

# POESÍA E IMAGEN EN EL MODERNISMO CANARIO (A PROPÓSITO DE TOMÁS MORALES y NÉSTOR)

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO

*Universidad de Sevilla*

... y hay un himno que elevan las Formas  
en honor de la madre Belleza ...  
(Tomás Morales, *A Néstor*, 254-255)

**Resumen:** El presente artículo aborda la fértil interacción artística entre la producción poética de Tomás Morales y la obra pictórica de Néstor Martín-Fernández de la Torre. También se ofrece un análisis de los principales temas, fuentes y técnicas (*écfrasis*) que emplea Morales en su epístola *A Néstor*.

**Palabras clave:** Literatura Contemporánea. Modernismo Canario. Tomás Morales. Néstor.

**Abstract:** This paper studies the fertile artistic connections between the Tomás Morales' poetry and the Néstor's paintings. It also analyzes the main themes, the sources and the techniques (*écfrasis*) employed by Morales in his epistle *A Néstor*.

**Keywords:** Contemporary Literature. Canary Modernism. Tomás Morales. Néstor.

Uno de los rasgos definitorios del Modernismo canario lo constituye, indudablemente, la interacción entre poesía e imagen. Así lo ponen de manifiesto los vínculos profesionales mantenidos por los principales poetas de la época, a saber, Tomás Morales (1884-1921), Saulo Torón (1885-1974) y Alonso Quesada (1886-1925), y por el pintor canario de mayor proyección internacional: Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938)<sup>1</sup>. De hecho, resulta evidente la continua colaboración que se prestaban recíprocamente tales intelectuales, conformando un selecto círculo

---

1. Sobre el movimiento modernista canario, véase: L. Santana (1976: 14-16), S. Padrón (1978: 355 ss.), J. Artiles e I. Quintana (1978: 191 ss), L. Santana (1996-1997: 90-94); AAVV (1999); y AAVV (2000).

asimilarlas. Tal fenómeno, que se configura como una crisis de visibilidad, promueve una aceleración cada vez más intensa en el crecimiento en la población de imágenes, generando una inflación que agrega a ellas un creciente desvalor. Esto genera, a su vez, un movimiento desesperado de búsqueda de la visibilidad a cualquier costo.

### LA ICONOFAGIA (IMPURA): CUERPOS DEVORAN IMÁGENES

La proliferación indiscriminada y compulsiva de imágenes exógenas en todos los lenguajes, en todos los tipos de espacios mediáticos generan en los receptores la compulsión exacerbada de apropiación. No se trata de un proceso de apropiación de cosas, sino de sus imágenes. Asimismo, crece el flujo apropiador de objetos de naturaleza distinta a la del cuerpo que se apropia. Se trata, por lo tanto de un vínculo de apropiación heterodoxo, una alimentación que no posee la sustancia que requieren los cuerpos para estar alimentados y que genera todavía más déficits porque requiere reposición. Harry Pross (1983) acredita a los medios la generación de déficits emocionales cubiertos por los propios medios, en una relación de dependencia. No es otro el fenómeno de la iconofagia: cuerpos tridimensionales devoran imágenes (bidimensionales, unidimensionales y nulodimensionales) en cantidades cada vez más alarmantes, en sustitución a otras apropiaciones sensoriales. El mismo Pross (1983: 31) afirma que “todo se disuelve en signos y abstracción”. El actual mecanismo de consumo de marcas y etiquetas de lujo, imágenes creadas en base a procedimientos unilaterales de valoración, en laboratorios de marketing, demuestra exhaustivamente la presencia de la iconofagia patológica. Igualmente lo demuestran las cuotas de audiencia de las programaciones televisas ordinarias, en las cuales cualquier sentido de adquisición de no-cosas –más con referencia, i. e. con una base histórica o con una perspectiva de futuro– se perdió por completo.

Las palabras ‘consumir y consumo’ tienen como etimología ‘a) devorar, agotar, destruir’ o ‘b) morir, acabar, sucumbir’. La presencia de un sentido activo y uno pasivo para el verbo acusa la conciencia de un proceso de dos vectores opuestos. Esto equivaldría a decir que devorar imágenes presupone también ser devorado por ellas.

### LA ANTROPOFAGIA (IMPURA): IMÁGENES DEVORAN CUERPOS

Alimentarse de imágenes significa alimentar imágenes, confiriéndoles sustancia, prestándole los cuerpos. Significa entrar en ellas y transformarse en personaje (se recuerda aquí el origen de la palabra ‘persona’ como ‘máscara de teatro’). Al contrario de una apropiación, se trata aquí de una expropiación de sí mismo.



notable sabor clásico<sup>5</sup>. Junto a la mitología, se observa, además, cierto gusto por el efecto visual o *fanopeia* –según Sánchez Robayna<sup>6</sup>– mediante el cual Morales, dotado de un excelente *sentido plástico*, proyecta imágenes sobre la mente del lector. Este hecho no es de extrañar, ya que Morales mostraba una considerable afición al arte del dibujo. Prueba de ello la proporcionan tanto su ya mencionada participación en la cubierta de *Las monedas de cobre*, de Saulo Torón, como los variados trazos de cabezas y otros motivos insertos en sus manuscritos. Se conservan también de Morales dos diseños de cubiertas de libros que no llegaron a editarse<sup>7</sup>. Su creciente interés por las artes plásticas le llevó a granjearse la amistad de Julio Antonio, excelente escultor que parte del *art déco* o de José Hurtado de Mendoza, quien realizó las ilustraciones de una cuidada edición de *Las Rosas de Hércules* que no llegó a publicarse<sup>8</sup>. Igualmente, su amigo el poeta madrileño Fernando Fortún (1890-1914), autor del libro *Cromos*, debió estimularlo en esta orientación estética<sup>9</sup>. Dicha capacidad de Morales para imprimir plasticidad en las imágenes relaciona algunas de sus composiciones, como la epístola *A Néstor* (sobre la que centraremos especialmente nuestra atención), con la obra pictórica de Néstor, cuestión a la que dedicamos las siguientes páginas.

## MORALES Y NÉSTOR: EL PICTORICISMO POÉTICO

Como hemos apuntado previamente, uno de los rasgos que definen tanto la obra de Morales como la de Néstor es la atractiva plasmación de poéticas imágenes visuales. Se produce, por tanto, una clara interrelación entre poesía y pintura, haciendo posible el tópico horaciano *ut pictura poesis*. En efecto, como refleja el estudio de los poemas de Morales la *Oda al Atlántico*, la *Balada del niño arquero* y sobre todo *A Néstor*, el poeta canario y Néstor tuvieron en cuenta recíprocamente sus obras como fuente de inspiración. Veámoslo.

La *Oda al Atlántico*, inserta en la sección *Los himnos fervorosos* del libro segundo de *Las Rosas de Hércules*, se erige como la pieza más destacada en el proceso de mitologización del mar<sup>10</sup>. La composición la conforman veinticuatro cantos de sesgo clasicista (en una *contaminatio* genérica entre la oda-himno y la épica) que confluyen en una mitificación del Océano. Desde el punto de vista métrico, se trata de una silva

5. Realizamos un análisis de esta cuestión en el artículo “Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales”, *Revista de literatura* (en prensa).

6. Sobre el concepto de *fanopeia*, véase el estudio preliminar de Sánchez Robayna en su edición de *Las Rosas de Hércules* (2000: 19 ss.).

7. Los dio a conocer M. González en *Tomás Morales en su tiempo* (1984: 27).

8. AAVV (2000: 280, 282).

9. AAVV (2000: 280).

10. Para este poema, véase: S. de la Nuez (1973).

modernista que, como otros poemas del autor –a saber, el *Canto en loor de las Banderas Aliadas* y *Por el Primer Centenario de un Escultor de Imágenes*–, combina versos alejandrinos (en su mayoría), endecasílabos y heptasílabos. Morales concibió su obra, en un principio, como un poema de gran aliento épico que debía abarcar un buen número de temas marinos y todos los puertos del Océano, cantando por añadidura notables hazañas marineras desde la Antigüedad clásica hasta su época. De ese primer proyecto, quedan, al decir de Sebastián de la Nuez, algunos versos sueltos<sup>11</sup>. Sea como fuere, el poema, realizado entre 1915 y 1919, fue elogiado por sus contemporáneos ya en el proceso de elaboración, como demuestra el que Saulo Torón, poeta amigo de Morales, le insistiera frecuentemente a fin de que finalizase la oda para su publicación<sup>12</sup>.

Resulta claro que la *Oda al Atlántico* ofrece ciertos paralelismos con el *Poema del mar* (1912-1923) de Néstor, sobre todo, por el tratamiento plástico de las imágenes elevadas a una categoría mítica. A este respecto cabe recordar que estudiosos como Sebastián de la Nuez han apuntado una posible influencia del *Poema del mar* en la composición de Morales<sup>13</sup>. La hipótesis parece plausible, ya que el primer cuadro del *Poema del mar* data de 1913, mientras que la *Oda al Atlántico* está fechada en 1915. Al margen de esta posibilidad, lo cierto es que ambas obras denotan por su plasticidad una sobresaliente imaginación visual y están concebidas con un propósito común: el de ensalzar el Océano desde el imaginario de Gran Canaria.

Si en la *Oda al Atlántico* Morales pudo tener en cuenta la obra de Néstor, en la *Balada del niño arquero*, poema que pertenece a la sección *Alegorías* del libro segundo de *Las Rosas de Hércules*, sucede lo contrario<sup>14</sup>. La *Balada del niño arquero* es una composición alegórica en pareados de versos alejandrinos en la que Morales, a modo de *exercitatio* poética<sup>15</sup>, narra la visita que le hace Amor a fin de herirle vehementemente. Sebastián de la Nuez, por su parte, señala que, al margen de las posibles lecturas de autores clásicos como Anacreonte, Horacio y Ovidio –que no considera indispensables para la composición–, Morales pudo inspirarse en los dibujos de Cupido que solían aparecer en las publicaciones y revistas de la época como la *Novela del Sábado* o *Blanco y Negro*<sup>16</sup>. La aportación de Morales reside, fundamentalmente,

11. Vid. S. de la Nuez (1973: 12).

12. Cfr. A. Sánchez Robayna (2000: 109, 119).

13. (1987: 8). Sí es segura, en cambio, la huella de la obra de Néstor en *El caracol encantado* (1926) de Saulo Torón (De la Nuez, *ibidem*).

14. Para el estudio de este poema, véase: AAVV (1988: 104-105), AAVV (2000: 285) y J. Páez (2002: 23-29).

15. Así lo señala J. Páez (2002).

16. Véase: S. de la Nuez (1956: 103-104).



en el tratamiento simbolista que le concede al retrato del dios y a la hibridación genérica del poema.

La *Balada*, que recrea plásticamente la iconografía de Amor con sus habituales atributos, pudo alentar a Néstor en la realización de su conocido cuadro *El niño arquero* (1913)<sup>17</sup>. Sin embargo, el pintor canario no desea ofrecer como Morales la imagen clásica del dios, sino otra más amable y sensual. Esto explica, entre otras cosas, que el dios de Néstor no hiera con sus flechas (motivo fundamental en el poema de Morales), sino que se acerque a la joven intentando seducirla y provocarla. No obstante, la plasticidad que denotan ambas composiciones apunta ciertamente hacia un código estético compartido<sup>18</sup>.

Pero la afinidad estética entre Morales y Néstor alcanza su punto álgido en el poema *A Néstor*, pieza inserta en la sección *Epístolas, elogios, elogios fúnebres* del libro segundo de *Las Rosas de Hércules*<sup>19</sup>. Se trata de una epístola laudatoria en quintetos de versos endecasílabos, en la que mediante el tema del sueño –que marca la estructura anular o *Ringkomposition* del poema<sup>20</sup>–, Morales convierte al pintor en un príncipe de una tierra fabulosa que recibe los ricos pretendientes de tres embajadores. La composición presenta diversos indicios de *écfrasis* basados en el cuadro de Néstor *Epitalamio* (1909), cuya exhibición tuvo lugar en la Sala Parés de Barcelona y, posteriormente, en la Exposición de Bruselas en 1910<sup>21</sup>. El poema ofrece, además, una alegoría del manifiesto estético-simbólico al que aspiran tales intelectuales: la adquisición de la Belleza mediante la incesante búsqueda de la perfección artística.

En la epístola, la interacción entre poesía e imagen se hace evidente en la continua mención de detalles iconográficos del *Epitalamio*. Por ejemplo, la alusión a un palacio con estatuas y columnata está inspirada precisamente, al decir de Morales, en el cuadro de Néstor: “Hay un bello palacio; su hechura / el azul de los cielos explora / –maravilla de la Arquitectura– / el frontón de perfecta finura, / profusión estatuaria decora. / El alcázar rodea eminente / columnata de ónix bruñido / cual la adarga de Palas luciente; / y en el pórtico tú, negligente, / como en tu «Epitalamio» vestido”

17. Para el estudio de este poema, *cfr.* AAVV (1988: 104-105), AAVV (2000: 285) y J. Páez (2002: 23-29).

18. Otros datos pueden verse en AAVV (1988: 104 ss) y AAVV (2000: 285).

19. Un análisis de dicho poema ofrece S. de la Nuez (1956: 290 ss.).

20. Se ve en los versos 11-15 y 261-265: “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”; y “Huye el sueño ... El solar mediodía / reverbera el añil de su fiesta; / y al abrir mis pupilas al día / se ha evadido la extraña teoría / en el oro estival de la siesta ...” (Morales, 2000: 196, 206).

21. Para el *Epitalamio*, *vid.* AAVV (1988: 27 ss.) y AAVV (2000: 282 ss.).

(vv. 36-44)<sup>22</sup>. A partir de este referente pictórico, Morales elabora plásticamente otros motivos; tal es el caso del anillo del primer embajador que visita al príncipe Néstor, objeto que aparece preñado de vistosos colores muy del gusto del pintor canario: “Y su mano estelada de anillos / desplegó ante tus ávidos ojos, / detonantes de fúlgidos brillos, / una loca irrupción de amarillos, / y de azules, y verdes, y rojos” (vv. 121-125)<sup>23</sup>. Esta rica plasmación poética de imágenes se conjuga, al mismo tiempo, con el sabio manejo de diversas técnicas por parte de Morales, como la de *caja china* o *myse en abyme*. Por esta razón, el poeta canario aduce diversas escenas plásticas insertas en un marco pictórico de más alto vuelo, es decir, el *Epitalamio*:

Todo un haz fibrilar complicado  
que en randajes diversos se enreda;  
y es ficción, en el tul encantado,  
majestad, en el áureo brocado,  
y sensual afrodisia, en la seda.

Todo un nimbo feliz de aureolas  
que entramados polícromos junta;  
y ya finge gigantes corolas  
o imitando pavónicas colas  
en simétricos temas se ayunta.

Y uno es lleno de grifos simbólicos;  
otro pinta una escena beduina;  
y hacia un templo de laca, hiperbólicos,  
dan su vuelo los ibis mongólicos  
en un viejo retal de la China ... (vv. 126-140)<sup>24</sup>

La descripción efrástica está enriquecida por otros elementos, como la evocación de la naturaleza paradisíaca o *locus amoenus* (de ábolengo virgiliano y garcilasiano). Tal recurso desempeña la función de reflejar visualmente la exuberancia de la isla fértil –motivo eminentemente modernista– presente en el cuadro de Néstor: “El ambiente de aromas llenaron / los frutales de pulpas bermejas; / plenitud las espigas lograron, / y el hipómano ardor acallaron, / con su manso rumor, las abejas” (vv. 26-30)<sup>25</sup>. Junto a este recuerdo eglógico, el reino del príncipe Néstor alcanza un cariz cuasi fantástico y legendario, cuando Morales lleva a cabo la mitificación del mar y

22. Morales (2000: 197).

23. Morales (2000: 200). J. Artiles, por su parte, repara en la importancia de los colores en *Las Rosas de Hércules* (1959).

24. Morales (2000: 200-201).

25. Morales (2000: 197).



de sus divinidades (tema de gran predicamento en la *Oda al Atlántico*): “¡Noble mar de las gracias helenas / celebrado de heroicas acciones! / ¡Viejo mar, cuyas ondas serenas / sonrosaron de amor las sirenas / y aclamaron los roncós tritones!” (vv. 51-55)<sup>26</sup>.

Por otra parte, la llegada a un reino fabuloso de tres personajes que ofrecen obsequios en la corte es un motivo que evoca, salvando las distancias, el cuento de Darío *La Historia prodigiosa de la princesa Psiquia* (similar al también rubeniano de *Las tres reinas magas*, de 1901)<sup>27</sup>. En efecto, Sebastián de la Nuez relacionó el pasaje de Morales con el motivo de los Reyes Magos, aunque sin mencionar la obra del nicaragüense<sup>28</sup>. Pero recuérdese que en el cuento de Psiquia —que ostenta el mismo cargo real que Néstor en el poema de Morales— se insiste con frecuencia en el elemento tripartita no sólo referido a los Reyes Magos; por ejemplo, la princesa recibe tres visitas (como ocurre en este poema), experimentando una iniciación progresiva<sup>29</sup>. Teniendo en cuenta la admiración de Morales hacia Darío y que la *Historia prodigiosa* se publicó en *Blanco y negro* en 1906 —año en el que Morales se encontraba en Madrid adentrándose en los cenáculos literarios<sup>30</sup>—, resulta verosímil suponer dicha imitación. Concretamente, Morales se habría interesado en la lectura simbólico-alegórica propuesta por Darío a modo de ascesis iniciática que refleja el proceso gradual de búsqueda espiritual por un príncipe.

Dicho aserto parece corroborarlo el cotejo de ambas composiciones, ya que viene a indicar que actúan como constantes tanto la creación de una atmósfera *mistérica* para iniciados como cierto contenido mágico-fabuloso, en consonancia con el pitagorismo (*de ahí la simbología del número tres*) y con la doctrina esotérica que interesaba a Néstor y a Darío (este último gran conocedor de *Los grandes iniciados* de Schuré). A ello se suman otras similitudes —buena parte de ellas habituales en los textos de sesgo parnasiano—, como el espacio maravilloso, la recreación de un palacio con un jardín floreciente, las alusiones exóticas (p. e., la relativa a China), el motivo del sueño —aunque con un tratamiento distinto—, las continuas referencias al lujo visibles en las ricas pedrerías y vestidos, así como algunos indicios de *écfrasis* (en lo que

26. Morales (2000: 198).

27. El cuento puede leerse en la edición de E. Mejía Sánchez (Darío, 1950: 352-359). E. Rull, por su parte, ofrece un estudio de esta obra (1998: 323-336).

28. Cfr. S. de la Nuez (1956: 293, 295).

29. Psiquia es visitada por los Reyes Magos, Tomás y Lázaro. También reflejan la función mágica del número tres las veces que suena la trompeta o el cuerno tocado por el rey; Tomás, por su parte, llama tres veces a Lázaro.

30. S. de la Nuez (1956: 110 ss). Como se ha señalado (*vid. n. 14*), Morales estaba familiarizado con *Blanco y Negro* hasta el punto de que pudo haberse inspirado en algunas de sus ilustraciones para la composición de la *Balada del niño arquero*. También hay que tener en cuenta que en la nómina del comité redactor de *La Revista Latina*, en la que colaboró Morales (Artiles, 1966-1069), figuraba Ramón Manchón, uno de los más egregios ilustradores de *Blanco y Negro* (AAVV, 2000: 279).

atañe a la representación de escenas en las telas). De ser así, Morales, teniendo en cuenta la iniciación de Psique ('alma'), podría estar sugiriendo dos lecturas en su poema: por una parte, el alma de Néstor contrae sagradas nupcias con la Belleza en una progresión trascendentalista y ascética; en segundo lugar, esta iniciación se hace extensible a cualquier artista —como el propio Morales— que, compartiendo el mismo manifiesto estético, aspira a tal elevación misteriosa. Estamos, por tanto, ante unas claves simbólico-alegóricas circunscritas al grupo selecto de Morales y Néstor.

El testimonio de Darío pudo contaminarlo Morales con cierto recuerdo de la conocida pieza "Yo soy ardiente, yo soy morena" de Bécquer<sup>31</sup>, poeta decisivo en los inicios de la trayectoria de Morales<sup>32</sup>. El recuerdo becqueriano reside, en primer lugar, en la recreación de una misteriosa e inefable mujer que no regala al artista ningún objeto material —joyas y otros objetos preciosos— sino un misterio críptico y fabuloso (motivo que evoca, al mismo tiempo, la *mujer fatal* de la pintura simbolista y modernista en Beardsley, Stuck o Klimt). También la técnica empleada, la *priamel* —de sesgo grecolatino desde Safo u Horacio—, está presente en ambas composiciones. Es decir, como Bécquer, Morales focaliza la atención del lector hacia este tercer personaje —relegando a un segundo plano los otros dos— con el que Néstor va a contraer misteriosas nupcias. Si en el cuento de Darío este elemento queda sólo apuntado, en el poema becqueriano se hace más patente. Repárese también en el hecho de que la lectura metapoética, ausente en la *Historia prodigiosa*, goza de gran predicamento en Bécquer, en concreto, en lo relativo a la mujer que encarna la Belleza y el Arte:

«—Ya lo ves, nada tengo que darte,  
 »mas te traigo en carnal ambrosía  
 »la razón de suprema armonía  
 »que hará eterno el valor de tu arte:  
 »Soberana de oculto sentido,  
 »en arreo nupcial comparezco;  
 »y desnuda de todo vestido  
 »al ensueño por ti preferido,  
 »como en un holocausto, me ofrezco (vv. 216-224)<sup>33</sup>.

Junto a la *contaminatio* poética de Darío y Bécquer, el motivo del personaje andrógino entronca, por añadidura, con una rica tradición neoplatónica, que se remonta al *Banquete*, pasando por *Los Diálogos de amor* de León Hebreo, hasta culminar en la poética romántica (N.B. el nuevo simbolismo mítico de Jena) y en el Modernismo (como refleja, por ejemplo, el tratamiento del andrógino en el mismo *Epitalamio*

31. Véase para este poema la edición de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López (Bécquer, 1996: 105).

32. Cfr. J. Artilles (1966-1969: 109) y Sánchez Robayna (1993: 255; 1998: 157, 159).

33. Morales (2000: 204).



o *El niño arquero*, de Néstor). Morales, por su parte, recuperando las directrices neoplatónicas, alude a la naturaleza ambigua del hermafrodita: “El tercero su turno apresura / por donarte su propio presente: / juvenil es su bella figura, / y en un algo de ambigua hermosura / los encantos del adolescente” (vv. 176-180)<sup>34</sup>. Bajo este transfondo simbólico-alegórico, el poeta canario está expresando, *sub cortice*, su manifiesto estético compartido con Néstor y otros modernistas como Darío (véase el poema *Yo persigo una forma que no encuentra su estilo*, de *Prosas profanas*)<sup>35</sup>: la incesante búsqueda de la Belleza a fin de lograr la perfección estética. Se explica, por tanto, que dicho personaje ofrezca al príncipe este sagrado presente en una combinación de himno y misterio vinculado al Arte que recuerda de nuevo la poética becqueriana<sup>36</sup>: “Su voz calla. Y velando sus formas, / se reviste con grave nobleza, / mientras vierte el misterio sus normas / y hay un himno que elevan las Formas / en honor de la madre Belleza ...” (vv. 251-255)<sup>37</sup>. La desnudez de dicha figura alegórica, en fin, deberá ser paliada por el propio Néstor, el cual habrá de vestirla con los presentes alegóricos que los otros dos embajadores le han regalado previamente:

»Vestirás mi figura, primero,  
 »con las telas de más fantasías,  
 »y después con solícito esmero,  
 »enjoyándome irás por entero  
 »con el fuego de esas pedrerías.

»Harán fondo jardines risueños,  
 »que arderás de florales matices;  
 »y hundirás en blandores sedeños  
 »la quimera de mis pies pequeños  
 »con tus más asombrosos tapices.

»Por remate del regio tocado,  
 »prenderás un diamante de hoguera  
 »a un rajá fabuloso robado;  
 »que será como un astro orbitado  
 »en la noche de mi cabellera ... (vv. 226-240)<sup>38</sup>

Por su temática, el pasaje se inserta en una interesante tradición estética que comprende testimonios desde Mallarmé (en *Hérodiade*), que despoja a Salomé de sus

34. Morales (2000: 202-203).

35. El poema puede leerse en Rubén Darío (1991: 177). Otro testimonio similar, salvando las distancias, lo proporciona *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán; véase: M. Comellas (2002).

36. Recuérdese, por ejemplo, el conocido poema *Yo sé un himno gigante y extraño* (Bécquer, 1996, 87).

37. Morales (2000: 205-206).

38. Morales (2000: 204-205).

joyas para dejarla desnuda o de Gustave Moreau quien exorna la desnudez del cuerpo con telas, hasta el conocido poema de Juan Ramón Jiménez *Vino primero pura*, de *Eternidades* (1918)<sup>39</sup>. Como se ve, en tales hitos, existe un verdadero interés por el desnudo simbólico que puede encubrirse con oropeles y exornos. La elección temática apunta claramente hacia una lectura metapoética, en concreto, la de *el arte por el arte*, estética que Néstor pudo conocer en Londres a través del Prerrafaelismo. La razón de esta tendencia obedece a que la aristocracia de iniciados a la que pertenecen Morales y Néstor considera el arte como un placer estético que tiende hacia la idealidad y la belleza pura. La máxima del propio pintor es, en este sentido, reveladora para entender la religión de la Belleza: “Es necesario que hagamos de toda nuestra vida una obra de arte”. Esta orientación estética, basada en una filosofía hedonista, conlleva por añadidura cierta actitud de narcisismo interior y hermético (recuérdese el caso de Juan Ramón Jiménez)<sup>40</sup>, de ahí que pueda explicarse el hecho de que Néstor se retrate tanto en el *Epitalamio* como en los cuadros *Autorretrato*, *el Sátiro del Valle de Las Hespérides*, *el Retrato Romántico* o *el Poema de la tierra*.

La lectura metapoética de *el arte por el arte* se conjuga con el motivo –presente en la *Historia prodigiosa*– de la aportación conjunta de las tres visitas que confluyen hasta lograr la culminación en el proceso de ascesis iniciática. De esta suerte, a modo de feliz recompensa, la misteriosa mujer le otorgará al príncipe el bien más preciado para un artista, es decir, el placer de realizar la obra con pura emoción una vez que goza ya de la suprema Belleza:

»Yo, a mi vez, te daré el universo  
 »de mi amor, que es prisión y alegría:  
 »do hallarás, apacible o perverso,  
 »cada día un motivo diverso  
 »y una nueva emoción cada día.

»Y en los vagos momentos ociosos,  
 »cuando el tedio tu halago disfruta,  
 »yo hurtaré los diablejos celosos,  
 »con mis labios que tienen gustosos  
 »el color y el sabor de una fruta ... » (vv. 241-250)<sup>41</sup>.

En suma, la epístola *A Néstor* se erige como un excelente testimonio que arroja luz sobre la interacción mutua entre poesía e imagen en el Modernismo canario.

39. La composición puede leerse en Juan Ramón Jiménez (1995: 308). Sobre la poesía desnuda del autor moguerense, véase: A. Vilanova (1981), H. Ramsden (1981) y G. Palau de Nemes (1983).

40. Véase: J. Guerrero Hortigón (1981), I. de Armas (1981) y M.<sup>a</sup> L. Amigo Fernández (1983).

41. Morales (2000: 205).



Tomando como *hipertexto* el *Epitalamio* de Néstor, Morales enriquece su composición efrástica con referencias intertextuales que compatibilizan la tradición clásica—visible en un proceso de mitologización y en la doctrina erotodidáctica del *Banquete*—, el neoplatonismo becqueriano (en lo que atañe a la correspondencia metapoética entre la mujer y la obra de arte) y, especialmente, la lectura parnasiana de ascesis iniciática en relación a un príncipe compartida con Darío. Como resultado, Morales ofrece, en definitiva, una pieza híbrida a modo de manifiesto estético centrado en la poética de *el arte por el arte*, preludio de la rica proyección que tendrá actualmente en el arte canario el maridaje de poesía e imagen<sup>42</sup>.

---

42. Como sucede, por ejemplo, con *El niño arquero* de José Dámaso (Páez, 2000)

## APÉNDICE I



Néstor, *Poema del Atlántico*:

*El amanecer* (1912-1913)

*El mediodía* (1917-1918)

*La tarde* (1917-1918)

*La noche* (1917-1918)





Néstor, *Poema del Atlántico*:

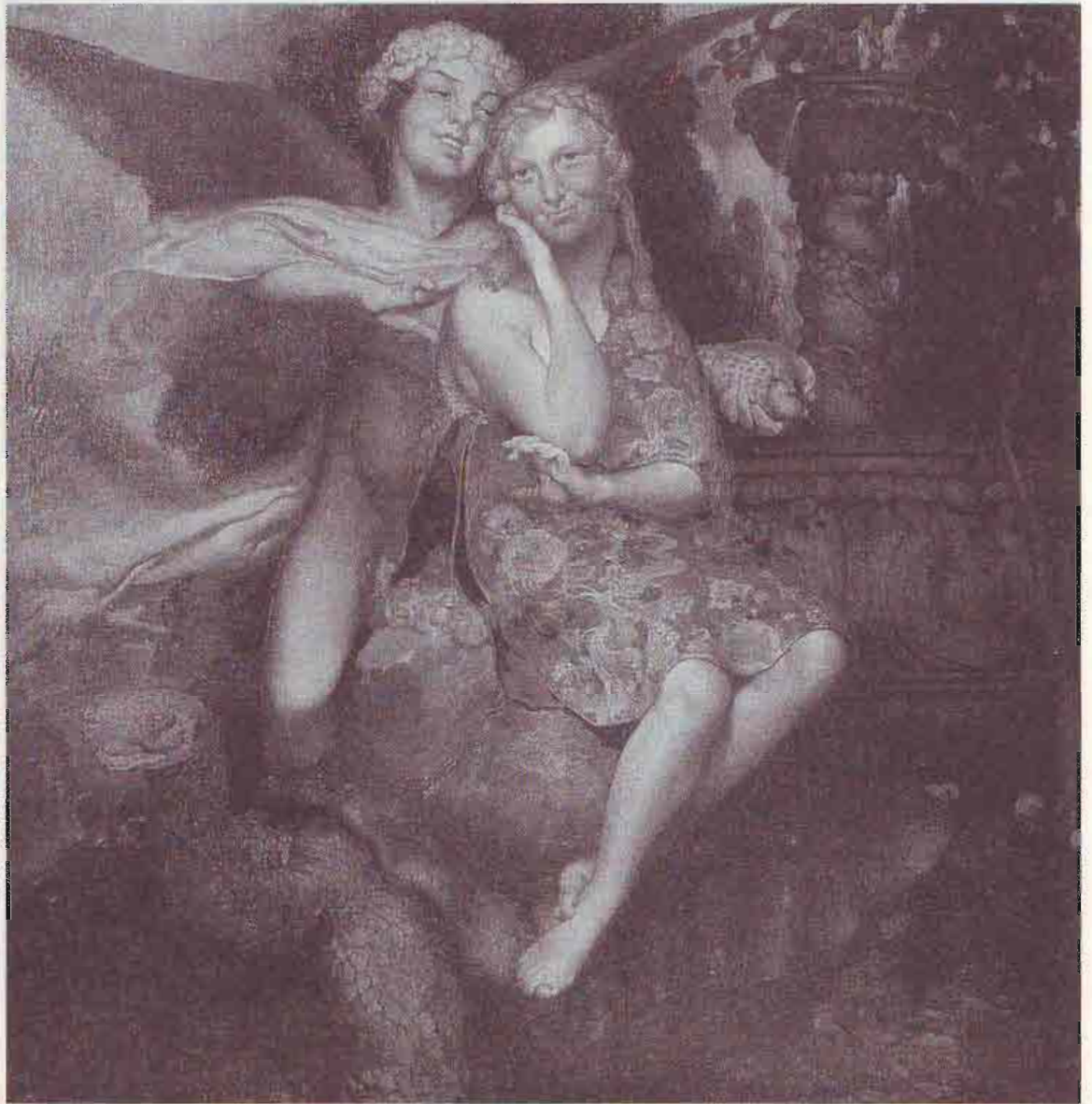
*Bajamar* (1921-1923)

*Pleamar* (1921-1923)

*Borrasca* (1921-1923)

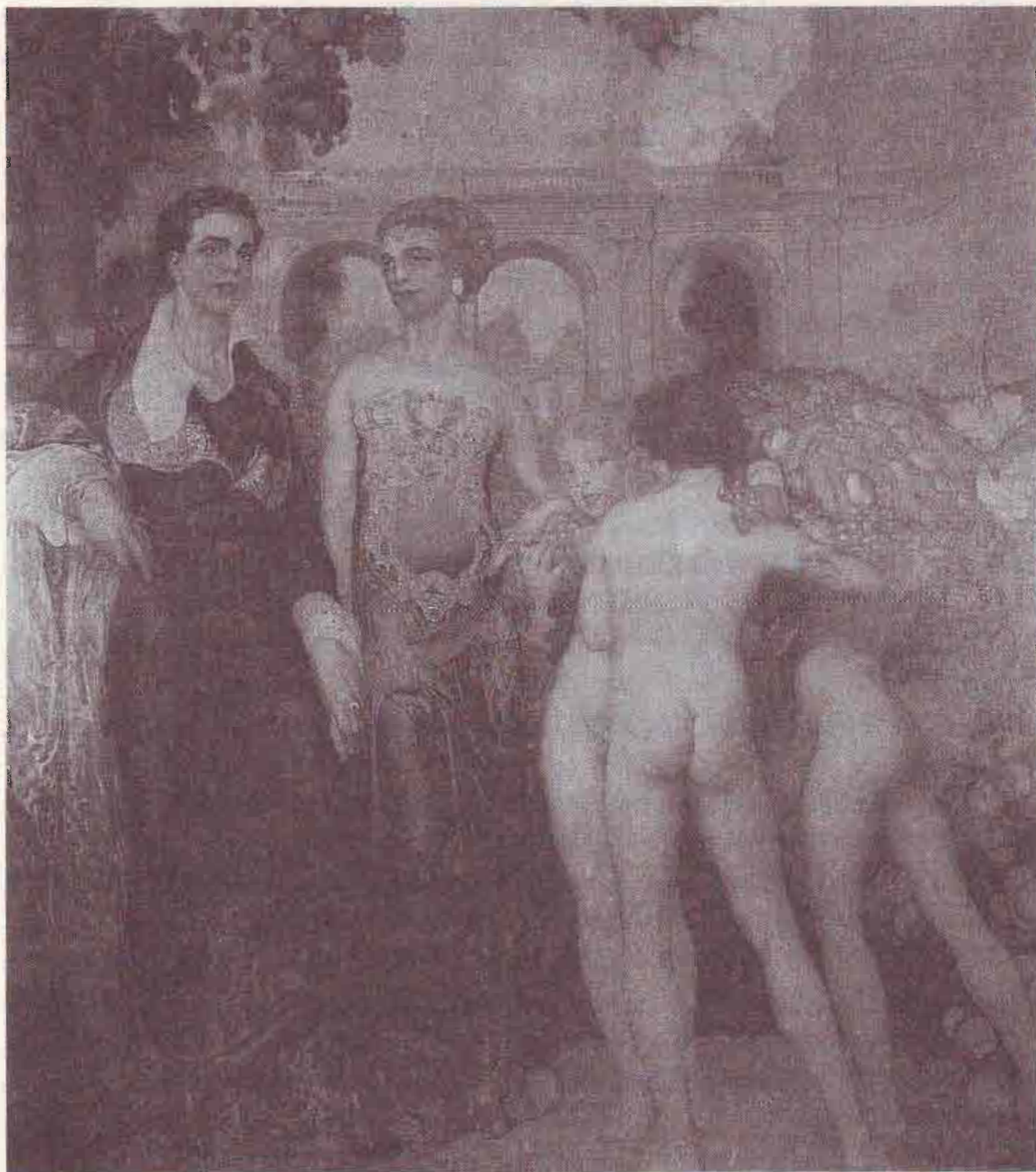
*Mar en reposo* (1921-1923)

## APÉNDICE II

Néstor, *El niño arquero* (1913)



APÉNDICE III



Néstor, *Epitalamio o las bodas del príncipe Néstor* (1909)

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1984): *Tomás Morales en su tiempo*, Islas Canarias, Consejería de Cultura y Deportes / Gobierno de Canarias.
- AAVV (1988): *El Museo de Néstor. Catálogo*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- AAVV (1992): *Tomás Morales. Suma crítica*, ed. de M. González Sosa, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- AAVV (1996): *Tomás Morales. LXXV Aniversario de su muerte 1921-1996*, Agaete, Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Agaete.
- AAVV (1999): *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias (Homenaje a Domingo Rivero)*, ed. de E. Padorno / G. Santana, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Ayuntamiento de Arucas / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (2000): *Modos modernistas. La cultura del Modernismo en Canarias, 1900-1925*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor / Cabildo de Las Palmas de Gran Canaria.
- ALMEIDA, P. (1987): *Néstor (1887-1938). Un canario cosmopolita*, Madrid, Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- (1994): *El Paisaje en Néstor*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.
- AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M.<sup>a</sup>L. (1983): “El mito de Narciso, arquetipo ontogénico del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez”, *Letras de Deusto*, 13, pp. 5-30.
- ARTILES, J. (1959): “Más sobre Tomás Morales”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 5, pp. 237-252.
- , (1966-1969): “Tomás Morales en la *Revista Latina*”, *El Museo Canario*, 89-103, pp. 77-125.
- ARTILES, J., y QUINTANA, I. (1978): *Historia de la Literatura Canaria*, Las Palmas, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas / Plan Cultural.
- BÉCQUER, G. A. (1996): *Rimas y declaraciones poéticas*, ed. de F. López Estrada y M.<sup>a</sup>T. López, Madrid, Espasa Calpe.
- CANCIO, T. (1984): “*Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales”, *Aguayro*, 154, pp. 3-5.
- COMELLAS, M. (2002): “*La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis o la poética como «Camino de perfección»”, 127, pp. 121-150.
- DARÍO, R. (1950): *Cuentos completos*, ed. de E. Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica.
- , (1991), *Prosas profanas y otros poemas*, ed. de I. M. Zuleta, Madrid, Castalia.
- DE ARMAS, I. (1981): “El narcisismo óptimo de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, pp. 439-445.



- DE LA NUEZ, S. (1956): *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, 2 vols., La Laguna, Universidad de La Laguna.
- , (1973): *Introducción al estudio de la "Oda al Atlántico", de Tomás Morales. Los manuscritos. Génesis y estructura*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- , (1987): "Néstor y los poetas canarios de su generación", *Aguayro*, 171, pp. 4-8.
- GONZÁLEZ SOSA, M. (1988): *Tomás Morales. Cartapacio del Centenario*, con una carta inédita de Ramón Gómez de la Serna, La Laguna, Universidad de La Laguna / Instituto de Estudios Canarios.
- GUERRA, O. (2002): *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- GUERRERO HORTIGÓN, J. (1981): "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, pp. 413-438.
- JIMÉNEZ, J. R. (1995): *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, ed. de J. Urrutia, Madrid, Espasa Calpe.
- LEMÁN, S. (1987): *Un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife, Labris.
- MAINER, J. C. (1999): *La Edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 5ª ed.
- MORALES, T. (1984): *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*, ed. de A. Sánchez Robayna, Tenerife, Interinsular Canaria.
- , (1990): *Las Rosas de Hércules*, ed. de S. de la Nuez, Islas Canarias, Biblioteca Clásica Canaria, 1990.
- , (2000): *Las Rosas de Hércules*, ed. de A. Sánchez Robayna, Barcelona, Mondadori.
- PADRÓN, S. (1978): *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*, ed. de S. de la Nuez, Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife.
- PÁEZ, J. (2002): "La Balada del niño arquero, una *exercitatio* poética", en AAVV, *El niño arquero de Dámaso para Tomás Morales*, Moya, Casa-Museo Tomás Morales, pp. 23-29.
- PALAU DE NEMES, G. (1983), "Poesía desnuda: ruptura y tradición", en Urrutia, J. (ed.), *Actas del Congreso Internacional de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial, pp. 47-62.
- RAMSDEN, H. (1981): "Depuración and Poesía Pura in the Work of Juan Ramón Jiménez", *Renaissance and Modern Studies*, 25, pp. 121-154.
- RUIZ, I., PERERA, Á. y GUERRA, O. (1993): *La poesía a través de la imagen (Didáctica de la poesía a partir de la pintura de Néstor)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- RULL, E. (1998): "Composición y fuentes de *La princesa Psiquia* de Rubén Darío", en Cuevas, C. y Baena, E. (eds.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 323-336.

- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1993): "Más sobre la «protohistoria» de Tomás Morales: tres poesías desconocidas de 1905", *Estudios Canarios*, 36-37, pp. 223-229.
- , (1998): "Poesía primera de Tomás Morales", *Estudios Canarios*, 42, pp. 155-163.
- , (1999): "Tomás Morales en su centenario", en *La sombra del mundo*, Valencia, Pretextos, pp. 109-115.
- , (2000): "Epistolario Tomás Morales-Saulo Torón", *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 54, pp. 105-132.
- SANTANA, L (1976): "El Modernismo literario y artístico en Canarias", *Aguayro*, 75, pp. 14-16.
- , (1996-1997): "El Modernismo en Canarias", *Quimera*, 153-154, pp. 90-94.
- SUÁREZ CABELLO, J. J. (1985): *Introducción al estudio de la lengua poética de Tomás Morales*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias / Consejería de Cultura y Deportes.
- VILANOVA, A. (1981): "El ideal de la poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez", en Senabre, R. (ed.), *Juan Ramón en su Centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, pp. 272 ss.