

MÚSICA Y RESONANCIAS DEL SIGLO DE ORO EN *LAS ROSAS DE HÉRCULES*, DE TOMÁS MORALES

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

I. OBERTURA: TOMÁS MORALES Y EL POSTMODERNISMO

Una de las señas de identidad que vertebra el fértil imaginario de Tomás Morales (1884-1921) responde al armónico diálogo entre el verso y atractivos campos de creación como la música y la pintura¹. Su prisma artístico en *Las rosas de Hércules* —cuyo libro primero se publicó de manera póstuma en 1922, mientras que el segundo está fechado en 1919— entra en hermandad con el universo interdisciplinar de amigos suyos. Son los casos de Rafael Romero —es decir, Alonso Quesada— y Saulo To-

¹ Una síntesis del estado de la cuestión circunscrito a la vida y obra de Morales ofrecen S. J. Henríquez Jiménez (2005); De la Nuez (2006); Guerra (2006: 17-48; 2011: 13-49), en los capítulos introductorios a las ediciones de *Las rosas de Hércules*; y A. Henríquez Jiménez (2011). El presente estudio, contextualizado en las líneas metodológicas del Grupo “Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones” (HUM-233), es fruto de varias estancias de investigación con el objeto de consultar fondos documentales en bibliotecas de Canarias en el marco del proyecto I+D+i “Poéticas del posmodernismo en Hispanoamérica y España, 1907-1922” (Junta de Andalucía, Consejería de Universidad, Investigación e Innovación, PROYEXCEL_00722), bajo la dirección de Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez. Quiero manifestar mi agradecimiento tanto a la Casa-Museo Tomás Morales, sobre todo, a su director (Tanausú Mena Rodríguez) y documentalista (Rosario Henríquez Santana), como al Archivo de Fotografía Histórica de Canarias, en concreto, a su directora gerente (Águeda Hernández Tarajano) y al técnico de fondos audiovisuales (Gabriel Betancor Hernández), por su profesionalidad, amabilidad y gentileza durante el acceso a las fuentes.

rón, artífices respectivos de obras del fuste de *El lino de los sueños* (1915), con exordio de Miguel de Unamuno y la “Epístola a Don Alonso Quesada” (“Hermano Rafael: Desde tu mente”) de Tomás Morales, con alabanza a su música armoniosa, y *Las monedas de cobre* (1919), libro prologado por Pedro Salinas en virtud de una “poesía preliminar” y que comprende la composición “Los momentos” dedicada al escritor de Moya, autor de la portada².



Figura 1. Retrato de Tomás Morales (ca. 1920). Casa-Museo Tomás Morales.

² En el manuscrito —con variantes redaccionales autógrafas— *Frente al muro. Resurrección y otros poemas* de Saulo Torón (Archivo personal del escritor, Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria), consta “Ante el bronce de Alonso Quesada (Rafael Romero)”, con mención no solo de Quesada, sino también de Morales y el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, sobresaliendo la filiación del grupo con estandartes literarios como Rubén Darío, Antonio Machado o Miguel de Unamuno.

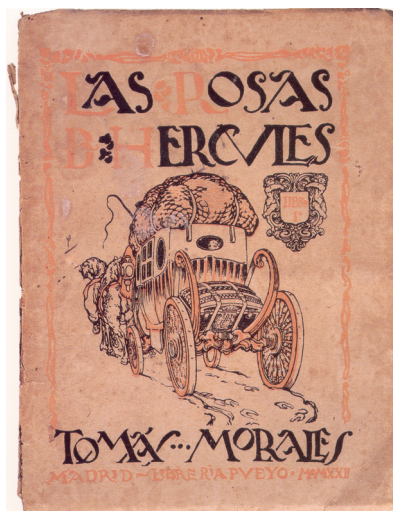


Figura 2. Cubierta de la edición príncipe de Tomás Morales, *Las rosas de Hércules*.
Libro I (Madrid, Librería Pueyo, 1922). Casa-Museo Tomás Morales.

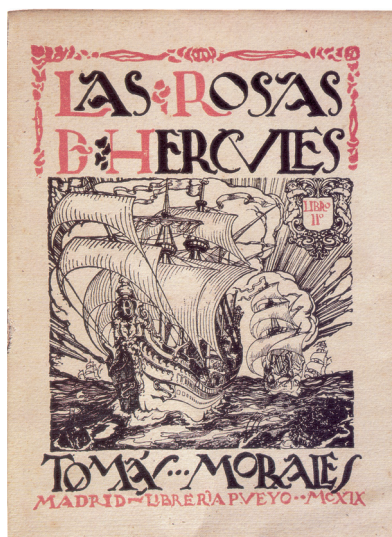


Figura 3. Cubierta de la edición príncipe de Tomás Morales, *Las rosas de Hércules*.
Libro II (Madrid, Librería Pueyo, 1919). Casa-Museo Tomás Morales.



Figura 4. Alonso Quesada, Saulo Torón y Tomás Morales en la biblioteca de Quesada (entre 1915 y 1920). Archivo de Fotografía Histórica de Canarias (documento 009040).

Pues bien, tanto Morales como uno de sus amigos en esta terna de poetas canarios, Alonso Quesada, se inscriben en el bloque V (“Postmodernismo: 1905-1914”) de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* —publicada en 1934 en el Centro de Estudios Históricos—, de Federico de Onís, artífice de los conceptos “postmodernismo” y “ultramodernismo” como explica en su “Introducción” (1934: XVIII-XIX; García Morales, 2012: 41-46). Al primero de estos autores lo ubica Onís ([1934] 2012: 797-811, 876-877) en la sección cuarta (“Reacción hacia el prosaísmo sentimental”) bajo el epígrafe “a) Poetas del mar y viajes”, mientras que a Alonso Quesada, sin otorgarle la misma supremacía que a Morales, lo integra en el quinto apartado (“Reacción hacia la ironía sentimental”)³.

³ Precisamente, Alonso Quesada redactó “El balance” de *El lino de los sueños*, teniendo como *laudandus* a Morales. Se trata, en efecto, de unos versos integrados por Onís ([1934]

Comparaciones al margen, Onís inserta, en su compendio antológico, una selección de composiciones líricas de Morales, en concreto, los fragmentos primero y quinto de “Vacaciones sentimentales” y “Poemas del mar” (I-VIII y “Final”), de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908), así como las partes IV, V y XV-XVII de “Oda al Atlántico”, “Alegoría del otoño” y “Canto a la ciudad comercial”, del libro II de *Las rosas de Hércules*. Sin embargo, antes presenta este selecto corpus mediante una sucinta semblanza biobibliográfica del escritor —sustentada en autorizadas voces como las de Enrique Díez-Canedo⁴— justificando su adscripción postmodernista bajo la conceptualización de “Poetas del mar y viajes”. Procedió así dado que consideraba que su recreación literaria del mar, de un lado, y la evocación de la niñez, de otro, en las lábiles fronteras entre la experiencia vivencial y una acendrada reelaboración creativa —remozada de sentimientos y emociones—, se alzaban como las constantes creativas más sobresalientes de nuestro poeta:

Ésta [“su isla natal”] le dio los temas diversos de sus poesías, la más rica, amplia y brillante de la fase postmodernista en España; tanto, que su obra no cabe en una de las secciones en que la hemos dividido. Si le colocamos en ésta es porque creemos que la parte de su obra en que su originalidad se ha logrado de modo más intenso y acabado es aquella que tiene como tema las emociones del mar y del puerto en sus aspectos vulgares y cotidianos. Otros poemas del mar, de más altos vuelos, como su *Oda al Atlántico*, son fragmentos de una visión poética y mitológica del mar, en la que brillan sus grandes cualidades retóricas de filiación más directamente modernista. Otro de sus temas, el que más ha prendido en la poesía canaria, es el de las emociones íntimas y los recuerdos infantiles (Onís, [1934] 2012: 797).

En virtud de la filiación postmodernista de Morales —al decir de Onís—, pondré el foco de atención, en estas páginas, en su pensamiento estético, atendiendo al maridaje de poesía y música en *Las rosas de Hércules* al tras-

2012: 876-877) en su *Antología*, pero sin la aludida dedicatoria. En palabras del crítico ([1934] 2012: 876), Quesada cantaba “en voz muy baja lo cotidiano y familiar con un dejo de resignada ironía”. No menos interés intertextual alberga, en fin, el poema “En *El lino de los sueños*, de Alonso Quesada”, integrado en la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” del libro II de *Las rosas de Hércules* (Morales, 2006: 218-221).

⁴ Dedicatario de “Miss Ford” en *El lino de los sueños*, de Alonso Quesada.

luz de rasgos que el propio crítico (1934: XVIII), en la “Introducción” de su *Antología*, consideraba connaturales al postmodernismo “como reacción conservadora (...) del modernismo mismo”, según reparó “en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez (...)”. A tenor de estas características y en lo que respecta a Morales, estará muy presente, en armonía con los elementos mélicos, la plasticidad pictórica de sus imágenes, a menudo en diálogo conceptual con su amigo el pintor Néstor, de manera que podemos concebirlas como auténticos iconotextos sonoros (Escobar, 2003-2004). Es más, con el objetivo de identificar fuentes y paradigmas que tuvo en cuenta nuestro poeta en la forja de su ideario literario-musical —ofreciendo así una nueva aportación crítica al estado de la cuestión—, partiré del análisis de su biblioteca personal consultada *in situ* (con notable presencia de huellas cervantinas) y de sus libros de autor, que he examinado *de visu* en los fondos de la Casa-Museo Tomás Morales. De hecho, este legado patrimonial ofrece fértiles caminos de

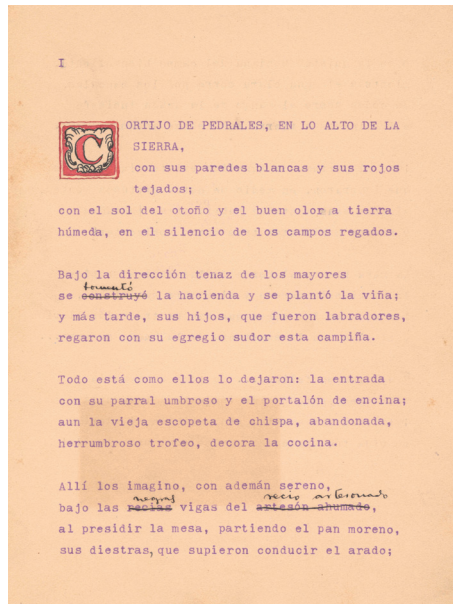


Figura 5. Libro de autor mecanografiado de Tomás Morales, con variantes redaccionales autógrafas. Casa-Museo Tomás Morales.

indagación que atañen tanto a la recepción de referentes musicales como a las resonancias literarias del Siglo de Oro hasta el punto de que modelos canónicos del calado de Garcilaso y Boscán —en calidad de personaje ficticio—, Cetina, Herrera, fray Luis de León, san Juan de la Cruz o Góngora conviven, en la arquitectura de *Las rosas de Hércules*, con autores de épocas posteriores, con inclinación, entre otros nombres señeros, por Bécquer, Alarcón, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, incluidos estos tres últimos referentes por Onís ([1934] 2012: 143-197, 258-292) en su *Antología*.



Figura 6. Ornamento tipográfico de *Las rosas de Hércules. Libro II*, de Tomás Morales, con viñetas de Néstor y Miguel Martín-Fernández de la Torre, y guardas de José Hurtado de Mendoza. Casa-Museo Tomás Morales.

Desde esta óptica epistemológica y conforme al comparatismo literario e interdisciplinar, organizaré el análisis ubicando el encuadre epistemológico en la obertura de *Las rosas de Hércules*, “Canto inaugural”, en la que se armonizan, al unísono, tradición clásica, ecos auriseculares y paisaje sonoro del mar, tan ensalzado por Onís en su *Antología* como rasgo identitario del



Figura 7. Retrato de Néstor. Casa-Museo Tomás Morales.

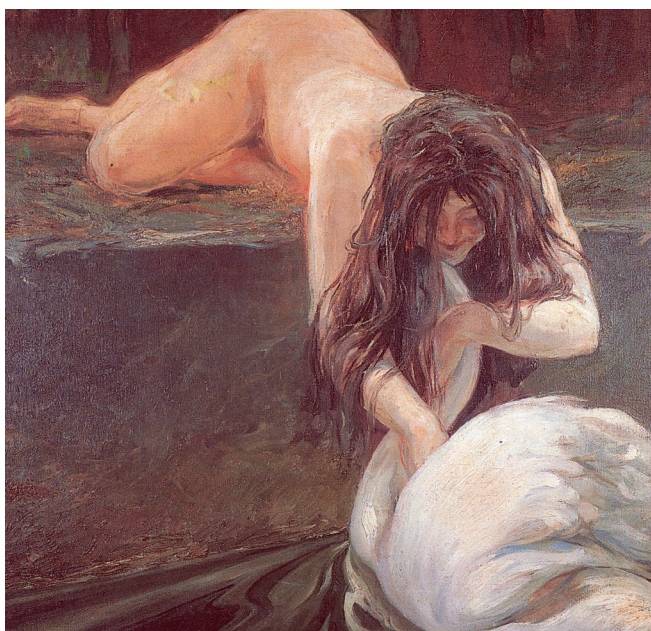


Figura 8. Néstor, *Adagio* (1903). Museo Néstor Martín-Fernández de la Torre (Archivo de Fotografía Histórica de Canarias, documento 022671).

universo artístico de Morales. En este poema y en otros como “Vacaciones sentimentales” —con presencia en el libro de Onís—, se reconoce ya el interés de Morales por las estaciones como arquetipo literario-musical, que hunde sus raíces en el Siglo de Oro, pero practicado al tiempo, a nivel pictórico-literario, por Néstor. En el epígrafe siguiente, desarrollaré el estudio a la luz del simbolismo de las campanas, perceptible en un ciclo de composiciones que, imbricadas en los dos libros de *Las rosas de Hércules*, evidencian sonosferas o atmósferas emocionales, si se prefiere, vinculadas a las vivencias de Morales —sin alejarse de las raíces identitarias insulares como preconizaba Onís—, aunque materializadas en la recreación ficticia y estilización retórica. La última línea de estudio implementada versa sobre la pervivencia de modalidades genéricas que van desde la serenata —es el caso del poema homónimo— a la pastoral (así, “Pastoral romántica”), pero siempre en diálogo con tradiciones de sabor popular como el romancero, remozado de reminiscencias áureas en sutil convivencia con clásicos contemporáneos. Comencemos con el análisis de los tesoros de la biblioteca de Morales entre ecos musicales y la impronta de paradigmas del Siglo de Oro, con claras implicaciones compositivas en *Las rosas de Hércules*.

2. EL IMAGINARIO LITERARIO-MUSICAL DE MORALES A PROPÓSITO DE SU BIBLIOTECA

Es conocida la alargada estela del wagnerismo en la órbita del modernismo como refleja el pensamiento musical de nombres cardinales en el imaginario de Morales del vuelo de Rubén Darío (Artiles, 1976), integrado en una “sección aparte” de la *Antología* de Onís (1934: XVII), según esgrime el erudito en su “Introducción”, al tratarse del “principal renovador de la poesía”. Pues bien, siguiendo esta égida del maestro —a quien consagró “A Rubén Darío en su última peregrinación” en el apartado “Alegorías” del libro II de *Las rosas de Hércules*—⁵, Morales atesoraba en su biblioteca personal un

⁵ Antonio Machado (1984: 244), uno de los poetas preferidos de Onís, llamó al nicaragüense “peregrino/ de un Ultramar de Sol” en su composición de 1904 “Al maestro Rubén Darío” —a quien volverá a rendir homenaje en “A la muerte de Rubén Darío” (Machado, 1984: 244-245)—, del mismo modo que Morales, en esta senda de tributos modernistas en

ejemplar de *Dramas musicales* (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1908), con fotograbados de Meisenbach. Ello le permitió leer, como un cauce de acceso didáctico a los discursos musicales wagnerianos, los textos de *Rienzi*, *El buque-fantasma*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *Tannhäuser* —música que se escuchó en su honor en un homenaje organizado el 11 de marzo de 1920 por la Sociedad de Fomento y Turismo de Gran Canaria⁶—, *Los Nibelungos* o *Parsifal*, en interacción con las ilustrativas imágenes de Meisenbach. Asimismo, de manera indirecta, debió de reflexionar sobre la producción estética de otros músicos del canon clásico con la mediación creativa de escritores de su agrado. Se demuestra al compás de su admirado modelo decadentista Gabrielle D’Annunzio, de quien, más allá de referencias intertextuales sobre su pensamiento en *Las rosas de Hércules*⁷, disponía, en la biblioteca, de un ejemplar de *Poesie. Poema paradisiaco. Odi navale* (Milán:

forma de *tombeaux*, aludirá a la “última peregrinación” del aclamado vate. Por su parte, Torón, en “A Rubén Darío en la ruta de Helios” de *Las monedas de cobre*, redactó versos como loa a su dedicatario. Por lo demás, si bien es cierto que Morales tuvo a Darío como un paradigma indiscutible, fue “solo en lo superficial” —otorgando prioridad a la pervivencia de los “poetas latinos”—, en palabras de Díez-Canedo (1922: 17) en el prólogo al frente del libro I de *Las rosas de Hércules*. Asimismo, este crítico y poeta (1922: 15; Onís, [1934] 2012: 625-637) apuntó la deuda de Morales, a la hora de ir configurando su primera imagen del mar —sin ser todavía la definitiva—, para con su referente, al hilo de “Sinfonía en gris mayor” en *Prosas profanas*, y también respecto a Tristan Corbière y *Gens de Mer*.

⁶ Y sobre la que había puesto su encuadre crítico el escritor palmense Benito Pérez Galdós —dedicatario de “La ofrenda emocionada” en el libro II de *Las rosas de Hércules* (Morales, 2006: 215-217)— en el artículo “Una crítica a La marcha del *Tannhäuser*, de Wagner”, para *La Nación* (22-06-1865). Incluso no cabe soslayar la relevancia del contenido dramático de los textos wagnerianos que Morales pudo haber tenido en cuenta con vistas a la elaboración de su obra teatral *La cena de Betania*. Me ocupó tanto de esta cuestión como del referido homenaje tributado al escritor en un estudio en preparación.

⁷ Se detecta en el arranque de la sección “Epístolas, elogios, elogios fúnebres” del libro II al trasluz de “... di uomini illustri e di uomini oscuri”, texto integrado en *La vita di Cola di Rienzo. Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*. En su preliminar al libro I de *Las rosas de Hércules*, Díez-Canedo (1922: 15) subrayaba la filiación conceptual de Morales para con D’Annunzio, citado junto a Jacinto Verdaguer: “El canto ya no persigue aquellas siluetas rudas, aquellos breves cuadros de antaño; cobra entonaciones augurales, se llena del espíritu oceánico; nos parece que se levanta de la espuma, impregnado de sal y de yodo. Su entronque poético ha de buscarse ya en Verdaguer y en D’Annunzio”.

Fratelli Treves Editori, 1907), en el que pudo percatarse de la sensibilidad de este autor por la música de Edvard Grieg (“Sopra un ‘Erotik’ de E. Grieg”) y Johannes Brahms (“Sopra un ‘Adagio’ de J. Brahms”).

Estos caminos de acceso a contenidos de aliento musical relacionados con textos poéticos no se limitaban a los autores canónicos de la tradición clásica, sino que Morales se interesó, en buena medida, por el folclore y el acervo popular. Tal circunstancia explica que contase en su biblioteca con *Cantares* (Madrid, Imprenta de Fernando Fé, 1901) de Carmen de Burgos, *Colombine* —una de sus primeras voces fautoras junto a Francisco Villaespesa, Salvador Rueda y Enrique Díez-Canedo—, con prólogo de Alfonso Pérez Nieva, epílogo de Juan Pérez Zúñiga y una malagueña para piano escrita por Joaquín Taboada. Con todo, aunque Morales tuvo a su alcance partituras como esta, sin embargo, indicios como la escasez de repertorio musical a través de transcripciones en su biblioteca —salvo la fuente de Taboada— o la ausencia de documentos sustentados en análisis musicológicos en los testimonios transmitidos apuntan a que no trabajaba con herramientas técnicas como el solfeo, pese a su notable cultura musical.

En cualquier caso, si la consulta de los fondos de la biblioteca de Morales arroja luz sobre su sensibilidad hacia esta disciplina —con evidentes implicaciones en *Las rosas de Hércules*—, dicho examen proporciona, a la par, valiosos datos a la hora de comprender la frecuentación de nuestros clásicos del Siglo de Oro por parte del poeta canario con la intención de visitar paradigmas indiscutibles de la tradición áurea. Morales operó, al menos, desde dos senderos complementarios. Así, de un lado, leyó a los clásicos de la Edad de Oro a partir de fuentes primarias, con énfasis en la prosa de ideas y de ficción. Se colige de sus ejemplares de *Discurso sobre la montería; con otro discurso y notas de D. José Gutiérrez de la Vega* (Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1882), de Gonzalo Argote de Molina, *La Lozana andaluza* (París: Ediciones Louis Michaud, s. f.) de Francisco Delicado o *El pasagero. Advertencias utilísimas a la vida humana* (Madrid: Renacimiento, 1913), de Cristóbal Suárez de Figueroa, en la edición del erudito bibliófilo y bibliómano hispalense Francisco Rodríguez Marín.

No obstante, como era de esperar atendiendo a su perfil de poeta, Morales asimiló los referentes esenciales de la lírica del Siglo de Oro —con palmarias huellas en *Las rosas de Hércules*— en la Biblioteca de Autores Españoles bajo

la labor editorial de Adolfo de Castro en sendos volúmenes encuadernados con las iniciales “T. M.”, es decir, Tomás Morales: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1911, tomo XXXII, 1) y *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Madrid, M. Rivadeneyra, 1915, tomo XLII, 2). Al tiempo, según deja ver en *Las rosas de Hércules*, Morales prestó atención tanto a los modelos de la épica como al legado del romancero y cancioneros en un meditado maridaje del *sermo sublimis* y la *lyra minima*; esto es, la armonización, desde su prisma estético, del marco de legitimación de la escritura ligada al canon culto y la inagotable vena y filón popular de la oralidad. De ahí que, entre los volúmenes ubicados en sus estantes y anaqueles de casa, consten las ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles —igualmente con las iniciales “T. M.”— al cuidado de Cayetano Rosell en lo que al género épico se refiere (*Poemas épicos españoles*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1912, tomos XVII, 1 y XIX, 2), pero también en lo que hace al romancero gracias a las encomiables compilaciones de Agustín Durán (*Romancero general o colección de romances castellanos*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1912 y 1916, tomos XVI, 2 y X, 1) y Justo de Sancha (*Romancero y cancionero sagrados*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1915, tomo XXXV).

La segunda línea de acceso por parte de Morales a contenidos circunscritos a clásicos del Siglo de Oro no tiene que ver ya con fuentes primarias, sino con otras secundarias, al calor bien de la creación literaria —con énfasis en la poesía— o de la reflexión teórico-analítica. Entre los ejemplos más ilustrativos del primer caso, se alza su refinado gusto por la producción novelesca de Miguel de Cervantes, en general, y por *Don Quijote* (1605 y 1615), en particular, como se infiere de los textos que su amigo Enrique de Mesa le obsequió bajo una dedicatoria autógrafa (“Al ilustre poeta canario D. Tomás Morales su admirado amigo y compañero Enrique de Mesa”) en el *Cancionero castellano* (Madrid: Renacimiento, 1917), arropado de un ensayo bajo la rúbrica de Ramón Pérez de Ayala⁸. A la luz de dicho volumen, Morales paladeó versos como “Del solar de Don Quijote”, “En un lugar de La Man-

⁸ El interés de Morales por *Don Quijote* entra en correspondencia con el de sus amigos escritores canarios. Sobresale, especialmente, Alonso Quesada en “Un británico”, con el hidalgo de la Triste Figura como telón de fondo, o “El muerto” de *El lino de los sueños*, en virtud de la insania del protagonista y motivos cervantinos ceñidos a Aldonza y Clavileño.

cha”, “Sin caballero” o “El nieto de Quijano”. En lo que respecta al segundo cauce de asimilación de contenidos auriseculares —el del estudio teórico y de conceptualización—, Morales consultaba, con regularidad, libros que comprendían ensayos como el de Pérez de Ayala. Se detecta en *Las lecciones de Literatura Española* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1910), de Jaime Fitzmaurice-Kelly, gracias a la labor traductora de Diego Mendoza y con paratexto prologal de Rufino José Cuervo. En este libro, Morales debió de enriquecer, en fin, su conocimiento sobre el pensamiento de Cervantes y su consabida tensión dialéctica entre realidad y ficción —uno de los estandartes y claves identificables en *Las rosas de Hércules*— en virtud de páginas como las que atesoran “La vida de Cervantes” o “Las obras de Cervantes”.

3. MÚSICA Y RESONANCIAS DEL SIGLO DE ORO EN *LAS ROSAS DE HÉRCULES*

Una vez asentadas las bases que permiten comprender cómo Morales se sirvió de fuentes primarias y secundarias circunscritas a los dominios musicales y también del Siglo de Oro —con filiación, a menudo, en la tradición clásica y la mitología— procedentes de su biblioteca, pasará seguidamente a realizar una cala y cata de composiciones representativas de *Las rosas de Hércules* con el propósito de poner de relieve la recepción de estos dos senderos conceptuales que interesaron a nuestro autor. De hecho, esta *forma mentis* dual —como Jano bifronte— le sirvió de utillaje previo en la forja de su formación cultural y fundamentación de conceptos, ideas y motivos —a nivel de *inventio*— al servicio de la creatividad poética. Comenzaré con el “Canto inaugural” sobre el que la crítica ha aportado numerosas lecturas e interpretaciones (Santana, 2004; Escobar, 2004), si bien trataré de ofrecer nuevas perspectivas sustentando la exposición en el doble itinerario trazado.

3.1. “Canto inaugural”: tradición clásica, fuentes áureas y paisaje sonoro

La figura vertebradora del “Canto inaugural” de Morales, como obertura de *Las rosas de Hércules* (2006: 51-55), viene dada por el mítico Alcides, un emblema que, más allá de otorgarle señas de identidad simbólicas a la obra,

resultó ser objeto de tratamiento estético en el círculo de sociabilidad amical del escritor canario, como refleja el óleo sobre lienzo *Hércules formando el túmulo de Pirene* (1909), de Néstor, custodiado en el museo homónimo. Y el año anterior, en concreto, en marzo de 1908, uno de los principales valedores modernistas de Morales, el malagueño Salvador Rueda, firmaba una composición trufada de términos musicales, “El poeta futuro. Tomás Morales”, en la que aludía a “(...) un cíclope de ardor perenne y claro”, reiterando el epíteto “gigante” en versos como “y, con gigante pluma de inspiración no vista”, “lo mismo que si fueran gigantes mariposas” o “cual gigantes pájaros se romperán las velas”. Y es que, en calidad de *laudatio* del prometedor libro *Poemas de la gloria, del amor y del mar* —celebrado por Onís en su *Antología*—, el texto se integró, a continuación del prólogo de Díez-Canedo, también como paratexto del libro I de *Las rosas de Hércules* (1922: 23-27), con variados tecnicismos mélicos en alabanza de la eufonía y euritmia de Morales: “que llegas con las manos ungidas de armonía”, “Haz de tu cuerpo un arpa con nervios de tu vida”, “Canta el enorme tráfago de los tronantes puertos”, “Cante tu amor humano las redes de amplias vías”, “Llave tu lira sea, llave de oro fundida”, “Las cinco grandes cuerdas de tu proteica lira” o “Y si, teniendo un arpa sublime y soberana,/ no cantas de los hombres la lucha sempiterna”.

Reminiscencias de cíclopes al margen, si bien la aretología de Hércules resultaba familiar, en cuanto a conocimientos de cultura general, para un poeta con tan exquisita formación integral como Morales, lo cierto es que, tras el examen atento de los volúmenes de su biblioteca, se observa un núcleo de fuentes de la tradición clásica —con énfasis en subtemas de cuño mitológico— que pudieron ayudar al escritor a la hora de elaborar y definir mitemas específicos en las anotaciones de sus borradores; es decir, en una suerte de *codex excerptorius* al modo de los humanistas del Siglo de Oro. A esta inclinación de Morales por la mitología cabe añadir su lectura de clásicos, siempre en lengua vernácula y no en griego o latín —al menos así lo dejan ver los volúmenes conservados en su biblioteca—, que vienen a explicar la pátina eglógica de poemas de *Las rosas de Hércules*, como el “Canto inaugural”, remozada de un marcado tratamiento épico (en consonancia con *Poemas épicos españoles* de Rosell, que tenía el escritor de Moya entre sus libros) en una hibridación o *temperamentum* retórico-estilístico.

Baste recordar, a este respecto, volúmenes como *Églogas y Geórgicas* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1909) de Publio Virgilio Marón, en la traducción de Félix M. Hidalgo y Miguel Antonio Caro, acompañada del estudio introductorio de Marcelino Menéndez Pelayo; *Poetas bucólicos griegos* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910), gracias a la *translatio* al castellano de Ignacio Montes de Oca y Obregón y en la que no estaban ausentes motivos y subtemas ceñidos a los amores de Alcides como el Idilio IV (“Lamentos de Mégara, esposa de Hércules”), de Mosco de Siracusa; o *Poetas líricos y griegos* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1911), en una labor editorial y de romanceamiento conjunto de Baráibar, Menéndez Pelayo, Conde, Canga-Argüelles y Castillo y Ayensa. No faltan tampoco, en suma, otros *auctores* clásicos que hicieron posible que Morales abordase, conforme a esta línea conceptual, elementos literarios tales como el amor sensual con tonalidad erótica o la crítica satírica de la realidad desde la economía discursiva y la concentración expresiva; o lo que es lo mismo, recuperando el ideal de la *concinntitas et brevitatis* de la tradición clásica. Me refiero al ejemplar de *Epigramas eróticos* (Valencia: Ed. F. Sempere y Compañía, 1910), de Marco Valerio Marcial, en la versión en prosa de Miguel Romero.

Sin embargo, en lo que respecta a “Canto inaugural”, Morales contó, especialmente, con una fuente instrumental en dos volúmenes, *Los dioses de Grecia y Roma o mitología greco-romana* (Barcelona: Biblioteca Ilustrada de Espasa y Compañía, 1880), de Víctor Gebhardt, que, concebida a modo de diccionario enciclopédico —arropado de atractivas ilustraciones en forma de grabados—, le sirvió como un útil repertorio motivico. Es más, debió de aplicar un *modus operandi* similar al empleado por los autores del Siglo de Oro en lo que a diccionarios secretos se refiere, esto es, polianteas, *officinae* y misceláneas, dado que podía centrar su mirada en aquellos aspectos temáticos que eran de su interés. Sobre este particular, mayor enjundia, si cabe, reviste el hecho de que, en la entrada de *Los dioses de Grecia y Roma...* consagrada a la aretología de Hércules (libro V, “Héroes y tradiciones heroico-mitológicas”, capítulo I), se incluyan no solo los laboriosos trabajos del jayán sino también los episodios centrados en sus relaciones con personajes femeninos: Deyanira, Pirene, icono principal del aludido cuadro de Néstor, u Onfalia, representada en una imagen de

este erudito compendio gracias a una reproducción de *Hércules a los pies de Omfalía*, de C. Glevre⁹.

Por tanto, en aras de armonizar en “Canto inaugural” la fuerza épica de Hércules con su delicadeza y sensibilidad amorosa —marcada por el simbolismo de las rosas—, Morales tuvo al alcance, al menos, esta obra instrumental al servicio de sus consultas. Y lo hizo al calor de una fructífera tradición desde Ausonio y su “*Collige, virgo rosas*”, pasando por Garcilaso de la Vega y el soneto XXIII “En tanto que de rosa y azucena” —incluido en el volumen de Adolfo de Castro (1911: 35) consultado por Morales—, hasta llegar a clásicos contemporáneos como Juan Ramón Jiménez —a quien dedicó Saulo Torón “Paréntesis en el libro”, de *Las monedas de cobre*¹⁰— en poemas del fuste conceptual de “La única rosa” o “El poema” (¡No le toques ya más,/ que así es la rosa!), de *Piedra y cielo* (Jiménez, 1919: 15), y Antonio Machado (1984: 122) en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (LXVIII): “—A cambio de este aroma,/ todo el aroma de tus rosas quiero./ —No tengo rosas; flores/ en mi jardín no hay ya, todas han muerto”. Por su parte, Díez-Canedo, en el preliminar al libro I de *Las rosas de Hércules* (1922: 11), resaltó la notoriedad de dicho emblema simbólico en el imaginario del poeta canario a raíz de su fallecimiento: “Ya había dado el rosal todas sus rosas, y una mano inflexible se aprestaba a cortarlo”. Con todo, no fue un referente exclusivo de Morales, puesto que, en lo que hace a su círculo de amigos, el *leitmotiv* de los rosales constituyó un eje motivico habitual hasta el punto de que fue recreado tanto por Saulo Torón en “El rosal de mis ensueños”, de *Las monedas de cobre*, como por Alonso Quesada en “Canción solitaria” —siendo el dedicatario el propio Torón—, “A Luis Millares”, “La luna está sobre el mar”, “El domingo” —en loa y alabanza de Antonio Machado— o “Lucía”, de *El lino de los sueños*.

Pero es que, con tal simbolismo muy presente, la modulación de la tonalidad épica en favor de los sentimientos amorosos demostrados por el coloso

⁹ En el ítem se encuentra un folio inserto en la página marcando específicamente cierto interés —a buen seguro de Morales— por ese contenido en el maremágnum de temas mitológicos que tejen tan vasta enciclopedia.

¹⁰ Una sabrosa selección de los poemas de Juan Ramón fue incorporada por Onís ([1934] 2012: 573-619) en el bloque cuarto de su *Antología*.

constituía una clave técnica de la tradición clásica, o sea, la *recusatio*, reconocible en *auctores* como Horacio y de notoria pervivencia en un preclaro modelo del Siglo de Oro para Morales: Fernando de Herrera. Huelga aducir poemas del Divino como la Elegía VI (“En tanto que, Malara, el fiero Marte”) de *Versos* (1619), transcrita en la edición de Adolfo de Castro (1911: 268) que atesoraba el escritor canario en su biblioteca. En este mismo volumen (1911: 296), debió de leer, igualmente, el soneto de cuño amoroso “Ardió en las llamas d’Era Alcides fiero”, también de *Versos*, cuyo íncipit alude a Hércules —tan representativo en el humanismo hispalense— como protagonista del primer cuarteto y asociado a “las llamas” para pasar, en los restantes versos, a la experiencia amorosa desde el *ignis amoris* en la voz de la enunciación lírica motivada por Estrella y Luz, nombres simbólicos y parlantes inherentes al heliocentrismo herreriano. De otra parte, se distingue la huella de la canción del vate hispalense a Lepanto —de resonancias bíblicas— “Cantemos al Señor, que en la llanura” (Castro, 1911: 306-307), entre otros versos dedicados a don Juan de Austria y dicha contienda bélica, en la “Oda a las glorias de don Juan de Austria”, de la sección “Los himnos fervorosos” en el libro II de *Las rosas de Hércules* (Morales, 2006: 135-137)¹¹. Incluso pertrechado del libro de Adolfo de Castro, Morales pudo tener en consideración, en aras de enriquecer el vuelo épico de este poema, el ciclo de canciones heroicas de Luis de Góngora, siguiendo la estela de su modelo herreriano, entre las que se encontraba “A la toma de Larache, plaza fuerte de África, que se entregó por trato con Muley Jeque, rey de Fez, año de 1610” (Castro, 1911: 448-449). Por último, en entronque con el canon de la poética culta andaluza de Herrera a Góngora al hilo de Hércules y la belleza femenina que suscita el enamoramiento —incorporando elementos florales—, traigo a colación el romance “De la Marquesa de Ayamonte y su hija” del vate cordobés, inserto en el volumen de Castro (1911: 505), con versos del calado de “Dos términos de beldad/ se levantan junto a donde/ los quiso poner Alcides”.

Como se ve al trasluz del legado herreriano y gongorino, en “Canto inaugural” de Morales (2006: 55), estamos ante una resignificación de dicha tra-

¹¹ Esta hipótesis la sugirió De la Nuez (2006: 310), en su encomiable estudio, considerando la composición de Morales una “oda herreriana”, aunque sin identificar la fuente precisa en la que leyó al poeta áureo sevillano.

dición literaria en calidad de *cadenza* final del poema, ya que Hércules olvida “las gestas azarosas” y “las heroicas lides”, como un “crepuscular paréntesis”, para otorgar preeminencia a “un lecho de rosas” que le llevará a disfrutar “su primer sueño de amor” (vv. 100-103). Por lo demás, en hermandad con la *recusatio* y los ecos áureos entre Herrera y Góngora, lo cierto es que “Canto inaugural” constituye un excelente ejemplo del paisaje sonoro que delinea sutilmente Morales (2006: 51) por medio de su fino sentido musical implementado en *Las rosas de Hércules*. Lo dejan ver las alusiones, en los versos 10-15, a “Cantaba”, “vago viento”, “sonidos” o “ecos lejanos repetían”, destacando, por añadidura, el dinámico movimiento del gigantesco “semidiós”, con encuadre en su “paso”, mientras se le rinden ante sus pies los distintos elementos de la naturaleza (“vegetales y bestias admiración conjunta”; vv. 10-15). Incluso nuestro poeta (2006: 53) llega a amplificar el subtema de los “pasos” de Hércules (“los rectos pasos guía”) gracias a las “pisadas” (“Ya sus pisadas huellan”), haciéndose camino en el “vergel lozano”, la “linde del bosque” y la “alegre frondación del follaje” (vv. 58-63).

Pues bien, si se tiene en cuenta que Morales asimiló con rigor los clásicos españoles de los siglos XVI y XVII, dado que tuvo en su biblioteca al menos —que se haya conservado— la edición de Adolfo de Castro, planteo la posibilidad de que, en consonancia con el contenido comprendido en el repertorio mitológico de Gebhardt, nuestro autor pudiese haber tenido en mente la grandiosidad de otro jayán, bien conocido en la tradición literaria áurea, cuya caracterización como personaje de filiación clásica participa de la conjugación de elementos de la épica en miniatura —o epilio— y la ambientación de la fábula mitológica de aliento arcádico. Me refiero al enamorado cíclope de Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, uno de los textos identificable en el libro de Adolfo de Castro (1911: 459 -463) y que interesó a Juan Ramón Jiménez, modelo de Morales, en sus dos bocetos destinados a la musicalización —finalmente truncada— de Manuel de Falla. Tanto es así que, del mismo modo que Morales centró su atención en el “paso” y “pisadas” de Hércules, con representación del “viento” y los distintos elementos de la naturaleza como el “bosque”, Góngora había pintado, con su característica musicalidad sustentada en la eufonía y la euritmia, tales emblemas, vertiendo la tradición del hexámetro ovidiano en el episodio de las *Metamorfosis* en una música diferente y hasta disonante —en compara-

ción con Garcilaso y Herrera a nivel de *res* y *verba*— gracias a los matices acentuales y tipológicos del endecasílabo en castellano; así, desde los apuntes, en la octava IX del *Polifemo*, al “paso” y a la acción de pisar (“pisando”), con presencia del “viento” y los “bosques”, marcando la supremacía entre los elementos de dicha naturaleza (“los bueyes a su albergue reducía”), hasta el hecho de aprovechar sus frutos contenidos en el zurrón, como se expresa en la octava X (Castro, 1911: 459).

Explicado con otros términos, Morales acudió al rico manantial y acervo de clásicos del Siglo de Oro como Góngora —alejándose, por tanto, de la conceptualización y musicalidad modernista acuñada por autoridades como Rubén Darío¹²—, en su tratamiento de un jayán como Polifemo habida cuenta de que casaba, en buena medida, con la majestuosidad épica de su Hércules. Y es que, al igual que el desdichado gigante cautivado por Galatea, Alcides se rindió, de manera inexorable, ante la poderosa fuerza del amor en un mestizaje de canon épico-mitológico y trama de cuño amoroso. Esta hipótesis, en síntesis, podría dar sentido a la búsqueda de una resonancia musical original, como hiciera en su momento Góngora, en el paisaje sonoro de “Canto inaugural” por parte de Morales; de ahí la concentración de ecos mélicos ligados a la tradición del hexámetro clásico (“y, en excelente hexámetro (...)”) reformulado musicalmente por el melómano Góngora en la forja de su *Polifemo*. Más allá de esta deuda de cuño gongorino y en aras de intensificar la eufonía mélica, se distinguen, en los versos de Morales (2006: 52), “la cigarra cantora” —símbolo de la inmortalidad—, “el monocorde juego” y la “acción sonora”, en hermandad con la historia mítica de Titón y la Aurora en una meditada hibridación respecto al eje vertebrador de Hércules (vv. 22-27).

En este empleo de iconos sonoros por Morales (2006: 55) habrá de reaparecer, más adelante, “la cigarra sonora”, como si de una notación musical *da capo* se tratase, con el objeto de marcar, en el plano de la *dispositio*, la estructura anular o *Ringkomposition* del poema. No obstante, a modo de *variatio*, “el silencio” contrasta de forma contrapuntística con el “pertinaz concierto”

¹² Seguramente sea esta una de las razones —como he indicado— por la que Díez-Canedo, en su prólogo al libro I de las *Rosas de Hércules*, subrayaba que Morales resultó ser un alumno de Darío, pero tan solo en “lo superficial”.

del insecto hemíptero “más estridente ahora” (vv. 94-99), en comparación con el *leitmotiv* anterior. En este sentido, se percibe, en fin, el atronador estruendo del mar (“el claro mar sonaba”), iconotexto sonoro emblemático del imaginario identitario de Morales desde *Poemas de la gloria, del amor y del mar* —como advirtiese Onís en su *Antología*— hasta su integración y reformulación mediante nuevos códigos y significados en *Las rosas de Hércules*¹³.

3.2. Las estaciones como arquetipo literario-musical: a propósito de “Vacaciones sentimentales”

Como se lee en “Canto inaugural”, Morales se sirvió de un *leitmotiv* vinculado al verano, lo que explica, entre otros subtemas, el protagonismo de la cigarra. En efecto, en su conceptualización del paisaje, hay que tener en cuenta la categoría de tiempo asociada a momentos sonoros definidos; o sea, el motivo recurrente de las cuatro estaciones tan arraigado en la tradición literaria áurea (huelga recordar la escuela antequerano-granadina con cristalización en el inicio de las *Soledades* de Góngora), pero también perceptible en el *ars pictorica* —con matices literario-musicales de Néstor en *El poema de la tierra*— y, claro está, en la música, en concreto, en testimonios de cuño instrumental del calado de *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi. La consideración de este eje temático, a nivel de *inventio* en *Las rosas de Hércules* y en coherencia con *Verano* de Néstor, da carta de naturaleza al tema con variaciones sobre el estío reconocible en “Canto inaugural” (vv. 1-3, 22-24, 31-33; Morales, 2006: 51-52). No se trata de un motivo aislado, sino que se erige como una clave compositiva en diálogo interdiscursivo con la práctica estética en dominios como la poesía, la pintura y la música, en virtud de imágenes concebidas a modo de iconotextos sonoros. Para demostrar tal

¹³ Preparo un estudio sobre esta cuestión —en fase avanzada— a partir de emblemas identitarios canarios abordados por Morales y que suscitaron el interés de Onís en su volumen: desde el mar (“Poemas del mar” y “Oda al Atlántico”) y la naturaleza urbana de Las Palmas (“Poemas de la ciudad comercial” y “La ciudad y el puerto”) al Teide (“Himno al volcán”) y la selva de Doramas (“Tarde en la selva”), en entronque con el universo de Cairasco de Figueroa (Sánchez Robayna, 1992: 69-130), melómano poeta y de notoria influencia en Góngora (uno de los modelos señeros que dejó huella en nuestro autor).

aserto traigo a colación varios ejemplos extraídos de “Vacaciones sentimentales”, poema “de evocación romántica” —en palabras de Díez-Canedo en su prólogo al libro I de *Las rosas de Hércules* (1922: 14)— que sigue a “Canto inaugural” e incluido parcialmente por Onís ([1934] 2012: 797-799) en el bloque V (“Postmodernismo: 1905-1914”) de su *Antología*. Dedicado a Fernando Fortún¹⁴, arranca con el paratexto “*De toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños. Antonio Machado*”, en una referencia intertextual a *Soledades. Galerías. Otros poemas* (LXXXIX; Machado, 1984: 131). En lo que atañe al fragmento sexto de “Vacaciones sentimentales”, se lee, con homenaje de por medio al poeta simbolista belga Georges Rodenbach, “Esta tarde he leído a Rodenbach. El día/ ha sido el más propicio que hubo en todo el verano...” (vv. 1-2), en tanto, que, en el fragmento octavo (vv. 1-4), descuella la reiteración del subtema al unísono con la evocación del recuerdo de antaño asociado a la hermana de Morales (2006: 66, 70); es decir, una clave identificable también en poetas allegados como Saulo Torón —por el hecho de integrar la vida familiar en la ficción lírica— en “Mi hermana mayor”, “Despertar angustioso” o “Lo que importa”, de *Las monedas de cobre*.

Tampoco resulta este un *leitmotiv* puntual a propósito del estío, puesto que, al igual que procedieron amigos suyos como Néstor —según se advierte en la confluencia de las distintas artes en *El poema de la tierra*—, Morales orientó el arquetipo motivico hacia las restantes estaciones. Sobre este particular, del mismo modo que Néstor representaba figurativamente el otoño en su cuadro temático y en armonía con poemas de iconos modernistas como Rubén Darío (“Canción de otoño en primavera”, de *Cantos de vida y esperanza*, o “El poema del Otoño”, de *Poema del otoño*) o Antonio Machado (“Amanecer de otoño”, de *Campos de Castilla*) —recogidos por Onís ([1934] 2012: 176-178, 189-194, 275-276) en su *Antología*—, Morales abordó dicho eje simbólico en su imaginario lírico. Lo transformó en materia literaria tanto en “Alegoría del otoño”, integrada en el libro II de *Las rosas de Hércules* y que dicho antólogo ([1934] 2012: 804-808) incorporó

¹⁴ En su memoria, Morales (2006: 207-211) redactó el poema “En la muerte de Fernando Fortún” —fechado el 6 de mayo de 1914— para el libro II de *Las rosas de Hércules*. De Fortún y Morales fue buen amigo Díez-Canedo, como recuerda este crítico literario (1922: 12) en el mencionado preliminar.

al bloque V (“Postmodernismo: 1905-1914”) de su florilegio, como en el fragmento primero de “Vacaciones sentimentales”; en concreto, en una perfecta conjunción de sinestesia —como apelación a los distintos sentidos— y silencio a la luz de los versos “Cortijo de Pedrales, en lo alto de la sierra,/ con sus paredes blancas y sus rojos tejados,/ con el sol del otoño y el buen olor a tierra/ húmeda, en el silencio de los campos regados” (vv. 1-4; Morales, 2006: 59).

En cuanto a la primavera —una vez más, desde una sensibilidad afín a la de Néstor en el cuadro sobre esta estación—, tiene cabida dicho período temporal en “Vacaciones sentimentales”. Se observa, de hecho, en el fragmento tercero, precisamente en un efecto contrapuntístico entre la sonoridad de “los gritos infantiles”, motivados por “juegos pueriles” —en paralelo a poetas amigos como Alonso Quesada en “Un recuerdo infantil”, de *El lino de los sueños*, o Saulo Torón en “Mientras juegan mis sobrinos”, de *Las monedas de cobre*—, y el ulterior silencio tras el cese del ruido (vv. 9-11; Morales, 2006: 63). Frente al alegre paisaje emocional de la primavera, nuestro autor busca intencionadamente, en la misma composición, nuevas sonoridades alentadas por la remembranza de recuerdos familiares en el invierno, incluso sin la necesidad de mencionar de manera explícita la estación, dado que resultaba más sugerente aludir a “una tarde de enero”. Se infiere, en particular, del fragmento octavo en el que cobra protagonismo la tía del poeta, Rosa —otra “rosa” consonante con el título del poemario moraliano—, con la mención de “una vieja zarzuela”, uno de los géneros musicales y escénico-teatrales de interés para Morales (2006: 70-71) por su contenido literario entre lo popular y lo culto y su atractiva puesta en escena (vv. 9-10, 41-44). Si bien es cierto que el “piropo” de la “vieja zarzuela” podría proceder de cualquier obra de los grandes autores de la época —desde Francisco Asenjo Barbieri, Federico Chueca, Joaquín Valverde Durán o Tomás Bretón a Amadeo Vives, Manuel Fernández Caballero, Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid, Gerónimo Giménez o Francisco Alonso—, el nombre de Rosa sugiere, a la par, la notoriedad de un personaje habitual en obras de este género de aliento picaresco. De hecho, en tales producciones escénicas, con frecuencia se menciona a la realza —recuérdese el contexto de los versos de Morales—, como sucede con *El rey que rabió* (1891), de Ruperto Chapí, contando con la figura de la campesina Rosa en un país imaginario, sin obviar otros testimonios como *El*

suicidio de Rosa (1847), de Agustín Azcona, con ambientación madrileña. Al tiempo, la rosa, elemento alusivo al nombre de la tía de Morales, trae a la memoria el rico imaginario simbólico de zarzuelas, en las que no faltan—claro está— los piropos, como *El puñado de rosas* (1902), también bajo la rúbrica de Chapí¹⁵.

Sea como fuere, la técnica de puentes modulatorios implementada por Morales entre las tonalidades de los diferentes fragmentos de “Vacaciones sentimentales” permite, en consecuencia, el perfecto empaste de motivos poético-musicales remozados de una manifiesta plasticidad visual conforme al *ars pictorica*. Veamos un ejemplo revelador centrado en el fragmento segundo, de manera que la “música del agua”, personificada en aras de transmitir un estado emocional doliente (“plañendo cristalina”) y apesadumbrado (“fluye más melancólica”), coexiste con las texturas tímbricas de la “flauta”. Habida cuenta del matiz estacional del verano (“estos días de junio”), más allá de valerse Morales de elementos sonoros en la línea formal rubeniana, se decanta por una música procedente de los elementos de la naturaleza y atesorada, a su vez, en el acervo emocional de los recuerdos familiares, tan valorados por Onís en su *Antología*. Por esta razón, el grillo, insecto ortóptero asociado a la estación estival e inserto en poemas modernistas como “Regreso” en *Ars moriendi* de Manuel Machado, “silba una serenata bucólica”, en una palmaria armonización entre la modalidad musical—interpretada al aire libre y en el marco temporal de un paisaje nocturno— y la pátina bucólica, que interesó al poeta si se atienden los libros de su biblioteca; o lo que es lo mismo, asistimos a un *leitmotiv cum variatione* respecto al subtema simbólico de la cigarra analizado a propósito de “Canto inaugural” (vv. 9-12; Morales, 2006: 61). Sin embargo, la meliflua orquestación de la naturaleza paisajística como *locus amoenus* no se limita al discurrir sonoro de la “música del agua” y la “serenata” del grillo, sino que está enriquecido con los matices del “viento”, “dormido en medio de los verdes maizales”; es decir, el principal portador sinestésico de “los más tenues aromas” procedentes de “los dulces rosales”—en una nueva alusión metadiscursiva al título de su poemario— y “las

¹⁵ Sobre el universo zarzuelístico de Chapí, con Galdós y su contexto cultural de fondo: Freire López (2012).

fragantes pomas” como experiencia que apela al disfrute y pleno deleite de los sentidos (vv. 13-16; Morales, 2006: 61).

Ahora bien, el escritor de Moya, con el objeto de hallar sus propias señas de identidad en “Vacaciones sentimentales”, se aleja conscientemente de la eufonía musical característica del canon estético de Rubén Darío y otros autores modernistas del vuelo de Juan Ramón Jiménez o Salvador Rueda para relacionar la tradición literaria —en la que incardina su voz— con la experiencia emocional de su realidad insular, como se colige del fragmento cuarto. En estos versos, el yo de la enunciación poética trasluce un sucinto autorretrato de Morales (2006: 64) retrotrayéndose a su feliz niñez, acaso como paraíso perdido —valga el título de la obra homónima de John Milton—, presidida por los juegos infantiles —en cierta medida, tras el aire estético de Antonio Machado (1984: 133) en “Pegasos, lindos pegasos” al compás de “*Tournez, tournez, chevaux de bois*”, de Paul Verlaine— gracias a una “caja de soldados”, “los cuentos de Grimm” y los sonidos de la trompeta (vv. 1-4).

Pero la vivencia con anclaje en el pasado no es óbice para que Morales (2006: 64) reelabore tales recuerdos en hermandad con mensajes del legado literario asimilado en sus variadas lecturas. De hecho, enfatiza la sensualidad y el despertar sentimental en virtud de una afectiva enumeración de las amigas de su hermana —Leopoldina, Carmencita y Lucila— a través de una sucinta descripción prosopográfica de cada una de ellas a modo de *abbreviatio*, exceptuando la etopeya de Juana, de la que se enaltece la risa acompañada de su habitual comportamiento travieso (vv. 5-9). Se trata, en efecto, de una preferencia orientada hacia esta figura por parte de la voz de la enunciación lírica —con Morales de fondo como autor *caché* en las lábiles fronteras cervantinas entre realidad y ficción— que queda realzada al subrayar la alegría de la jovial niña que acabará contagiando al protagonista. En este sentido, el estado emocional de Juana es objeto de una *amplificatio* por medio del tecnicismo musical de los “trinos” como sucesión veloz de notas de idéntica duración y a imitación del gorjeo de los pájaros, más allá de rasgos prosopográficos orientados a la necesidad de ponderar la belleza femenina que suscita el despertar sexual del joven (vv. 10-13; Morales, 2006: 64). El poeta, por ende, delinea el retrato de Juana ubicando el encuadre en su favoritismo al erigirse como la “primera visión sentimental” en una inevitable atracción por

la beldad de su “silueta”, de suerte que despierta en él un sentimiento amoroso parangonado a las “dulzuras de panal” (vv. 14-17; Morales, 2006: 64). Es más, nuestro autor (2006: 64) decidió abandonar por completo la presencia y notoriedad de las otras niñas en sus versos para confesar, finalmente, que estaba enamorado de Juana, enalteciendo de nuevo su risa como una tentación a modo de *leitmotiv* (vv. 18-22).

Aunque estemos, a todas luces, ante una experiencia amorosa por parte del niño Morales —reelaborada desde la ficción literaria—, lo cierto es que el poeta emplea mecanismos técnicos integrados en el imaginario de sus principales modelos. Sobre este particular, la enumeración de referentes femeninos para decantarse por el último nombrado responde a la priamel horaciana, con resonancias en la Rima XI (“—Yo soy ardiente, yo soy morena”) de Gustavo Adolfo Bécquer (1987: 58-59), uno de los modelos de la “literatura inmediatamente anterior”, como recuerda Onís (1934: XIV) en la “Introducción” de su *Antología*, imitado todavía por nuestros escritores modernistas y postmodernistas. Sin embargo, el “sueño”, “imposible” o “vano fantasma” por el que se decantó el poeta sevillano no corresponde a la realidad cotidiana de la niña que encandila y enamora al joven Morales. Por tanto, ¿qué otro paradigma pudo haber tenido en cuenta el autor insular a la hora de hallar recursos literarios en aras de trasladar su experiencia sentimental y emocional de la niñez a la plasmación creativa a través del verso? Pasemos a verlo.

Más allá de la evocación de juegos infantiles con besos de por medio en la línea de modernistas como Antonio Machado (1984: 120-121) en “Sueño infantil”¹⁶, propongo, como fuente principal, el romance “Hermana Marica” de Luis de Góngora (“Hermana Marica,/ mañana, que es fiesta,/ no irás tú a la amiga/ ni yo iré a la escuela (...); vv. 1-4), uno de los paradigmas auriseculares que estimuló la receptividad e imaginación de Morales, influyendo, por añadidura, en sus modelos como Juan Ramón Jiménez en “Recuerdos sentimentales” (XVII) de *Arias tristes*. Es decir, si se coteja el hipertexto con el hipotexto —incluido por Adolfo de Castro (1911: 529; vv. 29-36, 41-42) en la edición de autores del Siglo de Oro que asimiló Morales—, en ambos

¹⁶ Poema que concluye con el simbolismo de la rosa asociada al amor: “Todos los rosales/ daban sus aromas,/ todos los amores/ amor entreabría” (Machado, 1984: 121).

poemas se alude a la relación fraternal de un hermano con su hermana, siendo niños, mientras se mencionan los juegos infantiles en el círculo de sociabilidad mediante una enumeración de nombres femeninos en la que hay que reparar en la coincidencia de “Juana” y el eco de referencias musicales (sonidos de la trompeta y trinos, en el caso de Morales, y “son del adufe”, al decir de Góngora; Castro, 1911: 529). Llama igualmente la atención cómo la voz de la enunciación lírica, en las dos composiciones, evidencia la predilección del bisoño joven por una de esas niñas —en el caso de Góngora, Bárbola—, cuyos juegos acabarán despertando la sensualidad amorosa en el protagonista (vv. 69-80; Castro, 1911: 529).

Al margen de preclaras autoridades áureas como Góngora en “Vacaciones sentimentales”, Morales prosigue con su remembranza de la niñez en el maridaje propuesto de vida y literatura, según refleja el fragmento quinto en virtud de una atractiva escena en la que los niños regresan al colegio —lo que trae a la memoria referentes modernistas como Antonio Machado (1984: 78) en “Recuerdo infantil” de *Soledades*¹⁷—, pero, como contrapunto a la “risa” de Juana, aquí la tristeza preside el paisaje emocional. De esta suerte, la voz del enunciado poético confiesa el deseo de abandonar dicho lugar para adentrarse en la sugerente experiencia de un “camarada” que trabajaba en una sonosfera bien distinta: el “trajín sonoro de la herrería” (vv. 22-26; Morales, 2006: 65).

Pero estas sonoridades varias destinadas a bosquejar paisajes “sentimentales” —si se atiende al título de la composición— se traducen, en el fragmento sexto, en una mayor riqueza de matices y sutilezas estéticas (valoradas en el estilo de Morales por Onís en su *Antología*). Ello es así puesto que el poeta canario se propuso esbozar el movimiento sonoro de las cuartillas al unísono con el resonante temblor de los cristales bajo la sospecha infundada de que se trataba del viento como fuerza dinámica e incontrolable de la naturaleza (vv. 19-24; Morales, 2006: 66), es decir, un *leitmotiv* identificable en *Las rosas de Hércules*, como estamos viendo. El misterio, de notoria inspiración becqueriana, se intensifica gracias al empleo de atractivas imágenes como “Dulzura del crepúsculo soñador y romántico,/ de los viejos salones de muebles silenciosos (...)” y “La cámara está a oscuras...” (vv. 32-33, 39;

¹⁷ Volumen elogiado, junto a *Campos de Castilla*, por uno de los amigos de Morales, Saulo Torón, en “El libro infinito” —con Rubén Darío bien presente— de *Las monedas de cobre*.

Morales, 2006: 67). De hecho, el perfilado boceto de sombras y penumbra se da la mano con el silencio asociado al piano y sus teclas blancas, o sea, las que no representan alteraciones —si se atiende al cariz técnico del término— (“su blanca dentadura de marfil el piano...”), a la espera de que unas manos puedan despertar su música dormida (vv. 45-50; Morales, 2006: 67). Acaba despertándose, en efecto, de repente o a modo de repentización —en clave musical—, un fraseo melódico mientras se enfatizan la “mano en sueños” y el “olvido” para pasar a la “penumbra” y “el silencio”, puesto que, como si de un *diminuendo* o *decrescendo* se tratase, finalmente cesa el sonido y se apaga la música (vv. 57-62; Morales, 2006: 68). En esta sucesión de imágenes, como un *ritornello* o indicación *da capo*, la voz de la enunciación lírica regresa al “salón”, pero, en una nueva *variatio*, desaparece el misterio inicial, en sincronía y al compás ralentizado de la “sombra” (vv. 67-69; Morales, 2006: 68).

Si bien es cierto que estos versos del escritor insular denotan, en su conjunto, una marcada pátina becqueriana, entre las *Rimas* del poeta sevillano (1987: 55) sobresale la VII (“Del salón en el ángulo oscuro”) al hilo del salón, la oscuridad, el olvido y el silencio, así como el instrumento a la espera de ser tocado, incluyendo la referencia a la “mano” (vv. 1-8)¹⁸. Desde un prisma análogo, la rima XV (vv. 7-11) de Bécquer (1987: 64-65) centra la mirada en elementos simbólicos como la sombra y la niebla, al tiempo que se alza, en calidad de nota *sostenuta*, el fugaz y efímero sonido. Por último, en una consciente hibridación de modelos áureos y otros posteriores —como sucede con Bécquer—, el *pentacolon* aludido de Morales (2006: 68) “(...) nada; penumbra, vaguedad, quietud... nada.” (v. 61) rememora el *éxplícit* del soneto “Mientras por competir con tu cabello” de Luis de Góngora, recogido por Adolfo de Castro (1911: 432) en su volumen —del que poseyó, recuérdese, un ejemplar el escritor canario—, concluyendo precisamente con la “nada” (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”)¹⁹.

¹⁸ Siguiendo esta tradición literaria, el subtema de la “mano” vinculada al “piano” se identifica en autores modernistas como Antonio Machado (1984: 133-134) en el poema “Deletreros de armonía”.

¹⁹ Además, la vaguedad y la penumbra trae a la memoria el recurso de sesgo gongorino circunscrito a la oscuridad en las *Soledades* —texto que pudo leer Morales en el volumen de Adolfo de Castro (1911: 463-477)—, como refiere, entre otros comentaristas del vate cordobés, el abad de Rute en el *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las “Soledades”, a instancia de su autor* (1614).

3.3. El simbolismo de las campanas: paisaje sonoro y atmósfera emocional en un ciclo poético

La sensibilidad e inclinación de Morales por motivos de aliento musical con el objeto de recrear paisajes sonoros definidos le llevó a redactar un ciclo de poemas en el que las campanas constituyen un elemento simbólico medular. Lo conforman los fragmentos sexto y décimo de “Vacaciones sentimentales”, junto a las composiciones “La voz de las campanas”, “Elogio de las campanas” y “La campana a vuelo”. De hecho, más allá de su conocimiento de la fértil tradición de este *leitmotiv* desde el simbolismo francés de Charles Baudelaire —así, “La campana cascada”— al modernismo representado por figuras de la talla de Juan Ramón Jiménez en *Elegías puras* (VII), *Pastorales* (VIII), *Soledad sonora* (XXII), *Laberinto* (LXVII) o *Platero y yo* (X, “Ángel”) ²⁰, y Rubén Darío en el soneto alejandrino “¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza (...)?” —dedicado al poeta de Moguer— y en el también soneto alejandrino “La dulzura del ángelus matinal y divino”, de *Cantos de vida y esperanza* (Onís [1934] 2012: 176) ²¹, Morales lo aborda a partir de su escucha personal, fruto de la experiencia vivencial y arraigo identitario canario, aunque siempre por medio de una pátina ficticia y elaboración retórico-estilística en virtud de un tema con variaciones. Dicho *leitmotiv* lo recrearon, en paralelo, los amigos de Morales: Alonso Quesada en “A la hora del Ángelus”, de *El lino de los sueños* —un poema incluido por

²⁰ Puesto en música para narrador y guitarra por Mario Castelnuovo-Tedesco en el movimiento II de *Platero y yo* (op. 190), con arreglos, digitación e interpretación de Andrés Segovia, entre otras reconocidas figuras del instrumento cordófono.

²¹ Sin soslayar tampoco la presencia de las campanas en otros textos representativos de Darío como la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, comprendida en *El canto errante* y de manera fragmentaria en la *Antología* de Onís ([1934] 2012: 185-189), en la que se distinguen referencias culturales acordes con el universo moraliano: desde la influencia de Georges Rodenbach —en consonancia con el fragmento sexto de “Vacaciones sentimentales”— a las resonancias musicales por el estilo fugado de Johann Sebastian Bach y la relación amorosa de Frédéric Chopin con George Sand. No falta tampoco la pátina arcádica con alusiones tanto a Virgilio y su *Bucólica* VII, 4 (“ambo florentes aetatibus, Arcades ambo”) a propósito de “*Arcades ambo*”, como a Garcilaso de la Vega debido a la necesidad de retiro o *secessus* estoico de filiación horaciana en un *locus amoenus* (véase más adelante en lo que concierne a Morales). Remito al capítulo sobre esta composición de Darío al cuidado de Alfonso García Morales en el presente libro.

Onís ([1934] 2012: 876) en su *Antología* bajo el marbete de “postmoderlista”—, al son del toque vibrante de dicha oración; y Saulo Torón, sin la mención explícita a los esquilonos, en “La hora del ángelus”, de *Las monedas de cobre*. Sí se decantó Torón, en “El retorno del verano” —composición del mismo libro—, por el simbolismo de las campanas, con apuntes a las estaciones, aquí el estío, recurriendo a matices de expresión musical como *allegro*. Al igual que él, también Quesada, en *El lino de los sueños*, evocó el sonido de las esquilas, más allá del ángelus, en “Oración vespéral”, “Un recuerdo infantil” o el canto III de “Una historia de hoy, ayer y mañana (Poema vulgar en tres cantos)”. A tales paralelismos estéticos, hay que añadir, por último, que el simbolismo de las campanas estaba connotado en Gran Canaria a nivel cultural, en general, y musical, en particular, puesto que un icono del prestigio internacional de Camille Saint-Saëns, durante sus estancias en Santa María de Guía —en la Villa Melpómene, heredad del cónsul francés Jean Ladevèze—, Teror y Las Palmas entre 1889 y 1909, compuso el estudio para piano *Les Cloches de Las Palmas*, inspirándose en las sonoridades de los esquilonos que escuchaba en los paisajes sonoros de la isla, además del *Valse canariote*, también para dicho instrumento²².

Pues bien, esta lectura simbólica personal de Morales (2006: 68) se trasluce en el fragmento sexto de “Vacaciones sentimentales” al hilo de la quietud meditativa del ángelus al compás del repique de las campanas (vv. 51-53), que trae a la memoria la impronta estética de Juan Ramón Jiménez y el soneto rubeniano “La dulzura del ángelus matinal y divino”. Asimismo, en el fragmento décimo de la misma composición, Morales (2006: 73) propuso un paisaje pictórico-sonoro remozado de subtemas ya analizados como las estaciones —en este caso, otoño y verano, aquí personificado— y el sonido del viento para dar paso, más adelante, a las campanas (vv. 1-4). El tañer del esquilón, en efecto, se abre paso en la tranquilidad y apacible remanso del paisaje eglógico —habitual en *Las rosas de Hércules* a la luz de las fuentes clásicas que atesoraba

²² En cuanto al estado de la cuestión sobre este ilustre hijo adoptivo de Las Palmas —objeto de una escultura en 1987 por Juan Borges Linares ubicada delante del Teatro Pérez Galdós—, véanse: Bonnerot (1951), Millares (1967) y Díaz Saavedra (1985); igualmente, son de interés los documentales *Les Canaries, îles du salut de Camille Saint-Saëns* (Annonier, 2019) y *Saint Saëns en Guía de Gran Canaria* (Doreste, 2022).

el poeta en su biblioteca—, contrahecho a lo divino por el simbolismo de los “ángeles puros” (vv. 5-10; Morales, 2006: 73).

Este fragmento de “Vacaciones sentimentales” dialoga, a nivel de intertextualidad o intratextualidad —si se prefiere—, con “Elogio de las campanas”, composición comprendida en el libro I de *Las rosas de Hércules*. Por esta razón, en calidad de *leitmotiv*, Morales vuelve a recuperar la “quietud silenciosa” a fin de dar paso al vibrante repicar de las campanas —personificadas como amigas cómplices— de Moya, su pueblo natal²³. Ello es así hasta el punto de que, desde su casa familiar, se podía escuchar el incesante sonido procedente de la iglesia próxima (vv. 1-4; Morales, 2006: 74), es decir, la primitiva de la Candelaria, edificada sobre una antigua ermita del siglo xv y colgante prácticamente sobre los riscos del barranco de dicha villa (Herrera, 1978). En lo que atañe a sus campanas bronceas, se han identificado dos: una de ca. 1855-1867, bajo la rúbrica de Dominique Dencausse y adquirida seguramente por el religioso Juan González Cárdenes en el período comprendido entre 1855 y 1879, y otra anónima, datada en 1857, gracias a este párroco entre 1857 y 1879 (Trujillo Yáñez, 2015: 167, 198-202, 433, 648).

Campanas al margen, Morales se decantó, como en los versos anteriores, por acercar su vivencia afectiva a los lectores desde la subjetividad intimista asociada a sus raíces identitarias de un modo similar, salvando las distancias, a su amigo Saulo Torón en “Frente al muro”, con apuntes a la campana rota de la ermita, o en “Campanas de gloria... júbilo de rosas”, en el manuscrito *Frente al muro. Resurrección y otros poemas*, de sabor poético-musical, incluyendo cantares —a los que alude Quesada en “Lucía” de *El lino de los sueños*— y versos de aire popular como “Nana”²⁴; de ahí que estas campanas de bronce estén más connotadas para Morales (2006: 74) que las de la catedral de Las Palmas (vv. 5-8). Por lo demás, el sentimiento íntimo de las esquilas, de nuevo personificadas, transmite al poeta un estado emocional de alegría y hermandad porque ha sido testigo de numerosas vivencias experimentadas por él mismo (vv. 8-12; Morales, 2006: 74). De manera análoga,

²³ En cierta medida, un ejemplo de esas campanas “provinciales” a las que se refería Darío en el soneto mencionado.

²⁴ El manuscrito de Torón brinda, además, “La última cita. A Tomás Morales”.

el sonido de la “voz risueña” de las campanas, en una variación respecto a la de la niña Juana en sus evocaciones del pasado, se encuentra ligado a la tradición popular de la cigüeña y los cuentos, de suerte que destaca, con nitidez, pese a su “son cascado” (vv. 17-20; Morales, 2006: 74). Finalmente, el escritor regresa al motivo de partida, vinculado a la sonoridad de las campanas de la iglesia cercana a su casa y superior a las otras de Moya e incluso de Las Palmas, como una indicación *da capo* en el *ritornello* de la “partitura” sonora de su poema, revestido de una estructura circular en cuanto a su *dispositio* interna (vv. 21-24).



Figura 9. Iglesia de Moya por Teodoro Maisch (1925-1930). Archivo de Fotografía Histórica de Canarias (documento 012555).

Continuando con el ciclo de poemas dedicados a las campanas, Morales redactó, con vistas a su inclusión en el libro I de *Las rosas de Hércules*, “La voz de las campanas”. Los subtemas principales referidos a la sonoridad de los esquilones con motivo del ángelus entroncan nuevamente con el imagi-

nario poético-musical de Juan Ramón Jiménez y el soneto rubeniano “La dulzura del ángelus matinal y divino”, pero, al igual que sucedía en los versos precedentes, Morales decidió partir de su experiencia personal más allá del conocimiento de esta tradición temática de filiación simbólico-modernista. Por ello, enalteció la sencillez de su función —importante a propósito del ángelus o “las noches de sermón”— al marcar la vida ritual y ceremonial de la comunidad, en general, y del poeta, en particular; es decir, desde una tonalidad elegíaca y plañidera que permitía recordar al difunto en contraste con los animados y jubilosos sonos de la primavera —teniendo cabida, una vez más, el *leitmotiv* de las estaciones— y la Nochebuena (vv. 1-6; Morales, 2006: 75).

El último poema sobre el repique de los esquilones que voy a analizar es “La campana a vuelo”, imbricado en la sección “Alegorías” del libro II de *Las rosas de Hércules*. Como encomio estético dirigido a Francisco González Díaz y según se lee en el fragmento I (*Initium*), fechado en 1909, la paz y quietud de la mañana se ve alterada por la resonante sonoridad de las campanas —*leitmotiv* abordado por Morales en el libro I, como hemos visto— materializada en forma de treno o lamento fúnebre. En aras de resaltar el perturbador chirrido de los esquilones y sus golpes percutivos con morosidad sonora y tempo lento, Morales (2006: 189) puso en juego una concatenación de imágenes visuales con un cariz musical gracias a iconotextos sonoros preñados de un consciente cariz aliterativo mediante la orquestación fónica de vibrantes, sibilantes y bilabiales: “Volteó, lentamente, con ásperos chirridos,/ hirió el mazo de hierro los bordes musicales,/ y cruzaron el aire los vibradores ruidos/ en un sonoro vuelo de alondras matinales” (vv. 3-6). Del mismo modo, el fragmento segundo del poema, titulado precisamente *La campana*, se centra en la poderosa “lengua sonora” del esquilón proyectada desde la altura (vv. 1-4; Morales, 2006: 190). Esta majestuosidad de la campana (“Grande en su fortaleza”, “señora suprema”) la llega a magnificar y engrandecer el poeta por medio de una personificación a la hora de expresar variados estados emocionales “con cólera o halagos” debido a “sucesos, ya prósperos, ya aciagos”. Asistimos, en consecuencia, al comentario de tales acontecimientos relevantes en la vida cotidiana de la comunidad glosado estilísticamente a partir de una rica conjugación de “sonidos”: “Grande en su fortaleza, con cólera o halagos,/ supo hacerse señora

suprema del momento;/ y a todos los sucesos, ya prósperos, ya aciagos,/ puso con sus sonidos un augural comentario” (vv. 9-12; Morales, 2006: 190). Asimismo, la traducción sonora de sentimientos colectivos como la indignación por la campana adquiere diferentes tonos y tonalidades como se revela en su “épica fiereza” (vv. 13-16; Morales, 2006: 190). Se comporta, por tanto, el esquilón como un poderoso instrumento portador de mensajes en su “voz” pergeñada de “acordes severos” que expresan, a efectos de dinámica, agógica y rítmica expresiva, una “justa violencia”, reflejo del quebrantamiento de leyes por parte de las autoridades políticas de antaño (vv. 17-20; Morales, 2006: 190). Por último, el fragmento sexto (*Final*) del poema ubica su encuadre en “la voz anunciadora” de “la campana a vuelo”, que, en el *éxplícit* y en referencia metaliteraria al título, habrá de reaparecer como una reticencia conclusiva y de contraste por medio del claroscuro pictórico en virtud de “un divino/ resplandor” en el “oscuro cielo” (vv. 1-4; Morales, 2006: 197).

3.4. De la serenata al romancero (con ecos áureos y son pastoril)

A propósito del fragmento segundo de “Vacaciones sentimentales”, he puesto ya de relieve la inclinación de Morales por modalidades genéricas musicales como la serenata. En este caso, incluso acaba formando parte del título de la composición “Serenata”, integrada en el libro I de *Las rosas de Hércules* (sección “Poemas de asuntos varios”). Pues bien, al igual que en “Vacaciones sentimentales”, Morales (2006: 84) decidió traer a colación la serenata a modo de “cantar enamorado” en un paisaje nocturno en el que la luna es testigo fiel del festivo ambiente, presidido por la hilaridad y el contento (vv. 1-4). Si la conceptualización de la serenata moraliana entronca con la tradición simbólica del posromanticismo y el modernismo —desde el legado de los *Nocturnos* de Frédéric Chopin a testimonios literarios bajo el título de “Nocturno” en *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío y en *Los jardines interiores* de Amado Nervo—, se hace evidente la búsqueda de las señas de identidad por nuestro escritor; de ahí que ponga en correspondencia la nocturnidad con el contexto estacional de la primavera —*leitmotiv* característico de *Las rosas de Hércu-*

les—, propicia para el cultivo del amor (vv. 5-9; Morales, 2006: 84). Ello no es óbice para que la luminosidad que aporta la luna a dicho paisaje del alma, en un maridaje de imagen visual y sonora, entronque con el simbolismo francés a la zaga de poetas como Paul Verlaine y su “Clair de lune” (1869); es decir, un *leitmotiv* que inspiró a compositores de filiación romántica, aunque abriendo senderos hacia la modernidad, como Gabriel Fauré en la canción para voz y piano *Clair de lune* (1887), op. 46, número 2, sobre los versos del poeta francés. Siguiendo el camino trazado por Fauré, el impresionista Claude Debussy partió del mismo poema en el tercer movimiento de la *Suite bergamasque* para piano, fraguada en 1890 y publicada en 1905, fruto de una revisión de su *Promenade sentimentale*. Como antecedente de esta tradición y al margen de la musicalización del poema de Verlaine, Ludwig van Beethoven había imaginado un paisaje nocturno —acorde con el que habría de crear, andando el tiempo, Morales— en la sonata para piano n.º 14 en do # menor, op. 27 n.º 2, *Quasi una fantasia* o *Mondscheinsonate*, creada en 1801, aunque editada al año siguiente.

En cualquier caso, como un matiz diferencial respecto a los esperables timbres texturales del piano —en la línea conceptual tanto de las formulaciones de “Claro de luna” como de los *Nocturnos* de Chopin—, al tratarse del “cantar enamorado” de una serenata, cobra notorio protagonismo un instrumento de cuerda: el bandolín. Me refiero a una bandola de tamaño reducido que sirve de acompañamiento al fraseo melódico transmisor de un afecto nostálgico o “dulce melancolía” —“dulce” es el adjetivo del amor por excelencia desde la tradición elegíaca clásica— en un vergel amoroso o misterioso jardín (vv. 21-25; Morales, 2006: 84); por tanto, bien representativo en las diferentes poéticas de cuño simbólico que cristalizan en el modernismo y se prolongan en el postmodernismo, al decir de Onís en su aludida *Antología*. La “galantería” se traduce en una meditada hibridación entre el aire popular del romancero en lo que a su arranque se refiere —por la mención a “el Conde”, “las tres doncellas” o el mes de mayo— y las huellas del madrigal “Ojos claros, serenos” de Gutierre de Cetina —musicalizado por Francisco Guerrero—, con resonancias en el imaginario de Manuel Machado; así, en “Música di camera”, aunque en una suerte de *retractatio* madrigalista por los “ojos

negros” en la que no falta el símbolo de la rosa²⁵. En cuanto a los escritores canarios amigos de Morales, fueron no menos sensibles a las posibilidades de este género, como se trasluce de “Madrigal misterioso” de Alonso Quesada en *El lino de los sueños*, cuyo incipit, “En las sombras de tus ojos”, resulta consonante con dicha reescritura del motivo. En cualquier caso, el conocido madrigal de Cetina, evocado por Morales (2006: 85) en “*Ojos claros, ojos claros, ojos claros*” (v. 32), se erige como uno de los textos comprendidos en el volumen de Adolfo de Castro (1911: 42) que el escritor de Moya poseía en los estantes de su biblioteca. El indudable cariz musical del poema al aire de la serenata explica, además, la modulación tímbrico-textural del bandolín hacia los sonos de violín, materializados en “notas transparentes”, concordantes con la expresión de beldad de las doncellas, cuya pureza y candidez se subraya gracias al símbolo de la azucena como sabía Morales, entre cosas, por su lectura del soneto XXIII garcilasiano “En tanto que de rosa y azucena” (Castro, 1911: 35). Tan sugestiva música se alza, en fin, en un jardín nocturno iluminado por la luz de la luna —por tanto, en diálogo con la pervivencia estética del tema pictórico-musical “Claro de luna”—, que resulta consonante con otras “estrellas”: las propias jóvenes (vv. 40-48; Morales, 2006: 85).

Como se ve, una de las directrices cardinales que implementó y desarrolló el poeta insular en su rico imaginario y tamiz estético radica en el maridaje de la tradición literaria del Siglo de Oro con los ecos de aire popular que recuerdan el romancero —muy rico y fértil en el patrimonio cultural

²⁵ Al igual que sucede con otras composiciones de *Ars moriendi* como “Rosas de otoño” o “Regreso”, en continuidad con el tratamiento creativo machadiano perceptible en libros anteriores, según se colige de “Adelfos” en *Alma*, donde consta también “Madrigal” (Onís, [1934] 2012: 247-249). Siguiendo la tradición madrigalista del sevillano Cetina y al igual que Manuel Machado en *Alma*, *Caprichos*, *Phoenix* o *Ars moriendi*, su hermano Antonio (1984: 109-110) se interesó por esta modalidad genérica en “Elegía de un madrigal” con alusión a la rosa —símbolo de referencia para Morales, Quesada y Torón— en el broche conclusivo de la composición: “Y un día —como tantos—, al aspirar un día/ aromas de una rosa que en el rosal se abría,/ brotó como una llama la luz de los cabellos/ que él [el poeta] en sus madrigales llamaba rubias olas,/ brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos.../ Y se alejó en silencio para llorar a solas”. En cuanto a la recepción del madrigal y el simbolismo de la rosa en *Ars moriendi* de Manuel Machado, remito al capítulo, incluido en el presente volumen, al cuidado de Rafael Alarcón, quien ha realizado un análisis pormenorizado sobre dicho objeto de estudio.

canario— sobre el que nuestro autor profundizó gracias a fuentes como la edición referida de Agustín Durán o textos críticos del aliento de “El Romancero”, en *Lecciones de Literatura Española*, de Fitzmaurice-Kelly. Es más, en consonancia con el gusto de Morales y su círculo próximo por esta tradición literario-musical, Miguel de Unamuno escuchó “canturrear” a Alonso Quesada su romance “El zagal de gallardía”²⁶. Lo refiere en el prólogo, redactado en Salamanca en enero de 1915, a *El lino de los sueños*, libro en el que el autor incluyó la sección “Los romances orales” donde ubicó “El zagal de gallardía”²⁷: “La poesía era *El zagal de gallardía*, que figura en este libro entre los romances orales, y el joven autor que lo canturreaba Rafael Romero, o sea Alonso Quesada” (Quesada, 1915: VIII). Por lo demás, si antes he traído a colación uno de los modelos que Morales debió de leer en la edición de Adolfo de Castro —Garcilaso de la Vega—, no menos presente está, al hilo de la notoriedad del romancero en nuestro autor, en la raíz creativa del “Romance de Nemoroso” —atendiendo a composiciones como la Égloga I (Castro, 1911: 3-6)²⁸—, integrado en el libro I de *Las rosas de Hércules*, en concreto, en la sección “Poemas de asuntos varios”. Y es que Morales, sabedor de la relevancia de los romances de tonalidad pastoril en su círculo poético (así procedió Quesada en “El rosal encantado” de *El lino de los sueños*), había asimilado debidamente la tradición pastoril desde Garcilaso, Juan Boscán y Fernando de Herrera a san Juan de la Cruz y su *Cántico espiritual*.

²⁶ El polímata vasco, con vínculos respecto a Onís (García Morales, 2012: 8-15, 18, 21, 38-39, 55-56, 60-61) e incluido en su *Antología* ([1934]: 2012: 203-232), es el dedicatorio de la sección “Los poemas áridos” de *El lino de los sueños*, como evidencia “A don Miguel de Unamuno”.

²⁷ El conjunto poemático lo completan “Lucía”, “Coloquio en la sierra”, “Dorotea” y “El rosal encantado”. Como veremos, Quesada, quien evoca en dicho ciclo el universo del romancero tradicional —así, Delgadina en “Coloquio en la sierra”—, entra en hermandad conceptual y cultural con el imaginario moraliano; precisamente sobre Delgadina recoge Trapero (1989: 104-105) la versión romancística de Valle Guerra (La Laguna, Tenerife).

²⁸ Transcribió, igualmente, el editor (1911: 6-20 y 20-23) las otras dos églogas garcilasianas (recuérdese que en la segunda participa también Nemoroso). Según pudo advertir Morales, el poeta toledano constituyó un modelo tanto para un autor del Siglo de Oro de identidad canaria de la talla de Cairasco de Figueroa (Sánchez Robayna, 1992: 23-46) como para su admirado Rubén Darío.

Estamos, en resumidas cuentas, ante un poema que se ha conservado en el legado material de Morales tanto en el original mecanografiado destinado al original de imprenta como en un segundo testimonio —fruto de la corrección de galeradas— donde se lee en una anotación a mano: “¡Ojo! Todos los principios de verso deben ir con mayúsculas”. No menos interés reviste el hecho de que otro apunte, acompañado de retoques a modo de variantes de autor²⁹, refleje la voluntad por parte del escritor de incorporar este poema a un futuro libro IV —que no llegó a buen puerto— bajo el título de “Romancero”. Tal proceder estético pone de relieve el gusto de Morales por esta inagotable fuente poético-cultural que, aunque de naturaleza oral, le permitía hibridar subtemas de la tradición popular, pero desde una estilización retórico-estilística culta y en diálogo intertextual con clásicos del Siglo de Oro como Garcilaso.

A la vista de lo expuesto, no es de extrañar el inicio del poema en el que se implementa el recurso técnico de la transmisión y recepción oral de una “vieja historia” contada (y quizás cantada) por un cabrero: “*Romance de Nemoroso, / vieja historia no sabida, / oyérala yo a un cabrero; / bien veréis, que aquí principia (...)*” (vv. 1-4; Morales, 2006: 87). En dicha trama integrada en la arquitectura de la composición y afín a la leyenda amorosa tejida por Alonso Quesada en “Los romances orales” de *El lino de los sueños* (por ejemplo, “El zagal de gallardía”), la expresión doliente de la flauta tocada por Nemoroso, mientras cuidaba su rebaño “por las riberas del Tajo” en donde contempla una ninfa —motivos de palmarios recuerdos garcilasianos—, queda tejida por el aire popular del romancero en virtud de estilemas como “mañanita” que rememora versos, en sus diferentes versiones transmitidas, del sabor de “Mañanita de San Juan”, *iunctura* presente, a la par, en la historia del Conde Olinos³⁰. Finalmente, al igual que otras composiciones de aliento poético-musical en *Las rosas de Hércules*, Morales (2006: 89) abogó por una estructura anular, de manera que, como una indicación *da capo*, se decantó por

²⁹ Son los casos de “tengas”, en vez de la *lectio* primigenia “hayas”, o “hubisteis” por “habedes”.

³⁰ Cf.: “Por hacer llorar la flauta/ Nemoroso le decían;/ como era muy bondadoso/ por Nemoroso atendía.../ ¡Mañana de primavera,/ de abril era mañanita!/ Por las riberas del Tajo/ su rebaño discurría,/ cuando del agua, llorosa/ viera salir a una ninfa [...]” (vv. 5-14; Morales, 2006: 87).

recuperar el subtema de exposición inicial, reapareciendo el protagonismo tímbrico de la flauta al servicio de la expresión amoratoria, traducida conforme al ideal horaciano del “*si vis me flere*” (*Arte poética*, 102), mientras que la ninfa acabará durmiendo en el fondo abisal del agua (vv. 63-66). No obstante, el *ritornello* característico en el *usus scribendi* de Morales, a nivel de *dispositio* poemático, se reformula mediante una variación. De esta suerte, el principio mencionado en el arranque de la composición, aunque enfatizándose de nuevo la importancia de la oralidad a efectos de la escucha y conocimiento de la historia, se sustituye ahora por el cierre y broche final de la misma. Incluso la voz de la enunciación poético-narrativa apela a los oyentes al modo de los juglares y rapsodas a través del estilema formular “bien veréis, que aquí termina...”: “¡Romance de Nemoroso!/ Ya está la historia sabida,/ oyérala yo a un cabrero;/ bien veréis, que aquí termina...” (vv. 67-70; Morales, 2006: 89).

Siguiendo esta conceptualización emparentada con la tradición del romancero, Morales, en el fragmento tercero (*Invocación*) de “La campana a vuelo”, vuelve a acordarse de la fertilidad de dicho acervo cultural para ofrecer detalles de aliento musical que van más allá de una mera écfrasis sonora de la campana, como he puesto de relieve en el epígrafe precedente. En primer lugar, realza el cariz misterioso de la “acordada música” y su “vago murmullo deleitoso” —con efecto terapéutico en el alma por medio de “un claro ensueño”—, optando Morales (2006: 192) por subrayar la cualidad de adormecer los sentidos en un “olvidado sueño” (vv. 25-28). La invocación y evocación musical está sujeta, por tanto, a sutiles procesos de ensoñación que, más allá de los ideales de cuño neoplatónico asociados a la belleza y conforme a un inefable misterio, dan nueva vida a “muertos fantasmas”. Asistimos, en definitiva, al sigiloso despertar del sonido de la “ocultas liras” que entonan, en forma de cántico, un himno (vv. 29-32; Morales, 2006: 192). Resultan evidentes, por ende, las resonancias becquerianas (1987: 45), especialmente, en lo que concierne a la Rima I al hilo del “himno”, entre “cadencias” y “sombras” (vv. 1-4), vinculado al progresivo despertar de la inspiración gracias al binomio poesía-música como “aurora” epifánica para la “noche del alma”, en un recuerdo de la “Noche oscura del alma”, de san Juan de la Cruz.

Ahora bien, en esta hibridación de referencias de la tradición literaria, está bien representado el romancero a propósito de las rosas (como el “Ro-

mance de Rosa fresca” o las *Rosas de romances*, de Joan de Timoneda)³¹ de los jardines cuidados, en virtud del silencio —tan musical, por otra parte—, por los “mudos jardineros”: “Aquí, un jardín mecido por brisas aurorales:/ hay un montón anónimo de mudos jardineros;/ sus manos recortaron, pacientes, los rosales,/ y las rosas llenaron de luz los romanceros” (vv. 41-44; Morales, 2006: 193). Y es que este interés del escritor insular (2006: 193) por el romancero le llevó a aludir a los versos sobre el corregidor y la molinera transmitidos en el imaginario colectivo como arte de la memoria: “El clásico molino, bajo la enredadera,/ donde escuchaste un día, con infantil rubor,/ la plática sabrosa que hubo la molinera/ rubia, pícaramente, con el corregidor” (vv. 53-56). De hecho, los apuntes al “molino”, a la escucha de la historia “con infantil rubor” y al diálogo pícaro entre la molinera y el corregidor desvelan que Morales tuvo en cuenta el “Prefacio del autor” —datado en julio de 1874— de Pedro Antonio de Alarcón en *El sombrero de tres picos*³². En este sentido, si bien el amigo de Morales, Néstor, estuvo al tanto de las historias de *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, que Manuel de Falla —excelente conocedor de la tradición de romances sobre la molinera y el corregidor— elevó a la categoría de obras universales³³, Morales resultó no

³¹ Una de las fuentes manejadas por Agustín Durán en su *Romancero general o colección de romances castellanos*, volumen que Morales atesoró en los anaqueles de su biblioteca. En cuanto a su círculo de amigos y siguiendo esta tradición poética, Quesada incluyó el símbolo de las rosas en “Lucía”, “Coloquio en la sierra”, donde Delgadina convive con Sancho y Dorotea —personajes de sabor cervantino—, “Dorotea” o “El rosal encantado”, de inspiración pastoril —al igual que procede Morales—, de *El lino de los sueños* (sección “Los romances orales”).

³² De otra parte, la intención pícaro de las protagonistas de los romances se erige como una clave motívica desarrollada por Alonso Quesada en el ciclo “Los romances orales” de *El lino de los sueños*; así, en “El rosal encantado”, con alusiones a las rosas en entronque con *Rosas de romances*, de Timoneda.

³³ Recuérdese que Néstor colaboró, en calidad de escenógrafo, con el compositor gaditano junto a Pastora Imperio en *El amor brujo (Gitanería en un acto y dos cuadros)*, en tanto que trabajó en los figurines del Molinero y la Molinera para los solos de Antonia Mercé en el *ballet*, inspirado en la novela de Alarcón, con estreno, en 1919, de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Precisamente, una carta de La Argentina a Néstor desde L'Impérial Palace Annecy (Haute-Savoie), escrita el 27 de agosto de 1928, revela cómo le facilitó al pintor la fuente novelística: “Querido amigo Néstor: No sé si por fin consiguió Vd. leer *El sombrero de tres picos*,

menos sensible a ese acendrado legado del romancero. Es más, como supo leer el poeta canario, no deja de tener interés, en el preliminar de Alarcón, la mención al *Romancero general* de Agustín Durán, fuente escrita que atoraba Morales en su biblioteca, en convivencia con la escucha de romances transmitidos por cabreros según recordaba el poeta en “Romance de Nemoroso” (la cursiva es mía):

Un zafio pastor de cabras, que nunca había salido de la escondida Cortijada en que nació fue *el primero a quien nosotros se la oímos referir*. Era el tal uno de aquellos rústicos sin ningunas letras, pero naturalmente ladinos y bufones, que tanto papel hacen en nuestra literatura nacional con el dictado de *pícaros* (...). Recordamos, por señas, que cuando el pastor nos dio tan buen rato, *las muchachas casaderas allí reunidas se pusieron muy coloradas*, de donde sus madres dedujeron que *la historia era algo verde* (...). Andando los años, *hemos oído muchas* y muy diversas versiones de aquella misma aventura de *El molinero y la corregidora*, siempre de labios de graciosos de aldea y de cortijo, por el orden del ya difunto Repela, y además la hemos leído en letras de molde en diferentes *Romances de ciego* y hasta en el famoso *Romancero* del inolvidable D. Agustín Durán (Alarcón, 1995: 21-23).

Finalmente, las resonancias del romancero en los versos de Morales dialogan, como sucedía en el “Romance de Nemoroso”, con la pátina pastoril áurea, de filiación garcilasiana y hasta con ecos de la Oda I de fray Luis de León al hilo de “las sendas escondidas”³⁴, gracias a la belleza de los cabellos de las ninfas, disfrutando de los juegos en “el gran Tajo” en un paisaje de

pero, por si acaso, hoy leyéndolo yo vi que el retrato de la molinera que pinta Alarcón puede serle útil aún si ya tiene la obra realizada y Vd. creyera que era necesaria alguna modificación. Copio y se lo envío. Estoy muy intranquila con la falta de esas *maquettes*, pero veo que nada consigo con comunicarle mi inquietud [...]” (Murga, 2020: 128).

³⁴ Fue un autor que suscitó el interés del círculo de escritores canarios en torno a Morales, como se advierte en “A don Miguel de Unamuno”, de Alonso Quesada, en *El lino de los sueños*. En este caso, a propósito de la formación humanística y las conexiones universitarias salmantinas entre fray Luis y el ilustre pensador bilbaíno, Quesada evoca el huerto plantado, con la primavera de fondo, a la luz de los versos 41-45 de la Oda I (es decir, la que recuerda Morales en el poema en cuestión): “¡Salamanca ha surgido!... Es el ensueño/ y el reposado meditar lejano.../ ¡Y el huerto de Fray Luis, tan deleitoso,/ por su mano plantado, en primavera!...” (Quesada, 1915: 122).

manifiesta naturaleza y factura bucólica en cuyos valles desfilan “pastoras” y “vaquerillas zagalas”³⁵. Como arripe musical y en una *cadenza*, cobra realce “la antigua lira” al servicio de la tonalidad amorosa —remozada de cierto cariz patético y lacrimógeno—, del mismo modo que en el “Romance de Nemoroso” reclamaba su vuelo propio la flauta. Por tanto, asistimos a dos variaciones sobre un motivo análogo y concomitante³⁶.

Y es que la pátina bucólica constituyó una línea motívica de sumo arraigo en el pensamiento creativo de Morales, más allá del proyecto editorial transmitido de *Las rosas de Hércules*. Lo refleja el poema suelto “Pastoral romántica”, conservado en el legado patrimonial del escritor, que, en armonía con iconos musicales como la Sinfonía *Pastorale*, n.º 6 en fa mayor, op. 68, de Beethoven, se hermana con otras “pastorales de antaño”, según señala el poeta de forma metadiscursiva en el seno de la composición:

(...) Al verme, sonrieron las mozas del Cortijo.

.....

Alma de Nemoroso, don Juan Boscán, un día,
divino enamorado, quiso seguir tus huellas,
y el noble Garcilaso, señor de la armonía,
te hizo carne en sus versos brillantes como estrellas.

.....

... Pastorales de antaño,
praderías de España con olor de violetas

.....

regalo de las ninfas y amor de los poetas.

.....

Y al volver a mi cuarto, las visiones teóricas
de la tarde hacen mofa del peregrino lance

³⁵ Cf.: “Las ninfas que descogen su cabello luciente,/ tejiendo con sus juegos el cristalino encaje/ con que el gran Tajo ilustra su lírica corriente.../ Y, dominando el fondo tranquilo del paisaje,/ pastoras de los valles, mozas descoloridas,/ vaquerillas zagalas guiando sus ganados,/ los regatos umbrosos, las sendas escondidas,/ los oteros floridos y los silvestres prados...” (vv. 57-64; Morales, 2006: 193-194).

³⁶ Vid.: “Todo un plantel glorioso, para darte consuelo,/ ante ti se levanta y por tu amor suspira.../ ¿Lloras?... Sobre tu frente la aurora tiende el vuelo,/ y, a tus pies, enlutada, yace la antigua lira...” (vv. 65-68; Morales, 2006: 194).

y, llena la cabeza de fórmulas retóricas,
mi pluma traza el lírico concepto de un romance...
(vv. 9-20; Morales, 2006: 281).

Esas “pastorales de antaño”, en efecto, hacen que nuestro autor revise el imaginario eglógico y de cuño amatorio de Garcilaso de la Vega —“y el noble Garcilaso, señor de la armonía”— y Juan Boscán (“Alma de Nemoroso, don Juan Boscán, un día”) en un proyecto truncado de romancero “pastoril”, en el que no podían faltar los elementos de temática amorosa. Esta hipótesis, en definitiva, otorga pleno sentido a la idea de integrar “Romance de Nemoroso” en un fallido libro IV del poemario de Morales. Tanto es así que la voz de la enunciación lírica concluye “Pastoral romántica”, al menos en el estadio redaccional transmitido, con el propósito de escribir “un romance”: “y, llena la cabeza de fórmulas retóricas, / mi pluma traza el lírico concepto de un romance...” (vv. 19-20; Morales, 2006: 281).

CONCLUSIONES

A la vista del presente análisis, he puesto de relieve la necesidad de leer e interpretar *cum grano salis* el rico y complejo imaginario de Morales atendiendo a dos claves cardinales identificables en su entorno interdisciplinar canario —preñado de manifiesta vindicación cervantina— al que pertenecían Quesada, Torón y Néstor, a saber: la notoriedad de elementos musicales y la recepción de autores del Siglo de Oro, señas de identidad que dan carta de naturaleza a directrices medulares de su pensamiento estético. En ambos itinerarios, el estudio *de visu* de los documentos que pertenecieron a Morales arroja luz al respecto, especialmente en lo que atañe a las fuentes que consultó a la hora de edificar su andamiaje conceptual entre la realidad y la ficción —en el que Cervantes se alzó como un pilar insoslayable— implementado en los dos libros de *Las rosas de Hércules* y hasta en poemas sueltos suyos conservados del calado de “Pastoral romántica”.

En el caso de la música, se armonizan, en el bagaje cultural de Morales, las resonancias de modalidades genéricas como el madrigal, la serenata, el nocturno o la pastoral con las texturas tímbricas de diferentes instrumentos (flauta, bandolín o piano) y el recuerdo de referentes del vuelo creativo de

Wagner, Beethoven, Chopin o Saint-Saëns por su visita a Las Palmas, entre otros enclaves canarios, disfrutando una estancia que le acabaría inspirando sus piezas *Les Cloches de Las Palmas* y *Valse canariote*. Asimismo, en un sutil maridaje con estas rúbricas cultas de la música clásica, Morales mantuvo siempre la intención de profundizar en las raíces populares y en la fuerza de la oralidad como arte de la memoria, ya fuese a nivel de voz cantada o en el plano instrumental. Esta confluencia de la oralidad y la cultura escrita explica su exquisita sensibilidad por géneros como la zarzuela, a la que alude en el fragmento octavo de “Vacaciones sentimentales” a propósito de Rosa, su tía, que trae a la memoria la notoriedad de dicho nombre y su simbolismo en *El suicidio de Rosa*, de Azcona y, sobre todo, *El rey que rabió* o *El puñao de rosas*, de Chapí. Esta veta creativa de aire popular casaba bien, al tiempo, con el hecho de que Morales contase, en su biblioteca, con *Cantares* de Carmen de Burgos —una de sus voces valedoras cuando dio a conocer *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, título apreciado por Onís en su *Antología*—, que incluía una malagueña para piano redactada por Taboada.

Por tan granada formación musical —aunque no disfrutase de una preparación técnica centrada en el solfeo o en estudios musicológicos—, atractivos elementos simbólicos, temáticos y motivicos, en lo que a *dispositio* se refiere, resultan visibles en su imaginario creativo. He puesto el foco de atención, en particular, en la cigarra, el grillo, la música del agua, las cuatro estaciones o las campanas, emblema perceptible —más allá del legado simbolista y modernista— en el ciclo conformado por los fragmentos sexto y décimo de “Vacaciones sentimentales” y los poemas “La voz de las campanas”, “Elogio de las campanas” y “La campana a vuelo”. En este sentido, cobran protagonismo, debido a los paisajes sonoros y emocionales connotados para el poeta —no menos enaltecidos por Onís en su compendio antológico—, los esquilonos de la Iglesia próxima al domicilio de la familia Morales y que este recordaba desde su niñez. Lo prefería, en contrapunto al tema con variaciones de Juan Ramón Jiménez sobre el ángelus y a las “campanas provinciales” de Rubén Darío en el soneto alejandrino “La dulzura del ángelus matinal y divino”, de *Cantos de vida y esperanza*, incluso a los majestuosos repiques de la catedral de Las Palmas, porque representaba un elemento identitario asociado a su pueblo natal: Moya, enclave vinculado a la selva de Doramas y los parajes de Tilos. Pero, además, adentrarse en los complejos entresijos del

discurso musical en clave vivencial y desde la insularidad —otro de los rasgos aplaudidos por Onís en su libro— le permitió a Morales la búsqueda de una eufonía y euritmia propia, alejándose así de los cánones de paradigmas previos como Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Salvador Rueda, aunque no los llegase a relegar nunca donde habite el olvido.

Respecto a la pervivencia de modelos auriseculares, comprendidos en el volumen de Adolfo de Castro que atesoró Morales en su biblioteca y de un modo similar a como habían procedido sus principales referentes del modernismo, sobresale la impronta de señeros nombres de la Edad de Oro en convivencia con el interés de nuestro autor por el romancero —incluyendo el símbolo de las rosas como las *Rosas de romances*, de Timoneda— y también en compilaciones como la de Durán; o lo que es lo mismo, desde un prisma estético parejo al de escritores amigos —avisados lectores de Cervantes— como Alonso Quesada en el ciclo “Los romances orales” de *El lino de los sueños*, con versos de tonalidad pastoril (esto es, como el “Romance de Nemoroso” o la “Pastoral romántica” moralianos) del fuste de “El rosal encantado”, composición con la que entran en diálogo intertextual de acento cervantino “El zagal de gallardía”, “Lucía”, “Coloquio en la sierra” y “Dorotea”. En cuanto a los referentes del Siglo de Oro, más allá de su gusto tanto por el autor de *Don Quijote* como por la épica que pudo paladear en la edición al cuidado de Rosel, se alza Garcilaso, uno de los estandartes que imprimieron su huella en Morales —como había sucedido con figuras auriseculares canarias del vuelo de Cairasco de Figueroa hasta llegar a Darío, entre otras autoridades poéticas—, sobre todo, en lo que atañe al universo eglógico y los códigos simbólicos asociados al amor como el conocido soneto XXIII. Junto al toledano y su amigo Boscán —convertido en un personaje de ficción—, se distinguen, en el canon de referentes moralianos, Cetina y el madrigal “Ojos claros, serenos”, puesto en música por Francisco Guerrero, y el amigo de este Herrera, con énfasis en la caracterización genérica de la canción heroico-patriótica “Cantemos al Señor, que en la llanura” y en los motivos amorios relacionados con Hércules, según se colige del soneto “Ardió en las llamas d’Eta Alcides fiero”, además del empleo de técnicas de filiación horaciana como la *recusatio*. A estos modelos cabe sumar huellas tanto de fray Luis de León (Oda I) y san Juan de la Cruz (“Noche oscura del alma”) como de Góngora, a quien Morales leyó centrando su mirada en poemas de la década

de los ochenta del siglo XVI. Lo hizo tanto a nivel de tradición popular en el romance “Hermana Marica” —de interés para Juan Ramón Jiménez— como en su filiación italianizante en virtud del éxplicit del soneto “Mientras por competir con tu cabello”. Pero también puso el foco de atención en los “pasos” del jayán de *La Fábula de Polifemo y Galatea* —con ecos de las octavas IX-X— en la construcción de su Hércules en “Canto inaugural”; esto es, un clásico de vuelo gongorino que inspiró a Juan Ramón Jiménez la forja de un proyecto (inconcluso) musicalizado por Falla. Para enriquecer los episodios y aretalogía del protagonista, Morales debió de consultar una enciclopedia erudita e ilustrada de temática mitológica, *Los dioses de Grecia y Roma o mitología greco-romana*, bajo la rúbrica de Gebhardt, que conservó en su biblioteca, en calidad de fuente instrumental, junto a otros libros sobre tradición clásica —siempre en traducciones al castellano— como *Églogas y Geórgicas* de Virgilio, *Poetas bucólicos griegos*, *Poetas líricos y griegos* o *Epigramas eróticos*, de Marcial.

Ahora bien, con la intención de homenajear y rendir culto a paradigmas de la tradición literaria española cercanos a su tiempo, los modelos canónicos del Siglo de Oro que calaron en Morales llegaron a entrar en diálogo intertextual, en la arquitectura de *Las rosas de Hércules*, con otros ulteriores. Como resultado, el escritor canario se decantó por una taracea reticular tejida a través de la imitación compuesta de variadas voces que iban desde Bécquer (Rimas I, XI y XV) y Alarcón, con énfasis en “El Prefacio del autor” de *El sombrero de tres picos*, a Juan Ramón Jiménez al son de las esquilas, a Darío en el aludido soneto “La dulzura del ángelus matinal y divino” o Antonio Machado al hilo de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (LXXXIX), en hermandad con composiciones sustentadas sobre la evocación de la niñez —tan grata a Morales en “Vacaciones sentimentales”, como supo ver Onís en su *Antología*— del fuste de “Recuerdo infantil” y “Pegasos, lindos pegasos”.

En definitiva, música y resonancias del Siglo de Oro en *Las rosas de Hércules*, del poeta postmodernista Morales, al decir de Onís en su *Antología*; o lo que es lo mismo, una representativa muestra de la hermandad de las artes en los círculos de élite cultural de Las Palmas en los albores del siglo XX —auspicio conceptual de las poéticas y estéticas de vanguardia— protagonizada por un melómano escritor que pintaba sonidos con palabras mientras escuchaba su voz y ritmo interior cuando creaba, como si de una progresión

musical se tratase, el diseño y arquitectura de los versos. Para ello, se propuso redescubrir y asimilar concienzudamente los clásicos del Siglo de Oro —a la zaga de maestros modernistas— como una forma de conocer en profundidad y con rigor la tradición literaria en tanto que desarrollaba sus señas de identidad creativas siempre vinculadas a vivencias, sentimientos y emociones enraizadas en el sueño de la niñez y la insularidad como celebró Onís en las elogiosas páginas que le consagró en su *Antología*; y fue así acaso contemplando su estado, por rememorar el emblemático soneto I de Garcilaso, para ver a qué lugares remotos le habían llevado los pasos como hiciera su hercúleo jayán —émulo del Polifemo gongorino— cuando, embriagado por el aroma de las rosas, “soñó su primer sueño de amor...”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCÓN, Pedro Antonio (1995). *El sombrero de tres picos*. Edición de José Ibáñez. Prólogo de Frances L. Cardona. Barcelona: Edicomunicación.
- ANNONIER, Ruxandra, dir. (2019). *Les Canaries, îles du salut de Camille Saint-Saëns*. Strasbourg: Canal Arte.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1882). *Discurso sobre la montería; con otro discurso y notas de D. José Gutiérrez de la Vega*. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.
- ARTILES, Jenaro (1976). *Rubén Darío y Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- BARÁIBAR, MENÉNDEZ PELAYO, CONDE, CANGA-ARGÜELLES Y CASTILLO Y AYENSA [sic], trads. (1911). *Poetas líricos y griegos*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1987). *Rimas*. Edición de Mercedes Etreros. Madrid: Castalia.
- BONNEROT, Jean (1951). “Un visiteur illustre aux Canaries Camille Saint-Saëns”. *Revista de Historia*, n.º 95-96: 193-209.
- BURGOS, Carmen de (1901). *Cantares*. Prólogo de Alfonso Pérez Nieva. Epílogo de Juan Pérez Zúñiga, con una malagueña para piano escrita por Joaquín Taboada. Madrid: Imprenta de Fernando Fé.
- CASTRO, Adolfo de, ed. (1911). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid: M. Rivadeneyra (BAC, tomo XXXII, 1).
- ed. (1915). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid: M. Rivadeneyra, (BAC, tomo XLII, 2).

- D'ANNUNZIO, Gabrielle (1907). *Poesie. Poema paradisiaco. Odi navale*. Milano: Fratelli Treves Editori.
- DE LA NUEZ, Sebastián (2006). *Tomás Morales: su vida, su tiempo y su obra*. La Laguna: Edición del autor.
- DELICADO, FRANCISCO (s. a.). *La lozana andaluza*. Paris: Ediciones Louis Michaud.
- DÍAZ SAAVEDRA, Nicolás (1985). *Saint-Saëns en Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1922). “Prólogo”, Tomás Morales, *Las rosas de Hércules. Libro I*. Madrid: Librería Pueyo, 1-19.
- DORESTE, Domingo, dir. (2022). *Saint Saëns en Guía de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Domingo Doreste Producción.
- DURÁN, Agustín, ed. (1912). *Romancero general o colección de romances castellanos*. Madrid: M. Rivadeneyra (BAC, tomo XVI, 2).
- (1916). *Romancero general o colección de romances castellanos*. Madrid: M. Rivadeneyra (BAC, tomo X, 1).
- ESCOBAR, Francisco Javier (2003-2004). “Poesía e imagen en el modernismo canario (a propósito de Tomás Morales y Néstor)”. *Comunicación*, n.º 2: 169-186.
- (2004). “Ecos míticos y tradición clásica en *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales”. *Revista de Literatura*, n.º 131: 149-170.
- FITZMAURICE-KELLY, Jaime (1910). *Las lecciones de Literatura Española*. Traducción de Diego Mendoza. Prólogo de Rufino José Cuervo. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2012). “Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)”, *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Víctor Sánchez, Javier Suárez-Pajares y Vicente Galbis, eds. Valencia: Institut Valencià de la Música, vol. 1, 357-370.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2012). “Federico de Onís y la *Antología* hispánica de la Edad de Plata”, Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*. Edición de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento, 7-77.
- GEBHARDT, Víctor (1880). *Los dioses de Grecia y Roma o mitología greco-romana*. Barcelona: Biblioteca Ilustrada de Espasa y Compañía.
- GUERRA, Oswaldo (2006). “Tomás Morales: una vida para la poesía”, Tomás Morales. *Las rosas de Hércules*. Edición de Oswaldo Guerra. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 17-48.
- (2011). “Introducción”, Tomás Morales, *Las rosas de Hércules*. Edición de Oswaldo Guerra. Madrid: Cátedra, 13-49.

- HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011). *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*. Prólogo de Andrés Sánchez Robayna. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Santiago José (2005). *Tomás Morales, viajes y metáforas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- HERRERA, Alfredo (1978). “La antigua iglesia de la Candelaria en la Villa de Moya”, *Aguayro*, n.º 104: 26-29.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1919). *Piedra y cielo: Verso (1917-1918)*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- MACHADO, Antonio (1984). *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARCIAL, Marco Valerio (1910). *Epigramas eróticos*. Con versión en prosa de Miguel Romero. Valencia: Ed. F. Sempere y Compañía.
- MESA, Enrique de (1917). *Cancionero castellano*. Con un ensayo de Ramón Pérez de Ayala. Madrid: Renacimiento.
- MILLARES, Agustín (1967). “Saint-Saëns en Las Palmas”. *Millares. Revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, n.º 11: 305-308.
- MONTES DE OCA Y OBREGÓN, Ignacio, trad. (1910). *Poetas bucólicos griegos*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- MORALES, Tomás (1922). *Las rosas de Hércules. Libro I*. Madrid: Librería Pueyo.
- (2006). *Las rosas de Hércules*. Edición de Oswaldo Guerra. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- MURGA, Idoia, dir. (2020). *Antonia Mercé, La Argentina. Epistolario (1915-1936)*. Edición de Idoia Murga, Blanca Gómez, M.ª José González, Raquel López y Alejandro Coello. Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
- ONÍS, Federico de (1934). “Introducción”, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, XIII-XXXV.
- ([1934] 2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*. Edición de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1865). “Una crítica a La marcha del *Tannhäuser*, de Wagner”, *La Nación*, 28 de junio.
- QUESADA, Alonso (1915). *El lino de los sueños. Con prólogo de D. Miguel de Unamuno y una epístola en versos castellanos por Tomás Morales. Cubierta y retrato del autor por Néstor*. Madrid: [Clásica Española].
- ROSELL, Cayetano, ed. (1912). *Poemas épicos españoles*. Madrid: M. Rivadeneyra (BAC, tomo XVII, 1).
- ed. (1912). *Poemas épicos españoles*. Madrid: M. Rivadeneyra (BAC, tomo XIX, 2).

- RUEDA, Salvador (1922). “El poeta futuro. Tomás Morales”, Tomás Morales, *Las rosas de Hércules. Libro I*. Madrid: Librería Pueyo, 23-27.
- SANCHA, Justo de, ed. (1915). *Romancero y cancionero sagrados*. Madrid: M. Rivadeneira (BAC, tomo XXXV).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1992). *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*. San Cristóbal de La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- SANTANA, Germán (2004). “El canto inaugural de *Las rosas de Hércules*: mito y poesía en Tomás Morales”, *Charisterion, Francisco Martín García oblatum*, Santiago Talavera e Ignacio Javier García, coords. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 385-392.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1913). *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*. Edición de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Renacimiento.
- TORÓN, Saulo (1919). *Las monedas de cobre. Poemas con una poesía preliminar de Pedro Salinas. Portada del poeta Tomás Morales*. Madrid: Imp. Clásica Española.
- TORÓN, Saulo (s. f.). *Frente al muro. Resurrección y otros poemas*. Manuscrito. Archivo personal de Saulo Torón. Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, ed. (1989). *Romancero tradicional canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Básica Canaria.
- TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. (2015). *Historia, epigrafía e iconografía de las campanas de Gran Canaria. Contribución al estudio del patrimonio histórico insular*. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1909). *Églogas y Geórgicas*. Traducción de Félix M. Hidalgo y Miguel Antonio Caro, Introducción de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- WAGNER, Richard (1908). *Dramas musicales*. Fotgrabados de Meisenbach. Barcelona: Casa Editorial Maucci.

