, porque estas son condiciones imprescindibles para mantener las propias. Por eso, la perspectiva atlántica de su obra resulta tan interesante para abordar las diásporas de los siglos XX y XXI. Su discurso novoatlántico permite contemplar la voz de los otros como propia, pues el *nos-otros* convierte a todos en migrantes y emigrantes, en habitantes *g/locales*³ de la polifonía que perfila el *êthos*. Así, la obra de Morales convoca a los nomádas y migrados, aquellos que, como él, han tejido el espacio cultural atlántico⁴.

En ese sentido, una poética atlántica evidencia la precariedad del canon y lo perentorio que resulta abordar los discursos hegemónicos. Estos han ahogado, también, la palabra de Morales que, como se aclara en las primeras páginas de esta investigación, ha sido acallada por numerosos estereotipos. En consecuencia, su voz obliga a replantearse la crítica de la crítica, el canon de la literatura española, que ha de incorporar a autores que, como Morales, han caído en el olvido. Estos reflejan que la historia de la literatura tiene muchos vacíos, que esta, como se anotaba en las citadas páginas, no es más que un *Relato* que ha de nutrirse con otros relatos, porque la cronología y el punto de vista nacional resultan nulos cuando se habla de voces que se entrelazan en una poética de relación *rizomática* que dinamita el estudio teleológico de la literatura. Por ello, el enfoque del discurso novoatlántico de Morales demanda un estudio transnacional de la cultura, que ahonde en los vacíos del poder e incorpore a los silenciados, tal y como han demandado en los últimos años los estudios culturales y poscoloniales. Estos exigen, también, una apertura de la tradición canaria, que no debe ensimis-

3 El término *glocal* fue propuesto por Roland Robertson (2003) y con él se hace referencia a la persona, grupo, división, unidad, organización o comunidad que está dispuesta y es capaz de pensar globalmente y actuar localmente.

4 Desde esta perspectiva, Manuel Martín-Rodríguez (2007) ha realizado un estudio muy interesante de *Diario de un emigrante clandestino*, de José Ana San Blas Lorenzo, y de *Un canario en Cuba*, de Francisco González Díaz.

marse en la confrontación con un centro de irradiación cultural, antes bien, como centro excéntrico, debe prolongar las tensiones, al igual que hizo Morales, al que, durante mucho tiempo, la crítica hecha en las Islas ha condenado al ostracismo. La necesaria apertura del enfoque de los estudios ha de considerar que la voz de Morales consolida al canario o al isleño, como sugiere Manuel Martín-Rodríguez, como un “sujeto migrante y diaspórico” (2007:217). La crítica debe, pues, atender a las voces que se han situado más allá de los límites, al otro lado de las vallas y fronteras físicas y mentales — género, clase, religión, raza y etnia— que configuraron y configurarán su devenir.

CAPÍTULO XXII

Recapitulación expansiva. La voz por venir

Resta mirar hacia atrás y hacia delante desde el punto de inflexión al que aboca la lectura realizada de *Las Rosas de Hércules*. Los capítulos precedentes han intentado romper los *pre-textos* que han rodeado la obra de Morales. La crítica de la crítica del Modernismo ha derribado los criterios historicistas y estilísticos que han ahogado durante años la voz del poeta y le han arrebatado “su” Modernismo. Zafado del discurso de poder hegemónico y de los campos simbólicos que este estableció amparado en razones que poco tenían que ver con la literatura, la palabra de Morales regatea la lectura al uso. Los marbetes que la persiguen no “sirven” a su voz, es más, esta los denuncia como imposturas.

El Modernismo es un existir que brota del Atlántico, que acepta los retos de un mundo y un tiempo desde una estética y una ética concretas, desde la diferencia atenta a una vasta y compleja realidad en proceso de transformación. La definitiva ruptura de un paradigma de conocimiento a finales del XIX convirtió el universo en *pluriverso* y las normativas vigentes se disolvieron ante la movilidad de un *ser otro*. Otro que ya no podía explicarse desde la “metafísica de la sustancia” y tenía, por tanto, que asumir que su existencia era un proceso constante, un hacerse. Este “hombre nuevo” se arrojó al Atlántico, espacio donde, por su originalidad, era posible “habitar-se” y salvar la circunstancia. La cultura volvió al agua, principio de todas las cosas, como sostuvo Tales de Mileto, y la ola americana, iniciada por Martí y Darío, impregnada de *nomadismo existencial*, rompió en otras orillas del mismo océano. El lenguaje ajeno llamó a la alteridad y esta respondió con su decir; la polifonía acampó en un mundo convertido en un archipiélago por la emergencia de los silenciados. Las viejas

cartografías sustentadas sobre los modelos verticales de conocimiento se desplomaron ante la reivindicación de las voces nacientes, que exigieron unas relaciones culturales basadas en la horizontalidad, la democracia, la autonomía y la dignidad y abogaron, así, por un auténtico hispanismo.

Morales escuchó la llamada del otro y contribuyó a la consolidación del espacio transatlántico. El poeta encauzó la corriente del decir hacia el futuro, otorgando sentido a su original discurso y proclamando el *renacimiento*, el *re-comienzo* y la *re-fundación* de una cultura que asumió su protagonismo histórico. Su construcción del *êthos* exige comprenderla desde el punto de vista hermenéutico, como mediación e interpretación antropológica, capaz de atender al lenguaje del autor y al sentido de su obra. El análisis de todos los poemas de la obra mayor de Morales revela la capacidad del poeta para construir simbólicamente su mundo, un cosmos erigido sobre una serie de símbolos que el vate hace suyos para nombrar su realidad y dotarla de sentido. Estos, a los que es leal toda su obra, justifican la solidez de su sistema poético, equiparable a un organismo en el que las partes remiten a un todo que no resulta explicable sin cada uno de sus elementos. Los textos de Morales dialogan entre sí, constituyen un universo poético sin fisuras, sustentado sobre el retorno constante a esos espacios de incertidumbre abiertos por la voz. Esa *conversación inconclusa* que mantiene su palabra consigo misma alumbra las nuevas lecturas de sus poemas contenidas en esta investigación, que apuntan nuevos sentidos pero, sobre todo, tratan de respetar el decir que reivindica una obra auténtica y singular.

A través de la ficción, Morales inventa un mito que comprende su circunstancia. Este construye un espacio y una memoria y sus elementos simbólicos fundamentales, como la montaña, el puerto, la selva, la ciudad, el océano o la casa canaria, se tornan ámbitos en los que se cohabita con los “mayores”, con aquellos que animan el nombrar futuro, ese que hoy hace inseparable al poeta de algunos ámbitos que, sin él, serían irreconocibles. El escritor se hace *en* ellos, los *re-crea* mediante su lenguaje, les da una entidad que, casi un siglo más tarde, continúa incorruptible.

La condición de arrojado encara a Morales con un decir que acepta emprendiendo su texto desde la conciencia de las huellas en el tiempo, acom-

pañado por la polifonía. A medida que levanta su mundo, el literato delimita su poética: descubre la relevancia del decoro, sucumbe a la desmesura del deseo y asiste a su consumación, hecha cuerpo del poema. Al tiempo que conoce el éxtasis, le asalta también el abatimiento, momentos característicos de una “obra en construcción” constante. Morales erige su edificio verbal, lo apuntala, lo cuestiona, lo destruye, lo abandona, lo retoma... Las correcciones de sus manuscritos, abundantes y precisas, son tan notorias como sus interrogantes sobre la escritura. Hay una búsqueda permanente, más allá de la depuración, de un sentido que se intuye, que se bordea con ansias de asirlo en sus numerosos “poemas poética”.

La voz, forjada en la memoria, historicidad y reminiscencia, se trenza con otras en el océano, espacio abierto al encuentro con la alteridad, donde Morales se reconoce como cantor atlántico —y no meramente “del Atlántico”, como ha sugerido la crítica—, creador y morador del archipiélago de las culturas. En sus aguas se funda imaginariamente su ciudad, que despierta a su paso, en el presente, que nace y muere ante los ojos de un “animal urbano” que vive en lo pasajero. En los bordes de la urbe se halla el símbolo máximo de esa transitoriedad, el “Puerto de Gran Canaria”, “horizonte de expectativas” desde el que parten y al que llegan las naves que simbolizan el contacto enriquecedor con el otro, atenta a la asimilación de las aportaciones ajenas y dispuesta a contribuir con sus hallazgos al silueteado de otras.

La parte reclama un todo, exige la lectura en la distancia corta y larga, lectura que pocas veces ha ocupado a la crítica, acostumbrada a asedios parciales a la obra de Morales. Su espesor simbólico se condensa en las constelaciones del “héroe”, la “Gran diosa” y el “monarca”, sobre los que se sustenta el mito que ofrece su obra a su tradición cultural a la que se arrebató su comienzo. Donde la “historia oficial” abrió un vacío, Morales ubicó la palabra, principio de todas las cosas. La propuesta de la figura de Hércules atlántico como mito fundacional trasciende el mero guiño erudito e implica un afán por afrontar ese arranque sesgado, por inventar de nuevo el origen y, así, engarzar su discurso a la protohistoria de Occidente y, con ella, reformular el hispanismo. Al “atlantizar” la cultura

clásica, al atender a su “sobrante inesperado”, Morales sitúa su voz en el mismo plano que las europeas y supera el estigma de la marginalidad. Con la erradicación del argumento de la distancia cultural, ubica su “isla dorada de quimera o de sueño” en el centro del mundo y a su morador en el núcleo de su existencia. La constitución de este “centro excéntrico” implica que el referente de la palabra poética no se encuentra ya “fuera” o “lejos”, sino dentro de un vasto marco cultural, atlántico e hispánico.

En este ámbito, localizado más allá de las “columnas”, de lo pensado y establecido, se funda *paradójicamente* un *êthos* que se abre al coloquio participante de todas las variantes culturales. La supervivencia del propio discurso exige de otro que invita a su morada y es acogido en la propia, que alienta un “pensamiento archipiélago”, en el que se comparte sin dejar de ser uno mismo, en el que se habita en el seno de un grupo unido por la diferencia donde es posible mantener la voz.

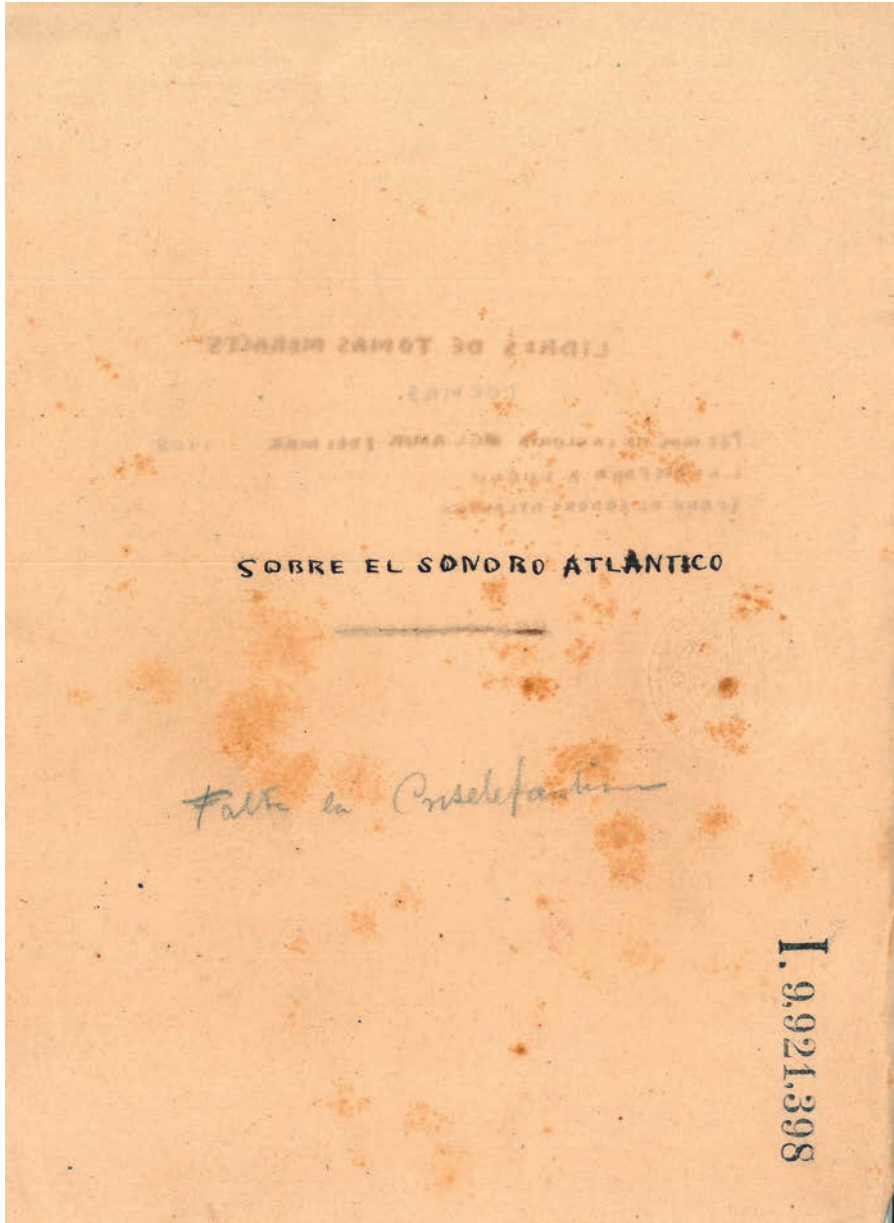
Morales no se conforma con la seguridad del reconocimiento, desea extenderlo y, para ello, propone dilatar este archipiélago. Su palabra cuestiona las categorías de la metafísica heredada, insuficientes para penetrar en la complejidad e imprevisibilidad de ese nuevo mundo posible. Conceptos que articulan *Las Rosas de Hércules*, como amistad, imaginación, mito, diversidad y relación, apuestan por un pensamiento *alter-nativo*, que discrepa de la norma y goza de una legitimidad antaño insospechada, le permite al poeta llevar su voz hacia la madurez, despojándola de la necesidad del *Relato* y proponiendo un relato original, imaginado, que la salva de su orfandad, que comprende su queja ontológica y diluye su manquedad.

Consciente de que la tradición canaria de la que participa es una tradición viva, que pivota sobre sí misma al tiempo que avanza, Morales la adelanta a los desafíos contemporáneos. Su palabra no cae en el fin, en el regocijo y solaz. Su voz, posmoderna antes de la posmodernidad, prepara a las literaturas hispánicas para los retos que le esperan en los siglos XX y XXI. Su palabra se injerta en el *discurso novoatlántico* o de la *Nueva Atlántida*, donde Canarias ha de desempeñar un papel fundamental, pues de ella depende, en gran medida, el futuro de un hispanismo sustentado sobre una convivencia cultural verdaderamente democrática.

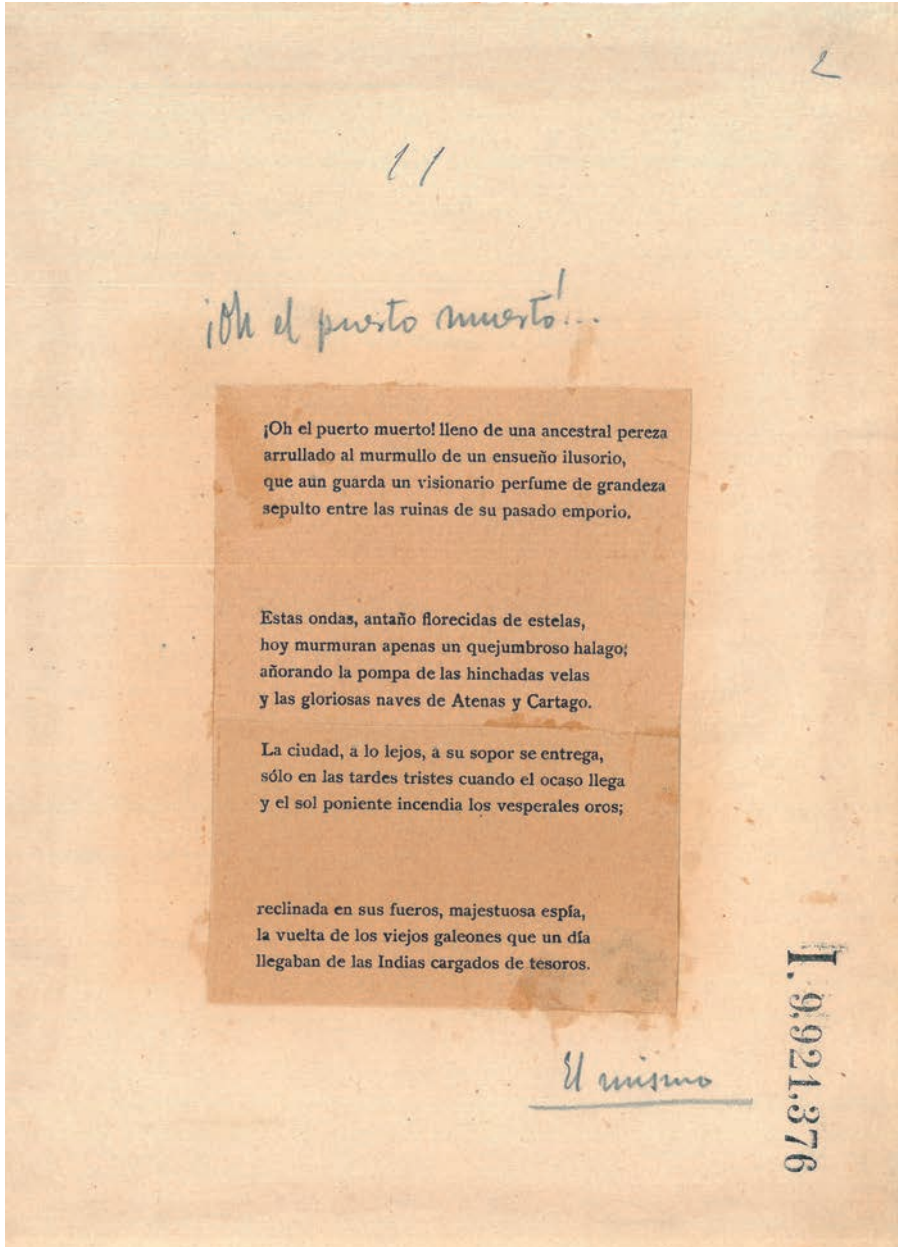
La poesía se resiste siempre a una interpretación concluyente y el lector, si lo es, vive feliz en el misterio, deseando embarcarse de nuevo en ella. Mirar hacia delante, tras la lectura de *Las Rosas de Hércules*, constituye una obligación. La crítica literaria, si posee el rigor que le exigen los textos que escruta, supone un ejercicio permanente de actualización. El estudio sobre las estructuras antropológicas de lo imaginario en la obra mayor de Morales invita a ampliar los hallazgos, a incurrir en otras moradas. Queda revisar la relación del universo poético de *Las Rosas de Hércules* con el de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar, La cena de Bethania, Los piratas*, los textos en prosa y las traducciones, con los que comparte su caudal simbólico; resta adentrarse en la escritura de su autor desde nuevas perspectivas críticas aquí reseñadas; falta seguir la indagación de las aportaciones de Morales a vates concretos que lo tienen como maestro: Manuel González Sosa, Manuel Padorno, Eugenio Padorno, Justo Jorge Padrón, Andrés Sánchez Robayna, Oswaldo Guerra Sánchez o Bruno Pérez, entre otros; hay que escuchar la voz de Tomás Morales en boca del *discurso novoatlántico*, unirla a la de otros escritores con los que tantas concomitancias tiene —por ejemplo, Derek Walcott o Édouard Glissant; así como a las voces *trans/hispánicas* y al coloquio de la diáspora.

Lejos del desánimo, la conciencia de que existen estos senderos anima a realizar próximas lecturas y afianza la huella en el camino; ayuda a reconocer que este es solo el primer paso de un largo recorrido, el necesario punto de partida desde el que dirigir los rumbos que albergarán futuras aproximaciones a la obra de Tomás Morales, un poeta cuya voz sigue por venir, arrojándose a un futuro, llenando de sentido un pasado y resonando en un presente que, por él, es todavía comprensible.

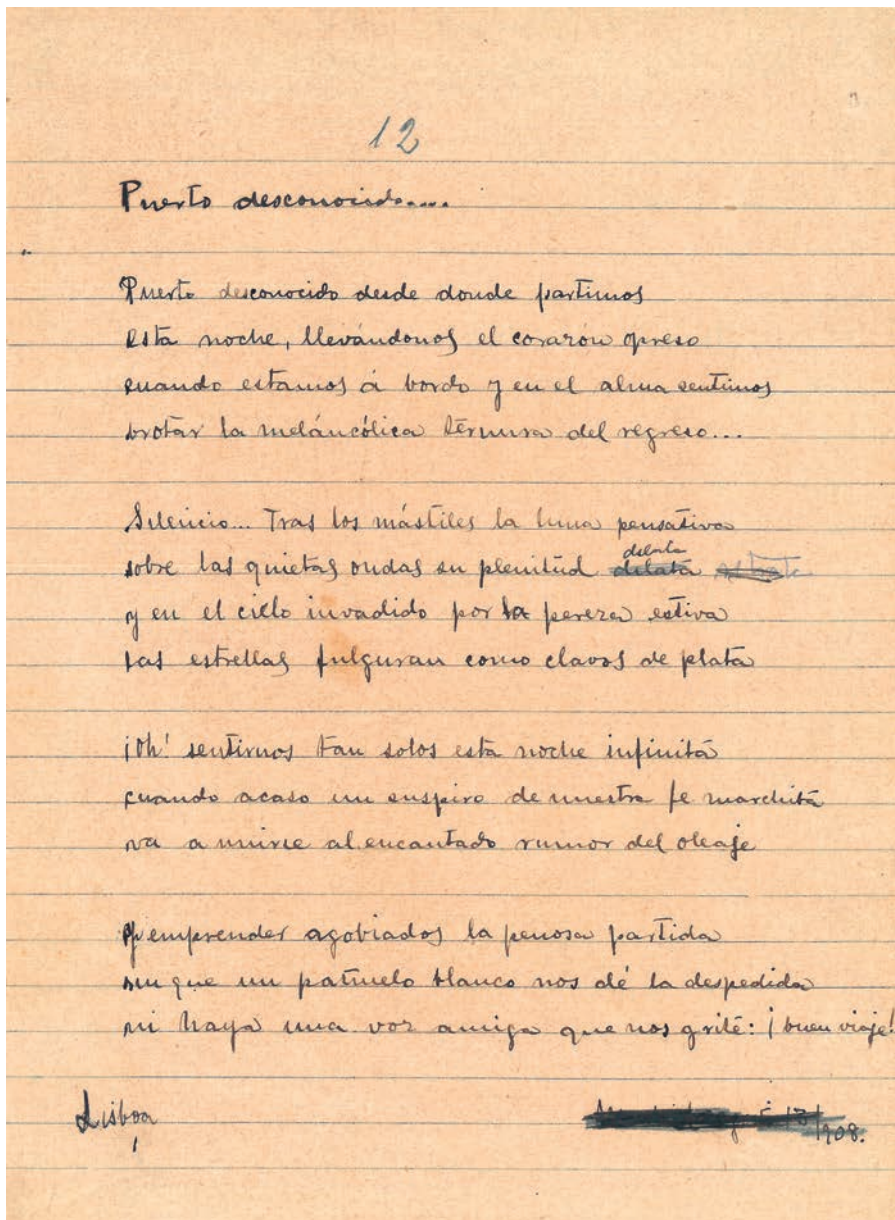
ANEXO



Hoja del proyecto "Sobre el sonoro Atlántico"



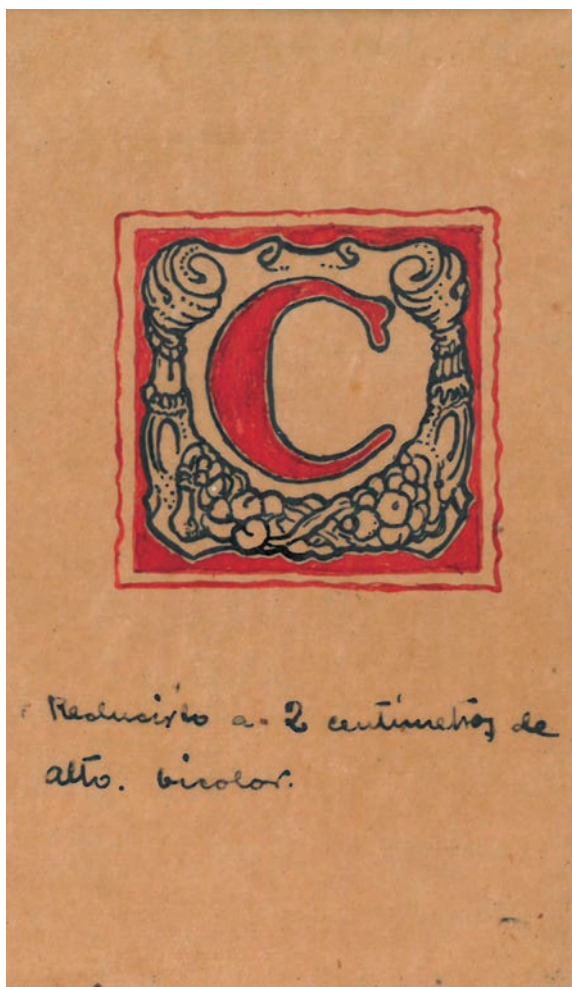
Soneto "XV" de "Poemas del mar"



Manuscrito del soneto "XVI" de "Poemas del mar"



Prueba del libro I



Detalle del libro I

Padre 5

¡Hespérides! Al nombre gloriosamente
~~perfectamente~~ alar
 Todo mi se. de envuelve en el calor sagrado
~~virtudes~~ virtudes
~~pasajes de~~ pasajes nobles y extraordinarios
 activo
 El mar aquí es fecundo
 mas pleno de virtudes nobles y extraordinarias
 sobre el y abrasando su estéril seno,
 Regio de Hamy y oro,
 El bello prodigio de las Iles Canina,
 El equilibrio eterno
 -a la estatica adicto y al aguión rechazado
~~Tu tambien Ceto atlantico que mas en cima esta~~
~~Alas inmensas ondas la inmensidad desea~~
 en un inmensurable atletismo de espacio
 lo infinito del agua y el impulso aereo
 ebullo
 y ll

66

Como la magnificencia
 Del erupcion ardido de fuego escabato
 O emboscado en la base noble favorable a la huída
 Proteja.
 Protegiendo en la fija toron de la acomoda
 La arrogante violencia de los brios piratas

Versos inéditos de Tomás Morales. Sin fecha



Boceto para el libro II

EL SECRETARIO DEL CABILDO INSULAR
de Gran Canaria
—><—
Las Palmas

11 de Agosto de 1.915.

Sr. D.
Tomás Morales y Castellano

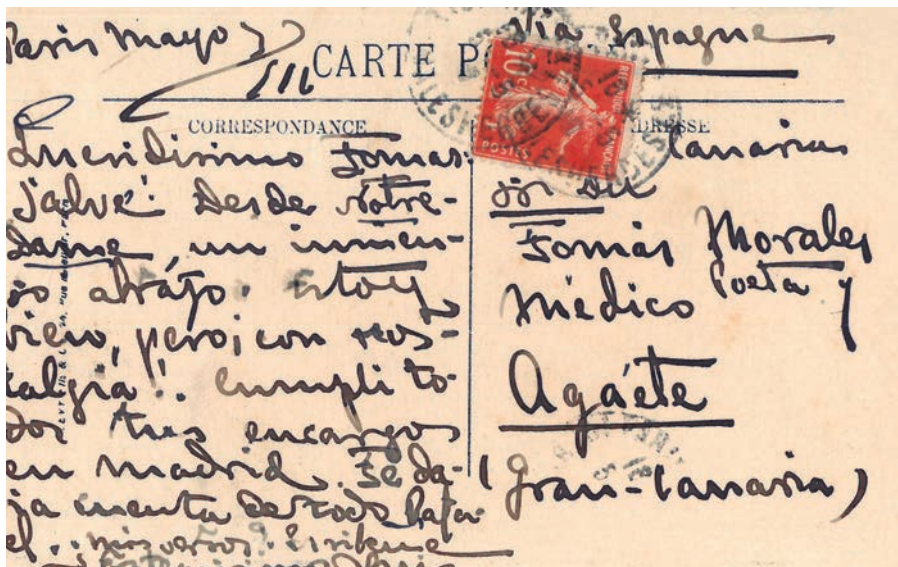
Mi distinguido amigo:

Los Señores de la Comisión Permanente de este Cabildo Insular tendrían verdadero honor en que V. y su distinguida Señora aceptaran la representación del Cabildo en la fiesta de las Hesperides próxima a celebrarse en San Cristobal de La Laguna.

Y como no se quiere hacer los nombramientos sin tener la seguridad de la aceptación, por encargo de aquellos me dirijo a V., a fin de que, a la mayor brevedad, se sirva manifestarme, si tanto V. como su Señora (c. p. b.) están dispuestos a ello, honrando así a esta Corporación.

Y sin otra cosa queda de V. affmo

Carta enviada por el Cabildo de Gran Canaria
a Tomás Morales el 11 de agosto de 1915



Postal enviada por Luis Doreste Silva
 a Tomás Morales el 3 de mayo de 1916

✦ ✦ ✦ LIBRAIRIE ABEL PILON ✦ ✦ ✦

LE VASSEUR & C^{IE} ÉDITEURS
33, RUE DE FLEURUS, 33, PARIS (6^e)

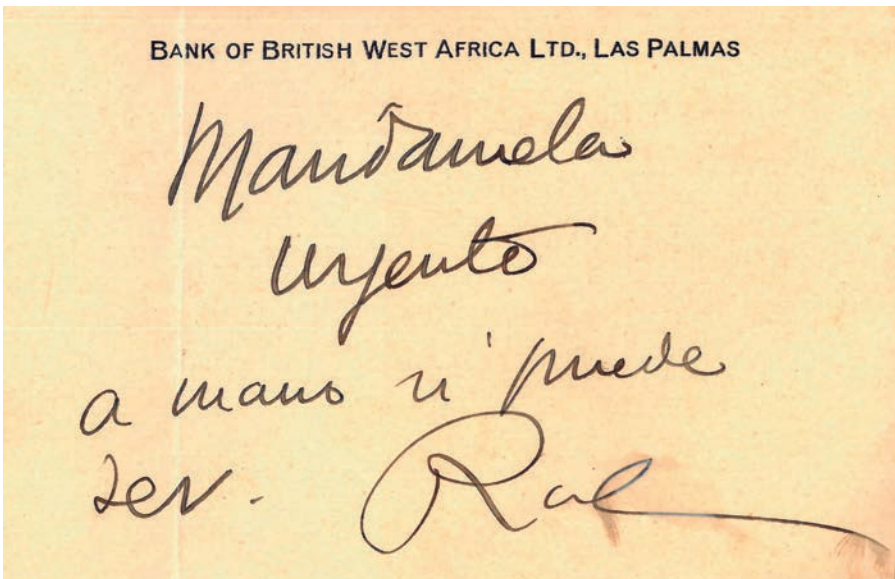
Adresse Télégraphique : LEVARUS-PARIS
 Téléphone : Saxe 03.99

Paris, le 12 Septembre 1916

*Doit Monsieur le Docteur Tomas Morales
 a Agaña*

1914.	1 12	<i>Note facture</i>	958 ..	
	4 16		808.60	
<i>Le décaux</i>				
1916.	12 27	<i>Somme reçue a cette date</i>		65
	11 15			30
1914.	3 18			45
"	5 7			45
"	5 24			45
"	7 28			115
1915	2 7			100
"	8 19			685
"	11 6			100
1915	3 11			275
"	8 28			150
<i>Reste dû</i>				121.60
<i>Total égal</i>			1776.60	1776.60

Factura emitida por la Librerie Abel Pillon
 a Tomás Morales el 12 de septiembre de 1916



Nota enviada por Alonso Quesada a Tomás Morales. Sin fecha

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE TOMÁS MORALES

- *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Madrid: Imprenta Gutenberg – Castro y Cía., 1908. Print.
- *Las Rosas de Hércules (libro II)*. Madrid: Librería Pueyo, 1919. Print.
- *Las Rosas de Hércules (libro I)*. Madrid: Librería Pueyo, 1922. Print.
- *Poemas del mar*. Santa Cruz de Tenerife: Librería Hespérides, ca. 1940. Print.
- *Las Rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1956. Print.
- *Oda al Atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1971. Print.
- *Vacaciones sentimentales*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Moya, 1971. Print.
- *Poemas de la ciudad comercial*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas, 1971. Print.
- *Las Rosas de Hércules*. Barcelona: Barral Editores, 1977. Print.
- *Las Rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. Print.
- *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1984. Print.
- *Las Rosas de Hércules (libros I y II, ed. facsímil)*. Islas Canarias: Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1985. Print.
- *Las Rosas de Hércules*. Ed. Sebastián de la Nuez. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990. Print.

- *Las Rosas de Hércules. Lectura de Andrés Sánchez Robayna*. Barcelona: Mondadori, 2000. Print.
- *Poemas*. Ed. Casa-Museo Tomás Morales. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem, 2003. Print.
- *Las Rosas de Hércules*. Ed. Oswaldo Guerra Sánchez. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2006. Print.
- *Prosas. Tomás Morales*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006. Print.
- *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Ed. Oswaldo Guerra Sánchez. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2008. Print.
- *Las Rosas de Hércules*. Ed. Oswaldo Guerra Sánchez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011. Print.
- *La cena de Betania. Paisaje bíblico en un acto en prosa*. Ed. Guillermo Perdomo. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2011. Print.
- *The Roses of Hercules*. Trans. John Rutherford. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2014. Print.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TOMÁS MORALES

- Acereda, Alberto. *El Modernismo poético: estudio crítico y antología temática*. Salamanca: Almar, 2001. 299. Print.
- AD. S., "Revista de libros. *España renaciente*, por Valentín de Pedro. (Calpe. Madrid.)". *El Sol* 24 Jan. 1923. Print.
- A.F.M. "Pinceladas biográficas. Tomás Morales, insigne cantor del mar". *La Provincia* 7 Jul.1953. Print.
- Alcalá, Eduardo. "Las Rosas de Hércules". *ABC Madrid* 29 Dec. 1990. Print.
- Alemán de Armas, Gilberto. "Tomás Morales. Mañana se cumplen 36 años de la muerte del gran poeta canario". *El Día* 14 Aug. 1957. Print.
- "Hoy se cumplen 38 años de la muerte de Tomás Morales". *El Día* 15 Aug. 1959. Print.
- Almeida, Pedro. "El niño arquero: de Dámaso para Tomás Morales". *El niño arquero: de Dámaso para Tomás Morales (exposición, Casa-Museo Tomás Morales, Moya, Gran Canaria, mayo-agosto 2002)*. Ed. Casa-Museo Tomás Morales. Gran Canaria: Casa-Museo Tomás Morales, 2002. 13-20. Print.
- Alomar, Gabriel. "Las Rosas de Hércules". *La Lectura: Revista de ciencias y artes* 237 III (1920): 83-85. Print.
- "Las Rosas de Hércules". *Los Lunes de El Imparcial* 15 Aug. 1920. Print.
- "Impresiones de un lector. 'Las Rosas de Hércules'". *Los Lunes de El Imparcial* 6 Jun. 1923. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 39-40. Print.
- Alonso Gens, M^a Luisa. "Aromas de poesía". *Agwayro* 223 (5/6-2001): 10-14. Print.

- “Casa-Museo Tomás Morales”. *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales. Letras canarias* 2011 (2011):22. Print.
- Alonso Rodríguez, María Rosa. “Tomás Morales. Poeta del mar (1884-1921)”. *El Universal (Revista Cultural)* 22 Oct. 1957. Print.
- “María Rosa Alonso sobre Tomás Morales: Tomás Morales: ‘El mar es como un viejo...’”. *En unas líneas... María Rosa Alonso*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2010. 70-73. Print.
- Alonso Quesada. “Jaculatorias místicas. Cartas del verano”. *El Tribuno* 17 Jul. 1909. Print.
- “Pequeño comentario de la indiferencia”. *El Liberal* 6 Dec. 1922. Print.
- Álvarez Cruz, Luis. *Tabernas literarias de la isla*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Estudios Canarios, 1962. 41, 64. Print.
- A.N. “El ambiente de Los Doce”. *Diario de Las Palmas* 29 Nov. 1961. Print.
- Andrenio: ver Eduardo Gómez de Baquero.
- Ara Torralba, Juan Carlos. “José Fondevilla (1886-1930), un altoaragonés en la nómina del modernismo epigonal (con una ‘Carta abierta’ a Tomás Morales y la contestación del canario)”. *Alazet: Revista de filología* 8 (1996): 27-48. Print.
- Aranda Arias, Félix. “Artistas canarios: Tomás Morales”. *La Provincia* 20 Apr. 1921. Print.
- “Tomás Morales”. *Falange* 14 Aug. 1957. Print.
- Arencibia, Yolanda. “Una casa tranquila inundada de sol”. *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- Armas Ayala, Alfonso. “Lectura de Tomás Morales”. *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- Artero Hernández, Sergio. “Rojo sobre blanco: la sintaxis de un mito en ‘Criselefantina’ de Tomás Morales”. *Moralía. Revista de estudios modernistas* 9 (2010): 69-78. Print.
- Artiles, Jenaro. “Tomás Morales en la *Revista Latina*”. *Separata de El Museo Canario* 89-103 (1966 69) (1971): 77-125. Print.
- *Rubén Darío y Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1976. Print.
- Artiles Quintana, Joaquín. *Tres lecciones de literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1942. 19-28. Print.

- “Más sobre Tomás Morales”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 5 (1959): 237-252. Print.
- *Ensayos y estudios literarios (del siglo XII al XX)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975. 137-152, 171-186. Print.
- and Ignacio Quintana. *Historia de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, 1978. 191-196. Print.
- “Otra vez Tomás Morales”. *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.
- Augier, Ángel. “Poesía y ejemplo de Tomás Morales”. *Hoy* 26 Sep. 1941. Print.
- Aullón de Haro, Pedro. *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1989. 98-99. Print.
- Barreda, Ernesto Mario. “Tomás Morales”. *El Liberal* 26-27 Jan. 1923. Print.
- Batista Rey, Diego. *La búsqueda de la identidad cultural canaria (a través del tópico marino) en la obra de Tomás Morales y Pedro García Cabrera*. Oklahoma: Norman, 2011. Print.
- Bautista Martín, G. “Los hombres que valen”. *Revista Canarias* (1915). Rpt. in *Diario de Las Palmas* 21 May. 1915. Print.
- Becerra Bolaños, Antonio. “La necesidad de lo sencillo. A propósito de la edición facsímil de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*”. *Moralía. Revista de estudios modernistas* 9 (2010): 98-99. Print.
- ed. *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales. Letras canarias 2011*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2011.
- “Tomás Morales y la tradición atlántica”. *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales. Letras canarias 2011* (2011): 18-21. Print.
- Benítez Inglott, Eduardo. “Tomás Morales, poeta y gran canario”. *Falange* 14 Aug. 1955. Print.
- Benítez Inglott, Luis. “Veinte años de arte en Gran Canaria”. *Falange* 29 May. 1943. Print. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 103-105. Print.
- Benítez Padilla, Simón. “Tomás Morales y Victorio Macho”. *Falange* 15 Aug. 1939. Print.
- *Nuestro Tomás Morales. Separata de la Revista de El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1949. Print.

- “Canarios ilustres”. *Revista de El Museo Canario*. Jan.-Jun. (1949): 7-8. Print.
- “Mi encuentro”. *Diario de Las Palmas* 12 Jul. 1971. Print.
- Benito Ruano, Eloy. “Tomás Morales o el poeta del Atlántico”. *Punta Europa* 20-21 (1957): 119-121. Print.
- Bonet, Juan Manuel. “Tras la sombra de Fernando Fortún”. *Fin de siglo* 9-10 (1985): 41-47. Print.
- “Para la prehistoria de Tomás Morales (y de Juan Gris)”. *Syntaxis* 12-13 (1987): 105-109. Print.
- Burgos, Carmen de. “Poeta canario. *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*”. *Heraldo de Madrid* 6 Jun. 1908. Print.
- Campos Herrera, Dolores. “A través del espejo. Tuércele el cuello al cisne”. *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.
- “De Moya a la posteridad”. *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- “Siles: Tomás Morales no quiso ser un aldeaño de Madrid”. *Canarias* 7 16 Oct. 1984. Print.
- Camín, Alfonso. “Una información. Santos Chocano, el poeta aventurero que estuvo a punto de ser fusilado varias veces. Sus grandezas y delitos”. *Heraldo de Madrid* 2 Jun. 1928. Print.
- Cancio León, Teresa. “*Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales”. *Aguayro* 154 (1984): 3-5. Print.
- Candamo, Bernardo G. de. “Guía del lector. *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*”. *Faro* 34 11 Oct. 1908. Print.
- Cansinos Assens, Rafael. “Ritmos y matices”. *La correspondencia de España* 23 Jan. 1918. Print.
- “‘Versos del mar y otros poemas’, por José del Río Sainz”. *La Libertad* 7 Jun. 1925. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 57-58. Print.
- “El libro. Crítica literaria. La poesía argentina contemporánea. Continúa el examen del ‘Nuevo Parnaso Argentino’”. *La Libertad* 22 Jul. 1927. Print.
- Carlo Quevedo, Juan: ver Decarlo.
- Casanova de Ayala, Félix. “Morales en su sitio”. *Jornada* 15 Aug. 1985. Print.

- Castañeda, Luis. "Reencuentro habanero con Tomás Morales". *La Tarde* 28 Dec. 1960. Print.
- Castellano Monzón, Ángeles. "Cronobiografía". *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales. Letras canarias 2011* (2011): 4-5. Print.
- Capote, Tomás. "Tomás Morales in memoriam". *Tierra Canaria. Revista mensual ilustrada* (Sep.1930): 3-4. Print.
- Chabás Martí, Juan. *Poetas de todos los tiempos: hispanos, hispanoamericanos, cubanos*. La Habana: Publicaciones Cultural, 1960. 228-235. Print.
- Cilleruelo, José Ángel. "La ciudad de Tomás Morales". *Diario de Jerez* 23 Dec. 1989. Print.
- "El poeta en la ciudad". Página del poeta en Lycos. Web. 29 Mar. 2007.
- "El poeta HACIA la ciudad: Tomás Morales". *Poesía y ciudad. Libro-blog*. Web 16 Sep. 2011.
- Constán, Sergio. "Tomás Morales y Juan Pujol: ¿plagiados o plagiarios?". *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Eds. Carmen Márquez Montes and Jesús Páez Martín. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. 101-112. Print.
- "Tomás Morales: una mirada bohemia". *Moralía. Revista de estudios modernistas* 12 (2013-2014) (2014): 50-54. Print.
- Cossío, José María de. "Poetas de Canarias". *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, 1960. 1200-1209, 1286. Print.
- Criado del Val, Manuel. "Regionalismo atlántico". *Aguayro* 102 (1978): 29-33. Print.
- Cunnington, Ann. "The Grand Canary (from the Spanish of Tomás Morales)". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* 11 (1924): 61-62. Print.
- Dámaso, Pepe. "Los versos de Tomás Morales". *El niño arquero: de Dámaso para Tomás Morales (exposición, Casa-Museo Tomás Morales, Moya, Gran Canaria, mayo-agosto 2002)*. Ed. Casa-Museo Tomás Morales. Gran Canaria: Casa-Museo Tomás Morales, 2002. 7-10. Print.
- Daranas, Mariano. "Otoño en el Valle". *Diario de Las Palmas* 12 Jan. 1971. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio

- Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 185-188. Print.
- Decarlo (seudónimo de Juan Carlo Quevedo). "Hablando con don Eladio Moreno". *Falange* 9 Jul. 1947. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 117-119. Print.
- Délano, Pablo. *Puerto desconocido (Música impresa); texto de Tomás Morales*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003. Print.
- De la Encina, Juan. "Crítica de arte. Victorio Macho". *La Voz* 3 Jun. 1925. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 55-56. Print.
- Díaz-Bertrana, Ervigio. "Las Rosas de Hércules". *El Eco de Canarias* 15 Aug. 1971. Print.
- Diego, Gerardo, ed. *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo, 1934. 198-199. Print.
- "José del Río Sainz, poeta". "Estudio preliminar" a *Antología de José del Río Sainz*. Hnos. Bedia: Santander, 1953. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 153-154. Print.
- "Tomás Morales". "Panorama poético español (Radio Nacional de España) Radio 25 noviembre 1957. Rpt. in *Obras completas. Prosa. Tomo VIII (Prosa literaria, vol. III)*. Ed. José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara, 2009. 292-294. Print
- Díez-Canedo, Enrique. "Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar. Con una poesía de Salvador Rueda. Madrid, 1908". *La Lectura: Revista de ciencias y artes* 91 (1908): 315-318. Print.
- "Un poeta canario. 'Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar', por Tomás Morales". *El Tiempo* 3 Aug. 1908. Print.
- "Tomás Morales. *Las Rosas de Hércules. Libro II*". *El Sol* 4 May. 1920. Rpt. in *El Nuevo Diario* 11 Jul. 1920. Print.
- "Voces de Atlántida: los líricos de Canarias". *La Nación* 27 Jan. 1924. Print.
- "Fragmento del Prólogo de *Las rosas de Hércules*". *Tierra Canaria. Revista mensual ilustrada* Sep. 1930. Print.

- “*Las rosas de Hércules*. Prólogo al libro, próximo a salir a la venta, que completa las obras del gran poeta canario”. *España* 339 14 Oct. 1922. Print.
- “La muerte de los poetas”. *Índice* 3 (1921). Rpt. in *Conversaciones literarias: Segunda serie (1920-1924)*. México: Joaquín Mortiz, 1964. Print.
- “Prólogo a ‘Las Rosas de Hércules’, de Tomás Morales”. *España: Semanario de la vida nacional* 339 (1922): 7-8. Print.
- “Prólogo a ‘Las Rosas de Hércules’, de Tomás Morales, libro I”. Madrid: Librería Pueyo, 1922. 11-19. Print.
- “Tomás Morales”. *La Pluma* 31 (1922). Print.
- “Fragmento del prólogo de ‘Las Rosas de Hércules’”. *Tierra Canaria (La Habana)* 7 (1930). Print.
- “Voces de Atlántida: los líricos de Canarias”. *El Liberal* 14 Mar. 1924. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 41-48. Print.
- “Antólogos y poetas”. *El Sol* 20 Dec. 1934. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 91-92. Print.
- Domingo, José. “El movimiento literario en las Islas Canarias II. Las letras en Gran Canaria”. *Ínsula* 241 (1966): 10,12. Print.
- Doreste Grande, Víctor. “Los amigos”. *Recuerdos de niñez y juventud*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Pedro Lezcano, 1965. 17. Print.
- Doreste Rodríguez, Domingo: ver *Fray Lesco*.
- Doreste Silva, Luis. “La Ciudad alta: Juan Maragall, Tomás Morales”. *Falange* 25 May. 1960. Print.
- “Aniversario de Tomás Morales. En la paz del recuerdo”. *Hoy. Diario republicano de Tenerife* 18 agosto 1933. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 85-88. Print.
- Doreste Silva, Luis. “Tarjeta lírica”. *Diario de Las Palmas* 12 Jul. 1920. Print.
- “Aniversario de Tomás Morales. En la paz del recuerdo”. *Hoy* 18 Aug. 1933. Print.
- “El poeta del Atlántico”. *Falange* 15 Jan. 1957. Print.

Doreste Velázquez, Ventura. "La poesía de Saulo Torón. I". *Hoy* 28 Jun. 1938. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 93. Print.

— "Volviendo a Alonso Quesada". *Falange* 24 Apr. 1941. Print.

— "La poesía canaria: Tomás Morales". *Isla: revista de información del Centro de Iniciativas y Turismo* 26/7 II (1964): n.pag. Print.

— "Tomás Morales, reeditado". *Ensayos insulares*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Nuestro Arte, 1977. 61-65. Rpt. in *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 39-42. Print.

Duarte Pérez, Félix. "El poeta del Atlántico (Tomás Morales)". *La Tarde* 11 Aug. 1960. Print.

Egüés Oroz, M^a Inmaculada. "Documento de Tomás Morales sobre Ignacia de Lara". *Ignacia de Lara. Perfil biográfico. Obra poética y obra en prosa*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2004. 128-132. Print.

Escobar Borrego, Francisco. "Imaginario mítico en la obra poética de un médico canario: Tomás Morales". *Medicina y Literatura IV. Actas del IV Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*. Sevilla: Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla, 2004a. 157-169. Print.

— "Poesía e imagen en el modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor)". *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 2 (2003-2004) (2004b):169-186. Print.

— "Ecos míticos y tradición clásica en 'Las Rosas de Hércules' de Tomás Morales". *Revista de Literatura* LXVI 131 (2004c): 149-170. Print.

— "'Deidamia es dulce nombre de la hermosura': la materia mítico-simbólica como 'religión del arte' en la poesía modernista". *Moralía. Revista de estudios modernistas* 5 (2006): 56-69. Print.

— "'Honra de Apolo y Esculapio'. La 'Epístola a un médico' de Tomás Morales: claves para su análisis e interpretación". *Salina: revista de lletres* 21 (2007):121-126. Print.

- Espinosa, Agustín. "La poesía española contemporánea". *La Gaceta Literaria* 96 15 Dec. 1930. Print.
- Febles Mora, Adolfo. "Canarios que triunfan. Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 6 Nov. 1908. Print.
- Fernández Almagro, Melchor. "Glosas de Eugenio D'Ors y versos de Tomás Morales". *La Época* 16 Dec. 1922. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011.35-37. Print.
- "Geografía universal de las Islas Canarias". *Falange* 27 Jul. 1941. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 97-98. Print.
- "Tomás Morales, poeta del mar". *Diario de Las Palmas* 3 Jul. 1957. Print.
- Fernández Gutiérrez, José María. "Tres poetas modernistas: Salvador Rueda, Francisco Villaespesa y Tomás Morales". *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1984. 113-117. Print.
- Fortún, Fernando. "El libro de un poeta". *España Nueva* 26 Jun. 1908. Print.
- Francés, José (*Silvio Lago*). "Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar, por Tomás Morales". *Revista Crítica* Jun. 1908. Print.
- Fray Lesco. "De Literatura. Un poeta de la tierra". *La Mañana* 2 Jul. 1908. Print.
- "Las emociones del Centenario. Para Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 20 Dec. 1915. Print.
- "Tomás Morales. Mi epístola devota". *La Jornada* 13 Jul. 1920. Print.
- "Una notícula". *Cuartillas y galeradas*. Dec. 1921. Print.
- Gallardo, José Luis. "Tomás Morales, fundador de poesía". *La Provincia* 15 Aug. 1976. Print.
- "Tomás Morales: más allá de su tiempo". *La Provincia* 22 Nov. 1984. Print.
- Gándara, Antonio F. de la. "Tomás Morales, Saulo Torón y Alonso Quesada, la veneración trilogía. (El carácter del poeta en el recuerdo de su hijo Manuel)". *Canarias* 7 10 Dec. 1989. Print.

- García Bolta, María Isabel. "Leer a Tomás Morales". *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- García García, Francisco. "Literatura pintoresca. Un número extraordinario y una ausencia completamente ordinaria". *La Provincia* 18 Aug. 1922. Print.
- García Nieto, José. "Fueron tres poetas modernistas, tres soledades juntas: Tomás Morales, 'Alonso Quesada' y Saulo Torón". *La Estafeta Literaria* 282-283 (1964): 25. Print.
- García-Posada, Miguel. "Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi". *ABC* 24 Aug. 1985. Rpt. in *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 43-46. Print.
- García de Vegueta, Luis. "Tomás Morales, o el corazón sobre la retórica". *La Provincia* 11 Aug. 1971. Print.
- "Memoria: Tomás Morales". *La Provincia* 22 Nov. 1984. Print.
- Gómez de Baquero, Eduardo (*Andrenio*). "Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar, por D. Tomás Morales". Rpt. in *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 189-191. Print.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Una carta a Rafael Romero (*Alonso Quesada*) sobre Tomás Morales". *Jornada* 19 Jan. 1985. Print.
- González, Fernando. "Tomás Morales íntimo (Notas sobre su vida)". *España* 23 Dec. 1922. Print.
- "El Ateneo de Madrid se propone honrar la memoria de Tomás Morales". *El Liberal* 7 Jun. 1922. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 25-27. Print.
- "El poeta Tomás Morales. Una tesis doctoral sobre su vida y su obra". *El Norte de Castilla* 12 Aug. 1956. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 155-159. Print.
- "Tomás Morales" (síntesis de una conferencia)". *Diario de Las Palmas* 22 May. 1963. Print.
- "La importancia poética de Tomás Morales". *El Eco de Canarias* 15 Aug. 1964. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. An-

- tonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 165-166. Print.
- González-Blanco, Andrés. "Contribución lírica de las islas Canarias". *Nuevo Mundo* 31 Dec. 1920. Print.
- González Déniz, Emilio. "Tomás Morales, el círculo y el hombre". *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- "Pegassus (carta resentida a Tomás Morales)". *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- González Díaz, Francisco. "Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 15 Jun. 1908. Print.
- "Tomás Morales. *Las Rosas de Hércules*". *Diario de Las Palmas* 14 Apr. 1920. Print.
- "Sassonemos, razonemos...". *Diario de Las Palmas* 26 Jun. 1926. Print.
- González Martel, Juan Manuel. "Tomás Morales y Saulo Torón en *Cosmópolis* (1920)". *Moralía. Revista de estudios modernistas* 10 (2010-2011) (2012): 76-81. Print.
- González Morales, Belén. "Tomás Morales, lector". *Moralía. Revista de estudios modernistas* 4 (2005): 56-63. Print.
- "La obra de Ignacio de Negrín, ¿un precedente de la de Tomás Morales?". *Lecciones sobre el Romanticismo Canario*. Eds. Eugenio Padorno and Germán Santana Henríquez. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas, 2007. 29-46. Print.
- "La Triana de Tomás Morales: pasado y presente de un símbolo urbano". *Paseo nocturno por la vieja ciudad. La Triana que fue...* Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2011a. 41-49. Print.
- "Revisión de algunos estereotipos recurrentes sobre la obra de Tomás Morales". *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Eds. Carmen Márquez Montes and Jesús Páez Martín. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011b. 39-60. Print.
- González Rodríguez, Fernando. "Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 22 May. 1963. Print.
- González Rodríguez, José. *Pro cultura. Biografías de personalidades contemporáneas que más han contribuido al progreso intelectual, material*

- y artístico de Canarias*. La Laguna: Tipografía Sarmiento, 1926. 129-133. Print.
- González Sosa, Manuel. "Una carta de Fernando Fortún a Tomás Morales". *Canarias* 7 10 Dec. 1984. Print.
- "Tomás Morales. Tres notas inconexas". *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.
- "Nota a un poema inédito de Domingo Rivero en homenaje a Morales" *Jornada* 13 Oct. 1984. Print.
- "Tomás Morales: de los títulos abandonados a la denominación emblemática". *Jornada* 17 Nov. 1984. Print.
- "Sobre *Las Rosas de Hércules*. Addenda". *Jornada* 11 May. 1985. Print.
- "Sobre *Horizonte*, algunos ultraístas y Tomás Morales". *Jornada* 28 Sep. 1985. Print.
- *Tomás Morales. Cartapacio del centenario*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1988. Print.
- "Dos opiniones llamativas". *Canarias* 7 10 Dec. 1989.
- ed. *Tomás Morales. Suma crítica*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. Print.
- "Pequeña historia de un encuentro (*Las rosas de Hércules*)". *La Provincia* 17 Jul. 2000. Print.
- Grossmann, Rudolf. *Gedichte der Spanier vom Klassizismus bis zum Modernismus (vol.II)*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1948. 454-463. Print.
- Guerra Sánchez, Oswaldo. "El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario". *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias. (Homenaje a Domingo Rivero)*. Eds. Eugenio Padorno and Germán Santana Henríquez. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas, 1999a. 57-90. Print.
- "Dos ejemplos de una misma trayectoria cultural: Graciliano Afonso y Tomás Morales". *Ilustración y Pre-romanticismo canarios*. Eds. Eugenio Padorno and Germán Santana Henríquez. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas, 1999b. 51-67. Print.
- *Un modo de pertenecer al mundo. (Estudios sobre Tomás Morales)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2002. Print.

-
- “Tomás Morales: una vida para la poesía”. *Las Rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2006.17-34. Print.
- “Tomás Morales en *Mundial Magazine*”. *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 7 (2008a):12-30. Print.
- “El nacimiento de un poeta y la consolidación de un movimiento”. *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2008b. IX-XVII. Print.
- “Siete reflexiones antipoéticas en torno al paisaje”. *Paisaje y esfera pública*. Eds. Orlando Franco and Mariano de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2008c.122-124. Print.
- “En el centenario de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*”. *Contemporánea. Revista grancanaria de cultura* 8 (2008d): 122-124. Print.
- “Noticia de un poema desconocido de Tomás Morales”. *Moralia. Revista de estudios modernistas* 8 (2009): 88-91. Print.
- “Los ‘Himnos fervorosos’: el compromiso de Tomás Morales con las banderas aliadas”. *Moralia. Revista de estudios modernistas* 12 (2013-2014) (2014): 30-48. Print.
- Guigou y Costa, Diego “Tomás Morales y ‘Las Rosas de Hércules’”. *La Tarde* 26 Feb. 1957. Print.
- “Tomás Morales y ‘Las Rosas de Hércules’”. *Diario de Las Palmas* 6 Mar. 1957. Print.
- Henríquez Jiménez, Antonio. “Un soneto de Tomás Morales dedicado a Francisco González Díaz”. *Noticias de El Museo Canario* 15 (2005): 18-21. Print.
- “Gabriel Alomar reseña el libro ‘Las Rosas de Hércules’ de Tomás Morales”. *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 49 (2006a): 349-352. Print.
- ed. *Prosas. Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006b. Print.
- “Prosas recuperadas de Tomás Morales”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 52 (2006c): 51-105. Print.
- “César A. Comet. Homenaje a Tomás Morales”. *El Museo Canario* 64 (2009): 213-234. Print.

- “Tomás Morales traduce un poema de Léo Larguier”. *Estudios Canarios. Anuario de Estudios Canarios* 54 (2010a): 11-26. Print.
- *Poemas de la gloria del amor y del mar. Materiales sobre la recepción*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2010b. Print.
- ed. *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. Print.
- “‘Los infatigables senderos de Neptuno’. Bernardo G. de Candamo en el veinticinco aniversario de la muerte de Tomás Morales”. *La luz no interrumpe: homenaje a Eugenio Padorno*. Eds. José Manuel Marrero Henríquez, José Ismael Gutiérrez Gutiérrez, José Yeray Rodríguez Quintana and Antonio Becerra Bolaños. Madrid: Ediciones clásicas, 2012. 109-120. Print.
- “Revisión crítica del poema titulado ‘Recuerdo de la hermana’ en *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales”. *Desde el fondo del aire*. Homenaje a Miguel Martín. VV.AA. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2013. 213-232. Print
- Henríquez Jiménez, Santiago J. *Tomás Morales: viajes y metáforas*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2005. Print.
- *Tomás Morales: diagnóstico y terapia diferencial*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2008. Print.
- Hernández Esposité, Fernando. “Oración tardía a la musa de Tomás Morales”. *La Gaceta Literaria* 64 15 Aug. 1929. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 71-73. Print.
- Hernández, Orlando. “Tomás Morales, ayer”. *Diario de Las Palmas* 16 Aug. 1967. Print.
- Hernández Rodríguez, Juan. “El fallecimiento del poeta, evocado por Saulo Torón”. *Diario de Las Palmas* 14 Aug. 1957. Print.
- Jiménez del Campo, Paloma. “‘Medallas’: el mar y el puerto en la poesía de Francisco Izquierdo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 807-818. Print.
- *Escritores canarios en Cuba. Literatura de la emigración*. Las Palmas de Gran Canaria, 2003. 231. Print.

- Jiménez Martel, Germán. "Eladio Moreno Durán". *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 1 (2000/2001) (2002): 70-85. Print.
- "Salvador Rueda en Canarias". *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 2 (2003): 40-50. Print.
- "La muerte del poeta Tomás Morales como elemento de inspiración literaria". *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 6 (2007): 74-87. Print.
- Jorge Padrón, Justo. "Tomás Morales, a los 47 años de su muerte". *El Eco de Canarias "El séptimo día"* 11 Aug. 1968: 13-14. Print.
- Jordé. "Tomás Morales". *Burla burlando: acotaciones de una periodista*. Las Palmas: Tipografía del Diario, 1921. 317-327. Print.
- "Hermanos espirituales". *Labor volandera*. Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía del Diario de Las Palmas, 1932: 104-109. Print.
- "El poeta Tomás Morales". *El Día* 16 Sep. 1956. Print.
- "En torno al cantor del mar". *Diario de Las Palmas* 23 Feb. 1957. Print.
- "El placer de la lectura de *Las Rosas de Hércules*". *Diario de Las Palmas* 8, 15, 28 May. 1957. Print.
- Kéri, András, Nyelv Világ. [*Mundo de los Idiomas*]. Escuela Superior de Turismo de Budapest (2004): 42. Print.
- Lairaga, Martín de. "Una carta de Fernando Fortún a Tomás Morales". *Canarias* 7 10 Dec. 1989. Print.
- León Barreto, Luis. "El mar en la poesía de Tomás Morales y Pedro García Cabrera". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 6-7 (1987-1988) (1988): 227-238. Print.
- "El rescate del poeta Tomás Morales". *La Provincia. Diario de Las Palmas* 15 Jan. 2015. Print.
- Lezcano, Margarita M. "Descubrimiento e identificación con el mar de un poeta canario: Tomás Morales". *Cuaderno de ALDEEU* 10, 1 (1994): 45-50. Print.
- Llarena, Alicia. "Borrador de fuga y testimonio. Poemas del mar a una canción desesperada". *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.
- López Martín, Carlos. "Temas literarios. Tomás Morales". *El Defensor de Canarias* 26 Oct. 1925. Print.

- Machado, Manuel. "A la memoria de Tomás Morales, poeta del mar, autor de 'Las Rosas de Hércules'". *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu* 219 4 Jan. 1947. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 115. Print.
- Macho, Victorio. "Impresiones de un viaje". *La Correspondencia de España* 20 Oct. 1921. Print.
- *Memorias*. Madrid: Gráficas del Toro, 1972. 292-294. Print.
- Macías Casanova, Manuel. "Tomás Morales". *La Ciudad* 17 Jul. 1908. Rpt. in *Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 193-197. Print.
- Maeztu, Ramiro de. "En el Ateneo. El poeta Morales. Lo que dijo Ramiro de Maeztu, al ocuparse de nuestro poeta". *El Liberal* 12 Mar. 1924. Print.
- Maffiote, Ildefonso. *Siluetas*. Santa Cruz de Tenerife, n.d. 23-27. Print.
- "Crónicas de *El Liberal*. Un comentario a la Semana del Poeta". *El Liberal* 7 Dec. 1927. Print.
- Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981. 195-200. Print.
- Marqueríe, Alfredo. "Glosa apasionada de Tomás Morales". *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu* 219 4 Jan. 1947. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 109-112. Print.
- Márquez Montes, Carmen and Jesús Páez Martín, eds. *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. Print.
- "Una bibliografía de Tomás Morales. Fuentes y crítica". *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Eds. Carmen Márquez Montes and Jesús Páez Martín. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. 117-133. Print.
- Martínez de Escobar, F. M. "El busto del insigne poeta Tomás Morales". *El Defensor de Canarias* 12 Jul. 1925. Print.
- Martínez de Fernández-Palacios, Elsa María. "Nueva aportación a la bibliografía de Tomás Morales". *La Provincia* 22 Mar. 1973. Print.

- Martín Ruiz, L. "El poeta del mar: Tomás Morales". *De Letras (revista de La Habana)* Dec. 1908. Print.
- Martínez Perera, Miguel Ángel. "Tomados de la mano de la inspiración: intertextualidad entre Tomás Morales y Gustavo Adolfo Bécquer". *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Eds. Carmen Márquez Montes and Jesús Páez Martín. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. 87-96. Print.
- Medina Vera, Carmen. *Tomás Morales. Tesis de licenciatura*. Universidad de Madrid, 1956 (inédita). Print.
- Mesa, Teo. "Musa. El sepulcro del poeta Tomás Morales". *Anuario de estudios atlánticos* 60 (2014): 645-697. Print.
- Millares Cubas, Luis y Agustín. "Discurso homenaje a Tomás Morales". *Las Rosas de Hércules*. Ed. Sebastián de la Nuez. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990. 56-58. Print.
- Miranda, Agustín. "Admiración de Rafael Romero [Alonso Quesada]". *El Liberal* 5 noviembre 1928. Print.
- Morales Padrón, Francisco. "Tomás Morales, último capitán general de Venezuela". *Anuario de estudios americanos* 33 (1976): 641-712. Print.
- "El último Capitán General de Venezuela". *III Coloquio de Historia Canario-Americana* (1978). Ed. Francisco Morales Padrón. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1980. 85-94. Print.
- Morales Ramos, Manuel. "Habla el hijo del poeta. Discurso en el acto de apertura de la Casa-Museo Tomás Morales, en Moya". *El Eco de Canarias* 15 Aug. 1971. Print.
- "Los crisantemos de Manolo González". *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.
- Moreno, Martín. "La cena de Bethania (evocación noticiosa del estreno)". *La Provincia* (dominical) 15 Aug. 1990. Print.
- Morote, Luis. *La tierra de los guanartemes*. Paris, 1910. Print.
- Murciano, Carlos. "Tomás Morales: medio siglo después". *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 145-156. Print.
- "Memoria de Tomás Morales". *ABC (Madrid)* 12 Aug. 1971:79. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henrí-

- quez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 189-192. Print.
- “Introducción al estudio de la ‘Oda al Atlántico’”. *El Día* 7 Sep. 1975. Print.
- N.p. “La campana a vuelo”. *Por esos mundos* 187 Aug. 1910: 158-166. Print.
- N.p. “De Las vacaciones sentimentales. Versos póstumos”. *Los Lunes de El Imparcial* 25 Dic. 1921. Print.
- N.p. “Acerca de Tomás Morales”. *El Liberal* 10 Aug. 1922. Print.
- N.p. “La ofrenda más modesta”. *El Liberal* 10 Aug. 1922. Print.
- N.p. “Las rosas de Hércules. Libro primero”. *El Liberal* 13 Nov. 1922. Print.
- N.p. “Un recuerdo a Tomás Morales”. *El Liberal* 17 Nov. 1922. Print.
- N.p. “En honor de Tomás Morales”. *El Sol* 28 Nov. 1922. Print.
- N.p. “En el Ateneo. En honor de Tomás Morales”. *El Liberal* 27 Nov. 1922. Print.
- N.p. “Crítica. Libros. *Las rosas de Hércules*. Libro I. Tomás Morales”. *Horizonte* 4 Jan. 1923. Print.
- N.p. “Una obra póstuma de Tomás Morales. *Las rosas de Hércules* (Libro Primero)”. *Canarias* 143 Feb. 1923. Print.
- N.p. “Un pintor y un poeta, cantores del Atlántico”. *La Esfera* 537 19 Apr. 1924. Print.
- N.p. “Tomás Morales”. *El Liberal* 14 Aug. 1924. Print.
- N.p. “Monumento al poeta Tomás Morales en Las Palmas. Exposición Galdós”. *La Época* 26 Feb. 1925. Print.
- N.p. “Lo que dice *El Sol*. El busto a Tomás Morales y el monumento a Galdós”. *El Tribuno* 28 Apr. 1925. Print.
- N.p. “De Canarias. Galdós, Tomás Morales... (nota de la redacción)”. *El Sol* 30 Oct. 1925. Print.
- N.p. “Letras españolas en el extranjero”. *La Gaceta Literaria* 4 15 Feb. 1927. Print.
- N.p. “El homenaje a Tomás Morales”. *El Tribuno* 12 Oct. 1927. Print.
- N.p. “El homenaje a Tomás Morales”. *El Tribuno* 12 Nov. 1927. Print.
- N.p. “Conferencia de González Díaz. Tomás Morales, su vida y su obra”. *El Tribuno* 3 Feb. 1928. Print.
- N.p. “Interesante carta del gran poeta Salvador Rueda”. *Gran Canaria* 1 Jul. 1931. Print.

- N.p. "Nuestras informaciones. A bordo del 'Conte Grande'. Hablando con el ministro de España en Uruguay, ilustre escritor don Enrique Díez-Canedo y Reixa". *Hoy* 31 Jul. 1934. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 89-90. Print.
- N.p. "Aniversario. Tomás Morales". *Hoy* 15 Aug. 1934. Print.
- N.p. "XVIII aniversario de la muerte de Tomás Morales". *Falange* 15 Aug. 1939. Print.
- N.p. "Nueva edición de las obras de Tomás Morales". *Falange* 12 Feb. 1941. Print.
- N.p. "Notas. Sobre arte canario". *Falange* 19 Dec. 1941. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 99-101. Print.
- N.p. "Tomás Morales y Dionisio Ridruejo". *Falange* 20 Feb. 1944. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 107-108. Print.
- N.p. "Notas" *Luces y sombras (Cuaderno literario)* 1 Feb. 1946. Print.
- N.p. "Las obras completas de Tomás Morales". *Falange* 15 Aug. 1947. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 121. Print.
- N.p. "En el Círculo Mercantil. Conferencia de Sebastián de la Nuez". *Falange* 17 Nov. 1948. Print.
- N.p. "Un pintor con verdadera vocación. Entrevista con don Nicolás Mas-sieu". *Falange* 22 Feb. 1952. Print.
- N.p. "Tomás Morales: 15 agosto de 1921-15 agosto de 1952": "Editorial": "Las generaciones truncadas". *La Provincia* 15 Aug. 1952. Print.
- N.p. "En el Colegio Mayor San Agustín. La conferencia de don Sebastián de la Nuez Caballero". *La Provincia* 28 Feb. 1953. Print.
- N.p. "Movimiento cultural. Conferencia del señor Entrambasaguas en El Museo Canario". *Falange* 14 Mar. 1954. Print.
- N.p. "El poeta Tomás Morales, su vida y su obra, en una tesis doctoral muy reciente. Le ha sido calificada con la máxima nota a Sebastián de la

- Nuez, el nuevo doctor en Filología Románica (entrevista)". *Diario de Las Palmas* 3 Jul. 1954. Print.
- N.p. "Ha quedado constituido el Patronato de la Casa de Colón: entre primeros acuerdos creación premios trienalmente consecutivos". *Diario de Las Palmas* 28 Jul. 1954. Print.
- N.p. "Conferencia sobre Tomás Morales y el mar". *Diario de Las Palmas* 28 Jul. 1954. Print.
- N.p. "Actividad cultural. La segunda edición de *Las rosas de Hércules*. Saldrá a la luz pública el próximo mes de noviembre en edición patrocinada por El Museo Canario". *Diario de Las Palmas* 27 Aug. 1955. Print.
- N.p. "El año literario local. Tomás Morales. Los juegos florales de Guía". *Diario de Las Palmas* 6 Jan. 1956. Print.
- N.p. "Muy noble y muy leal. Una estela para un soneto". *Diario de Las Palmas* 1 Mar. 1956. Print.
- N.p. "Conferencia de don Sebastián de la Nuez en El Museo Canario". *Diario de Las Palmas* 17 Mar. 1956. Print.
- N.p. "Tomás Morales fue uno de los pocos poetas españoles que se salvaron del asesinato en masa provocado por los *ismos*". *Diario de Las Palmas* 11 Oct. 1956. Print.
- N.p. "Muy noble y muy leal. La edición de *Las rosas de Hércules*". *Diario de Las Palmas* 21 Mar. 1957. Print.
- N.p. "Muy noble y muy leal. Un estudio completo de Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 29 Jun. 1957. Print.
- N.p. "Un homenaje a Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 27 Aug. 1957. Print.
- N.p. "Del homenaje a Tomás Morales en Tenerife. Cuartillas leídas por el presidente del Ateneo de La Laguna, don Emilio López". *Diario de Las Palmas* 30 Aug. 1957. Print.
- N.p. "En la Casa de Colón, Don Joaquín Artilles disertó ayer sobre Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 17 May. 1958. Print.
- N.p. "Brillantísima conferencia del catedrático Morales Oliver en el Pérez Galdós". *Diario de Las Palmas* 16 Feb. 1959. Print.
- N.p. "Don Nicolás González Ruiz disertó acerca de Maragall y la Hispanidad". *La Vanguardia Española* 19 May. 1960. Print.

- N.p. "Vida cultural. El profesor Idoipe Gracia habló en el Mercantil sobre Glosa a las *Vacaciones sentimentales* de Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 19 Aug. 1960. Print.
- N.p. "El mar y el marino mercante en la poesía española". *ABC* 1 Jun. 1961. Print.
- N.p. "Extraordinaria brillantez en la celebración de los Juegos Florales". *Diario de Las Palmas* 22 May. 1961. Print.
- N.p. "Conferencia de Fernando González en el Gabinete Literario sobre Tomás Morales". *Falange* 22 May. 1963. Print.
- N.p. "En el Gabinete Literario. Brillantísima disertación de Fernando González sobre Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 22 May. 1963. Print.
- N.p. "Mañana, a las diez. Ofrenda al poeta Tomás Morales". *El Eco de Canarias* 14 Aug. 1964. Print.
- N.p. "Ayer tarde, en el Gabinete literario. Brillante recital de poesía de Tomás Morales a cargo de Fernando González". *Diario de Las Palmas* 28 Aug. 1964. Print.
- N.p. "Última hora. Pleno del Cabildo Insular [...]. Creación de la Casa-Museo Tomás Morales". *El Eco de Canarias* 1 Sep. 1966. Print.
- N.p. "El próximo martes, aniversario de la muerte de Tomás Morales". *La Provincia* 11 Aug. 1967. Print.
- N.p. "En el cincuentenario de su muerte. Homenaje del Cabildo Insular, Ayuntamiento de Las Palmas y Ayuntamiento de Moya a Tomás Morales". *La Provincia* 8 Aug. 1971. Print.
- N.p. "Hoy hace 51 años. Aniversario de la muerte de Tomás Morales". *Diario de Las Palmas* 15 Aug. 1972. Print.
- Nuez Caballero, Antonio de la. "Tomás Morales, el poeta del mar". *Índice de Artes y Letras* 92 (1956): 24. Print.
- "El modernismo no sólo fue verso sonoro". *Canarias* 7 10 May. 1984. Print.
- "Tomás Morales y sus temas". *Canarias* 7 10 May. 1984. Print.
- "De cómo hace un siglo nació Tomás Morales, el poeta del mar y de la tierra canaria, nacido para todos los mares, y de cómo es ahora conmemorado". *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.
- "Teoría y testimonio de una época". *Canarias* 7 30 May. 1984. Print.

- “Análisis de la obra de Tomás Morales en comparación con la de Alonso Quesada”. *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- “Centenario de Tomás Morales”. *Ínsula* 457-8 (1984) N.p. Print.
- Nuez Caballero, Sebastián de la. “Tomás Morales, autor teatral. ‘La Cena de Bethania’”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 1 (1955): 29-51. Print.
- *Su vida, su tiempo y su obra (2 volúmenes)*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1956. Print.
- “Tomás Morales, poeta del mar” (1884-1921). *Ínsula* 26 (1971). Print.
- “Las voces poéticas de Tomás Morales”. *Jornada* 15 Aug. 1971. Print.
- “Prosas de Tomás Morales. Textos inéditos”. *Jornada* 15 Aug. 1971. Print.
- “El tema del mar en ‘Las rosas de Hércules’”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 18 (1972): 459-488. Print.
- *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y estructura*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973. Print.
- “La influencia de Juan Ramón en algunos poetas canarios”. *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1983. 261-268. Print.
- “Tomás Morales, el hombre”. *Canarias* 7 10 Oct. 1984. Print.
- “Sondeos en el lenguaje de Tomás Morales”. *Serta Gratulatoria in Honorem Juan Régulo*. Ed. María Régulo Rodríguez. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1985. 529-541. Print.
- “Tomás Morales en su contexto”. *Canarias* 7 10 Dec. 1989. Print.
- “La imagen poética de Tomás Morales”. *Canarias* 7 14 Jan. 1990. Print.
- “Introducción a *Las Rosas de Hércules*”. *Las Rosas de Hércules*. Ed. Sebastián de la Nuez Caballero. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990. Print.
- Núñez Rey, Concepción. “Tomás Morales y otros pretendientes”. *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005. 193-198. Print.

- Onís, Federico de. *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*. Madrid: Imprenta Blass, 1932. Print.

- *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934. 797-811. Print.
- Padorno, Eugenio. “En el XII aniversario de Tomás Morales. Tomás Morales, hoy”. *La Provincia* 15 Aug. 1970. Print.
- “Tomás Morales”. *Canarias* 7 10 Dec. 1989. Print.
- *Palinuro en medio de las olas*. Las Palmas de Gran Canaria: Notas del sendereador, 1997. Print.
- “*Las Rosas de Hércules*. Reflexión en torno a una edición y una lectura de Sánchez Robayna”. *La Provincia* 1 Jul. 2000. Print.
- “Tres cartas de Fernando Fortún a Tomás Morales”. *Philologica canariensis* 0 (2001): 509-530. Print.
- *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002. 179-195. Print.
- “Algunas observaciones textológicas sobre ‘Criselefantina’, poema de Tomás Morales”. *Moralia. Revista de estudios modernistas* 4 (2005): 64-73. Print.
- “¿El no lugar de la poesía canaria es su lugar?”. *Algunos hitos de la literatura del siglo XX en Canarias*. Eds. Eugenio Padorno and Germán Santana Henríquez. Madrid: Ediciones clásicas, 2008a. 193-207. Print.
- “Sobre el reconocimiento del lugar”. *Paisaje y esfera pública*. Eds. Orlando Franco and Mariano de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2008b. 193-195. Print.
- “Una meditación en tres tiempos para llegar al centro de ninguna parte (sobre Tomás Morales)”. *El eco de Canarias* n.d. Print.
- “Notas sobre Tomás Morales. Poeta”. *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales. Letras canarias 2011* (2011): 6-11. Print.
- Padorno, Manuel. “La gloria canaria”. *Canarias* 7 10 Dec. 1989. Print.
- Padrón Acosta, Sebastián. “Las águilas sobre Inglaterra”. *Gaceta de Tenerife* 9 Mar. 1933. Print.
- *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1966. 355-365. Print.
- Padrón, Justo Jorge. “Tomás Morales, a los 47 años de su muerte”. *El Eco de Canarias. Suplemento ‘El séptimo día’* 11 Aug. 1968. Print.

- Páez Martín, Juan Jesús. "Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria". *Varia lección sobre el 98: el modernismo en Canarias. (Homenaje a Domingo Rivero)*. Eds. Eugenio Padorno and Germán Santana Henríquez. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas, 1999. 173-200. Print.
- "Aspectos del modernismo". *Modos modernistas (la cultura del modernismo en Canarias 1900-1925)*. Ed. Casa-Museo Tomás Morales Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo Insular de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2000. 150-163. Print.
- "La Balada del niño arquero, una exercitatio poética". *El niño arquero: de Dámaso para Tomás Morales*. Ed. Casa-Museo Tomas Morales. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Tomás Morales y Cabildo de Gran Canaria, 2002. 23-29. Print.
- "Periodismo, costumbrismo y literatura regional en Canarias durante la Restauración: un acercamiento". *"Studia humanitatis in Honorem" Antonio Cabrera Perera*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002. 259-280. Print.
- and Carmen Márquez Montes, eds. *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. Print.
- "El teatro de Tomás Morales". *Tomás Morales: versos y ecos entre dos siglos*. Eds. Carmen Márquez Montes and Jesús Páez Martín. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. 67-82. Print.
- Pedro, Valentín de. "Tomás Morales. El poeta del Atlántico". *España renaciente. Opiniones. Hombres. Ciudades y paisajes*. Madrid: Calpe, 1922. 119-122. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 31-33. Print.
- Perdomo Acedo, Pedro. "Una generación literaria". *El Museo Canario 7 (1935)*: 1-5. Print.

- Perdomo Hernández, Guillermo. "Noticias de ediciones de libros canarios en la correspondencia entre Fernando González y Saulo Torón". *Ilustración y Pre-romanticismo canarios*. Eds. Eugenio Padorno and Germán Santana Henríquez. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas. 1999. 91-133. Print.
- "Introducción". *La cena de Betania. Pasaje bíblico en un acto en prosa*. Ed. crít. Guillermo Perdomo. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2011. 11-31. Print.
- Pérez, Violeta. "Tomás Morales: poeta del Atlántico". *La poesía y el mar/ A poesía e o mar*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Visor, 1988. 55-69. Print.
- Pérez Alemán, Antonio Bruno. "Criselefantina. Epitalamio poético de Tomás Morales". *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica*. Ed. Germán Santana Henríquez. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002. 145-160. Print.
- *La experiencia modernista de Tomás Morales (Espacio, cuerpo y poética)*. Memoria de licenciatura. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2004a (inérita). Print.
- "Cuerpos y espacios de las Vacaciones Sentimentales". *Cultura* 716, *La Provincia/ Diario de Las Palmas* 7 Oct. 2004b. Print.
- *Un ensayo sobre la escritura moralesiana de la ciudad de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2005. Print.
- "La imagen arquetípica del 'Paraíso Perdido' en la sección *Vacaciones Sentimentales* de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales". *Philologica Canariensia* 10-11 (2004-2005) (2005b): 443-454. Print.
- "Voyerismo y callejeo en la poesía modernista de Canarias: Tomás Morales". *Magazine Modernista. Revista Digital para los curiosos del Modernismo* 10. Ed. Alberto Acereda. Web. 12 Apr. de 2009.
- *Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista (Espacio, cuerpo y poética)*. Anroart Ediciones: Las Palmas de Gran Canaria, 2011a. Print.
- "La ciudad cual bacante enardecida". *Sobre el sonoro Atlántico. Tomás Morales. Letras canarias 2011* (2011b):14-15. Print.

- Pérez Moreno, Patricio. "Página literaria. Poetas canarios. Tomás Morales". *El Tribuno* 5 Mar. 1933. Print.
- Phillips, Allen Whitmarsh. *Poetas del día: El Liberal (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos, 1989. 95-97. Print.
- Piedra Bueno, Andrés de. "Responso a Tomás Morales (poema)". *Tierra Canaria (La Habana)* 7 Sep. 1930. Print.
- Quiney Urbieto, 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)". *Moralia. Revista de estudios modernistas* 10 (2010-2011): 128-136. Print.
- Ramírez, Goretti. "El símbolo de la nave en la 'Oda al Atlántico' de Tomás Morales". *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 38 (1993): 61-68. Print.
- Ramírez Ángel, Emiliano. "Sepulcro del poeta Tomás Morales". *Blanco y Negro* 28 Jun. 1925. Print.
- Ramírez Muñoz, Manuel. "Tomás Morales, consejero del Cabildo Insular (una aproximación a su perfil político)". *Aguayro* 203 (1993): 11-14. Print. — *Historia del Cabildo Insular de Gran Canaria (1913-1936)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1995. Print.
- Rial Vázquez, José Antonio. "Una deuda de gratitud". *El Tribuno* 25 Aug. 1921. Print.
- Rienda, José. "Creación literaria y colación en tiempo y tema para una poesía atlántica. El caso de los poetas Pérez de Ayala, Tomás Morales y Alonso Quesada". *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 29.79-106. Web. 31 Dec. 2010. — *Analectas del mar como elemento funcional en la poesía española contemporánea*. Granada: Universidad de Granada, 2006. 117-160. Print.
- Rivas Cherif, Cipriano. "Tomás Morales. *Las Rosas de Hércules*". *La Pluma* 4 Sep. 1920. Print. — "Tomás Morales". *La Pluma* 16 Sep. 1921. Print.
- Rodríguez Batllori, Francisco. "Tomás Morales. *Las Rosas de Hércules*". *ABC* 19 May. 1957. Print.

- Rodríguez del Pino, Antonio. "Entrevista con Saulo Torón". *El Eco de Canarias* 3 Sep. 1963. Print.
- Rodríguez de la Rosa, José. "Recuerdo de Leonor". *El Eco de Canarias* 15 Aug. 1971. Print.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "El puerto como tema en tres poetas canarios (Domingo Rivero, Tomás Morales, Saulo Torón)". *La Gaceta de Canarias* 3 (1981/2) (1982): 56-73. Print.
- "El Modernismo y la Generación de los intelectuales". VV.AA. *Canarias, siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1983. 101-107. Print.
- "El pa(i)saje atlántico". *Las Provincias* 4 Sep. 1983. Print.
- "Bajo el signo de Tomás Morales". *Lectura de la poesía canaria contemporánea. Tomo I*. Ed. Jorge Rodríguez Padrón. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991. 93-106. Print.
- "Materiales para una lectura de la poesía regionalista". *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* 9 (2000): 45-56. Print.
- Romero, Rafael: ver *Alonso Quesada*.
- Rueda, Salvador. "Charla. El exámetro.II". *España Nueva* 3 Mar. 1908. Print.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Poéticas insulares. José Lezama y Tomás Morales". *Aguayro* 171 (1987): 34-38. Print.
- "El modernismo y el comienzo de la modernidad en la poesía canaria". *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1991. 179-192. Print.
- Ruiz Casanova, José Francisco. "Leopardi en la voz posmodernista de Tomás Morales". *Lengua española y traducción*. Eds. María Jesús García Domínguez, Gracia Piñero Piñero, María Díaz Peralta and Vicente Marrero Pulido. 2004. 217-230. Print.
- Ruiz Peña, Juan. "Poesía canaria". *ABC (Sevilla)* 17 Aug. 1948. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 123-125. Print.
- Rumeu de Armas, José. "Tomás Morales, símbolo de la poesía canaria". *Cuadernos Hispanoamericanos* 102 (1985): 427-432. Print.

- S[alazar] y Ch[apela], E[steban]. “Libros. Notas críticas. Poesía. Delgado, Félix: ‘Índice de las horas felices’. Prólogo de Pedro Perdomo Acedo. Las Palmas, 1926”. *El Sol* 12 Aug. 1928. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 67-68. Print.
- Salvador Luján (seud. de Víctor Zurita). “Tomás Morales en Tenerife”. *La Tarde* 15 Aug. 1971. Print.
- Sánchez Robayna, Andrés. “Tomás Morales y *Las Rosas de Hércules*”. Barcelona: Destino, 1977. Rpt. in *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 69-71. Print.
- “De un capítulo sobre Tomás Morales”. *Jornada* 15 Aug. 1981. Print.
- *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria 1983: 28-29. Print.
- “Prólogo”. *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1984. 9-16 Print.
- “Tomás Morales: del ‘libro’ al mito”. *Jornada Literaria. Suplemento de Jornada* 13 Oct. 1984. Print.
- “Una carta inédita de Ramón Gómez de la Serna a Alonso Quesada sobre Tomás Morales”. *Jornada* 19 Jan. 1985. Print.
- “Epistolario inédito. Alonso Quesada-Rafael Cansinos-Asséns”. *Syntaxis* (1986-1987): 12-13. Print.
- “Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas”. *Anuario de estudios atlánticos* 37 (1991): 239-321. Print.
- “‘Tarde en la selva’, de Tomás Morales (Ensayo de microcrítica)”. *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 36-37 (1991-1992) (1993a): 153-167. Print.
- “Más sobre la ‘protohistoria’ de Tomás Morales: tres poesías desconocidas de 1905”. *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 36-37 (1991-1992) (1993b): 223-229. Print.
- “Poesía primera de Tomás Morales: otros textos desconocidos” *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 42 (1998a): 155-163. Print.

-
- “La recepción crítica de los *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, de Tomás Morales (1908)”. *Philologica Canariensis* 2-3 (1996-1997) (1998b): 343-367. Print.
- “Tomás Morales en su centenario”. *La sombra del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 1999a. 109-115. Print.
- “Epistolario Tomás Morales-Saulo Torón”. *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 44 (1999b):105-132. Print.
- “Lectura de Las Rosas de Hércules”. *Las Rosas de Hércules*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Mondadori, 2000. 9-30. Print.
- “Tomás Morales. Alonso Quesada. Por una teleología insular”. *La Página* 76 (2008): 107-113. Print.
- “En el centenario de *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, de Tomás Morales”. *Cuadernos hispanoamericanos* 704 (2009): 97-102. Print.
- Santana, Lázaro. *Poesía canaria. Antología*. Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro, 1969. Print.
- “El modernismo literario y artístico en Canarias”. *Aguayro* 75 (1976): 14-16. Print.
- “De Alonso Quesada a Luis Doreste Silva. Cartas”. *Fablas* 75 (1979): 15-16. Print.
- “Lector de Apollinaire”. *Canarias* 7 3 Dec. 1984. Print.
- *Modernismo y vanguardia en la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1987, 13-58. Print.
- *Visión insular*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1988.101-143. Print.
- “Morales, el primero”. *Canarias* 7 14 Jan. 1990. Print.
- Santana Henríquez, Germán. “La mitología clásica en *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales”. *Mitología clásica y literatura española: siete estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.165-192. Print.
- “El ‘Canto Inaugural’ de *Las Rosas de Hércules*: mito y poesía en Tomás Morales”. *Charisterion, Francisco Martín García oblatum*. Eds. Santiago Talavera Cuesta and Ignacio Javier García Pinilla. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2004. 385-392. Print.
- “A propósito de un cuaderno de notas de Tomás Morales (I)”. *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 5 (2006):81-104. Print.

- “‘Et in Arcadia ego’: la tradición clásica en Luis Cernuda y algunos poetas canarios (Tomás Morales, Saulo Torón, Josefina de la Torre, Pedro Lezcano y los hermanos Padorno)”. *Philologica Canariensia* 12-13 (2006-2007) (2007): 449-496. Print.
- Sassone, Felipe. “Palabras viajeras”. *Falange* 23 Aug. 1946. Print.
- Schwartz, Pedro. “Tomás Morales”. *La Opinión* 4 Jul. 1908. Print.
- Siles, Jaime. “La poesía de Tomás Morales”. *Caligrama* 2 (1985): 105-122. Rpt. in Tomás Morales. *Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992. 81-101. Print.
- Socorro Pérez, Manuel. “Tomás Morales, poeta del mar”. *Homenaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Pedro Lezcano, 1965. 92-109. Print.
- Sosa Álamo, Sebastián. *Inauguración del grupo escultórico de don José de Armas Medina “Tres poetas: Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón”*. Agaete: Ayuntamiento de la Villa de Agaete, 1999. Print.
- Sosa Suárez, Juan José (Belarmino). “Nuestros dos poetas máximos”. *Crónicas y narraciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta y Litografía Martínez, 1967. 32-37. Print.
- “Tomás Morales”. *El Eco de Canarias*. 15 Aug. 1967. Print.
- Suárez Cabello, José Juan. *Introducción al estudio de la lengua poética de Tomás Morales*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 1985. Print.
- *La lengua poética de Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1985. Print.
- *Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 1985. Print.
- *Contribución al estudio de la lengua poética de Tomás Morales*. Tesis inédita. Las Palmas de Gran Canaria: UNED, 1993. Print.
- “Aspecto verbal en la poesía moderna canaria”. *Anuario de estudios atlánticos* 52 (2006): 23-49. Print.
- “Estilística de la sintaxis en la poesía de Tomás Morales”. *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 6 (2007): 56-73. Print.
- “La prosa versificada de Tomás Morales”. *Boletín Millares Carlo* 27 (2008): 401-413. Print.
- Suárez de Rull, Ana. “El motivo del mar en la obra de dos poetas: Pedro Espinosa y Tomás Morales”. *Revista de literatura* 81 (1979): 41-67. Print.

Suárez Falcón, José: ver *Jordé*.

Tarín Iglesias, José. "Tomás Morales, el cantor sonoro Atlántico". *Diario de Las Palmas* 1 Aug. 1952. Print.

— "Tomás Morales, cantor del Atlántico". *Diario de Las Palmas* 28 Dec. 1961. Print.

— "Tomás Morales, el cantor del sonoro Atlántico". *Diario de Las Palmas* 1 Aug. 1962. Print.

Torón Navarro, Saulo León. "A Tomás Morales". *Falange* 14 Aug. 1957. Print.

Torre, Claudio de la. "Discurso en un homenaje a T.M.". *La Crónica* 13 Mar. 1920. Print.

— "Poesía y recuerdo de Tomás Morales". *El Español. Semanario de la Política y del Espíritu* 219 4 Jan. 1947. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 113-114. Print.

— "Recuerdo de los tres". *Geografía y Quimera*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1964. 277-280. Print.

— "Cuatro o cinco poetas". *ABC Madrid* 4 Mar. 1971. Print.

— "Recuerdo de los tres". *El escritor y su isla*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1974. 25-28. Print.

Torre Millares, Josefina de la. "A Tomás Morales". *La Jornada* 9 Apr. 1920. Print.

Trujillo, Juan Manuel. "Nota editorial". "La nueva literatura" de *La Tarde*, 19 Apr. 1929. Print.

Valbuena Prat, Ángel. *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria por el Dr. Ángel Valbuena Prat y El descubrimiento y los viajes medioevales: de los catalanes a las Islas Afortunadas por el Dr. Elías Serra y Ráfols*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta Zamorano, 1926. Print.

— "La lírica canaria". *La Gaceta Literaria* 15 Jul. 1927. Print.

— "El momento actual en la lírica canaria". *El País* 25 Mar. 1928. Print.

— *La poesía española contemporánea*. Madrid: CIAP, 1930: 38-39. Print.

— "Entorn de la poesia". *Mirador. Setmanari de literatura, art i política* (Barcelona) 194 20 Oct. 1932. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Mo-*

- rales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011.75-80. Print.
- *Historia de la poesía canaria I*. Barcelona: Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos. 1937. Rpt. in *Historia de la poesía canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2003. Print.
- *Historia de la literatura española. Tomo II*. Barcelona: Gustavo Gili, 1937. Print.
- *Historia de la literatura española. Tomo III*. Barcelona: Gustavo Gili, 1964. 386-391. Print.
- “Tomás Morales y el esquema de la moderna lírica canaria”. *Tomás Morales. Suma crítica*. Ed. Manuel González Sosa. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1992.103-115. Print.
- *Paisaje, mar, reinos interiores. Ensayos sobre la poesía canaria*. Ed. David González Ramírez. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2008. Print.
- Valero de Bernabé, Antonio. “Tomás Morales. El poeta de las gestas atlánticas”. *Cosmópolis* Oct. 1930. Print.
- Valle Gracia, Emiliano. “Tomás Morales”. *Cuaderno de recuerdos triviales*. Las Palmas de Gran Canaria: Litografía Saavedra, 1971. Print.
- Vegue y Goldoni, Ángel. “Néstor, el pintor-poeta del Atlántico”. *Los Lunes de El Imparcial* 30 Mar. 1924. Rpt. in *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Ed. Antonio Henríquez Jiménez. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2011. 49-53. Print.
- VV.AA. *Tomás Morales en su tiempo (1884-1921). Exposición gráfica y documental. Noviembre y diciembre 1984*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 1984. Print.
- VV.AA. *Tomas Morales-Néstor (1884-1938). Las Palmas de Gran Canaria. La Ciudad y el Mar (catálogo de exposición)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996. Print.
- VV.AA. *Modos modernistas: la cultura del modernismo en Canarias (1900-1925)*. Casa-Museo Tomás Morales, Museo Néstor, Centro Cultural CajaCanarias. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000. Print.
- VV.AA. Tomás Morales. “Tarde en la selva”. *Rincones del Atlántico* 1 (2003-2004). Print.

VV.AA *Coleccionismo: ilustración gráfica y literatura a través de las colecciones de la biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Tomás Morales, Cabildo de Gran Canaria, 2007. Print.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Acereda, Alberto. *El Modernismo poético: estudio crítico y antología temática*. Salamanca: Almar, 2001. Print.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986. Print.
- Alemán, Manuel. *Psicología del hombre canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Pérez Galdós, 1980. Print.
- Almeida Cabrera, Pedro Juan. *Azul: pintura simbolista de la España Atlántica Galicia-Canarias: estudio de iconología comparada*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2011. Print.
- Alonso Quesada. *El lino de los sueños*. Madrid: Imprenta clásica española, 1915. Print.
- *Obra completa*. Ed. Lázaro Santana. Madrid: Cabildo de Gran Canaria y Gobierno de Canarias, 1986. Print.
- Amado Nervo. *Obras Completas*. Ed. Alfonso Reyes. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922. Print.
- Apolodoro. *Biblioteca*. Trans. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985. Print.
- Apolonio de Rodas. *Las argonáuticas*. Madrid: Cátedra, 2008. Print.
- *El viaje de los argonautas*. Madrid: Alianza, 2010. Print.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. Print.
- Artiles, Joaquín. *La literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Excma. Mancomunidad de Cabildos, 1979. Print.
- and Ignacio Quintana. *Historia de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Excma. Mancomunidad de Cabildos, 1978. Print.

- Artiles Cabrera, Mercedes. "Leonor Ramos de Armas, la gran desconocida". Entrevista (2008, inédita). Print.
- A.A.V.V. *Bucólicos griegos*. Ed. M. García Teijeiro and M.^a T. Molinos Tejada. Madrid: Gredos, 1986. Print.
- Baer, William. Ed. *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996. Print.
- Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938. Trans. *El psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966. Print.
- *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1941. Print. Trans. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Print.
- *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1943. Trans. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, 1989. Print.
- *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1946. Trans. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948. Print.
- *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957. Trans. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- *La Poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960. Trans. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Print.
- *Le Droit de rêver*. Paris: PUF, 1970. *El derecho de soñar*. Trans. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997. Print.
- *Épistémologie*. Ed. Dominique Lecort. Paris: PUF, 1972. Trans. *Epistemología*. Barcelona: Anagrama, 1974. Print.
- Badouin, Charles. *Psychanalyse de Victor Hugo*. Ginebra: Mont-Blanc, 1943. Print.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974. Print.
- Baqué, Esteban. *Antología de la literatura española contemporánea*. Barcelona: Vicens-Vives, 1964. Print.

- Barbé, Esther. *Relaciones internacionales*. Madrid: Tecnos, 1995. Print.
- Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza, 2011. Print.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes. Tome I*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. Print.
- *Œuvres complètes. Tome II*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. Print.
- Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*. París: José Corti, 1939. Print.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989. Print.
- “Reflexiones sobre un archipiélago posible”. *Atlántica. Una década*. Ed. Antonio Zaya. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003. Print.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1980. Print.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1977. Print.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant. *L'éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard, 1989. Print.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. Print.
- *L'entretien infini*. París: Gallimard, 1969. Print.
- Blecuá, José Manuel. *Floresta lírica española*. Madrid: Gredos, 1957. Print.
- Bonaparte, Marie. *Edgard Poe. Étude psychanalytique*. Paris: Denoël et Steele, 1933. Print.
- Bonet, Juan Manuel. “Tras la sombra de Fernando Fortún”. *Fin de siglo 9-10* (1985): 41-47. Print.
- Borges Jacinto del Castillo, Analola. “Francisco Tomás Morales. General en Jefe del Ejército realista en Costa Firme (18200-1823)”. *Anuario de estudios atlánticos* 11 (1965): 11-102. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Droz: Genève, Paris, 1972. Print.
- *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979. Trans. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. Print.
- *Le Sens pratique*. Paris: Minuit, 1980. Print.

- *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. Trans. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Print.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952. Print.
- *El irracionalismo poético (El Símbolo)*. Madrid: Gredos, 1977. Print.
- *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1978. Print.
- *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, época contemporánea*. Madrid: Gredos, 1981. Print.
- Braudel, Fernand. *En torno al mediterráneo*. Barcelona: Paidós, 1997. Print.
- *Escritos sobre Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Print.
- Brissa, José. *Parnaso español contemporáneo: antología poética de los mejores poetas esmeradamente seleccionada*. Barcelona: Maucci, 1914. Print.
- Burgos, Jean. *Pour une Poétique de l'Imaginaire*. Paris: Seuil, 1982. Print.
- Burguera, María Luisa, ed. *Textos clásicos de Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra, 2004. Print.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción*. Valencia: Universitat de València, 1997. Print.
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé. *Obras inéditas I. Teatro*. Ed. Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1957. Print.
- *Antología poética*. Ed. Alejandro Cioranescu. Las Palmas de Gran Canaria: Interinsular Canaria, 1984. Print.
- *Antología poética*. Ed. Ángel Sánchez. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 1989. Print.
- Cacho Viu, Vicente and Edward Inman Fox. "La generación del 98: crítica de un concepto". *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 6, Tomo 2 (Modernismo y 98: primer suplemento)*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1994. 16-30. Print.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Print.
- Campos, Jorge, ed. *Poesía española: (antología)*. Madrid: Taurus, 1959. Print.
- Cansinos Assens, Rafael. "Los cantores de la provincia". *Las escuelas (1898-1900-1918)*. Madrid: Editorial Paez, 1925. Print.

- *La novela de un literato. 3 volúmenes*. Madrid: Alianza, 2005. Print.
- Castilla del Pino, Carlos. “El psicoanálisis y el universo literario”. *Introducción a la crítica literaria actual*. Ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid: Playor, 1984. 251-346. Print.
- Castellet, José María. *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral, 1965. Print.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Valencia: Universitat D.L., 1999. Print.
- Catulo. *Poesías*. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- Clancier, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse: Privat, 1973. Print.
- Claudél, Paul. *Tête d’Or. Le chant de l’origine*. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2011. Print.
- Cioranescu, Alejandro. *Las palabras mágicas*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 2001. Print.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Círculo de lectores, 1997. Print.
- Corbin, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn’Arabi*. Barcelona: Destino, 1993. Print.
- Crespo, Pedro. *Los mejores poetas contemporáneos*. Madrid: Llorca, ca. 1950. Print.
- Criado del Val, Manuel. *Atlántico. Ensayo de una breve estilística marina*. Madrid: Victoria, 1994. Print.
- Cristóbal López, Vicente. *Ovidio*. Madrid: Gredos, 2012. Print.
- Curia Provincial de los Franciscanos. “La oración de cada día. El Ángelus”. *Directorio Franciscano*. Web 11 May. 2011.
- D’Annunzio, Gabriel. *Obras completas*. México: Aguilar, 1960. Print.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1971. Print.
- *El modernismo y otros ensayos*. Ed. Iris Milagros Zavala. Madrid: Alianza, 1989. Print.
- *Páginas escogidas*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 1997. Print.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie 1*. París: Minuit, 1972. Print.

- *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. París: Minuit, 1980. Trans. Mil mesetas. *Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1994. Print.
- Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié*. París: Galilée, 1994. Print.
- *De l'hospitalité*. París: Calmann-Lévy, 1997. Print.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1951. Print.
- Díaz Quevedo, Juan. *El libro de los poetas: antología universal del arte de la lectura*. Madrid: Librería Fernando Fe, 1925. Print.
- Díez-Canedo, Enrique and Fernando Fortún, eds. *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913. Print.
- *Epigramas Americanos*. México: Joaquín Mortiz, 1945. Print.
- Diego, Gerardo. *Poesía Española. Antología. 1915-1931*. Madrid: Signos, 1932. Print.
- Diodoro Sículo. *Biblioteca histórica. Obra completa*. Madrid: Gredos, 2001-2014. Print.
- Domechina, Juan José. *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*. México: Editorial Atlante, 1941. Print.
- Domínguez Caparrós, José, ed. *Hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros, 1997. Print.
- Dor, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*. París: Denoël, 1985. Print.
- Doreste Betancor, Federico. *Espigas: trozos escogidos de la literatura española precedidos de una biografía de sus respectivos autores*. Barcelona: Librería Camí, 1936. Print.
- Doreste Silva, Luis. *Primeras estrofas*. Madrid: Imprenta Moderna, 1901. Print.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction a l'archétypologie générale)*. París: PUF, 1960. Trans. Madrid: Taurus, 1981. Print.
- *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. París: José Corti, 1961. Print.
- *L'imagination symbolique*. París: PUF, 1964. Print.
- *Sciences de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*. París: Tête de feuille-Sirac, 1975. Print.
- *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. París: Berg International, 1979. Print.

- *L'Âme tigrée*. Paris: Denoël, 1980. Print.
- *La Foi du cordonnier*. Paris: Denoël, 1984. Print.
- *Les Mythes fondateurs de la franc-maçonnerie*. Paris: Dervy, 2002. Print.
- *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris: P.U.F., 1989. Print.
- *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994. Print.
- *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996. Print.
- *Champs de l'imaginaire*. Ed. Chauvin, Danièle. Grenoble: Ellug, 1996. Print.
- and Vierende, Simone. *Le Mythe et le Mythique*. Paris: Albin Michel, 1987. Print.
- and Chaoying, Sun. *Mythes, thèmes et variations*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000. Print.
- Dussel, Enrique. *Introducción a una filosofía de la liberación latinoamericana*. México: Extemporáneos, 1977. Print.
- *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*. Madrid: Trotta, 1998. Print.
- *Filosofía de la cultura y la liberación*. México: UNAM, 2006. Print.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973. Print.
- *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1985. Print.
- *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1988. Print.
- *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1989. Print.
- Enguita, José María and José-Carlos Mainer. *Literaturas regionales en España: historia y crítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994. Print.
- Esquilo, Sófocles and Eurípides. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2012. Print.
- Eurípides. *Tragedias. Volumen I, II y III*. Madrid: Gredos, 1990-1998. Print.
- Fernández Cabrera, Manuel. *Mis patrias y otros escritos*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991. Print.
- Fernández Montesinos, José F. *Die moderne spanische Dichtung. Studie und erläuterte Texte*. Leipzig-Berlin: Teubner, 1927. Print.

- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América*. México D.F.: Editorial Diógenes, 1971. Print.
- *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. Print.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana, 1994. Print.
- Ferrerres, Rafael. *La hora del alba: antología*. Valencia: E.C.I.R., 1944. Print.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Print.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. 3 vols.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. Print.
- Fromm, Erich. *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Buenos Aires: Hachette, 1974. Print.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947. Print.
- *Anatomy of criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. Rpt. Princeton: Princeton Paperback, 1990. Print.
- *Fables Of Identity: Studies In Poetic Mythology*. Harcourt: Brace & World, 1963. Print.
- *The Educated Imagination*. Indiana: Indiana University Press, 1964. Print.
- Garagalza Arrizabalaga, Luis. *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1990. Print.
- Gadamer, Hans George. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. Print.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001. Print.
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista: Cascales*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975. Print.
- *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*. Limoges: Trames, 1985. Print.
- *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales*. Madrid: Taurus Ediciones, 1988. Print.

- and Teresa Hernández Fernández. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis, 1988. Print.
- *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1989. Second edition, 1994. Print.
- and Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios. Sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. Print.
- *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998. Print.
- *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines con imágenes de Carmen Calvo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003. Print.
- *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. Print.
- *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*. Barcelona: Anthropos, 2009. Print.
- García Cabrera, Pedro. *A la mar fui por naranjas. Antología poética*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1980. Print.
- *Obras completas*. Ed. Sebastián de la Nuez, Nilo Palenzuela and Rafael Fernández Hernández. Madrid: Gobierno Autónomo de Canarias, 1987. Print.
- *Obra selecta. Prosa*. Ed. Palenzuela, Nilo and Rafael Fernández Hernández. Madrid: Verbum, 2005. Print.
- García Ramos, Juan-Manuel. *La seducción de la escritura*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1992. Print.
- *Ensayos del Nuevo Mundo*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. Print.
- *Por un imaginario atlántico. Las otras crónicas*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Montesinos y CajaCanarias, 1996. Print.
- *Atlanticidad. Canarias y la Comarca Cultural Atlántica*. La Laguna: AL-TASUR Ediciones, 2002. Print.
- *El narrador y otros ensayos*. Tenerife: Edición KA, 2008. Print.
- Garrido Domínguez, Antonio, ed. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997. Print.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Nueva Introducción a La Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis, 2000. Print.

- Gimferrer, Pedro. *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral, 1969. Print.
- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997. Print.
- *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 2001. Print.
- *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta, 2002. Print.
- González-Blanco, Andrés. *Los contemporáneos: apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX*. Paris: Garnier Hermanos, 1906. Print.
- González Morales, Belén and José Yera Rodríguez Quintana. “La mar que es el vivir”. *Philologica canariensis: Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria* 12-13 (2006-2007) (2007): 109-128. Print.
- “Estructuración del espacio poemático en *Espejo de paciencia*: apuntes para una poética atlántica”. *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*. Ed. Jesús María Nieto Ibáñez and Raúl Manchón Gómez. León: Universidad de León, 2008. 143-150. Print.
- González Ruano, César, ed. *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1946. Print.
- González Sosa, Manuel, Rosa María Quintana and M^a Luisa Alonso Gens, eds. *Figuras y estelas: breve antología de escritores de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001. Print.
- Guillén, Claudio. *Literature as system*. Cambridge: Harvard University Press, 1971. Print.
- *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988. Print.
- *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005. Print.
- Gullón, Germán. *El jardín interior de la burguesía española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. Print.
- *La novela moderna en España*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. Print.
- *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004. Print.
- *La modernidad silenciada*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006. Print.
- *Una Venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. Print.

- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963. Second edition. Madrid: Gredos, 1971. Print.
- *Pitagorismo y modernismo*. Santander: Colección “Clásicos de todos los años”, 1967. Print.
- *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980. Print.
- Gutiérrez, José Ismael. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Pliegos, 2007. Print.
- Haar, Michael. “Nietzsche and the Metaphysical Language”. *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*. Ed. David Allison. New York: Delta, 1977. 17-18. Print.
- Hegel, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Print.
- *Obras I*. Madrid: Gredos, 2010. Print.
- Heidegger, Martin. *Carta sobre el Humanismo*. Trans. Rafael Gutiérrez Girardot. Madrid: Taurus, 1970. Print.
- *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. Print.
- *Arte y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.
- *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza editorial, 2003. Print.
- Heredia, José María. *Poesía completa*. Madrid: Verbum, 2004. Print.
- Hernández Amador, José. *Nieves*. N.p., 1907. Print.
- Hesíodo. *Teogonía. El escudo de Heracles. Los trabajos y los días*. México: Porrúa, 2004. Print.
- *Teogonía*. Madrid: Gredos, 2010. Print.
- *Los trabajos y los días*. Madrid: Alianza, 2011. Print.
- Higino. *Fábulas. Astronomía*. Ed. Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Akal, 2008. Print.
- Hoffmann, E.T.A. *Cuentos completos*. Madrid: Cátedra, 2014. Print.
- Holland, N. H., “El inconsciente en la literatura: la crítica psicoanalítica”. Eds. Bradbury and Palmer. *Crítica contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1974. 157-186. Print.
- Homero. *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*. Madrid: Gredos, 2003. Print.

- *Iliada*. Madrid: Gredos, 2003. Print.
- *Odisea*. Madrid: Gredos, 2003. Print.
- Horacio. *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Editorial Bosch, 1981. Print.
- Lser, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Munich: Fink, 1972. Print.
- Jauss, Robert. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Ges. Aufsätze 1956-1976*. Munich: Fink, 1977. Print.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo. Notas de un curso (1953)* (en colaboración con Eugenio Fernández Méndez). México: Aguilar, 1962. Print.
- *Obra completa. Poesía*. Madrid: Visor, 2008. Print.
- Jiménez del Campo, Paloma. *Escritores Canarios En Cuba. Literatura de la emigración*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2003. Print.
- Jung, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1933. Print.
- *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Payot, 1941. Print.
- *Types psychologiques*. Ginebra: Georg, 1950. Trans. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1972. Print.
- *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1975. Print.
- *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona: Plaza-Janés, 1978. Print.
- *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- *Simbología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós, 1989. Print.
- *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1989. Print.
- *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta, 2002. Print.
- *El secreto de la flor de oro*. Madrid: Paidós, 2009. Print.
- *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2012. Print.
- Kerényi, K. et al. *Arquetipos y símbolos colectivos*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- Kleist, Heinrich von. *Amphitryon*. Hamburg: GmbH, 2011. Print.

- Lacan, Jacques. *Écrits*. 2 vols. Paris: Seuil, 1966. Print.
- Laforgue, René. *L'Échec De Baudelaire. Étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*. Ginebra: Éditions du Mont-Blanc, 1931. Print.
- Láin Entralgo, Pedro and Carlos Seco Serrano, eds. *España en 1898. Las claves del Desastre*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998. Print.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1980. Print.
- Leopardi, Giacomo. *Poesías*. Sevilla: Renacimiento, 2013. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1958. Print.
- Lezama Lima, José. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1977. Print.
- Lledó, Emilio. *La memoria del logos*. Madrid: Taurus, 1984. Print.
- *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe, 1998. Print.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua Poetica*. Ed. Pedro Muñoz Peña. Valladolid: Hijos de Rodríguez, 1894. Print.
- Litvak, Lili. *La voz del mar: antología*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000. Print.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Print.
- Magris, Claudio. "Un escritor europeo ante el fin de siglo". *La Página* 100 (2012): 95-106. Print.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Ed. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1945. Print.
- Man, Paul de. *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979. Print.
- Mansuy Michel. *Études sur l'imagination de la vie*. Paris: José Corti, 1970. Print.
- Martí, José. *Nuestra América*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1970. Print.
- Martín-Rodríguez, Manuel. M. "A Net Made of Holes': Toward a Cultural History of Chicano Literature". *Modern Language Quarterly* 62.1 (2001): 1-18. Print.
- "Mapping the Trans/Hispanic Atlantic: Nuyol, Miami, Tenerife, Tangier". *Border Transits: Literature and Culture across the Line*. Ed. Ana M. Manzanás. New York and Amsterdam: Rodopi, 2007. 205-22. Print.

- Martínez, David. *Antología de poesía española: el modernismo en España*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1966. Print.
- Masiá, Concha. *Antología de la poesía en lengua castellana*. Madrid: Añil, 2000. Print.
- Maslow, Abraham Harold. *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós, 1987. Print.
- Mateo Palmer, Margarita and Luis Álvarez Álvarez. *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo XXI, 2004. Print.
- Matoré, Georges. *L'espace humain*. Paris: Nizet, 1976. Print.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris: Corti, 1963. Print.
- Mayoral, José Antonio, ed. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 1985. Print.
- *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994. Print.
- Michel, Johann, ed. *Mémoires et histoires. Des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. Print.
- Mignolo, Walter. "Colonialidad del poder y subalternidad". *Hueso Humero* 36 (2000): 91-119. Print.
- *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal, 2003. Print.
- Millares, Agustín and José Tabares, eds. *Canarias siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1983. Print.
- Millares Carlo, Agustín. *Biobibliografía de Escritores Canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Eds. Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suárez. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario y Mancomunidad de Cabildos, 1975-1992. Print.
- Molière. *Œuvres complètes I*. Ed. Georges Forestier. Paris: Gallimard, 1945. Print.
- Molina, Gonzalo. *Rimas bohemias*. Madrid: Imprenta Gutenberg-Castro, 1907. Print.
- Morales, María Luz. *Libro de oro de la poesía en lengua castellana: (España y América)*. Barcelona: Juventud, 1970. Print.
- Morales Lezcano, Víctor. *Los ingleses en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1992. Print.

- Moreno Báez, Enrique. *Antología de la poesía lírica española*. Madrid: Revista de Occidente, 1952. Print.
- *Antología de la poesía española contemporánea*. Barcelona: Salvat, 1970. Print.
- Munárriz, Jesús. *Un siglo de sonetos en español*. Madrid: Hiperión, 2000. Print.
- Navarro Ruiz, Carlos. *Páginas históricas de Gran Canaria (1933-1936, II)*. Las Palmas: Tipografía El Diario, 1936. Print.
- *Sucesos históricos de Gran Canaria. Tomo II*. Las Palmas: Tipografía del Diario, 1936. Print.
- Navarro Santos, Marianela. *Prolongaciones de la crisis de fin de siglo: melancolía y poesía en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2005. Print.
- Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes. 3 tomes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1993. Print.
- Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Print.
- N.p. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Prensa Popular, 1921. Print.
- Nuez Caballero, Antonio de la. *Breve historia de la literatura canaria*. Las Palmas: El Museo Canario, 1977. Print.
- Nuez Caballero, Sebastián de la, ed. *Noticias de la Historia de Canarias*. Barcelona: Cupsa-Planeta, 1981. 159-172. Print.
- *Poesía Canaria 1940-1984*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1986. Print.
- *Contemporary poetry from the Canary Islands*. Trans. Louis Bourne. Londres: Forest Books, 1992. Print.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1966. Print.
- Ortiz-Osés, Andrés. *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995. Print.

- *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos, 2003. Print.
- Ory, Eduardo, ed. *La musa nueva: selectas composiciones poéticas*. Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca, 1908. Print.
- Ovidio. *Arte de amar/ Amores*. Madrid: Alianza, 1995. Print.
- *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2005. Print.
- *Heroidas*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. Print.
- Padorno, Eugenio. *Domingo Rivero. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994. Print.
- *Memoria poética*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998. Print.
- and Germán Santana Henríquez, eds. *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas, 1999. Print.
- *Algunos materiales para la definición de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000. Print.
- *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Boca de riego, 2002. Print.
- and Germán Santana Henríquez, eds. *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Ayuntamiento de Arucas, 2003. Print.
- Palenzuela Borges, Nilo. *El primer Pedro García Cabrera*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1991. Print.
- *Visiones de "Gaceta de Arte"*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1999. Print.
- *Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores españoles del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Verbum, 2000. Print.
- *"El Hijo Pródigo" y los exiliados españoles*. Madrid: Editorial Verbum, 2001. Print.

- *En torno al casticismo: los exiliados españoles*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2003. Print.
- ed. *Apariciones y desapariciones. Arte, escritura y pensamiento*. Las Palmas de Gran Canaria: CAMM, 2005. Print.
- *Encrucijadas de un insulario*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2006. Print.
- *Moradas del intérprete*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print.
- Paraíso, Isabel. “Reflexiones psicosemióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)”. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 619-629. Print.
- *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra, 1994. Print.
- *Literatura y Psicología*. Madrid: Síntesis, 1995. Print.
- Paulino Ayuso, José. *Antología de la poesía española del siglo XX: 1900-1939*. Madrid: Castalia, 1996. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950. Second edition, Fondo de Cultura Económica, 1959. Print.
- *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Print.
- *Las peras del olmo*. México: UNAM, 1957. Print.
- *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965. Print.
- *Los signos en rotación*. Buenos Aires: Sur, 1956. Rpt. in México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.
- *Puertas al campo*. México: UNAM, 1966. Print.
- *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Rpt. Barcelona: Seix Barral, 1987. Print.
- *La llama doble: de amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1997. Print.
- Pérez Minik, Domingo. *Isla y literatura*. Santa Cruz de Tenerife: Cajacanarias, 1988. Print.
- Pérez Alemán, Bruno. *Unamuno: una interpretación cultural de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005. Print.
- *Hacia la cristalización de un signo cultural canario: Miguel de Unamuno (Relato de una palinodia)* (Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009, inédita).

- *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2010. Print.
- Pérez Galdós, Benito. “La sociedad presente como materia novelable”. Rpt in *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós*. Madrid: Est. tip. de la Viuda e hijos de Tello, 1897. Print. .
- Platón. *Diálogos*. México: Porrúa, 2001. Print.
- Plauto. *Comedias. Tomo I*. Madrid: Gredos, 1992. Print.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos 1*. Madrid: Alianza, 2010. Print.
- *Cuentos 2*. Madrid: Alianza, 2010. Print.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. New York: New Directions, 1934. Print.
- Prat, Ignacio. *Poesía modernista española. Antología*. Madrid: Cupsa, 1978. Print.
- Quesada Acosta, Ana María. *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1996. Print.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil, 1985. Print.
- Ramonedá, Arturo. *Antología de la poesía española del siglo XX. I (1890-1939)*. Madrid: Alianza, 1995. Print.
- Rank, Otto. *Der Künstler: Ansätze zu einer Sexualpsychologie*. Wien y Leipzig: Hugo Heller & Cía, 1907. Print.
- *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós, 1981. Print.
- Real, Matías. *Intimidaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta García Cruz, 1908. Print.
- Richard, Jean-Pierre. *Territoires de l'Imaginaire*. Paris: Seuil, 1986. Print.
- Rico, Francisco. *Mil años de poesía española: antología comentada*. Barcelona: Planeta, 1998. Print.
- Ricoeur, Paul. *De l'interpretation*. Paris: Seuil, 1965. Print.
- *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001. Print.
- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. 2003. Trans. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004. Print.
- *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta, 2005. Print.

- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes. 3 tomes*. Ed. André Guyaux. Paris: Gallimard, 2009. Print.
- Ruiz de Nervo y Ordaz, Juan Crisóstomo: ver Amado Nervo.
- Robertson, Roland. "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad". *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Trotta, 2003. Print.
- Rodríguez Figueroa, Luis. *Preludios*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta de A. J. Benítez, 1898. Print.
- *Venus adorata (poema pagano)*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta de A. J. Benítez, 1902. Print.
- Rodríguez Padrón, Jorge. *Lectura de la poesía canaria contemporánea*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991. Print.
- *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 1992. Print.
- *La palabra dada*. Las Palmas de Gran Canaria: Pasos sobre el mar, 1993. Print.
- "Literatura en Caracas: siguiendo su curso". Web. 29 Mar. 2006. Print.
- Ronsard, Pierre de. *Sonetos para Helena*. Barcelona: Planeta, 1987. Print.
- Rovatti, Pier Aldo. *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Barcelona: Gedisa, 1990. Print.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et Sensation*. Paris: Seuil, 1954. Print.
- *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964. Print.
- *Territoires de l'Imaginaire*. Paris: Seuil, 1986. Print.
- Rilke, Rainer Maria. *Obras*. Ed. José María Valverde. Barcelona: Plaza y Janés, 1967. Print.
- Rueda, Salvador. *Selección poética*. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. Málaga: Universidad, 2007. Print.
- Rubén Darío. *Páginas escogidas*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 1997. Print.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismos*. Barcelona: Anagrama, 1996. Print.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *Historia y antología de la poesía española: (en lengua castellana)*. Madrid: Aguilar, 1967. Print.

- Sánchez-Marcos, Fernando. "Don Juan de Austria, un héroe del barroco temprano, en la cultura histórica del siglo XX". *Les Dossiers du Grihl* (julio 2012). Web. 22 Jul. 2012.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Los estados del agua (Breve antología de poesía en español)". *Revista de Occidente* 303 (2006): 228-237. Print.
- Sangenís, Ramón. *Antología poética de mar*. Barcelona: Fama, 1953. Print.
- Santana Henríquez, Germán. *Tradición clásica y literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000. Print.
- Santana Lázaro. *Modernismo y vanguardia en la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1987. Print.
- Santos Chocano, José. *Obras completas*. Ed. Luis Alberto Sánchez. México: Aguilar, 1955. Print.
- Salinas, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Editorial Séneca, 1932. Print.
- *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 1983. Print.
- Saz, Agustín del. *Antología poética moderna: poetas españoles e hispanoamericanos de los siglos XIX y XX*. Barcelona: Barna, 1947. Print.
- Schulman, Ivan A. and Evelyn Picon Garfield, eds. *Poesía modernista hispanoamericana y española (antología)*. Madrid: Taurus, 1986. Print.
- Séneca. *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra, 2012. Print.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Oxford: Oxford University, 1998. Print.
- *Venus y Adonis*. Madrid: Hiperión, 2003. Print.
- Souvirón, José María. *Antología de poetas españoles contemporáneos*. Santiago de Chile: Nascimento, 1947. Print.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*. Madrid: Taurus, 1974. Print.
- Steiner, George. *Heidegger*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983. Print.
- *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991. Print.
- Suárez, Ernesto, ed. *Actas del II Congreso de Poesía Canaria. Hacia el próximo siglo*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1997. Print.
- Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación*. Madrid: Gredos, 2006. Print.

- Tomé, Mario. *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*. León: Universidad de León, 1987. Print.
- Torre, Claudio de la. *El escritor y su isla*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1974. Print.
- Torón, Saulo. *Poesía completa*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1998. Print.
- Tur Planells, Helena. *La imagen del mar*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2006. Print.
- Ubieta, José Ángel, ed. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer. Print.
- Unamuno, Miguel de. *Por tierras de Portugal y España*. Madrid: Renacimiento, 1924. Print.
- Valle-Inclán, Ramón. *Sonatas*. Madrid: Espasa, 1969. Print
- *Luces de Bohemia*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 2002. Print.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesía castellana completa*. Ed. Consuelo Burell. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- Verdaguer, Jacint. *La Atlántida*. Barcelona: Planeta, 1992. Print.
- Verdugo, Manuel. *Estelas y otros poemas*. Ed. Lázaro Santana. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989. Print.
- Viana, Antonio de. *Antigüedades de las islas afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparición de la santa imagen de la Candelaria: en verso y octava rima; dirigido al capitán Don Juan Guerra y Ayala, señor del Mayorazgo del Valle de Guerra*. Tenerife: Tipografía de La Laguna, 1905. Print.
- Villaespesa, Francisco. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1954. Print.
- Villena, Enrique de. *Los doce trabajos de Hércules*. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2003. Web.
- Villena, Luis Antonio. *Los andróginos del lenguaje: escritos sobre literatura y arte del simbolismo*. Madrid: Valdemar, 2001. Print.

- Virgilio. *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Madrid: Gredos, 1990. Print.
- *Eneida*. Madrid: Gredos, 2010. Print.
- Walcott, Derek. *Omeros*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990. Print.
- *Odyssey: A Stage Version*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1993. Print.
- Wilson Harris, Theodore. *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*. Georgetown: National History and Arts Council, 1970. Print.
- *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983. Print.
- *The Radical Imagination: Lectures and Talks*. Liège: L3, 1992. Print.
- *The Unfinished Genesis of the Imagination: Selected Essays of Wilson Harris*. London: Routledge, 1999. Print.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Print.
- Zea, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano*. México: Porrúa, 1952. Print.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PRÓLOGO

BLOQUE I: PROLEGÓMENOS

Estado de la cuestión. Problemas críticos y estereotipos recurrentes sobre la obra de Tomás Morales que han retrasado la aplicación de los estudios de lo imaginario al análisis de su producción	21
Materiales, hipótesis, metodología del estudio y objetivos	41

BLOQUE II: INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO DE LA OBRA DE TOMÁS MORALES

Capítulo I. Replanteamiento del Modernismo	57
Lectura sesgada de la obra de Morales	57
Del <i>pre-texto</i> al <i>con-texto</i> : necesidad de una crítica de la crítica del fin de siglo	59
El hombre nuevo y el nuevo mundo posible	66
El injerto de la polifonía atlántica en la cultura	68
El archipiélago de las culturas	71
Capítulo II. El Modernismo canario	75
Canarias en el archipiélago de las culturas	75
La modernidad inherente a la literatura canaria.....	77
Morales y la cristalización de la modernidad. Revisión historiográfica del modernismo canario	80
Capítulo III. Tomás Morales, hombre nuevo y artista original	87
Apuntes biográficos	87
El hombre nuevo ante la modernidad	91

BLOQUE III: ANÁLISIS SINCRÓNICO DE LAS ROSAS DE HÉRCULES

I. ANÁLISIS DEL LIBRO I DE LAS ROSAS DE HÉRCULES	101
Capítulo IV. “Canto inaugural”: introducción del mito articulador de una poética	105
“Canto inaugural”: la presentación de Hércules atlántico y de su destino como creador	105
Capítulo V. “Vacaciones sentimentales”	117
“I”: la centralidad del mundo propio	119
“II”: la nocturnidad luminosa y la memoria creadora	125
“III”: la infancia feliz.....	128
“IV”: la iniciación erótica	130
“V”: el desarraigo	134
“VI”: la lucidez de la comunión poética.....	136
“VII”: la luna, amparo del ser	142
“VIII”: la conciencia crítica del mundo	143
“IX”: la defensa del poeta	146
“X”: el retorno y la pervivencia	149
“Elogio de las campanas”: la memoria elocuente.....	152
“La voz de las campanas”: el decoro, reflejo del bien y la belleza	154
Capítulo VI. “Poemas de asuntos varios”	157
“Canto subjetivo”: la condensación de una poética.....	158
“La espada”: la forja de la palabra	165
“La honda”: la inversión cósmica y la conquista de la voz	169
“Serenata”: el sonido creador de la realidad	173
“Romance de Nemoroso”: la subversión erótica de la tradición	176
“Criselefantina”: el erotismo, germen de la palabra	179
“Bodas aldeanas”: la consumación, dominio del tiempo.....	185
“Palinodia”: la redefinición poética	188
“Recuerdo de la hermana”: la voz recobrada	190

Capítulo VII. “Poemas del mar”	197
“A Salvador Rueda”: el poeta monarca.....	201
“Los puertos, los mares y los hombres de mar”: la totalidad de la vida	205
“I”: la imagen acústica.....	211
“II”: el marino narrador	214
“III”: la nave, cuerpo y escritura	217
“IV”: la amenaza del naufragio.....	222
“V”: la colonización extraoficial	225
“VI”: la democracia cultural	227
“VII”: la vieja nave	230
“VIII”: la nave madura	232
“IX”: la nave joven	234
“X”: el horror de la guerra.....	236
“XI”: la nave sin timonel	239
“XII”: el inicio del viaje	244
“XIII”: el atisbo del desenlace trágico.....	247
“XIV”: el anuncio del final del viaje.....	249
“XV”: el puerto muerto	252
“XVI”: la última partida	254
“Final”: el poeta visionario.....	257
II. ANÁLISIS DEL LIBRO II DE <i>LAS ROSAS DE HÉRCULES</i>	265
Capítulo VIII. “Preludio. De sí mismo”	269
“De sí mismo”: la voz renovada	270
Capítulo IX. “Los himnos fervorosos”	277
“Canto en loor de las banderas aliadas”: el nuevo orden democrático.....	279
“Britania máxima”: la crítica al imperialismo británico	287
“Elegía de las ciudades bombardeadas”: la destrucción del êthos.....	295
“Oda a las glorias de don Juan de Austria”: la caída del imperio español	298
“Canto conmemorativo”: la palabra propulsora de la paz	304

Capítulo X: “Oda al Atlántico”	309
“I”: el mar, elemento creador	316
“II”: el silencio previo a la dinamización del océano	319
“III”: el surgimiento de Poseidón	321
“IV”: la nave del dios	324
“V”: el vasto imperio	325
“VI”: la palabra, impulso fecundo	327
“VII”: el sol cenital.....	328
“VIII”: el mar amenazante	330
“IX”: el héroe	331
“X”: el destino del héroe	334
“XI”: la selva, espacio sagrado.....	336
“XII”: el líder civilizador	340
“XIII”: la playa, espacio del trazado futuro.....	342
“XIV”: la nave, impronta de una comunidad	343
“XV”: la botadura	345
“XVI”: la alabanza de los primeros creadores	347
“XVII”: el elogio de los primeros navegantes	348
“XVIII”: el enaltecimiento de los tripulantes	350
“XIX”: el aliento marino	352
“XX”: los fueros atlánticos.....	355
“XXI”: la profundidad de la creación.....	357
“XXII”: la mar, urna para una vida trascendente.....	358
“XXIII”: el mar, sepulcro de eternidad	360
“XXIV”: la filiación.....	361
Capítulo XI: “Alegorías”	367
“Balada del niño arquero”: la forma interior del erotismo.....	369
“Alegoría del Otoño”: el agón de la creación	380
“Tarde en la selva”: la renovación de la estirpe	390
“A Rubén Darío en su última peregrinación”: la superación de la mortalidad	403
“La campana a vuelo”: el replanteamiento de las literaturas hispanicas	411

Capítulo XII: “Epístolas, elogios, elogios fúnebres”	423
“Epístola a un médico”: la labor creativa	426
“Por el primer centenario de un escultor de imágenes”: el necesario reconocimiento de los fundadores.....	433
“En la muerte de Fernando Fortún”: la fraternidad creadora	438
“Por la muerte de un educador”: la renovación de la tradición	442
“En el tránsito de Bernardino Ponce”: el poeta inédito	445
“La ofrenda emocionada”: la ética de la creación.....	447
“En <i>El lino de los sueños</i> de Alonso Quesada”: la entrega a la labor	454
“En el libro de Luis Doreste <i>Las moradas de amor</i> ”: la lectura terapéutica	460
“Brindis en la glorificación de un matemático”: la alianza de la estirpe.....	465
“Por la visita de Salvador Rueda a nuestras tierras atlánticas”: la poesía como corrección de los excesos mercantiles	469
“A Manolo González”: el número, principio creador	474
“A Néstor”: la reminiscencia	479
 Capítulo XIII: “Poemas de la ciudad comercial”	491
“Canto a la ciudad comercial”: la fundación de la urbe	494
La ciudad y el puerto	503
“La calle de Triana”: los excesos de la colonización extraoficial	503
“Estampa de la ciudad primitiva”: el progreso amenazador	508
“Tiendecitas de turcos”: la crítica al “vivir cosmopolita”	511
“Ha llegado una escuadra”: la ciudad pacífica	515
“Calle de la marina”: la crítica al capitalismo moderno	518
“El barrio de Vegueta”: la casa, cobijo de una comunidad madura.....	523
 Capítulo XIV: “Envío. A Leonor”	533
“A Leonor”: mujer total, diosa y madre de la stirpe	534

III. ANÁLISIS DE LOS LIBROS NONATOS DE <i>LAS ROSAS DE HÉRCULES</i> Y DE LOS POEMAS INCLUIDOS EN EDICIONES POSTERIORES A LA MUERTE DE SU AUTOR	541
--	-----

Capítulo XV: “Himno al volcán”, “Apéndice” y vestigio del Libro IV de <i>Las Rosas de Hércules</i>	543
“Himno al volcán”: el reconocimiento de la historicidad y la creatividad humana	544
“La inmensidad nocturna”: el inicio de la creación	551
“A Victorio Macho”: el escultor de la Idea	555
“Pastoral romántica”: el contraste del canon	559
“A Fernando González”: la creación como forma de vida	560
Breves notas sobre un vestigio del Libro IV de <i>Las Rosas de Hércules</i>	561

BLOQUE IV: ANÁLISIS DIACRÓNICO DE *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

I. IMAGINARIO DE LA OBRA	565
--------------------------------	-----

Capítulo XVI. Constelación del héroe. La conquista luminosa del <i>êthos</i>	569
El sol, declamador de la realidad	569
La estrella, reverso de la oscuridad y el silencio	573
El héroe solar, creador del cosmos	575

Capítulo XVII. Constelación de la “Gran diosa”. El ansiado retorno a un origen proyectivo	579
La luna, abrigo del ser	579
La joya y la piedra preciosa, consumación del deseo locutivo	582
El/la mar, origen de la existencia y depósito de historicidad	584
La nave: cuna, cuerpo, escritura y urna	587
La campana, tonalidad de la estirpe	589
La ciudad, mujer y organismo vivo	591
La casa, antítesis de la razón ilustrada	594
La mujer, diosa bienhechora y coautora	599

Capítulo XVIII. La constelación del monarca. Los creadores del <i>êthos</i>	605
El agua dulce: discurrir poético y vital y espacio de la muerte y el olvido	605
El viento, portador de la historicidad y el misterio poético	607
El fuego, promesa de futuro.....	609
La montaña sagrada y el árbol: dignificación, sostén y continuidad de la estirpe	611
Los frutos: fecundidad corporal y artística	614
El monarca: descendiente, artista, creador del <i>êthos</i> y guía espiritual.....	617
II. HÉRCULES ATLÁNTICO: EL RELATO MÍTICO DE TOMÁS MORALES	621
Capítulo XIX. La travesía singular de Hércules atlántico. La ilación de sentido del mito	623
Capítulo XX. La forja de un mito para un contexto social, histórico y cultural	627
Hércules atlántico, mito de lo sobrante	627
La memoria imaginada, <i>co-implicación</i> de la fraternidad.....	632
La “atlantización” de la cultura clásica	635
La isla de Morales, <i>para-doxa</i>	639
BLOQUE V: CONCLUSIONES	
Capítulo XXI. La palabra novoatlántica	649
Del “pensamiento isla” al “pensamiento archipiélago”	649
Morales y la sedimentación de un(os) discurso(s) novoatlántico(s)	656
Capítulo XXII. Recapitulación expansiva. La voz por venir	665

ANEXO

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Tomás Morales.....	687
Bibliografía sobre Tomás Morales	689
Bibliografía general.....	722