



STUDIA PHILOLOGICA
IN HONOREM JOSÉ ANTONIO SAMPER

SEPARATA

EN EL FOCO DE LA METÁFORA:
EL MAR DE TOMÁS MORALES EN EL CONTEXTO
DE SU DISCURSO ACIENTÍFICO

SANTIAGO J. HENRÍQUEZ JIMÉNEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

EN EL FOCO DE LA METÁFORA: EL MAR DE TOMÁS MORALES EN EL CONTEXTO DE SU DISCURSO ACIENTÍFICO

SANTIAGO J. HENRÍQUEZ JIMÉNEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

ANTE SCRIPTUM

La relación del hombre con el mar es tan antigua como extensa. En la antigua Mesopotamia, el pueblo hebreo residía tierra adentro. Quizá fuera este el motivo por el que dicho mar no pasó de ser un escollo para la mayor parte de la tribu de Abraham. No solo el Mediterráneo; también el piélago de Galilea era sinónimo de riesgo, dificultad y peligro. Según la lectura de algunos versículos del Nuevo Testamento, Jesús desarrolló una buena parte de su actividad pública en la parte occidental del lago de Tiberíades, la más poblada. Desde sus orillas realizó multitud de curaciones (Lc 10: 9), alentó a sus discípulos a atravesar la laguna antes que él (Mt 14: 22-23) y, cuando la concurrida embarcación dejó de avanzar batida por la lluvia y la ventisca, fue hacia ellos caminando sobre sus aguas y les dijo «Tened ánimo; soy yo, no temáis» (Ms 6: 49-50).

Desde el interior de la jábega, cuanto más fuerte es la tormenta mayor es también la incertidumbre que agreden los marineros en su corazón. En el Evangelio de Marcos, Jesús es confundido con un alma errante, metáfora de la turbación, el miedo y la desconfianza del pueblo judío hacia el Señor. «Recelar de la palabra de Dios hace al hombre dudar», aclara Santiago el Mayor en *El Hecho de los Apóstoles*. Siendo testigo de la pesca milagrosa de Jesús en una de las riberas del mismo lago (Jn 21: 1-8), el venerado pastor recuerda que la fe en la salvación no puede estar a expensas de la corriente o «las olas del mar», como ocurre en el escogido versículo de San Marcos, «agitadas y llevadas de un lado al otro por el viento» (St 1: 5-6).

EVOLUCIÓN HUMANA: DESARROLLO DEL LENGUAJE METAFÓRICO
E INTELIGENCIA SIMBÓLICA

En la metafísica aristotélica, el conocimiento que proporcionan los sentidos al ser humano se examina como un tema de gran trascendencia. Todo aquello que Platón creía inmutable en el mundo de las ideas quiso llevarlo su aventajado discípulo al ámbito de la interpretación queriendo indicar, sobre este hecho, que no hay nada en la mente que antes no haya estado en la percepción de las cosas. El hombre, según Aristóteles (1994), nace sin ninguna idea. En los primeros años de vida, las facultades que posee cualquier individuo para aprender, tomar decisiones y establecer un juicio determinado de la realidad, no existen. Conviene, a juzgar por lo que explica el estagirita en el libro I de la *Metafísica*, observar el mundo circundante para centrarse en la existencia y ordenar el conocimiento a través del lenguaje. Sobre esto último, Aristóteles es perfectamente consciente de sus ventajas e inconvenientes, lo que es lo mismo decir de su precisión y su maleabilidad.

En *Poética*, sobre todo cuando el prolífico pensador (2004) habla de las formas de la lírica y de cómo se ha de componer la trama para que una composición artística resulte lo más bella posible, introduce el verbo «metaforizar». Más allá de su categoría gramatical, especie morfosintáctica o cualidad cognitiva relacionada con la aprehensión de nociones abstractas por el ser humano, el término consiste en dar a una cosa el nombre de otra¹. Plenamente consciente de las lagunas e imprecisiones del lenguaje, advierte, por un lado, sobre el infinito número de objetos que son representados mediante un reducido grupo de palabras y, por otro, sobre las cosas tan dispares que somos capaces de escenificar con un único vocablo. El metaforizar, por tanto, comenzó a ser considerado uno de los factores más importantes de la composición del discurso donde el significado traslaticio de un término que se opone al razonamiento común que tenía cuando era usado con propiedad, provoca una especie de *captatio benevolentiae*: una reacción afectiva entre el orador y el público que, más allá de ser considerada por este último como un

¹ El tema principal de la citada obra escrita en el siglo IV a. C. es el estudio de la esencia, la percepción de la belleza y el arte. Sobre la imprecisión del lenguaje que, según escribe en el capítulo XXI, atribuye a un número indeterminado de causas, resuelve que el hombre dispone de una serie de procedimientos que le ayudan a expresar las mismas cosas con otras palabras. De igual modo, añade, tiene la facultad de imponer un nombre a todos aquellos objetos que carecen de él. Y no solo esto, sino componer unas palabras con otras, alargarlas, recurrir a términos dialectales o modificar términos previamente creados. «La metáfora es la traslación de un nombre ajeno», escribe con la intención de acercarse a una definición que sea lo más esclarecedora posible, «o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía. Con lo de ‘desde el género a la especie’ me refiero a algo así como: ‘Mi nave está detenida’, pues estar anclada es una forma de estar detenida. ‘Desde la especie al género’ es el caso de: ‘En verdad Odiseo ha realizado innumerables hazañas’, ya que ‘innumerables’ es mucho, y aquí se emplea esta voz en lugar de ‘muchas’. Por ‘desde una especie a otra especie’ entiendo los casos como: ‘habiendo agotado su vida con el bronce’ y ‘habiendo cortado con duro bronce’, pues aquí ‘agotar’ quiere decir ‘cortar’ y ‘cortar’ quiere decir ‘agotar’, pues efectivamente ambas son una manera de sustracción» (Aristóteles 2004: 92).

recurso literario capaz de atraer su atención, lograba traspasar las fronteras del lenguaje y hacer comprensible lo ininteligible.

A lo largo de la historia de la retórica, algunos hábiles disertadores vinculados a la ciudad de Roma en el siglo I a. C. y I. d. C. como Cicerón (2004) y Quintiliano (1942) respectivamente, trataron de estudiar la metáfora desde el ámbito de la equivalencia subyacente entre los dos términos que forman parte del esquema metafórico A es B o A es como B. Después de cinco siglos de desarrollo de la ciencia retórica, incluido el momento de los maestros citados, la teoría del desplazamiento de las palabras desde su ámbito de significación primitivo hacia otros espacios de representación se extendió más allá de los límites de su tiempo al transitar por la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración..., y llegar a nuestros días como una redimensión del alcance literal de las palabras. En filosofía se suele pensar que la metáfora es asunto de la poesía y que como esta es tarea de la literatura, el problema de dicha figura en el ámbito del conocimiento sobre la realidad del mundo resulta irrelevante. Entonces, la pregunta que nos hacemos al iniciar el presente estudio sobre la estructuración metafórica del mar en la lírica de Tomás Morales es ¿qué mueve a los hombres a construir o rechazar la metáfora? Para Cicerón, mucho antes que para Quintiliano, la asociación entre dos o más términos encarna la auténtica naturaleza de la lengua y del pensamiento. Sus estudios sobre la pobreza lingüística, la transferencia de significados y las causas que motivaron la difusión de dicho tropo en la República romana giran en torno al hecho de que ninguna cosa quedara sin nombre. Este es el caso cronológicamente posterior de la narración de San Marcos que hemos escogido para señalar una realidad que, aunque en su experiencia original transmite una determinada idea, en el sentido metafórico esparce un mensaje de tipo cognitivo más amplio.

El hombre medieval quiso, de alguna manera, prolongar la actividad mito-poética de la Antigüedad Clásica huyendo de una realidad que, generalmente, estaba repleta de horrores como la decadencia de las ciudades, las pestilencias, la insalubridad, las invasiones y las plagas. En la huida de unos tiempos tan deplorables, el esfuerzo interpretativo agudizó el ingenio, reactivó la expresividad y adornó la variedad diafásica de la lengua. En el nórdico antiguo, por ejemplo, las *kenningar* adoptaron el viejo ropaje de la metáfora al etiquetar todo aquello que venía siendo caracterizado por una anécdota, reemplazar la parte de las cosas por el todo o asociar la parte y el todo según la cercanía, intermediación o vecindad existente entre estas dos consideraciones. De esta forma, surgen expresiones como *la casa de los pájaros* para referirse al aire, *la delicia de los cuervos* para aludir al guerrero, o *el trigo de los lobos* para informar sobre los combatientes fallecidos en el campo de batalla. En algunos manuscritos compuestos por los monjes encargados de mantener el legado escrito de la Antigüedad una vez acabado el período anglosajón, abundan

este tipo de figuras. En *Beowulf* –dilatado y atrayente relato probablemente escrito en Inglaterra entre los siglos VIII y XII d. C.–, la confección de dichas metáforas utilizadas de principio a fin a modo de equivalencias o acertijos irresolubles resulta bastante notoria. Equiparable al *Cantar de los nibelungos* germanos, el *Cantar de mio Cid* español, la *Canción de Roldán* francesa y una buena parte del conjunto de manuscritos que relatan la construcción nacional irlandesa en *Lebor Gabála Éirenn*, la epopeya que aún se conserva manuscrita en el segundo códice del *Cotton Vitellius*, destaca por el juego de equiparaciones y correspondencias entre lo que aquí hemos llamado una parte y el todo. Como ejemplo de ello, el mar es, en unas ocasiones, *el camino de la ballena* y, en otras, *el reino del viento, un amplio solar* o *el baño del cisne*. Pero no son estos los únicos paralelismos que incluye el autor, hasta ahora, desconocido. En la citada aventura del guerrero gauta de origen germánico, el combate es una *tormenta de espadas*; el brazo, *la fuerza del arco*; la batalla, una *danza de sables*; y el barco, un *viajero del agua*².

Donne (2018) y Shakespeare (1981) en Inglaterra, así como Quevedo (1969) y Vélez de Guevara (2007) en España siguieron el conceptismo *stricto sensu* del siglo XVII. La poesía barroca iba dirigida a lectores activos que pudieran profundizar en la trama descifrando de manera continuada la correspondencia existente entre los objetos más distantes, al punto de que también la clase erudita confesó sus dificultades en interpretar las reverberaciones metafóricas que permitían la unión de dos mundos, hasta ese instante, antagónicos. En este período, la metáfora es un ejercicio de presunción o formulación de un *conceit* que, en un acto de entendimiento entre dos o varios objetos originariamente distintos entre sí, se asocian como iguales consiguiendo que la palabra se expanda y diga más de lo que significa³.

En la poesía de finales del Manierismo y comienzos del Barroco, la metáfora no se reduce al hecho simple de la ocurrencia o la aceptación de un significante por otro significado; en Donne puede abarcar un verso, una estrofa o el poema completo. Este es el caso, por señalar una de las composiciones más conocidas, de «Ningún hombre es una isla» que el poeta de Londres incluye en *Devociones para ocasiones emergentes*. En la citada meditación, los hombres se disminuyen en una parte del todo que los asocia a una raza,

² En la antigua lírica hispánica, encontramos igualmente símbolos y expresiones que persiguen la afinidad entre un término y otro. En el *Cantar de mio Cid* nuestro épico protagonista no es conocido tan solo por el sobrenombre de Campeador, sino por otra serie de epítetos metafóricos y perifrásticos como el hombre de la noble barba tan crecido, el buen nacido, el que en buena hora ciñó espada o el que en buena hora nació. En los cancioneros el mar es el lugar para sufrir las penas de la mal casada.

³ Entendemos por dicho término, la aprehensión del sentido recto y figurado de un discurso construido con el fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. En este sentido, estamos plenamente de acuerdo con la definición que ofrecen Ángeles de la Concha y Marta Cerezo al escribir que «el concepto –o *conceit*– consiste en un juego conceptual intrincado en torno a una metáfora o un símil muy elaborado, a base de poner en relación dos o más términos que, siendo en apariencia muy distintos, revelan de súbito, paralelismos sorprendentes» (Concha y Cerezo 2010: 186).

un país, una sociedad..., al tiempo que las campanas que tocan una y otra vez la muerte de otra persona se encargan de reelaborar la idea de que todos formamos parte de algo que es mucho más grande que nosotros mismos.

La estructura conceptual de los versos desempeña una función estratégica de elevado poder persuasivo en la que el uso de la metáfora extendida que, en dicho caso, se manifiesta a través de un lenguaje que se relaciona tanto con la fuente –el concepto isabelino de la enfermedad como una visita de Dios– como con el objetivo –la recuperación, el renacimiento, la sanación...– pasa a ser propiedad exclusiva del poema. En sentido literal y como metáfora aparte, el verso que da comienzo a la composición y revela que ningún hombre es una isla, hemos de estudiarlo, simple y llanamente, como una metáfora pura. En dicha figura, el poeta omite el componente real *isla*, término imaginario, en reemplazo de *baladí*, término real, con el fin de ocuparse del término imaginario *muerte*, en lugar de *humanidad*, término real. En la mayor parte de las ocasiones, las metáforas puras son entendidas según el contexto de metáfora extendida en el que se las emplea. En este caso es el hombre que, en la soledad de su habitación o de su aposento, alude a la enfermedad y al tránsito de la vida como algo que afecta a toda la humanidad cuyo sino está más en el sentido connotativo del lenguaje que en la definición de la muerte como concepto.

Como ocurre en una buena parte de la poesía metafísica de Donne, en Shakespeare hemos de subrayar igualmente la cohesión en la medida en que su obra, cada una de sus piezas teatrales, participa de aquellos ejes conceptuales u ocurrencias que no tratan de añadir retórica al diálogo de los personajes sino de sugerir determinados acontecimientos como conclusión de un relato. En *Como gustéis*, por ejemplo, el mundo es un escenario y todos los hombres y mujeres que, por una u otra razón, aparecen y desaparecen en distintos momentos de la historia, son actores. Queda así configurada la escena que se ha de representar ante los espectadores. En esta misma comedia de corte pastoril, el bosque de Arden hace de refugio o aliado de la civilización al proporcionar, cualquiera que sea la situación, aquello que toda persona necesita para sobrevivir. El mundo como escenario y la humanidad ejerciendo el papel de actor protagonista forman lo que, en la metáfora extendida, utilizamos para explicar un asunto complejo en términos de fenómenos fácilmente visualizados. No obstante, el mundo no es un escenario y mucho menos está la humanidad para representar un papel en una obra de teatro. Sin embargo, y siguiendo la historia desde el patio de butacas, aprendemos a reconocer el dominio conceptual que Shakespeare atribuye a cada uno de ellos en términos de otro.

En la poesía metafísica de Donne, así como en esta y otras obras teatrales de Shakespeare, dichos conceptos se van vinculando sucesivamente a otros para, en dicho proceso, generar despliegues, alargamientos o ampliaciones

en la superficie textual que, de algún modo, intentan profundizar en el mejor entendimiento de la obra. En *La tragedia de Romeo y Julieta*, la metáfora extendida que el dramaturgo de Stratford utiliza como instrumento para referirse una y otra vez al amor adolescente que surge entre ambos protagonistas a partir del instante que el apasionado joven decide colarse en la fiesta de los Capuleto abarca frases, estrofas, párrafos e incluso escenas completas. Cuando el atrevido Montesco se metaforiza ante los ojos de su amada en un sentimiento, y concluye: «Llámame solo «amor mío», y seré nuevamente bautizado. ¡Desde ahora mismo dejaré de ser Romeo!» (Shakespeare 1981: 302), se inicia todo un proceso de presunciones, comparaciones y representaciones abstractas del tema del amor que invitan al espectador a seguir a la pareja desde el punto de vista de su imposible relación. En la exitosa *Tragicomedia de Calisto y Melibea* atribuida a Fernando de Rojas, el rico, loco de amor y atrevido galán se representa a sí mismo y a su amada. En la popular comedia, por otra parte, escrita con claras intenciones didácticas, el joven caballero es, además de su vida, la metáfora de otra vida distinta en Melibea: un yo y un tú constantes que dan origen a otro yo y un tú que se repite sucesivamente desde que, en el acto I, en diálogo con su criado Sempronio, grita: «¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (Rojas 2000: 25).

Cuando un siglo después Locke (1999) concluye que en toda metáfora existe una falta de correspondencia entre la interacción comunicativa de los individuos y el significado original de las palabras, el autor de *Ensayo sobre el entendimiento humano* intenta trasladar dicho asunto al ámbito de algunas entidades teóricas precisas como la lógica o las matemáticas. Su función como defensor de la adquisición del conocimiento a través de la evidencia no era aceptar o rechazar ideas basándose en la observación de los hechos como hemos advertido sobre Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, sino analizarlas. Al examinar el lenguaje, el célebre empirista británico y seguidor de Francis Bacon en sus ideas sobre el pensamiento científico no pretendía, ni mucho menos, convencer a nadie de la conveniencia de desarrollar un sistema de signos al estilo de la lógica matemática⁴. El padre del liberalismo clásico, como llegó a ser reconocido en toda Europa junto a Montesquieu, no era tan

⁴ Precisamente uno de los temas fundamentales que trata en el capítulo II de *Ensayo sobre el entendimiento humano* publicado por vez primera en 1689, es la capacidad que posee el lenguaje para clasificar el mundo a pesar de su relativa independencia de la realidad. El primer punto de su reflexión sobre la teoría del lenguaje gira en torno a la falsedad del innatismo. Dios no ha impreso ninguna verdad originaria en la mente, lo que es lo mismo decir que el hombre no posee, antes de la experiencia, caracteres originarios o primarios que habrían sido impresos en su mente desde su nacimiento. «Las ideas innatas no existen en el plano teórico», escribe, «tampoco en su lado práctico o moral. El hombre comienza a tener ideas desde el mismo momento que percibe, sobre todo, a través de la vista, la idea de los colores, del espacio, de la dimensión de las cosas, de las figuras y del movimiento. Dichas ideas se almacenan, repiten y confrontan en su intelecto a través de la reflexión dando lugar a una variedad infinita de ideas complejas que pueden ser, a su vez, analizadas y descompuestas hasta retornar a la idea simple que fueron en una ocasión» (Locke 1999: 27-28).

vanidoso como para pensar que alguien como él podría realmente reformar las lenguas del mundo sin rozar el absurdo. Su ideal no era construir una *mathesis universalis*, pero sí abogar por la utilización de un lenguaje que no cayera en la trampa de darle un significado a las palabras del que, hasta ese momento, habían carecido. El excedente expresivo de la metáfora, aquello que hace del lenguaje figurativo algo peligroso por su poder disruptivo, engañoso y ofuscante según la estrecha vinculación que Locke observa entre el pensamiento y el lenguaje, impide ver con claridad el elemento lógico del discurso: «Si habláramos realmente de las cosas como son», escribe al argumentar que el ornamento lingüístico no tiene cabida en el discurso científico, «admitiríamos que el arte de la retórica, exceptuando el orden y la claridad, todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y, como consecuencia de ello, seducir el juicio» (Locke 1999: 387).

En todas las lenguas, por tanto, las palabras se fueron creando originariamente con un significado que las asociaba con una cosa, una cualidad o una acción. Las metáforas impregnaron, casi desde el primer día, el lenguaje habitual y, puesto que otras cualidades, acciones y cosas no se expresaban con propiedad, llegó un momento, para nosotros, difícil de señalar, en que la realidad comenzó a interpretarse desde múltiples puntos de vista. La tormenta que surge inesperadamente cuando los discípulos de Jesús se encuentran en mitad del océano es un fenómeno natural imprevisible. Como conocimiento experiencial, las rachas de viento son tan solo una muestra del poder de la naturaleza. La forma en la que los aventurados discípulos reaccionan ante la rebeldía de las olas agachando la cabeza como gallinas en el interior de la barca no es más que la demostración de aquello que experimentamos cuando se trata de vivir una situación tan negativa e incontrolable. No obstante, el relato versa sobre la naturaleza divina y su relación con el ser humano al aludir, por un lado, a nuestro limitado conocimiento de Dios y, por otro, a la idea de la bienaventuranza que, al dirigirse a la barca sobre las ondulaciones del mar, conduce al hombre a discernir lo que Dios nos ha revelado sobre sí mismo en las Sagradas Escrituras.

En el versículo de San Marcos que hemos escogido como ejemplo inicial para adentrarnos en un tema que, desde los planteamientos de Aristóteles hasta nuestros días, ha ido despertando la curiosidad de figuras importantes en el campo de la lingüística cognitiva, la filosofía y otras ciencias humanas, la salvación es el lago –A es B– mientras que la gestación de la tormenta actúa como metáfora de la aparición de la duda –A es como B–. En dicho relato, el ingenio y la fantasía atrapan inmediatamente la atención del pueblo de Israel, mucho más, en este caso, que la verdad a secas. El objetivo didáctico e instrumental de la narración no evita que la creatividad literaria que imprime el discípulo de Jesús en la redacción de su crónica esté exenta de

amplias dosis de ambigüedad. Al interpretar la metáfora como una función del lenguaje que, además de embellecer el mensaje, transmite ideas, pensamientos y sensaciones, nuestra hipótesis general es que la verdad pura puede presentarse ante nosotros como cualquier otro artefacto poético, en el caso de la narración de San Marcos, revestida de belleza estética: cabello largo, barba, llevando una túnica larga, a menudo blanca, y un manto, habitualmente azul, que corresponde al aspecto natural de Jesús tal y como dicha figura se nos ha venido representando en la cultura occidental desde los primeros años de nuestra era común.

Con la publicación de *Baladas líricas* y otros poemas repartidos de manera desigual entre Wordsworth y Coleridge en el mismo volumen, se da comienzo a la reivindicación de un universo estético distinto fundamentado en el pensamiento de la experiencia. El romanticismo de los últimos años del siglo XVIII demostró ser muy versátil. Lo mismo era usado para enardecer a Rousseau en sus teorías sobre la bondad del hombre y el retorno a una existencia más inocente y elevada en contacto con la naturaleza, que para señalar el fracaso de la primera Revolución Industrial, la filosofía de la Ilustración y la rigidez artística de la poesía neoclásica que surgiría de ella. Con poemas dedicados a la belleza de la región de los lagos localizados al noroeste de Inglaterra, la vida al aire libre, las labores del campo y los campesinos del entorno rural, las metáforas surgen de esa realidad, interactúan con la psicología de los poetas y, al hilo del genio individual, se disuelven entre la materialidad del lenguaje —la *lexis*— y la presencia del pensamiento —la *inventio*—. Como advertíamos hace unos instantes, para Locke y otros seguidores del movimiento empirista del siglo XVII, metáfora y engaño son sinónimos. En la misma línea que Quintiliano, el autor de *Ensayos sobre la ley de la naturaleza* sostiene que ciertas figuras estilísticas como la metáfora pueden sustituirse por traducciones o paráfrasis que se ajusten a la realidad con el fin de prestar un servicio positivo a la claridad de la razón. A pesar de ello, lo pasional vuelve ahora a superar lo racional, sobre todo, después del desprestigio sufrido durante el racionalismo. De este modo, Wordsworth (2000) y Coleridge (2010) en *Prólogo a las «Baladas líricas»* y *Biografía literaria*, respectivamente, personificarán la capacidad sintética de la imaginación argumentando que, en verso, se puede hablar de todo lo que se opina en cualquier conversación coloquial ya que son muchas las áreas donde el cerebro humano debe recurrir a la operación de metaforizar. No existe, incluso al considerar las diferencias entre ambos poetas, un registro especial para la poesía, ni asuntos que para ella estén reservados. Da comienzo, así, la tradición romántica literaria que mira a la metáfora como configuradora de la realidad a través de la imaginación teniendo en cuenta que la lengua es, según Shelley, sustancialmente metafórica⁵.

⁵ En *Defensa de la poesía*, el bardo de Horsham escribe: «El lenguaje es vitalmente metafórico, es decir, fija las relaciones de las cosas anteriormente aprehendidas y perpetúa su relación hasta que las palabras que las representan se conviertan, con el paso del tiempo, en señales de definición parcial o en un modo

El percibir la verdad y la belleza comenzó a ser, para la mayor parte de los escritores románticos, percatarse de la propia existencia y vislumbrar la fuerza potenciadora que inspira la vida más allá de la muerte. Algunos pasajes de «Adonaïs» podrían hacernos pensar que solo la sensibilidad del poeta puede extraer de la metáfora el descifrado de la evidencia y la hermosura a través de la palabra y la transparencia formal del verso⁶. En *Poética*, Aristóteles (2004) separaba el papel que desarrolla el historiador de la función del poeta. En el ámbito del conocimiento, la diferencia entre uno y otro no está en que el cronista escribe en prosa y el vate en verso. La división de funciones radica en que el primero relata lo que ha sucedido y, el segundo, recita versos sobre lo que podría existir o acaecer tal y como lo apreciamos en la convicción trascendental que Shelley imprime a lo largo del poema indicado y que, posteriormente, en «Himno a la belleza intelectual», está sometido a la aparición y desaparición del espíritu de la perfección en el mundo. «Amor, esperanza y autoestima», escribe, «son como nubes / que se apartan y retornan como préstamos de un día» (Shelley 2012: 100).

La intersección disjunta de dos vocablos que tiene como resultado la creación de nuevas áreas de percepción como ocurre en los textos románticos se fundamenta en lo que, en la segunda mitad del siglo XX, Hausman denomina «relación inteligible» (1989: 3) que, para hacer más interesante la comprensión de nuestro estudio, no requiere tan solo de la interacción de una voz en los términos de otra, sino de cierta reciprocidad entre el sistema conceptual de un hablante en términos de su actividad y el grado imaginativo o literal con el que dicho hablante concibe las cosas⁷. «Cambiad vuestra manera de pensar y de actuar» (Ms 1: 14-20), insiste el apóstol San Marcos en el Santo Evangelio al señalar el hecho poderoso de Jesús cuando, al acercarse a un grupo de personas, les dice: «Común de pensamiento... Llegados a este punto, si no surgieran poetas capaces de crear asociaciones de palabras con este grado de traslación, el lenguaje moriría en todo aquello que contribuye a elevar los propósitos más nobles de las relaciones humanas» (Shelley 1891: 4).

⁶ Un ejemplo de ello puede ser cuando, entre otros versos, leemos: «Desciende a mí la vida cuya / esencia invocó el canto. Lejos de la playa / la barca de mi espíritu deriva, / muy lejos de la turba temblorosa / que nunca dio su vela al huracán. / ¡La tierra ponderosa se desgaja / de la celeste esfera! Voy llevado / a lejanías de pavor y sombra, / mientras en lo más íntimo del cielo / el alma de Adonaïs como una estrella, / fulgura en su mansión de eternidad» (Shelley 2020: 60-61).

⁷ A pesar de que dicho autor escribe ampliamente sobre la relación que tienen las palabras dentro del contexto de la metáfora con las funciones de los componentes de las artes visuales y de la música, sus especulaciones sobre las funciones del lenguaje metafórico están centradas en aquello que Hausman denomina ontología de la metáfora y que, para mayor iluminación, explica: «Que las metáforas suponen un problema es algo que Aristóteles identificó perfectamente. Fue él quien estableció el primer marco teórico de trabajo que, por el devenir de los acontecimientos, nos ha ayudado mucho a interpretarla en la actualidad. La importancia del contexto en el que se produce no ha tenido una dedicación crítica suficiente como tampoco se han preocupado por ella los escritores de hoy. Una metáfora, o cualquier cosa que se le parezca, puede no ser intencionada u ocurrir de manera inadvertida. Cualquiera de nosotros puede incluso formular una metáfora y tener éxito o, por el contrario, fracasar en su intención de construirla. Sobre esta cuestión, conviene advertir que cada día manejamos expresiones que normalmente interpretamos de manera literal cuando, en verdad, están sujetas a un soporte metafórico» (Hausman 1989: 10).

carse a la embarcación caminando sobre las embravecidas aguas como una figura completamente ajena al temporal, se muestra ante su pueblo como metáfora de la redención. «Convertíos: no podéis seguir como si nada estuviera ocurriendo», porfía.

En los años del Modernismo, metáfora y poesía parecen continuar asociadas de forma natural. Han sido muchos años de historia, de interpretación del referido signo desde la metafísica y de la intervención de otras ciencias que han mostrado interés por observar de cerca la manera en la que el pensamiento se ayuda de lo que es diferente para ponerle nombre a las cosas e introducir nuevas relaciones de semejanza. Desde Ezra Pound hasta T. S. Eliot o desde Rubén Darío hasta Juan Ramón Jiménez, el sentido metafórico de la poesía modernista surge, muchas veces, de la utilización de una variedad coloquial que se despidió de la dicción poética tradicional y de los recursos estilísticos que hasta ese momento se consideraban apropiados para la poesía. Y si tradicionalmente el poeta debía abordar temas trascendentales con el uso escrito de la metáfora hilada, extendida o conceptista, el poeta modernista tratará aspectos de la vida cotidiana con metáforas que permiten representar el mundo subjetivo como un todo continuo. En esta época, cualquier fenómeno artístico o mental/cognoscitivo tiene un significado que, en muchas ocasiones, se asienta en los nuevos avances producidos en el campo de la filosofía y la psicología gracias a las teorías de James (1931), Freud (2012) y Bergson (2011), principalmente⁸.

En «El albatros» de Baudelaire (2006), pongamos por caso, el poeta es el príncipe de las nubes. Las alas de gigante que le permiten el vuelo y se despliegan desde el segmento torácico simbolizan su capacidad lírica: la fuerza que posee el artista para elevarse por encima de la humanidad y ejercer su grandeza. En «Canto de mí mismo» de Walt Whitman (2019) las hojas de hierba prefiguran lo más simple, lo más humilde y lo más bajo a ras de suelo que existe en el mundo de los seres vivos. Los tallos del forraje son verdes, mueren generalmente al acabar la buena estación, siendo sustituidos, en claro paralelismo con todo aquello que une a la humanidad, por nuevos brotes si el prado es frondoso. «Porque lo que yo tengo lo tienes tú», metaforiza el poeta al celebrar el hecho de que todos, por igual, estamos hechos del mismo material en cuerpo y alma, «y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también» (Whitman 2019: 14), concluye.

Si dirigimos nuestra mirada a algunos de los mayores exponentes de la literatura modernista española y latinoamericana, observáramos claramente la forma en la que la mayor parte de los escritores quiso renovar el lenguaje al considerar *Azul...* de Rubén Darío (1888) el detonante del referido movimiento latinoamericano y uno de los hitos en la literatura en español.

⁸ Nos referimos a las teorías sobre el sentido de las cosas, los estudios sobre la mente y la conducta humanas y las tesis en torno a la concepción de la verdad de William James, Sigmund Freud y Henri Bergson, respectivamente.

La trayectoria poética posterior de Rubén Darío corre paralela al desarrollo intrínseco del *Art Nouveau* desde sus primeras tentativas románticas hasta la acuciante asimilación del parnasianismo cuya estética configuró la voz poética de nuestros simbolistas.

En «Era un aire suave», de Rubén Darío (1927), los ojos de la divina Eulalia tienen pupilas de estrella y reflejan el alma de rubio cristal de champaña que la caracteriza en su totalidad. El interés de la historia reside en la celebración de una fiesta en la terraza de su residencia con el claro propósito de enamorar a algún caballero. El blanco y el azul, símbolos de la pureza y la perfección, aportan continuidad a la potencia metafórica del sol que, en la citada acción de conquista, ha sido modelado por los astros para alumbrar a la corte más aristocrática y fastuosa de Europa. La terraza que se dispone para el festejo simula el universo, el sol alude claramente al rey Luis XIV y los astros que giran alrededor de la luminosa estrella representan a los cortesanos.

En el poema titulado «La canción de la noche en el mar», del citado poeta nicaragüense (1923), Venus, es muchas cosas a la vez. Por un lado, es una diosa idealizada en su divinidad clásica y, por otro, un planeta viajero que navega sin rumbo fijo como un barco que nos indica el más allá. Con todo, su luz es la guía que buscan los marineros al tiempo que el mar, como veremos seguidamente, es algo que tenemos presente de muchas formas: un lugar, sin duda, por sus infinitos viajes, mucho mejor que el que habitamos.

MIRAR EL MAR, SENTIR EL MAR, OLER EL MAR, TOCAR EL MAR...
LOS POEMAS DEL ATLÁNTICO DESDE LA ÓPTICA DE LA METÁFORA

El mar nos ha invitado siempre a indagar sobre su conceptualización metafórica en términos de una experiencia por otra en nuestra cotidianeidad y en el discurso literario. El *mare*, sustantivo neutro en latín, es masculino en el español general. Su empleo femenino abunda en poesía siendo frecuente entre los hombres de mar, sobre todo, cuando tratan de identificar su estado con expresiones tales como *mar arbolada*, *mar de fondo*, *mar gruesa*, *mar jurisdiccional*..., en locuciones propias del argot marinero como *hacerse a la mar* o en otro conjunto de voces que funcionan con cierto grado de fijación formal como *la mar de bonita*, *la mar de fácil*, *la mar de interesante*... para referirse a lo mucho o lo muy grande, profundo o extenso que puede ser un objeto, un sentimiento, una emoción... Concebido como un volumen de agua salada que ocupa grandes extensiones de la superficie terrestre, el mar puede ser cada uno de los fragmentos en los que dicha masa de agua se encuentra segmentada. Esto ocurre, por ejemplo, al hablar del mar Mediterráneo, el mar Egeo, el mar Árabe o el mar de Andamán, entre otros. Un lago de extensión importante

puede ser considerado un mar tal y como hemos interpretado el escenario sobre el que discurre la acción en el versículo de San Marcos. En este caso utilizamos expresiones tales como *mar cerrado*, *mar interior*, *mar limitado*..., haciendo alusión no solo al lago de Tiberíades, sino al mar de Aral, el mar Muerto o el mar Caspio. En un plano comparativo, podemos decir que el mar constituye una superficie de agua salada que posee una extensión menor respecto al océano. Aunque no todos los mares son igual de salobres ni todos los océanos similares en extensión, el mar puede incluso ser clasificado como mar litoral, mar costero, mar de mi roquedal..., hasta llegar a ser considerado en «Los poemas del mar» del libro I de *Las Rosas de Hércules* un mar amigo, un mar sentimiento, un mar oxígeno, un mar puerto, un mar de banderas y, como a través del lenguaje construimos nuestras propias realidades, según Jakobson, «con la intención de expresar y comunicar» (1975: 80), el Atlántico de Morales sugiere, con el fin de centrarnos en el imaginario de nuestro escritor, un mar de bahías, de muelles abarrotados, rudos alborotos, barcazas de hinchados vientres y olas que se rompen bajo los pies.

En la filosofía del siglo XVIII, el mar supeditado a las fuerzas de lo desconocido se recupera en la obra de Kant (1787) al evidenciar que el trascendentalismo es como un mar sin orillas cuya exploración ha sido desde sus inicios tentada por la razón. Aunque en la obra del filósofo prusiano existe el saludable intento de eliminar a la metafísica de metafísica, lo que es importante en dicha indagación trascendental es salvar a la fe: una virtud teologal del cristianismo que lleva implícita una determinada actitud moral, un convencimiento individual o una serie de creencias que amplían claramente el problema de la metáfora más allá del ámbito de la estética⁹.

En la poesía de Tomás Morales, el mar es un símbolo polisémico que difunde no solo la manera en la que el poeta avanzó, poema tras poema,

⁹ Al hacernos a la mar en la barca de la armonía trascendental definida por el precursor del idealismo alemán como la ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad, lo que encontramos en su cartografía marina es un plano metafórico en el que los archipiélagos, las islas paralelas y la remota Isla Perdida que lo conforman actúan como figuras del alma humana donde, en unas ocasiones, el «yo-pensante» es sustancia, algo estable y homogéneo y, en otras, pura sencillez. Si la cartografía marina de Kant no resultara del todo metafísica no podríamos hablar aquí de lo importante que son los valores metafóricos propios de los metafísicos. En el archipiélago romboidal formado por un grupo de islas paralogísticas alejadas entre sí, el arrecife norteño de la sustancialidad es alma: el alma es sustancia, firmeza, razón, suelo..., un apoyo resistente. En la isla del comercio en el exterior situada al sur de dicho archipiélago, el yo tripulante es certidumbre y las cosas percibidas, perplejidad. Más adelante, en el atolón de la unidad situado al este del trazado kantiano, el ente pensante es yo, y yo y el pensamiento son una sola cosa: una única entidad. En la isla de la simplicidad, localizada, por último, al oeste de la referida ruta, el acto pensante es facilidad: pensar es inocente, simple, fácil.

El segundo archipiélago está formado por las islas de las antinomias donde cada una es la imagen en negativo de la otra. Ubicadas por pares aquí y allá en el océano kantiano, no desaparecen de la vista de los marineros que, al poner proa hacia dichas montañas para avanzar en el conocimiento, pasan a ser quimeras, falsas promesas de seguridad, reflejos de otras verdades que, en la inmensidad del mar, no tienen sustancia alguna. La isla Perdida, llamada así por la imposibilidad de encontrar lo que no existe, es la que nos invita a viajar más al sur. El sur es la perfección, el reino sublime de la inmortalidad, la posibilidad de que Dios existe: un último esfuerzo para combatir el escepticismo.

en su obra literaria, sino la forma en la que, a diferencia de otros bardos de épocas distintas o en los años de vida de nuestro autor, modeló su visión del Atlántico, unas veces, a bordo del Hespérides y, otras, como testigo de la construcción del Puerto de la Luz y del gran crecimiento de las comunicaciones marítimas intraoceánicas. Desde el punto de vista de la recepción de su obra, la lectura restringida del mar en la época de su escritura y las reflexiones de este acerca del habla marinera han sido motivo de innumerables valoraciones y comentarios, la mayor parte de ellos realizados en el perímetro de su vocación poética, dejando a un lado el ámbito sobre el que se asienta el infinito conceptual metafórico de la cultura occidental. Para Lakoff y Johnson (1981), el mundo no es tal como lo vemos. Nuestra percepción está profundamente ligada al lenguaje y, este último, íntimamente asociado a una cultura. De la misma manera que no hay mente sin cuerpo, no hay conocimiento que no se encarne en metáforas¹⁰. Con ello no queremos dar a entender que su obra lírica no haya sido estudiada desde el punto de vista de la dinámica compartida entre lo simbólico y lo metafórico, sino que, en la retórica contemporánea –en la de Lakoff, Johnson y Turner, en gran medida– la construcción metafórica atiende más al hecho previo de la semejanza, como existen abundantes ejemplos desde Aristóteles hasta nuestros días, que a la analogía existente entre dos realidades distintas, como hemos intentado advertir, sobre la metáfora pura y el conceptismo.

Las palabras tienen un significado preciso perfectamente consultable en el diccionario. Esta realidad no significa que un determinado vocablo presente limitaciones en cuanto al uso ya que, de acuerdo con Jakobson (1975) en su teoría sobre la lingüística y las funciones del lenguaje, cualquier enunciado puede remitirse a algo distinto de lo que en sí representa. En este sentido, el lingüista ruso declara que la metáfora es más un proceso de desplazamiento del significado de un término a otro por traslación de contigüidad que por la igualación implícita de ambos términos tal y como se interpretó inicialmente en la oratoria grecolatina.

En «Canto subjetivo» y «Los puertos, los mares y los hombres de mar», por ejemplo, se metaforiza, en muchos casos, por asociación de contigüidad temporal entre estímulos y respuestas e intermediación de los elementos que forman parte del contexto marino. La concepción que Hume (1975) tenía del conocimiento nos sitúa, desde el siglo XVIII, ante la realidad de nues-

¹⁰ «La mayor parte de nuestra evidencia», escriben, «proviene del lenguaje: de los significados de las palabras, de las frases y de la forma en que los seres humanos dan sentido a sus experiencias... Lo que esto sugiere es que aquellos que se dedican a confeccionar diccionarios así como otros estudiosos del significado de las palabras tienen preocupaciones diferentes a las nuestras. Principalmente, a nosotros nos preocupa la forma en que las personas entienden sus experiencias. Consideramos que el lenguaje proporciona datos que pueden conducir a principios generales de comprensión. Los principios generales implican sistemas completos de conceptos en lugar de palabras individuales o conceptos individuales. Hemos descubierto que tales principios son a menudo de naturaleza metafórica e implican la comprensión de un tipo de experiencias en términos de otro tipo de experiencias» (Lakoff y Johnson 1981: 115-116).

tras propias percepciones. De acuerdo con el filósofo escocés, la aprehensión del mundo exterior es fundamentalmente puntual y caótica. Con el fin de aprovechar el conocimiento que proporciona la obtención de imágenes que proceden del exterior, el ser humano trata de asociar lo que ve a través de sucesivos actos de inspiración que ayudan a objetivar la experiencia¹¹. Dicho principio se encontraba ya en Parménides, Empédocles, Aristóteles y, posteriormente, en el poeta epicúreo romano Lucrecio, al explicar que lo que le viene a la mente a un hombre no es producto del azar o de la indiferencia, sino del sentimiento. Son, por tanto, los sentidos los que facilitan el tránsito de una idea a la otra. Y son esos movimientos internos que viven en los sentidos los que se transfieren unos a otros durante el proceso imaginativo que viene a continuación: «Las cualidades de las que surge tal asociación y por las que es llevada la mente de este modo de una idea a otra», explica, «son tres: semejanza, contigüidad en tiempo o lugar, y causa y efecto» (Hume 1975: 11). Dichas virtualidades asociativas tratan, no siempre de manera infalible, de unir las ideas o, como el propio Hume nos aclara, «unir las impresiones de un objeto que, por razón de su semejanza, contigüidad o conexión, figuran asociadas a otros» (Hume 1975: 11).

De este modo y, en primer lugar, los poemas del mar sugieren la inmediatez del poeta. Su presencia en el entorno marino le hace conocer de primera mano aquellos elementos que, posteriormente, se van introduciendo en la escena por razones de su propia evidencia. Entre dichas imágenes, los buques mercantes, los colores y patrones de las banderas, el óxido de los metales... y el deseo de convertirse él mismo en lobo de mar forman parte de un decorado absolutamente entregado a la vida que aman los marineros bien sea desde el puente de mando, en cualquiera de las maniobras que se precisen para la sujeción del ataque o al partir de nuevo con la nave hacia el océano en un largo proceso de exploración del mar. En el libro II de *Las Rosas de Hércules*, el mar de «Oda a las glorias de don Juan de Austria» y «Oda al Atlántico» no es tan solo el de la metáfora de continuidad que hace necesaria la presencia del poeta, sino la del verdadero flujo de una idea a otra en la que el mar en calma torna hacia el de los hechos sobrenaturales y algunos pensamientos humanos primitivos que llegan a oídos de la marinería para, posteriormente, acceder a otras realidades. De este modo, los mares de la juventud y de la adolescencia conectan con el de la madurez aun siendo el mar del libro I una fotografía del ambiente portuario y cosmopolita de 1900 y el mar de «Oda al Atlántico», en el libro II, el escenario sobre el que tiene lugar la épica.

¹¹ «Como todas las ideas simples pueden ser separadas por la imaginación y unidas de nuevo en la forma que a ésta le place», señala el filósofo escocés, «nada sería más inexplicable que las operaciones de esta facultad si no estuviera guiada por algunos principios universales que la hacen, en cierto modo, conforme consigo misma en todo tiempo y lugar. Si las ideas estuvieran completamente desligadas e inconexas, solo el azar podría unir las; sería imposible que las mismas ideas simples se unieran regularmente en ideas complejas — como suelen hacerlo — si no existiese algún lazo de unión entre ellas, sin alguna cualidad asociativa por la que una idea lleva naturalmente a otras» (Hume 1975: 10).

En «Prólogo» a la edición póstuma del libro I de *Las Rosas de Hércules*, Díez-Canedo considera que Tomás Morales es un marinero cuyos «ojos ven albejar entre las olas una estela de perdidos continentes» (Díez-Canedo 1992: 30). Algo parecido observa Mainer al señalar que el poeta de Moya sentía una especial inclinación por el mar independientemente del lugar donde se encontrara: «Tomás Morales», escribe, «fue [siempre] un poeta desde la orilla, desde el muelle o desde la veranda de los buques que le llevaban a Cádiz» (Mainer 1992: 58). En esta relación de valoraciones, de la Nuez se muestra convencido de que el verdadero asunto del citado poeta no es el mar, sino «el tema mar-hombre, mar-tierra [y] mar-destino» (Nuez 1981: 65), lo que Pepper (1942) denomina metáforas raíz: la información que cada uno de los sentidos aporta al ser humano con el fin de que éste pueda enfocar el objeto¹². Respecto a este tipo de cualidades que los sentidos externos aportan al sentido común, Valbuena argumenta que los mares de nuestro escritor son principalmente dos: «el mar de puerto y de nave, y el mar mitológico» (Valbuena 1992: 113), sobre todo, porque el oído no ve y el ojo no oye. Los sentidos no reflexionan. Es la evidencia lo que, en Tomás Morales, logra construir, primero, y diferenciar, después, la elección de su metáfora raíz mar-hombre, en gran medida, porque, desde el punto de vista epistemológico, los poemas del mar se debaten entre la verdad y las creencias de tal manera que el poeta pueda verter en ellos cuál es su visión del mundo o, mejor aún, identificar las fortalezas y debilidades de cada una de sus hipótesis del mundo.

En algunos de sus trabajos sobre esta cuestión, Artiles (1992) insiste en establecer una serie de semejanzas entre las cosas del mar —«el mar mitológico, el mar antropomorfo, el mar destino, el mar puerto, el mar en reposo o tímidamente movido» (Artiles 1992: 127-128) según lo que aquí hemos llamado la visión del poeta—, y el elemento humano, por una u otra razón,

¹² Conocida igualmente como metáfora básica, metáfora maestra o mito, la metáfora raíz —*root metaphor*— es una de las contribuciones más originales de Stephen C. Pepper. Cuando una persona quiere conocer el mundo, explica, su punto de partida no son hechos indisputables; tampoco certezas sensoriales y lógicas, sino todo aquello que, para él, tiene sentido común. El punto de partida del conocimiento para el autor, en 1942, de *Hipótesis mundiales. Un estudio en evidencia*, es la experiencia cotidiana tal como se nos brinda en el sentido común. Decidir con acierto, por tanto, depende de la capacidad que tenga cada uno para juzgar razonablemente las situaciones de la vida habitual. Una vez asumida dicha facultad para orientarse en la vida práctica, cualquier cosa que se parezca a una certeza no será un punto de partida, sino un punto de llegada. Como el referido autor cree que dicho sentido es confuso, habrá que refinarlo progresivamente para llegar a conocimientos más precisos: «Para llegar a la verdad», escribe, «lo que hacemos es usar otra área del sentido común como referencia. Es decir, tomamos otra experiencia del sentido común que nos resulta más conocida o con la que tenemos mayor familiaridad y, usando sus características y particularidades, la aplicamos al hecho. Para conocer un hecho nuevo tomamos como referencia un hecho conocido y, metafóricamente, abordamos el hecho nuevo en términos del hecho ya conocido. Ese hecho conocido se transformará entonces en una metáfora guía para comprender el hecho nuevo... Que una metáfora raíz y la hipótesis del mundo sobre ella construida funcione quiere decir básicamente que puede servir para analizar los hechos nuevos sin perder precisión y sin volverse contradictoria» (Pepper 2002: 8-9). En este caso, citamos a Stephen C. Pepper a través de Fabián Maero en «El contextualismo de Stephen C. Pepper. Una introducción y traducción».

íntimamente relacionado con el mismo¹³. En los poemas del mar, explica, no existen tan solo metáforas que surgen de la vida diaria de los marineros –por ejemplo, el mar es un viejo compañero–, sino una serie de sensaciones y afectos tomados de la realidad que avanzan nuevas formas de relación entre quienes manejan los barcos, el agua por donde pululan las naves y la fuerza plástica que imprime el poeta sobre el conjunto que forman ambos elementos: «Indiscutiblemente, Tomás Morales es el gran poeta del mar» (Artiles 1992: 127).

Sobre estos y otros aspectos, algunos autores van incluso más allá de lo que es la base de la poesía moralesiana. En Walt Whitman, concluye García-Posada, Tomás Morales conoció el sentido épico de la civilización industrial al soñar las máquinas y los utensilios, el vapor y la electricidad, la muchedumbre y la vida libre y vigorosa de las ciudades: «obligada me parece la referencia a Walt Whitman», escribe, «que él, [Tomás Morales], proyectó sobre los escenarios portuarios y comerciales de sus poemas» (García-Posada 1992: 45). El progreso en sentido propio viene del mar, pero está contenido, según Fernández, en los poemas de la ciudad comercial: «La historia de la literatura española es rica en núcleos de vida independiente», arguye, «Canarias brinda al historiador y al crítico repetidas ocasiones para estudiar su autoctonismo dada la natural y decisiva condición insular de aquellas paradisíacas tierras» (Fernández 1992: 143).

Desde la crítica de los años treinta hasta la actualidad, el mar de Tomás Morales se ha venido estudiando como una extensión de agua de importancia global que, en su caso, tiene un comportamiento tranquilo a la vez que ensortijado y rebelde. La cabida marítima del Atlántico a la que el poeta hace referencia desde sus primeros poemas es serena y calmosa. No olvidemos que, después de escuchar su voz y aspirar sus aromas, el vate afirma desde muy joven que el mar es su amigo y camarada. Pero no nos engañemos. El mar de Tomás Morales es también una luna de vidrio e, incluso, una superficie simétrica que se expande de igual forma en todas las direcciones como si fuera un «cristal inmenso afianzado en la tierra» (Morales 1990: 133) tal y como el poeta lo define en el canto II de «Oda al Atlántico». Sin embargo, como cualquier onda que impacta contra el borde de un elemento opaco produciendo una difracción bien definida, lo que antes era plano, inalterable y entero, de repente se quiebra y se rompe. Instantes después, ruge el trueno,

¹³ Empleamos el verbo *insistir* porque dicho autor ya había valorado el mar del poeta de Moya en «Tomás Morales y Alonso Quesada». En el citado texto, el autor de *Tres lecciones de literatura canaria* (1942) cree que el mar de nuestro autor es como el que experimentan los discípulos de Jesús en el versículo de San Marcos: en sosiego durante los primeros compases de su descripción y, súbitamente, despiadado, intratable y duro cuando se rompe la quietud y surgen, de pronto, todo tipo de amenazas y fuerzas sobrenaturales: «Es curioso analizar algunos de los procedimientos estéticos de Tomás. Tomás, por ejemplo, se complace en describir ambientes de quietud y serenidad por el solo placer de poderlos romper y turbar. Este contraste de serenidad rota, de quietud turbada, de jugueteo clásico-barroco, es recurso repetido en *Las Rosas de Hércules*» (Artiles 1992: 19).

claudican los timbales y, como si se tratara de un nuevo encantamiento de Próspero navegando dramáticamente en la mitad de la tempestad shakespeariana, se desgarran sobre él las nubes¹⁴.

En lo que la mayor parte de la crítica ha coincidido en llamar primera etapa del mar de Tomás Morales, el Atlántico encierra un universo de principios universales que afectan por entero a la gente que dedica su vida al mar. Con ello no queremos referirnos a las enfermedades que se producen a bordo de los buques o a la profesión, compleja y peligrosa, que desarrollan los marineros. Hablamos del gusto por el mar, del placer de navegarlo, contemplarlo, imaginarlo... Así, en la tercera estrofa de «Canto subjetivo», por ejemplo, el mar como metáfora de seducción hipnotiza al poeta, relaja su cuerpo y ralentiza su respiración. Solo entonces es capaz el narrador de percibir la forma en la que el interminable océano altera su forma de ser, de pensar, de actuar...:

El mar tiene un encanto, para mí, único y fuerte;
su voz es como el eco de cien ecos remotos
donde flotar pudiera, más fuerte que la muerte,
el alma inenarrable de los grandes pilotos... (Morales 1990: 89)

En «Los puertos, los mares y los hombres de mar», persiste no solo esa relación afectiva que evidenciamos en «Canto subjetivo», sino que metaforiza una conexión o un enlace entre el poeta y el mar que, en diferentes grados de importancia y trascendencia, se mantiene como una constante en las distintas etapas de su vida:

El mar es como un viejo camarada de infancia
a quien estoy unido con un salvaje amor;
yo respiré, de niño, su salobre fragancia
y aún llevo en mis oídos su bárbaro fragor. (Morales 1990: 104)

El Atlántico de la segunda etapa, tal y como lo estudia Valbuena (1992), es el de un artista con talento: el que resume el valor estético de una obra y expresa lo esencial de su inspiración: «El mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte / titán de hombros cerúleos e imponderable encanto...», escribe quien, en este período de su actividad poética, es considerado por el historiador catalán un «escritor con ingenio» (Valbuena 1992: 114). «Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño», continúa el poeta de Moya, «¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño, / mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío!» (Morales 1990: 133)¹⁵.

¹⁴ En *La tempestad* de William Shakespeare predomina la magia. La mayor parte de los personajes recurren a la hechicería para lograr sus objetivos. La citada representación, como comentaremos más adelante, gira en torno a las relaciones de poder, la monstruosidad del hombre y la distinción, desde la moral, de lo bueno y lo malo.

¹⁵ «Porque en Morales», continúa Valbuena, «además del rubenismo, están el artista logrado, de la maravillosa evocación mitológica de la «Oda al Atlántico», y el poeta de los mundos nacientes que lanza su canto al progreso junto a los númenes futuristas. Morales no necesitó, como Marinetti, menospreciar

Si el piélago de «Canto subjetivo» y «Los puertos, los mares y los hombres de mar» supone la inmediatez con la que el poeta aborda la vida de los marineros en un entorno de intensa actividad portuaria, en «Oda al Atlántico» sugiere ser un modelo de incondicionalidad: el origen o el principio de algo, una forma de sujeción, herencia y vida que transporta al poeta hacia un pasado legendario que algunos autores han vinculado al atlantismo desde el que las Islas Canarias inician un proceso de mitificación apenas comparable a otras zonas de la tierra:

¡Atlántico infinito...
 Con ímpetu ferviente,
 henchidos los pulmones de tus brisas saladas
 y a plenitud de boca,
 un luchador te grita ¡padre! desde una roca
 de estas maravillosas Islas Afortunadas... (Morales 1990: 144)

Los grandes pilotos, las canciones marineras, los barcos sucios de gra-sientos paveses, el bergantín-goleta y el sueño de la ciudad de Liverpool que completan el plató de lo que son las cosas ligadas al mar en el entorno de sus primeros poemas, pasan a ser el fuerte titán de hombros cerúleos y el mar azul de mi patria en el canto I de «Oda al Atlántico», las lumbreras espectrales, los nautilus y las medusas de nacaradas venas en el IV, Apolo coronado de rosas en el VII y las corsarias galeras de Haradín Barbarroja o las gloriosas columnas del Hércules fenicio en el XX.

En el canto decimoquinto de «Oda al Atlántico», el velero que despliega la mayor para transmitir la potencia del viento al casco y alejarse milla a milla de la costa, hace de sujeto primario. De acuerdo con la teoría de la interacción de la metáfora de Black previamente atendida por Richards (1936) desde el punto de vista de la asociación de las palabras en el ámbito del discurso, en toda metáfora existe un sujeto primario y otro subsidiario que constituyen un sistema. Según Black (1962), las metáforas surgen al proyectar las implicaciones asociadas del sujeto secundario sobre el primario «siendo capaces de redefinir al sujeto principal en función de los rasgos que de él se seleccionan, se destacan o se suprimen» (Black 1962: 95). En dicho episodio, la interacción se produce cuando el sujeto primario incita a seleccionar ciertas propiedades del secundario que, de un modo u otro, tratan de ajustarse al primario. Si nos ceñimos estrictamente a lo dicho, la referida nave pasaría a ser un semblante: «¡La Nave!... concreción de olímpica sonrisa» para, acto seguido, ser un galeón y un instrumento, «vaso maravilloso de tablazón sonora» y, casi al mismo tiempo, una carabela, un símbolo, la insignia de la pros-

la belleza griega para cantar a las máquinas modernas. El poeta del carro de Neptuno, es a la vez el cantor de la ciudad comercial. Esta actitud, que trae, de nuevo, el nombre de Walt Whitman, es la que le aproxima más a los últimos movimientos líricos. En resumen, Tomás Morales es, para nosotros, el primer poeta canario moderno, y a la vez el primer autor español, aparte de Manuel Machado, de la escuela de Rubén» (Valbuena 1992: 115).

peridad: «pájaro de alas blancas para vencer la brisa: / amor de las estrellas y orgullo de la aurora...» (Morales 1990: 140).

La vieja fragata, velívola y sonora de «Los puertos, los mares y los hombres de mar», se proyecta conceptualmente en «Oda al Atlántico» como si fuera un objeto de nueva creación: el surgimiento de un nuevo ser viviente. Al decir que la nave es un vaso maravilloso de tablazón sonora, el poeta intenta seleccionar algunas ideas generalmente compartidas y tópicas sobre la evolución de la construcción y diseño de los grandes buques transoceánicos. Paralelamente, la percepción de la tablazón sonora quedará condicionada por la evocación de la nave. En este caso, además, el velero navega en inverso prodigio, es decir, va de la tierra al mar en lugar del mar a la tierra que es donde, según todas las teorías, se inició la vida: «de aplauso coreada... / iba hacia el Mar la Tierra» (Morales 1992: 140). Aunque el bautismo de la nave en su salida al mar nos recuerda efectivamente que la vida se inició en el agua, su construcción aporta una relación de superioridad espacial respecto al hombre pues el poder está, según Lakoff y Turner (1989) en sus hipótesis sobre la metáfora en la civilización occidental, en las cosas que, metafóricamente, van hacia arriba o se desplazan hacia delante como es el caso.

A tenor de sus estudios sobre la teoría de la metáfora, Lakoff (1993) señala que el conocimiento del mundo exterior está mediatizado por una serie de mecanismos cognitivos que, ajustándose o no literalmente en su descripción de la realidad, son más bien el resultado de una construcción mental. Según este lingüista, la metáfora aporta una diferencia en el ámbito de la creatividad y la retórica cuya importancia se manifiesta no solo en el lenguaje, sino en el pensamiento. Dicha aportación consiste en apreciar de manera sensible que el acceso a la realidad depende del sistema conceptual utilizado, lo que sería lo mismo decir, en el caso del poeta que nos ocupa, que la experiencia del mar de Tomás Morales surge no solo del entorno insular y marino de su tierra, sino de esa manera, en algunas ocasiones hiperestética, de conceptualizarlo.

El razonar se ha considerado una característica fundamental y distintiva de los seres humanos. Gracias a la razón estamos en disposición de comprender el mundo, evaluarlo y diferenciarnos de todo aquello que ocurre a nuestro alrededor. Algunas teorías cognitivas sobre la metáfora de los años sesenta del siglo pasado que, en la segunda mitad de los ochenta, desembarcaron en un primer corpus doctrinal con Gardner (1983) y Minsky (1987) reconociendo su deuda con la filosofía, consideran que, en una metáfora, dependiendo del funcionamiento del cerebro, del cuerpo y de esta posibilidad de experimentar el mundo, se superponen dos campos semánticos o, si se quiere, dos imágenes que se proyectan una sobre la otra. El primer grupo de palabras es el que el poeta busca metaforizar y, el segundo, la imagen de la cual hemos extraído la metáfora, por ejemplo, mar mitológico, en cuyo caso,

el mar es un mito –definición integral–, el mar es como una idea ancestral –comparación por alusión a algún aspecto cultural– o el mar surge como una respuesta verdaderamente capaz de aclarar cuestiones inexplicables –paráfrasis que hace del lenguaje una herramienta de cognición–. Por este motivo, cuando Artilles (1992) se remite a los aspectos y las interpretaciones del mar lo que pretende iniciar, aun no refiriéndose a la metáfora exactamente, es un proceso para entender que tanto en el lenguaje corriente como en el creativo se producen conexiones, en unas ocasiones razonables y, en otras, abstractas, entre aquellos elementos que son esenciales de una metáfora. Este arquetipo de elaboraciones metafóricas que estructuran el mar del poeta al añadir otro tipo de inherencias simbólicas al Atlántico como mar antropomorfo, mar destino, mar puerto..., subraya que el mundo conceptual del escritor, la realidad acostumbrada del mar y la manera en la que se razona y discurre en «Oda al Atlántico» es en un alto porcentaje cuestión de este tipo de tropos.

La construcción metafórica que observamos en los poemas del mar de la primera parte respecto a los del mismo asunto en la segunda nos parece similar. Todo lo que constituye el mundo real, así como las imágenes que sugieren los sentidos y que, a nuestro modo de ver, carecen de verdadera realidad tanto en las composiciones de la primera etapa como en las de la segunda, parecen no haber cambiado. En ambos libros, el mar es un itinerario, el Puerto una salida a la internacionalidad y los trabajadores del mar, el sueño de muchos para cumplir sus proyectos¹⁶. En «Oda al Atlántico», el uso de la metáfora ontológica como una de las tres subcategorías de la metáfora conceptual es sistemático¹⁷. El modo natural y persuasivo que Tomás Morales imprime a lo largo del texto refleja de manera evidente la forma en la que el poeta se enfrenta a su experiencia con el mar. En el canto I, el Atlántico es persona: «el gran amigo de mis sueños»; es aire y oxígeno: «en esta hora... vuelve a henchir mis pulmones»; es cielo: «el alma en carne viva, va hacia ti»; es tiempo: «mar de mi Infancia y de mi juventud»; y es arte: «mar de Ensueño» (Morales 1990: 133). En el canto II, es espacio: «lo infinito del agua»; es recipiente: «prisionero en el círculo que el horizonte cierra»; es magia: «y era su superficie / como un cristal inmenso afianzado en la tierra»; y es guerra: «en lucha las enormes y opuestas energías» (Morales 1990: 133). En el canto III, es discusión: «las potencias rivales / sin abdicar un punto, mantenían su

¹⁶ El año de 1900 supone para muchos una época de esplendor y bonanza. El saldo migratorio de principios de siglo se estabiliza, aumenta la construcción de vapores españoles y se multiplican las escalas en más de medio mundo. Entre 1890 y 1910 se firman distintos acuerdos, tratados y convenios coloniales entre ingleses, alemanes, portugueses y franceses. El papel de la marina es crucial para los franceses en Madagascar, los Estados Unidos en las islas Hawai y los japoneses en Port-Arthur. En 1903, el tratado de Bunau-Varilla acaba con las tensiones panameñas en torno a la construcción del canal de Panamá y, en 1911, la aparición del Panther alemán en aguas de Agadir inaugura la navegación de los cañoneros por los mares de más de medio mundo.

¹⁷ De acuerdo con Lakoff y Johnson (1980), las otras dos subcategorías a las que hacemos referencia son la metáfora estructural y la metáfora orientacional.

puesto / con su actitud de siglos y su forzado gesto...» (Morales 1990: 134). En el VIII, es dios y creador: «mar omnipresente» (Morales 1990: 136). En el XVII, es un cuerpo físico: «salvaje elemento / de la mar dilatada» (Morales 1990: 141). En el XXII, vuelve a ser un vaso, una cavidad o, como se ha dicho anteriormente, un recipiente: «la mar, la sola urna...» (Morales 1990: 143). Y en el XXIV, por último, es vida: «siento que nueva sangre palpita por mis venas / y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte»; y es soldado: «asaltando el granito de los acantilados» (Morales 1990: 144).

Llegados a este punto, quizás convenga recordar que las metáforas poéticas tal y como Lakoff y Johnson (1980) las conciben en sus diferentes tratados sobre el lenguaje simbólico parecen tener una mayor evolución en los textos modernistas. En la poesía de 1900, dichas figuras atienden mucho más a los valores estéticos que a su operatividad meramente comunicativa. Independientemente de esto último, cualquier autor puede construir metáforas poéticas de tipo orientacional, ontológica y estructural de varios modos: ampliando la proyección de una metáfora cotidiana, aplicando variaciones a metáforas que provienen de la tradición poética o construyendo un pensamiento que es exclusivamente propio del poeta. En los poemas del mar del libro I de *Las Rosas de Hércules* —la antesala de lo que, posteriormente, veremos en el libro II—, hallamos expresiones metafóricas que se inspiran voluntaria o involuntariamente en la lírica tradicional. Este es el caso, por ejemplo, de la primera composición que forma parte de los poemas del mar donde el Atlántico del Puerto de Gran Canaria, por razones de variación o sentir general, es música; el disco de la luna es foco; y el mar es danza. En dicha estrofa, nuestro autor metaforiza el Atlántico en un instrumento y en la música, lo que constituye, de ser así, la parte irreal del conjunto metafórico. El foco de luz que proyecta la luna sobre el mar facilita que el baile que producen sus ondulaciones, la «movible serenidad marina», sea visible en lo que parece la representación de un nocturno:

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina... (Morales 1990: 105)

En «Oda al Atlántico», sin duda, la partitura de mayor esplendor metafórico en la lírica de Tomás Morales, el tropo orientacional organiza un sistema global de conceptos supeditado a otro sistema global de nociones en los que el poeta proyecta su subjetividad, sobre todo, en los espacios externos. En tal sentido, las metáforas orientacionales están relacionadas con la manera en la que cualquier ser humano se desplaza de un lugar a otro ya sea para adquirir su alimento, recolectar los productos de la huerta, pescar, cazar, reconocer un territorio que le es ajeno o regresar a aquellos emplazamientos sagrados que fueron fundamentales para su supervivencia. Para Lakoff y Johnson, di-

chas metáforas tienen que ver con la orientación espacial «arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico» (Lakoff y Johnson 1998: 50) que es, justamente, donde nosotros señalamos la necesidad de unir un sistema conceptual –lo bueno, lo misericordioso, lo virtuoso...– con otro –arriba, encima, en lo alto...– si lo que se pretende, naturalmente, es concluir en que, al menos en la cultura occidental, lo bueno es arriba y lo malo es abajo.

En «Oda al Atlántico», las metáforas espaciales ayudan a construir un sistema físico coherente. Sin ellas sería muy difícil imaginar la posición que ocupa cada elemento en los distintos escenarios. Todas y cada una de ellas están fundamentadas en la experiencia que aporta la costumbre al deducir que la luz es arriba: «y apareció la aurora vibrante de energía / una aurora de fuego, más bien un mediodía... / sobre el arco del cielo» (Morales 1990: 136) y que, como consecuencia de ello, la verticalidad de la iluminación sobre el mar puede dar lugar a la creación de otras muchas metáforas que enfatizen esa inseparabilidad entre la práctica y la creatividad del poeta. Esta es una de las razones por las que el hablante poético de «Oda al Atlántico», no nos parece en absoluto ajeno al contexto que describe: sabe ubicarse, reconocer el entorno, construir un mapa cognitivo del medio ambiente y convertirse en una pieza clave para la elaboración de su conocimiento del mundo. Tal es así que en el canto XXIII, a punto de finalizar la narración del poema, los paisajes de la creación, incluso aquellos que albergan otras voces que surgen de los confines de la tierra, quedan finalmente dispuestos sobre el terreno según los cuatro sentidos cardinales que mejor representan la orientación en la superficie de la tierra: oriente-occidente y meridional-septentrional.

El pensamiento humano es, como se ha dicho a lo largo de los siglos, metafórico. En un principio, «Oda al Atlántico» revela que el mar de Morales es delante. Un fragmento de la superficie atlántica como puede ser considerado, por ejemplo, el espacio desde donde el bardo mira el mundo y fabrica su poética, indica cuál es su posición para que el mar esté al frente. El mar permite en todo momento a Morales comunicar una situación que puede ser reconocida por cualquiera que siga la línea argumental de la narración. Primero, provee de sueños al escritor. Los sueños son su primer cosmos. *A posteriori*, adopta un conjunto de colores entre los que se incluye el azul profundo, el celeste, el azul brillante y otro azul, esta vez, con matices verdosos: un cosmos en toda la aceptación del término para, en tercer lugar, concebir la centralidad de dicho mar como una proyección suya hacia el mundo. En el caso que nos ocupa, el mirar hacia afuera, se encuentra adentro y el adentro, afuera. Cuando, al finalizar el canto primero, exclama: «¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño / mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío!» (Morales 1990: 133), el poeta configura, en suma con lo que hemos advertido, un espacio subjetivo que señala con total exactitud el lugar atlántico

donde se encuentra. Dicha ubicación representa el espacio anterior donde se está situado y desde el que contempla una y otra vez ese mar que está delante y es por el que tanto suspira.

En dicha composición, además, los valores fundamentales del archipiélago canario son, en su mayor parte, coherentes con la estructura metafórica de aquellos conceptos que tienen que ver con la naturaleza y con la capacidad que ha demostrado el hombre de actuar sobre dicho medio de manera imaginativa, organizacional..., al transmitir de una generación a otra aquellos valores que lo hacen distinto. Algunos de estos rasgos conectados con las islas atlánticas resultan congruentes con la clase de metáforas espaciales arriba-abajo. En el canto IX de la citada obra se puede decir que el hombre es arriba. Su excelsa posición se toma como referencia superior, elevada, arraigada y de futuro en clara comparación con lo que es abajo, menor, peor o disminuido. Los grandes edificios de lava y las paredes verticales de tipo basáltico que conforman el paisaje volcánico del archipiélago aportan esa coherencia cultural con la metáfora arriba-abajo que mencionamos:

Y el hombre, fascinado por el prodigio inmenso,
desde los roquedales del litoral, suspenso
contemplaba el milagro. Su presencia añadía
un elemento nuevo a la gracia del día.
Inmóvil, en las redes del estupor prendido,
sobre la costa brava. (Morales 1990: 137)

En la referida narración, la vegetación es igualmente arriba ya que es donde, en las islas, resulta más eficaz la captación hidrológica tal y como lo atestiguan la espesura de algunos bosques y el hallazgo de arbustos espinosos, cardonales, tabaibales y pinos que germinan y se desarrollan especialmente en hábitats de escarpes:

Su instinto le guiaba a la montaña, arriba
la montaña armoniosa, virgen primitiva
donde el vaho fecundo de las vastas praderas,
los titanes selváticos
yerguen la fortaleza de sus troncos hieráticos
y asoman a la costa las verdes cabelleras... (Morales 1990: 137-138)

En «Oda al Atlántico», Tomás Morales explora las metáforas de orientación partiendo de las teorías de la metáfora conceptual en la que no solo se da un ámbito fuente –el mar, la tierra, el cielo...–, sino un ámbito meta –arriba, detrás, delante...– en el que caben elementos abstractos, en ocasiones, difíciles de interpretar como son el tiempo, la percepción, los sentimientos o las características propias de la persona que se pone delante de los objetos para describirlos. Es por ello que, en dicho relato, el cielo es arriba: «y cual inmenso domo cobijador, arriba / –temblorosa de nubes– la bóveda celeste...» (Morales 1990: 144).

El mar y los elementos que forman parte de su entorno más inmediato, son, además de los componentes y seres mencionados, una noción de situación: el lugar desde donde o adonde emprender el viaje. Aunque la ubicación espacial del hombre es claramente arriba, el mar de lo que se ha dado en llamar primera y segunda etapa de la poesía en Tomás Morales, nunca es abajo. En «Oda al Atlántico» es siempre delante: «Atlántico infinito...» (Morales 1990: 144), y la tierra detrás:

¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!
Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte,
siento que nueva sangre palpita por mis venas
y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte... (Morales 1990: 144)

Algo parecido acontece con la imagen que se quiere dar de los dioses marinos grecolatinos, la piratería, los abordajes de Haradín Barbarroja, el mar Mediterráneo y otros elementos propios de la mitología griega. Mientras Poseidón es profundo:

Primero es un menguado claror alucinante.
Ronco rumor distante
se acerca presuroso por el azul sereno;
un diamante de fuego raya el éter, un trueno
repercute en la clara concavidad de un monte
de la tierra cercana... y en el brutal desgarro
de una nube, aparece, llenando el horizonte
—áureo de prestigios— Poseidón, en su carro... (Morales 1990: 134)

Apolo metaforiza lo superficial:

Todo era formidable e infantil: sonriente,
Apolo se ofrecía coronado de rosas;
y con gracioso anhelo, sobre el arco del cielo
galopaban las horas atropelladamente. (Morales 1990: 136)

Cuando la marinería simboliza el centro: «Nobles exploradores, argonautas valientes, / descubridores de islas, pasos y continentes...» (Morales 1990: 142), el hijo de Poseidón y Anfitrite alegoriza la periferia: «¡El Tritón, con su rúbico caracol, os saluda!» (Morales 1990: 142). Y como el Atlántico es dentro:

Las gloriosas columnas del Hércules fenicio
vieron la subitánea
invasión con que, ebrias de bravura indomable,
hollaron impetuosas con viento favorable
la onda midacritánea /
—con tan fastuoso orgullo que a la soberbia enoja—
las corsarias galeras de Haradín Barbarroja. (Morales 1990: 142)

el Mediterráneo, en esta ocasión, delimitando la procedencia de la piratería, es fuera: «¡De allá vino la práctica del valiente ejercicio!» (Morales 1990: 142).

EL MAR ONTOLÓGICO DE TOMÁS MORALES: UN PIÉLAGO CON HAMBRE DE HIGOS

Las metáforas afines a la ubicación espacial *delante* no solo conectan ampliamente con la manera en que Tomás Morales detalla su visión espacial del mar, sino con su discurso metafórico relativo a los temas mar-tierra, mar-hombre y mar-destino ya señalados por Valbuena (1992) y de la Nuez (1981) con anterioridad. No solo en nuestro autor el Atlántico es delante. Al igual que sucede en otros tantos escritores, el mar supone un camino de aprovechamiento común. La disforme barcaza, el bergantín goleta o la ducha navegadora que metaforiza a la vieja fragata portuguesa que reposa en la rada de «Los puertos, los mares y los hombres de mar», confirman que el piélagos es un viaje y que, desde el punto de vista ontológico, el océano despierta ese instinto aventurero y primitivo del ser humano que, por propia naturaleza, lo devuelve a su espíritu errante.

La relación mar-hombre de Morales permite desde el comienzo de los tiempos maniobrar para, al acondicionar con los siglos la vida a bordo, llegar a las Antillas, a las lejanas costas de América del Sur, a la bahía de Nueva York, Lisboa, las Indias o las propias Islas Afortunadas. A diferencia de otros mares¹⁸, el mar litoral y en calma de Tomás Morales sobre el que no existe una línea divisoria entre las aguas costeras y el océano, es abierto, extenso e indispensable para el desarrollo de su tierra. Es también un mar periodístico, por la divulgación de la vida cotidiana, técnico, por los fundamentos que el poeta introduce sobre la vela y el vapor, y científico, por la lectura que los marineros hacen de las estrellas, la interpretación de la luz en la lejanía del horizonte y el poder de atracción de la luna sobre la tierra al igual que viceversa.

El mar-costa de Tomás Morales facilita el progreso de los buques y el trabajo de los marineros que, al finalizar la jornada, se quedan mirando sus aguas y, con suma tranquilidad y profunda admiración, piensan para sí que el abismo que se extiende ante sus ojos está como una balsa de aceite. El mar-hombre no tiene fuerza ni para dibujar una ola. En este caso, la mar es una llanura larga y monótona. El paso casual de una barca quizá levante un leve oleaje y construya a su paso efímeros senderos de espuma que son silenciosamente engullidos por el sosiego marino¹⁹. Inmediatamente después,

¹⁸ El mar de Rubén Darío en «La caravana pasa» (1903), el de Azorín en *Lolita. Historia de una niña que se hará grande* (1904), el de Eduardo Marquina en «Se pinta el mar» (1905), el de Miguel de Unamuno en *Andanzas y visiones españolas* (1922), el de Benito Pérez Galdós en *San Sebastián* (1886), el de Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1920), el de Ramón del Valle-Inclán en *Flor de Santidad* (1904), Santiago Rusiñol en «El viaje» y «Más cuevas» (1893), Salvador Rueda en «Mi patria», Francisco Villaespesa en «En la playa» y «En la costa» (1930), Domingo Rivero en «Viviendo» (1916-1924), Saulo Torón en «Ofrendas al mar» y «Mirando el mar» (1932) y Rafael Romero en «Vuelve a ver a su amigo el mar» (1915), entre otros.

¹⁹ En el caso de algunas composiciones dedicadas a la tierra como «Vacaciones sentimentales», «Alegoría de Otoño» y «Tarde en la selva» observamos, naturalmente, un decorado distinto. En los capítulos «Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas» y «El poema: caja de resonancia cultural (A propósito de 'Tarde en la selva')» que forman parte de la conocida monografía de Sánchez Robana (1992) sobre el poeta insular del XVI y un estudio más amplio de Guerra Sánchez (2002) sobre Morales,

la calma vuelve a reinar. La mar parece estar quieta, su superficie pulida y el alma de quienes allí se encuentran, atrapada por la tranquilidad de sus aguas. Este es, ciertamente, el escenario que domina la atmósfera portuaria de «Los puertos, los mares y los hombres de mar» cuando, bien sea por la ausencia de noticias, bien por una pausa prolongada, el mutismo se adueña de sus tablas:

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
lento compás de remos en el confín perdido,
y leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido... (Morales 1990: 105)

El mar-costa, el mar-hombre y el mar-destino conciben de manera conjunta un mar-posibilidad: el hecho de que algo ocurra o pueda realizarse; la ocasión, en suma, para ser o existir. En «Rima del anciano marinero», Coleridge (2001) sitúa asimismo el mar delante: el espacio de la posibilidad o, dicho de otro modo, el mundo que queda por alcanzar. «El barco zarpó del puerto», escribe, «partió entre vivas y aplausos, / atrás quedó la colina, / atrás la iglesia y el faro» (Coleridge 2001: 152). Lo que hubiera sido una travesía normal hacia el Polo Sur se convierte en tragedia al matar, sin motivo aparente, el longevo pescador, a un albatros —metáfora de los buenos augurios—, quedándose la nave en calma chicha. La posibilidad de llegar con el buque al punto más austral de la superficie terrestre decae, en dicho poema, al girar, la segunda parte de la narración, hacia la representación de la metáfora de la culpa, el castigo y la redención. La posibilidad en términos de sentido común no es todavía una realidad. Podría llegar a serlo, pero han de darse una serie de condiciones que, en la composición del poeta lakista, se destruyen cuando el albatros se precipita contra la cubierta del velero y comienza a representar, a partir de ese instante, la muerte de la imaginación poética y la destrucción del arte.

En *La tempestad* de William Shakespeare (1981), el sonido del trueno que calienta el aire e irrumpe a gran velocidad sobre el decorado en la escena I presagia la metáfora de la violencia que da comienzo con el capitán del barco implorando al contramaestre que agite a los marineros por temor a que encallen. Posteriormente, la revancha de Próspero —el duque de Milán—, su victoria y su perdón contra los que le habían traicionado subrayan la forma en la que, en dicha obra, se revelan las asimetrías del poder. A día de hoy no sabemos si la historia discurre en alguna isla del Mediterráneo, en zonas relativamente alejadas de algún punto de la costa atlántica americana o en las Islas Bermudas, en este último caso, por su amplio historial de naufragios.

respectivamente, los altos de Moya y el interior de la isla de Gran Canaria son motivo de preocupación, revelación de testimonios históricos y sensibilidad poética no solo por el tratamiento que el propio Morales hace del citado bosque, sino por la intrincada espesura del monte y el hecho de haber sido la morada de uno de los aborígenes más importantes de la historia de Canarias.

Lo que sí sabemos es que la citada comedia se construye sobre otra fuerza icónica: la metáfora del poder, al aceptar, el noble italiano, las prácticas de la magia con el fin de contrarrestar la traición de su hermano y renunciar en los últimos compases de la representación a los libros y la hechicería tras la recuperación del ducado.

Relacionado primero con la calma chicha a la que ha de enfrentarse el curtido marinero e, instantes después, con la tempestad shakesperiana, el mar de «Oda al Atlántico», se prepara por igual para la embestida:

¿Y el mar? Omnipresente,
se exaltaba en el júbilo de su vigor naciente,
en el festín radioso de la estival mañana,
retador e inconsciente con su barbarie sana...
asaltando el granito de los acantilados. (Morales 1990: 136)

Hesíodo (2003) y Erasmo de Róterdam (2008) dirían que el mar de Tomás Morales tiene hambre de higos –*Oid'ho theleis, syka theleis*– al referirse, con dicha metáfora, no sólo al reproche que, en los tiempos del poeta de la Antigua Grecia, hacían los dioses a los hombres por surcar los océanos más allá de los límites entre el mar y la tierra, sino al famoso navegante de Sicilia que, en «Siculus mare», uno de los adagios de Erasmo de Róterdam, sufre las consecuencias del naufragio al encallar su barco en la costa y hundirse con él la nave cargada de este receptáculo carnosos²⁰. En «El pastor y el mar», una de las fábulas de Esopo (2014) originariamente incluida en *Epymithion*, el desmoralizado ovejero reconvertido en timonel de fragata diría igualmente que el mar de Tomás Morales tiene hambre de dátiles –*phoinikon epithymet*– al exaltar la tranquilidad del mar y alertar, con acierto, sobre su durmiente ferocidad.

En Tomás Morales, la calma marina es metáfora de presente, sinónimo de bonanza, preparación y espera²¹. «Desde las literaturas clásicas», argu-

²⁰ En diálogo con el mar, la frase *Oid'ho theleis, syka theleis* –Ya sé lo que quieres; ¡tú quieres higos! –, llega hasta nuestros días con la misma intensidad que fue pronunciada originariamente por la marinería de la antigüedad. Blumenberg (2001) utiliza la relación de amistad entre Goethe (1749-1832) y su buen amigo Zelter, para actualizar, a través de las historias de los pescadores y marineros de su época, el amago de hambre de higos que algunos poetas, pensadores y fabulistas griegos como los ya mencionados sufrieron cuando, por diferentes motivos, se encontraban en mitad del mar: «Goethe no solo redujo la pastoral esópica a la fórmula de Erasmo», escribe, «sino que, sobre todo, transformó las palabras del pastor en expresión de la resignación ante el retorno de lo idéntico: no se aprende nada de la experiencia, nada de la historia, como no se aprendió nada del *Werther*. Cada nueva mañana, cada nueva generación se enfrenta a las mismas seducciones de la lejanía y la aventura, del beneficio y el gozo, cuya metáfora es el hambre de higos del mar. La calma marina asume una cualidad fisiognómica, sin adoptar una silueta y nombres míticos. El mar esópico permanece en silencio, y es ahí donde reside su espera de la nitidez humana, donde se 'expresa' su voluntad acechante y voraz. Solo habla el pastor, y en sus palabras 'Yo sé lo que quieres' radica el carácter definitivo de la historia: la renuncia al riesgo, el retorno a la tierra firme, el provecho de lo aprendido. Esto se ha perdido en la carta de consolación que Goethe dirigió a Zelter; nada aprovecha a los hijos el hecho de que ya naufragasen los padres, el mar no conoce huellas de lo que ha sucedido» (Blumenberg 2001: 28).

²¹ Con la intención de profundizar en el hecho abstracto de la metáfora como es decir que el mar es presente, Le Guern (1978) señala que si el lenguaje de todo hombre razonable está fundamentado sobre la base de una evidencia lingüística, el uso de la metáfora descubre que, en ocasiones, el poeta trata de

menta Litvak, «el mar aparece como tema literario. El espectáculo de ese inmenso elemento inestable —en calma, cuando refleja el infinito azul del cielo, o furioso y agitado bajo la tempestad— ha sugerido multitud de imágenes y metáforas» (Litvak 2000: 9). Nadie como Conrad ha sabido extraer la angustia del hombre en la lejanía colonial. En su avance hacia el corazón del continente africano, los europeos sometieron a las poblaciones locales, implantaron sus costumbres y clasificaron a los nativos como simples sujetos biológicos al explotar las materias primas en beneficio exclusivo de la industria y del comercio de Europa. El mar de *Corazón de las tinieblas* que separa a Inglaterra de la costa suroeste africana es precisamente el espejo de este desafío: la prueba de la ruindad que vive en la conciencia y en la subconsciencia humanas. Su tratamiento es, en el escritor de origen ucraniano, angélico y diabólico: auténtico, eterno, duro y divino. Un mar, en definitiva, que no es amigo del hombre, «a lo sumo cómplice de la inquietud humana» (Conrad 2008: 208).

En el versículo de San Marcos escogido para iniciar nuestro estudio, el lago es un viaje. En dicho pasaje, la manera en la que el discípulo de Jesús trata de conceptualizar la dramática experiencia de los apóstoles en mitad de la travesía tiene mucho que ver con la bienaventuranza. Al metaforizar la vida y cuestionarnos el por qué de nuestra existencia, qué hacemos aquí, qué sentido tiene lo que nos ocurre... nos la imaginamos como un espacio de tiempo que irremediamente y de forma natural ha de llegar a su fin. En la interpretación del relato, la salvación es la vida. Se trata, en este caso, del asunto más importante: del objetivo único, más bien. Como en el texto hay más pensamiento metafórico que palabras que detallen con exactitud lo que sucede, por ejemplo, que a ninguno de los misioneros le gustaría morir de manera prematura y accidental, la idea de la santidad no se limita a ese momento de agonía que se vive en el interior de la barca, sino a todo aquello que forma parte de los elementos del discurso, incluso a la gloria eterna.

En «Oda al Atlántico» y durante todo el tiempo, el mar es un viaje como lo es por igual la canción de Walt Whitman sobre sí mismo. Cuando hablamos de la vida y de la muerte, del mar y de su extensión... el lenguaje humano necesita recurrir a la metáfora para definir cómo es y cómo se proyecta nuestra concepción del mundo. «Yo me celebro y me canto», escribe el poeta neoyorquino, «y cuanto hago mío será tuyo también», culmina imperturbable como si quisiera contar algo más sobre la vida que lo que Donne

expresar una emoción o un sentimiento que, al margen de la comunicación lógica, sea oportunamente compartido: «Si la metáfora permite dar nombre a una realidad a la que aún no corresponde un término apropiado, su figura posibilita también el hecho de señalar aquellas realidades que no pueden tener un término propio... El esfuerzo del poeta que, por otra parte, intenta traducir en palabras una aprehensión del universo que excede la lógica y el lenguaje comunes, nos lleva igualmente a la metáfora. Superar con el lenguaje lo que puede decir el lenguaje de la más sencilla información lógica para dar una información de tipo superior es lo que, en poesía, procura una de las motivaciones más apremiantes del proceso metafórico» (Le Guern 1978: 82-83).

escribió sobre la muerte, «porque no hay átomo en mí que no te pertenezca» (Whitman 2019: 15), insiste en abstraer como si lo más pequeño de sí mismo formara parte de cualquier otro ser humano. «La hojita más pequeña de hierba nos enseña que la muerte no existe; / que si alguna vez existió, fue solo para producir vida», continúa más adelante con el fin de adentrarse en la metáfora de la liberación por el otro. «Todo va hacia delante / y hacia arriba...», persevera con convencimiento al indicar el camino de la resurrección y la vida, «porque morir es una cosa distinta de lo que muchos suponen» (Whitman 2019: 32).

En la citada pieza de Morales, la nave es un continente: algo más que un «ensueño», como canta el poeta. Con la indisoluble fraternidad de que todo lo que forma parte del pabellón está ahí por algo que es incluso más grande que el propio buque, nada parece insustancial, reducido o inútil. «Todos sois necesarios», entona con emoción nuestro autor al elogiar el trabajo de los marineros, «todos. Desde el grumete recién nacido / hasta el contraestre de pómulos de cobre» (Morales 1990: 141), concluye como si quisiera volver a aquellos versos de John Donne en los que el duelo por la muerte recuerda que nadie es una isla, ni se basta a sí mismo. «Soy la salud de tu cuerpo», finaliza en «Canto de mí mismo» Walt Whitman como queriendo dar una respuesta a esa pregunta que toda persona se hace al hablar de la resurrección de Jesús, «y me filtro en tu sangre y la restauro» (Whitman 2019: 60), brotando una y otra vez como la hierba que muere por haber vivido, y resucita porque había vivido y había muerto para que la vida continúe, también, en el Parnaso.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2017): *Sagrada Biblia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ARISTÓTELES (1994): *Metafísica*, Madrid: Editorial Gredos.
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*, Madrid: Alianza Editorial.
- ARTILES, Joaquín (1988a): «Tomás Morales y Alonso Quesada [Fragmento]», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 15-25.
- ARTILES, Joaquín (1988b): «Más sobre Tomás Morales», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 119-134.
- BAUDELAIRE, Charles (2006): *Las flores del mal*, Madrid: Cátedra.
- BERGSON, Henri (2011): *Lecciones de estética y metafísica*, Madrid: Ediciones Siruela.
- BLACK, Max (1962): *Modelos y metáforas*, Madrid: Editorial Tecnos.
- BLUMEMBERG, Hans (1987): *La inquietud que atraviesa el río. Ensayo sobre la metáfora*, Barcelona: Ediciones Península.
- BRADBURY, Malcolm y James McFARLANE (eds.) (1976): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London: Penguin Books.

- CICERÓN (2004): *El orador*, Madrid: Alianza Editorial.
- COLERIDGE, Samuel T. (2010): *Biographia literaria*, Valencia: Pre-Textos.
- CONCHA MUÑOZ, Ángeles de la y Marta CEREZO MORENO (2010): *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- CONRAD, Joseph (2008): *El rescate*, Barcelona: Montesinos.
- DARÍO, Rubén (1888): *Azul...*, Chile: Valparaíso. Imprenta y Litografía Excelsior.
- DARÍO, Rubén (1923): *Poemas de adolescencia*, Madrid: Editorial Renacimiento.
- DARÍO, Rubén (1927): *Prosas profanas*, Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1988): «[Tomás Morales]», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 27-37.
- DONNE, John (2018): *Devociones y Duelo por la muerte*, Barcelona: Navona Editorial.
- ELIOT, T. S. (2017a): *Poesías completas. Vol. I: Poesía 1909-1962*, Madrid: Visor Libros.
- ELIOT, T. S. (2017b): *Poesías completas. Vol. II: Poesía 1909-1962*, Madrid: Visor Libros.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1988): «Tomás Morales, poeta del mar», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 141-144.
- ESOPO (2014): *Fábulas completas*, Madrid: Edimat.
- FREUD, Sigmund (2012): *El yo y el ello*, Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1988): «Las Rosas de Hércules. La Cena de Bethania. Versiones de Leopardi», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 43-46.
- GARDNER, Howard (1983): *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Basic Books.
- GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo (2002): *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- HESÍODO (2003): *Los trabajos y los días*, Barcelona: Editorial Omega.
- HAUSMAN, Carl R. (1989): *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HUME, David (1975): *A Treatise of Human Nature*, Oxford: Clarendon Press.
- JAKOBSON, Roman (1975): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.
- JAECK, Lois Marie (1990): *Marcel Proust and the Text as Macrometaphor*, Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- JAMES, William (1931): *The Principles of Psychology*, New York: Henry Holt and Company.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1908): *La soledad sonora*, Madrid: Visor Libros.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1980): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1981): *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, George y Mark TURNER (1989): *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LE GUERN, Michel (1978): *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra.
- LITVAK, Lily (1995): «Abolición del tiempo y el espacio. El tren a fines del siglo XIX», en *Compás de Letras. Monografías de Literatura española*, núm. 7, Madrid: Universidad Complutense, pp. 239-253.
- LOCKE, John (1999): *An Essay Concerning Human Understanding*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

- MAINER, José Carlos (1988): «[Alonso Quesada y Tomás Morales]», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 51-59.
- MAERO, Fabián (2002): «El contextualismo de Stephen C. Pepper. Una introducción y traducción», *Revista Horacio*, vol. 3, Buenos Aires: Grupo ACT.
- MINSKY, Marvin (1987): *The Society of Mind*, New York: Simon and Shuster.
- MORALES, Tomás (1990). *Las Rosas de Hércules*, Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la (1988a): «[Tomás Morales]», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 61-67.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la (1988b): «La *Oda al Atlántico*», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 157-164.
- PEPPER, Stephen C. (1970): *World Hypotheses. A Study in Evidence*, California: University of California Press.
- POUND, Ezra (1913): «In a Station of the Metro», en *Poetry. A Magazine of Verse*, vol. II, n.º 1, Chicago: Harriet Monroe, p. 12.
- QUEVEDO, Francisco de (1969): *Obra poética*, Tomos I-IV, Barcelona: Castalia.
- QUINTILIANO (1942): *Instituciones oratorias*, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- RICHARDS, Ivor A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford / New York: Oxford University Press.
- [ROJAS, Fernando de] (2000): *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* ed. J. L. Canet Vallés, Valencia: Universitat de València.
- RÓTERDAM, Erasmo de (2008): *Adagios del poder y la guerra y Teoría del adagio*, Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1992): *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, San Cristóbal de La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.
- SHAKESPEARE, William (1981): *Obras completas*, Tomos I y II, Madrid: Aguilar.
- SHELLEY, Percy B. (1891): *A Defense of Poetry*, Boston: Ginn & Company.
- SHELLEY, Percy B. (2012): «Hymn to Intellectual Beauty», en J. M. Beach (ed.), *P. B. Shelley. Complete Works of Poetry and Prose*, vols. 1-3, Austin, TX: West by Southwest Press, pp. 100-101.
- SHELLEY, Percy B. (2020): *Adonaís y otros poemas*, Lima: Municipalidad de Lima.
- SILES, Jaime (1988): «La poesía de Tomás Morales», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 81-101.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1988): «Tomás Morales y el esquema de la moderna lírica canaria», en Manuel González Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 103-115.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2007): *El diablo cojuelo*, Madrid: Cátedra.
- WETZ, Franz J. (1996): *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, Valencia: Novatores.
- WHITMAN, Walt (2019): *Canto de mí mismo y otros poemas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

WORDSWORTH, William (2000): *Prólogo a Baladas Líricas. Preface to Lyrical Ballads*, Madrid: Hiperión S. L.

WORDSWORTH, William y Samuel Taylor COLERIDGE (2001): *Baladas líricas*, Madrid: Cátedra.

