

ismos

y vanguardas

ISMOS y
vanguardias

Esta exposición nace del empeño y la ilusión de un personaje sobresaliente, **José Vázquez**. José es, y más en estos momentos de crisis, grisura y mediocridad, una excepción. Excepción que como otras, este país ha generado –gracias a Dios– a la largo de su historia. Sin ellas estaríamos perdidos y nos ayudan a esquivar desilusiones y mezquindades. Así que en primer lugar, nuestro más sincero agradecimiento es para él y Sidercal por su patrocinio. La muestra cobra su pleno sentido en el contexto del festival lorquiano: «García Lorca Forever». La sabia y experimentada batuta de **Juan Pérez de Ayala**, con el que colaboramos desde aquella mítica exposición sobre Maruja Mallo de 1992, –y de cuyo precioso catálogo fue el autor– ha dirigido este concierto de Ismos y Vanguardias, de Arte Nuevo y Surrealismos, con una acertada selección de obras. En esta misión le han acompañado **José Ignacio Abeijón** y **Miriam Sainz de la Maza**, responsable de este catálogo. Fundamental ha sido la generosa colaboración de **Rosa** y **Emilio Albi**, **Javier Barón** y del Museo de Bellas Artes de Oviedo, con su director **Alfonso Palacio** al frente. A ellos nuestra profunda gratitud. Aprovecho para agradecer al alcalde de Pola de Siero, **Eduardo Martínez Llosa**, a la concejala de cultura, **María José Sánchez Alonso**, al director de la Fundación Municipal de Cultura, **Ramón Quirós Moro**, y a su equipo, por su ayuda y apoyo y, sobre todo, por promover este espléndido festival en este mes de mayo.

G.de O.

organiza_

FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE SIERO

Eduardo Martínez Llosa
Alcalde-Presidente

M^a José Sánchez Alonso
Concejala de Cultura
Ramón Quirós Moro

Director de la Fundación Municipal de Cultura

GUILLERMO DE OSMA GALERÍA

Claudio Coello, 4 | 28001 Madrid
tel. 91 435 59 36 | info@guillermodeosma.com

patrocina_

SIDERCAL MINERALES S.A.

Agüera s/n | 33425 San Cucao de Llanera. Asturias
tel. 985 770 858 | www.sidercal.com

exposición y catálogo_

coordinación_ José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

@ catálogo_ guillermo de osma galería

@ textos_ sus autores

@ fotografía_ Joaquín Cortés y Andrés Vargas

diseño del catálogo_ Miriam Sainz de la Maza

impresión_ Advantía. Comunicación Gráfica

depósito legal_M-12336-2014

ISMOS y vanguardias

comisarios

Juan Pérez de Ayala
Guillermo de Osma



Casa Municipal de Cultura de Pola de Siero
Alcalde Parrondo, 30 | 33510 Pola de Siero. Asturias
tel. 985720634 | fax 985724516 | www.ayto-siero.es

6 de mayo | 2 de junio de 2014

Encuentros y desencuentros

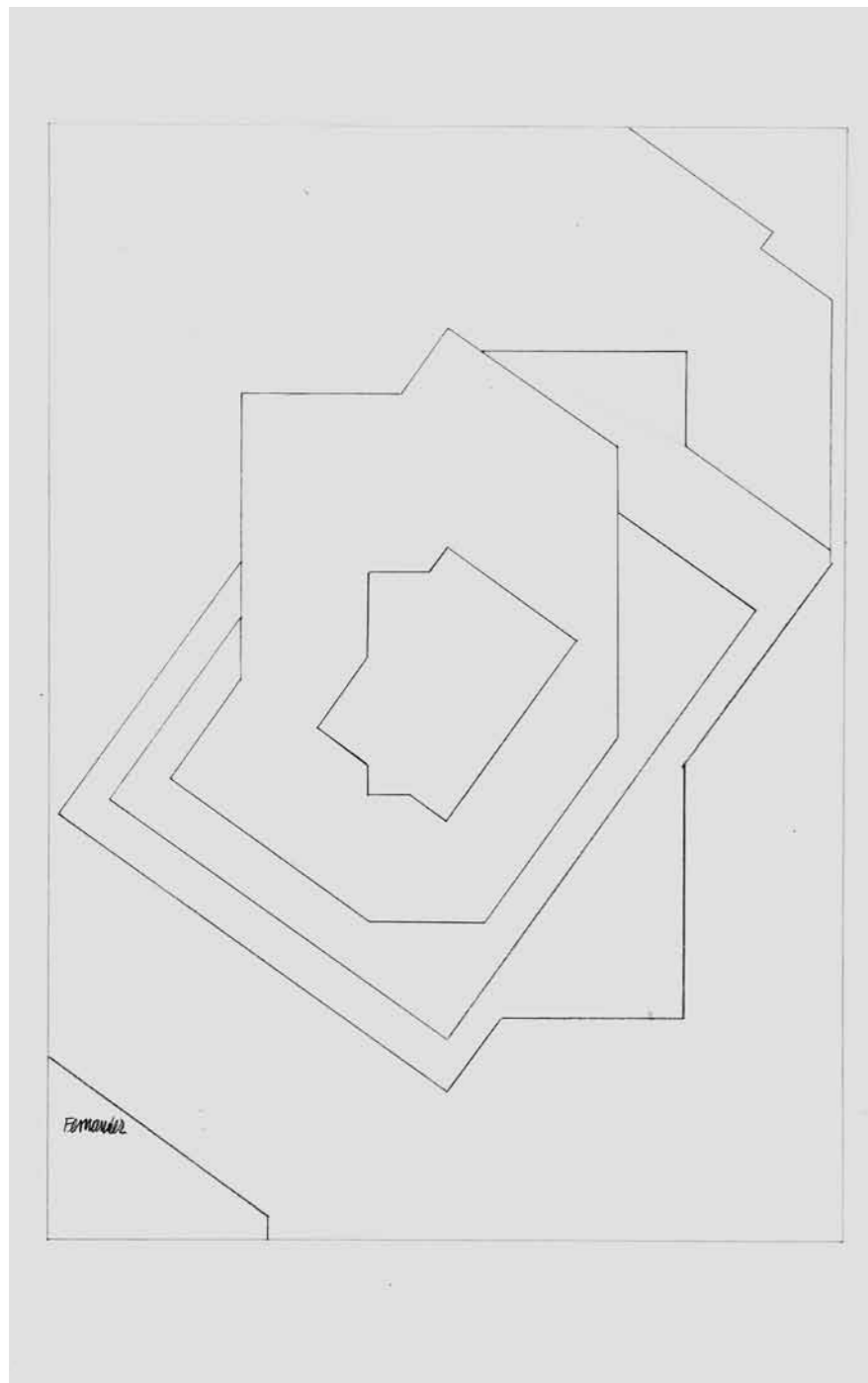
EL MOTIVO QUE ha guiado la estructura interna y la selección de obras de la exposición titulada *Ismos y vanguardia* ha sido el de hacer un muestrario, lo suficientemente sugerente, de las muchas corrientes artísticas que convivieron entre sí y que fueron conformando lo que se puede llamar como historia de la pintura moderna en España. O, si se prefiere, como una de las muchas posibles narraciones con las que presentar un arte moderno nacional, de fuertes influencias internacionales pero, a la vez, impregnado de profundas singularidades.

Para construir este recorrido, o paseo pictórico, por una época especialmente rica y variada en tendencias artísticas, ha sido necesario establecer ciertos criterios y tener en cuenta varias características propias. Por una parte, y casi como si se tratara de una declaración de principios o de intenciones, hay que decir que se han evitado de manera premeditada, las incidencias en las obviedades, por ya sabidas, de que figuras como Picasso o Dalí son puntos álgidos de esta historia del arte moderno español.

Por el contrario, se ha preferido hacer hincapié en una huella algo más sutil y periférica: la evidencia de que sus sombras planearán sobre todo el periodo que nos ocupa, ya sea de manera directa o de forma más tangencial, conformando el tejido y la estructura de una pintura moderna española que evolucionará y se desarrollará a lo largo de las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX.

Otras características propias que también habría que tener presente vendrían motivadas por el momento histórico español en el que se irán desarrollando estas tendencias artísticas, por lo que habría que ir señalando cómo existió, al menos en el inicio del proceso, una desconexión, una desconfianza o un claro rechazo a ciertos cambios radicales que se produjeron en el mundo del arte. Serían éstos, los primeros desencuentros entre una historia política española y una posible historia del arte español que no llegó a desarrollarse en esos momentos.

Paradójicamente, uno de los mayores cambios producidos en la pintura moderna, la aparición del cubismo, vino de la mano de un pintor español, Picasso, que desarrolló su obra en Francia. Y en consecuencia, siguiendo su ejemplo, otros muchos españoles



Luis FERNÁNDEZ [1900-1973]

Exemple nº. 5, c. 1928-30. Tinta sobre papel. 65.5 x 85 cm
Col. Javier Barón, Madrid

emprendieron el mismo camino integrándose en un mundo artístico más receptivo a las revoluciones plásticas. Aunque, no conviene olvidar, que hablamos de un mundo muy minoritario y elitista en un principio. Porque, si bien es cierto que tampoco Francia aceptó de primeras estos cambios radicales, en el mundo artístico europeo se venían produciendo desde la década de los inicios del pasado siglo XX, los suficientes avances, ensayos y estrategias modernas para lograr conformar una base sólida en la implantación de las nuevas corrientes.

Europa viviría el cataclismo revulsivo de una confrontación mundial, la gran guerra del 14, que entre otras cosas, acabaría barriendo definitivamente el espíritu artístico conocido como “de fin de siglo” al que ya se estaba combatiendo desde distintos frentes. Con la brutalidad de la contienda se desvanecieron paradigmas antiguos y obsoletos: el nuevo espíritu era otro y este espíritu también se reflejaba en una nueva plástica.

España permaneció neutral en la guerra del 14 y, podría decirse, que también permanecerá “neutral” en cuanto a la recepción de las nuevas corrientes artísticas. Aún dándose la circunstancia de que durante la contienda fueron muchos los artistas europeos que buscaron refugio en España y que, de alguna forma, aunque muy minoritaria, lograron ejercer cierto tipo de influencia. Es la época de las estancias en España de Robert y Sonia Delaunay, de Francis Picabia, o de los ballets rusos de Diaghilev, por poner algunos ejemplos. Es la época del nacimiento de los primeros ismos españoles, del movimiento Ultra o del Vibracionismo. Corrientes puntuales del arte moderno español del momento, de muy corta vida e incidencia, pero que dejarán una huella o poso que irá calando en lo futuro al ir integrándose, como un aprendizaje más, en la evolución de ciertos pintores y artistas.

Pero la gran eclosión se producirá una década después; 1925 puede considerarse como la fecha clave para la aparición de un nuevo arte español. La celebración en este año de la “Primera Exposición de los Artistas Ibéricos” supone el punto de partida al asentamiento y presentación de una nueva generación de pintores que llegan con la particularidad añadida, de presentarse en bloque; un bloque heterogéneo pero a la vez, compacto. Ya no se trata de un tipo determinado de pintura, ni de teorías o de manifiestos programáticos, ya no se está hablando de un caso aislado, de una singularidad, sino de un colectivo de artistas jóvenes que presentan sus trabajos, sus ensayos, sus muchos y variados puntos de partida hacia una nueva concepción de la pintura.

Y aunque aún se siguen produciendo estos desencuentros entre la historia y el arte, se pueden ver estos años como el comienzo de un cierto reconocimiento oficial y, en gran medida, de una creciente atención por parte del público hacia el arte moderno, hecho novedoso que, hasta entonces, no se había producido.

Este camino de progresivo encuentro entre el mundo artístico y el público, irá incrementándose y cimentándose durante los primeros años de la II República al poner en marcha, el nuevo gobierno, los mecanismos imprescindibles de los que carecía el país hasta entonces: por una parte, una política de apoyo al arte nuevo, habilitando las salas del Museo de Arte Moderno de Madrid para exponer a los pintores jóvenes; por otra, en la organización de exposiciones oficiales de ámbito internacional, que tuvieron lugar en ciudades europeas y estadounidenses, divulgando la obra de estos pintores como los representantes de las muchas corrientes que se estaban produciendo dentro del nuevo arte español. Apoyo y difusión que también se vería acompañado de un creciente interés por parte del público ya que estos son los años del feliz encuentro entre la historia oficial del país y el arte moderno que se estaba produciendo en el momento.

Y narrado a grandes rasgos, casi a vuela pluma, el escenario en el que se desarrolló el arte moderno español en un periodo de tiempo corto, apenas de veinte años, vayámonos centrando en los apartados que componen la muestra que nos ocupa.

I.

Línea y construcción

En este primer apartado se han querido mostrar unos cuantos ejemplos claros y diversos de una serie de movimientos de marcado cariz espiritual y de profundos perfiles intelectualizados. En conjunto, es una pintura fría, objetiva y mental. De la descomposición y desestructuración del objeto se acabará llegando a la abstracción. Se trabaja sobre el poder de la línea como elemento de la composición, sobre la necesidad de expresar la construcción interna del cuadro, sobre la búsqueda de una pintura que se rija por los principios de la geometría del objeto y de la naturaleza.

En este apartado conviven cubismo, neoplasticismo y constructivismo. Grandes movimientos internacionales en los que participaron de manera decidida una serie de artistas españoles o latinoamericanos de singular relevancia; la mayoría de ellos realizando su obra fuera de España, a espaldas de lo que se producía en su propio país, ignorados e incomprensidos en la radicalidad de sus propuestas. Nombres que pueden resumirse en pintores como Juan Gris, María Blanchard, Luis Fernández, Joaquín Torres García o Julio González que componen el resumen de una historia del arte español que se desarrolló fuera de nuestras fronteras.

II.

La nueva figuración

No pasa todavía la época del ensayo, al revés, se consolida y agudiza. Bores empuja ya los elementos de la pintura a los límites, al colmo. A la vera de sus cuadros, los cubistas van resultando perfectamente canónicos, sentados, normalísimos. El ensayo de Bores irritará, como siempre, a los mismos. Y, sin embargo, no puede renunciar a su camino; es su vida, su alegría, su salvación. Lo que no es ensayo, es copia y, como tal, aburrimiento, castigo, deber, pedagogía. Y el arte no es lo que nos imponen, sino lo que conquistamos, es decir, el fruto de la exploración.¹

Estas palabras, escritas por Moreno Villa, poeta, pintor y crítico de arte absolutamente implicado e integrado en esa nueva pintura que comienza a realizarse en España a mediados de la década de los años veinte, nos sirven de entrada natural al apartado más rico y complejo del periodo que se ha englobado bajo el título genérico de la nueva figuración. Hay mucho de ensayo en el periodo, mucho de exploración de nuevas maneras de expresión, muchos caminos a seguir que dan como resultado una variedad de estilos y de formas, hay mucho de vuelta al oficio de pintar y al goce de la materia pictórica.

Éste también es un periodo en el que conviven las diversas, diferentes y a la vez, semejantes maneras de enfrentarse a los temas pictóricos. Por este motivo, y para evidenciar lo que se está describiendo, se ha querido abrir este segundo apartado de la exposición con la comparación de dos obras, los bodegones de Vázquez Díaz y de Ponce de León, porque suponen dos estilos diferentes, dos actitudes marcadas por diversos criterios estéticos y pictóricos, dos muestras elocuentes de la variedad de estilos que convivieron sin problemas en un mismo periodo.

Toda esta época fecunda de la pintura moderna española ha ido siendo enmarcada, o englobada, dentro de diferentes escuelas, tendencias o ismos que se conocen por diferentes nombres: así se habla de la pintura fruta, de una figuración lírica, del realismo mágico, de los nuevos realismos, de los nuevos clasicismos y demás denominaciones que, en resumidas cuentas, sólo intentan subdividir y etiquetar lo que en su momento se conoció por la más ajustada definición abarcadora de Arte Nuevo.

Arte nuevo representado en las figuras singulares de Francisco Bores, de Hernando Viñes, de Manuel Ángeles Ortiz, de José Togores, de Maruja Mallo, de José Moreno Villa, de Benjamín Palencia, de Alfonso de Olivares y de muchos otros más, aunque en algunos de los nombres citados se haya preferido seleccionar obras que enriquecieran los otros apartados de la muestra.

¹ José Moreno Villa. "Estudios superficiales. El afán explorador", *El Sol*, Madrid, 5 de octubre de 1927

III.

Surrealismos

Se da la paradoja de que en 1925, el año de la irrupción del movimiento surrealista en Francia, Louis Aragon, uno de sus artífices más destacados, visitará Madrid para pronunciar una conferencia en los salones de la Residencia de Estudiantes. Conferencia que no alcanzará el eco o la repercusión en el anuncio de un nuevo movimiento literario-pictórico que podría llegar a pensarse pero que, con el tiempo, acabó teniendo una gran trascendencia en el mundo artístico español. Al acto, por ejemplo, no asistieron ni Luis Buñuel, ni Salvador Dalí, ni Federico García Lorca, estudiantes que vivían en esta institución madrileña, por encontrarse fuera de la capital.

El movimiento surrealista acabó prendiendo de manera notable en la joven cultura española tanto en su aspecto literario como en el pictórico aunque también habría que hacer hincapié en el cierto retraso con que se produce esta incorporación, pues no será hasta varios años después, a principios de la década de los años treinta, cuando este movimiento se convierta en el gran revulsivo artístico gracias, entre otros factores, a la obra de Buñuel y de Dalí. No hay que olvidar además, que la implantación del surrealismo en España se produce en los años de la II República, y que esta vez, el público español seguirá al día los acontecimientos escandalosos y novedosos provocados por estas dos figuras jóvenes que ya brillan fuera de nuestras fronteras. El surrealismo acabará convirtiéndose en un fenómeno, hasta cierto punto, popular porque, entre otras cuestiones y a diferencia de lo sucedido años antes con Picasso y el cubismo, el público español conoce la obra producida por los dos grandes protagonistas y quizás, también, porque al ser un movimiento literario la joven poesía española experimentará su influencia y la obra de la práctica totalidad de los poetas del 27, bien conocidos y leídos en su momento, no hará más que acrecentar el fenómeno de lo surreal.

Más que hablar de un surrealismo español único, me inclinaría a utilizar el término de los varios surrealismos españoles que se producen y que podrían expresarse de dos maneras diferenciadas. Por una parte, el seguimiento canónico de ciertos parámetros ya establecidos: la obra daliniana tendrá una gran influencia en la obra de pintores jóvenes como Ángel Planells, y el collage surrealista de Max Ernst tendrá sus seguidores en figuras como Adriano del Valle o Alfonso Buñuel. Por otra parte, nos encontramos con las aportaciones originales de ciertos artistas que, a pesar de estar impregnados por esos principios, los utilizan a su manera y dentro de un mundo propio de fuerte personalidad.

Es el caso de las dos grandes obras maestras que se incluyen en esta exposición y con las quiero acabar este paseo por la muestra. Me refiero a Federico García Lorca y a Maruja Mallo, a sus obras *Retrato del poeta en Nueva York*, de 1929, y *Antro de fósiles*, de 1930.

En 1929, Federico García Lorca se encuentra en Nueva York, ha salido de España por primera vez en un viaje que tiene mucho de cura sentimental y anímica. Acaba de romper su relación con el escultor Emilio Aladrén y por estas mismas fechas puede considerarse que la amistad aparentemente inquebrantable del trío Buñuel-Dalí-Lorca también está rota. Dalí se encuentra en París trabajando con Buñuel en el rodaje de la película *Un perro andaluz* y Lorca no deja de sentirse herido por ese abandono, al tiempo de no poder ocultar los celos que le provoca ese rechazo de sus antiguos amigos, ese no contar con él en los proyectos que están emprendiendo juntos. Pero la reacción a tal situación no se hará esperar y en replica, quizás movido por esa mezcla de celos y rabia, se traducirá en la redacción de un guión cinematográfico, *Viaje a la luna*, que nunca llegará a realizarse. *Viaje a la luna* es su contestación a *Un perro andaluz*, es su manera de recordarles que él puede llegar a ser tan surrealista o más aún, de lo que puedan ser ellos. Reacciones en cadena que también producen una serie de dibujos novedosos y su poemario más hondo y reconocido, *Poeta en Nueva York*.

Lo que no deja de sorprendernos es que todo este corpus neoyorquino, realmente admirable, fuera guardado celosamente por el poeta durante tantos años. Se desentiende de la posible filmación del guión cinematográfico, oculta el poemario hasta tomar la decisión de publicarlo siete años después, en 1936, quedando como una publicación póstuma, que verá la luz en la década de los años cuarenta.

El *Retrato del poeta en Nueva York* es un dibujo a tinta que revela el mundo interior y desgarrado de Lorca en esos momentos. Es un autorretrato tremendamente efectivo, dentro de la ingenuidad del trazo del dibujo, que muestra la radiografía descarnada del poeta, de sus deseos y de sus anhelos. Ese esqueleto formado por su sistema nervioso no deja más que evidenciar el dolor y la fragilidad del poeta en medio de una ciudad de dimensiones monstruosas, de grandes edificios de hormigón que se levantan a su alrededor, y atravesada su figura por negras criaturas fantásticas que le rodean y le acompañan, en representación de los deseos ocultos, de los anhelos por realizar, de los temores que atormentan su espíritu.

La etapa surrealista de Maruja Mallo, conocida como la serie de las cloacas y los campanarios, también tiene su origen en una relación amorosa, la que la pintora mantuvo durante estos años con el poeta Rafael Alberti. Relación tumultuosa y tormentosa que acabará en abandono por parte del poeta, pero enormemente

productiva en la creación de una serie de cuadros inusuales dentro de la pintura española moderna.

Antro de fósiles, cuadro que se exhibió en París en 1932 en la exposición que la mítica galería Pierre le organizó y que contó con la visita y el apoyo de la plana mayor del surrealismo francés, es su obra de mayor formato y de mayor contundencia. Es una obra maestra de la pintura española moderna en la que Maruja Mallo sabe combinar sabiamente el mundo surrealista con las lecciones aprendidas del arte barroco español en un resultado que da un conjunto realmente portentoso.

Unos años después, Maruja Mallo reflexionará sobre este cuadro en un texto rico en imágenes y sugerencias con el que quiero acabar, y concluir así, el paseo expositivo que hemos estado realizando por la muestra.

En 1939, Maruja Mallo escribe sobre *Antro de fósiles*:

Cerca de los parajes derrotados están las construcciones derruidas, los antros de fósiles. Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras. Los mapas manchados se desgajan. Bajo una perspectiva de arcos y telarañas, el galope del mar empuja las bodegas.²

² Del libro Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939



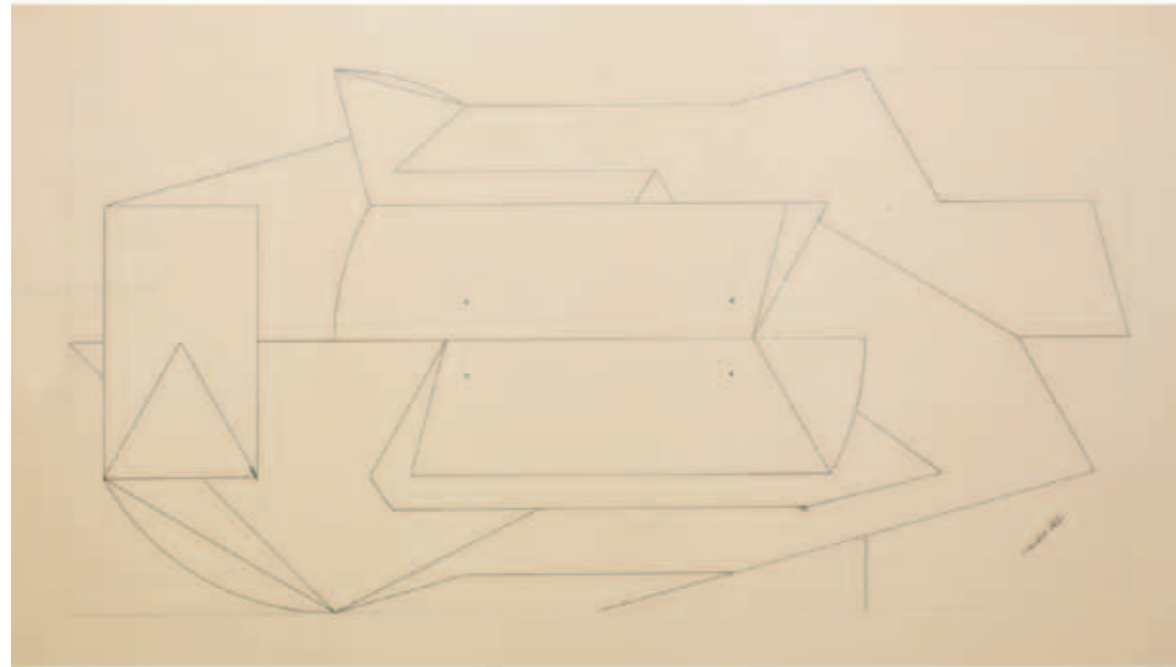
Juan GRIS [1887-1927]
Nature morte avec coupe et verre, 1911. Carboncillo sobre papel. 36 x 32 cm



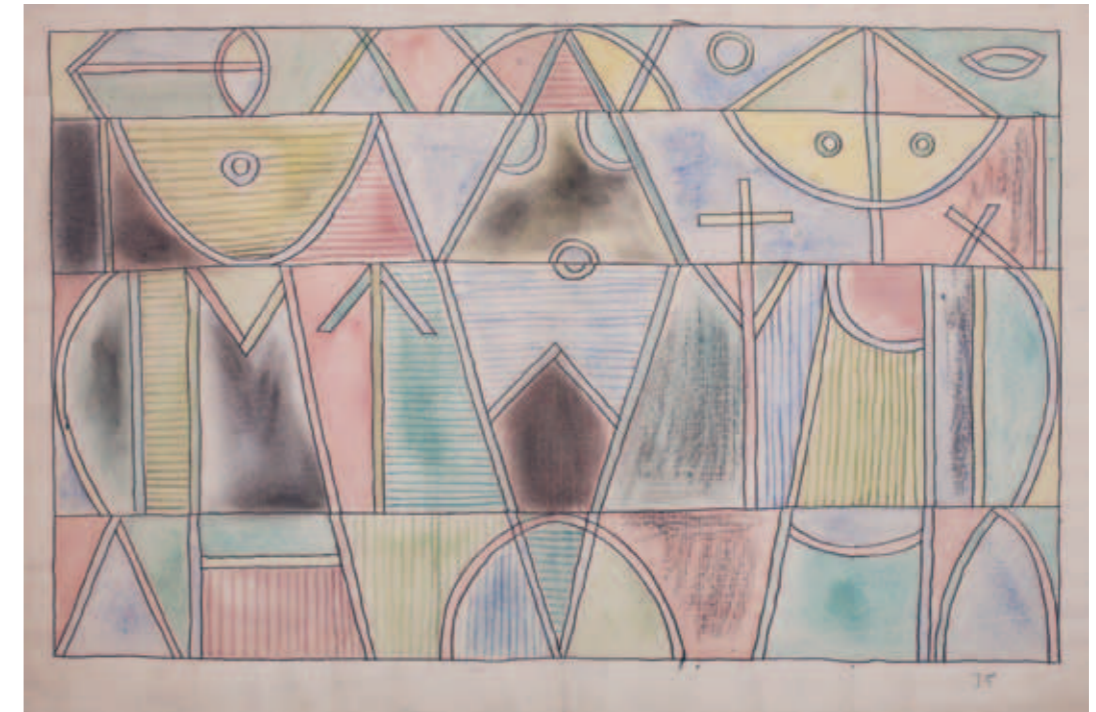
Rafael BARRADAS [1890-1929]
Cuatro retratos de Catalina Bárcena, 1920. Lápiz y acuarela sobre papel. 19.5 x 17.5 cm (c/u)



María BLANCHARD [1881-1932]
Nature morte á la table. Carboncillo sobre papel. 63 x 52 cm. Col. particular, Madrid



Luis FERNÁNDEZ [1900-1973]
Exemple nº. 3, c. 1928-30. Tinta sobre papel. 30 x 53 cm



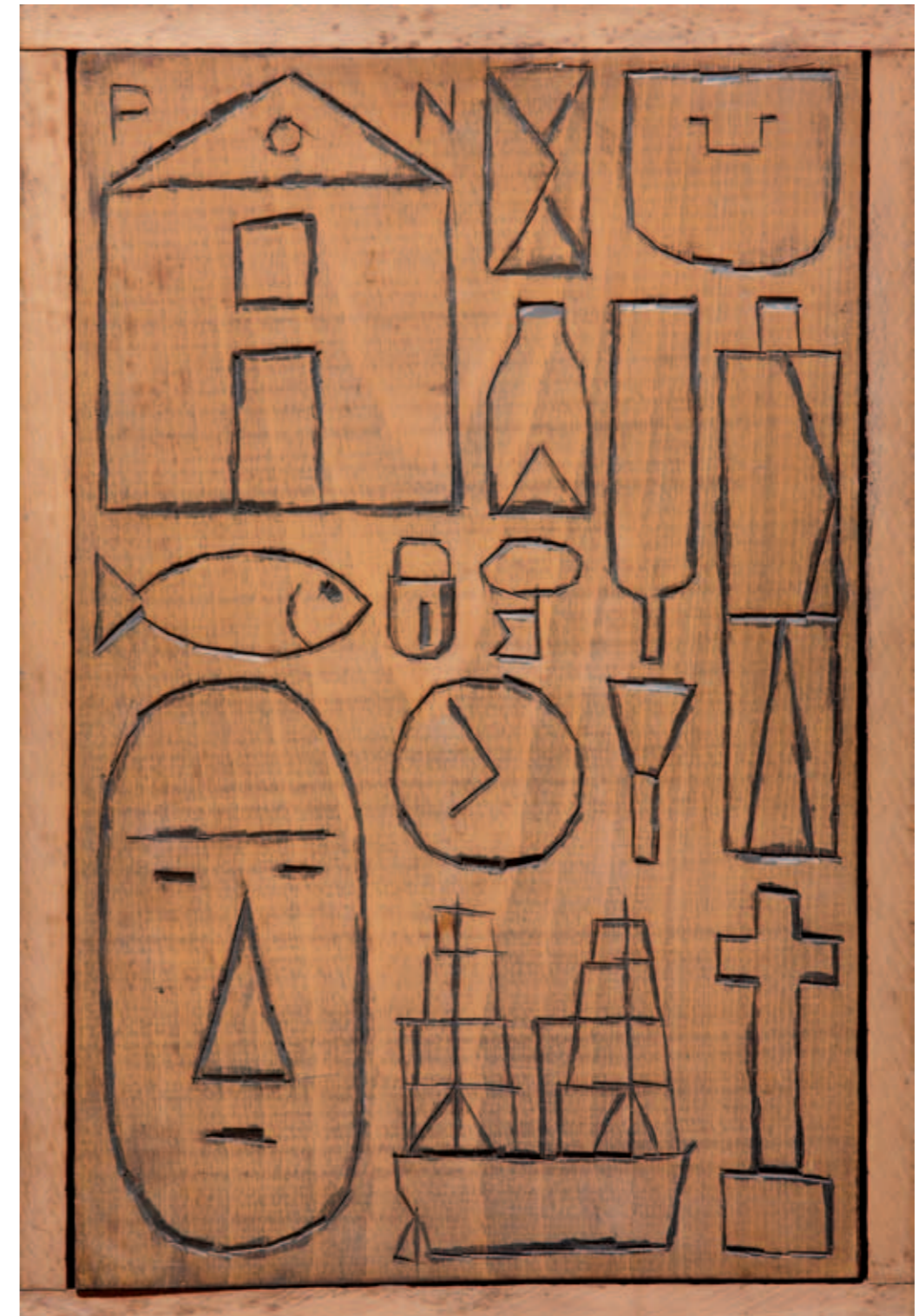
Luis CASTELLANOS [1915-1946]
Composición constructiva, c. 1935. Acuarela sobre papel. 31.5 x 47.5 cm



Julio GONZÁLEZ [1876-1942]
Orange et Jaune, 1941
Ceras de colores sobre papel. 31 x 23.5 cm



Joaquín TORRES-GARCÍA [1874-1949]
Hombre constructivo, 1933
Acuarela, tinta y lápiz sobre cartulina
28.5 x 23.5 cm



Joaquín TORRES-GARCÍA [1874-1949]
Composición Constructiva, 1930. Madera incisa. 40 x 26.5 cm



Hernando VIÑES [1904-1993]
Composición, 1927. Óleo sobre tabla. 34.5 x 26.5 cm



Alfonso OLIVARES [1898-1936]
Composición. Homenaje a Brancusi, 1928. Óleo sobre lienzo. 80 x 63 cm



Daniel VÁZQUEZ DÍAZ [1882-1969]
Bodegón con libro, c. 1922. Óleo sobre lienzo. 46.5 x 43 cm



Alfonso PONCE DE LEÓN [1906-1936]
Bodegón, c. 1935. Lienzo pegado a táblex. 41.5 x 53 cm
Museo de Bellas Artes de Asturias. Col. Pedro Masaveu (© Museo de Bellas Artes de Asturias)



Hernando VIÑES [1904-1993]
Cabeza y personajes en la playa, 1928. Óleo sobre lienzo. 45 x 60 cm



Francisco BORES [1898-1972]
Personajes en un café, 1928. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm



José MORENO VILLA [1887-1955]
Caballito en la nieve, 1928. Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm



José MORENO VILLA [1887-1955]
Cisnes, 1929. Óleo sobre lienzo. 37.5 x 44 cm



Francisco BORES [1898-1972]
La ventana abierta, 1937. Gouache sobre papel. 19 x 24.5 cm



Hernando VIÑES [1904-1993]
La bañista, 1928. Óleo sobre lienzo. 81 x 100.5 cm



Ismael GLEZ. DE LA SERNA [1898-1968]
Figura en la playa
 Gouache sobre cartón. 30 x 25 cm



Ismael GLEZ. DE LA SERNA [1898-1968]
Figura en la playa
 Gouache sobre cartón. 30.5 x 25 cm



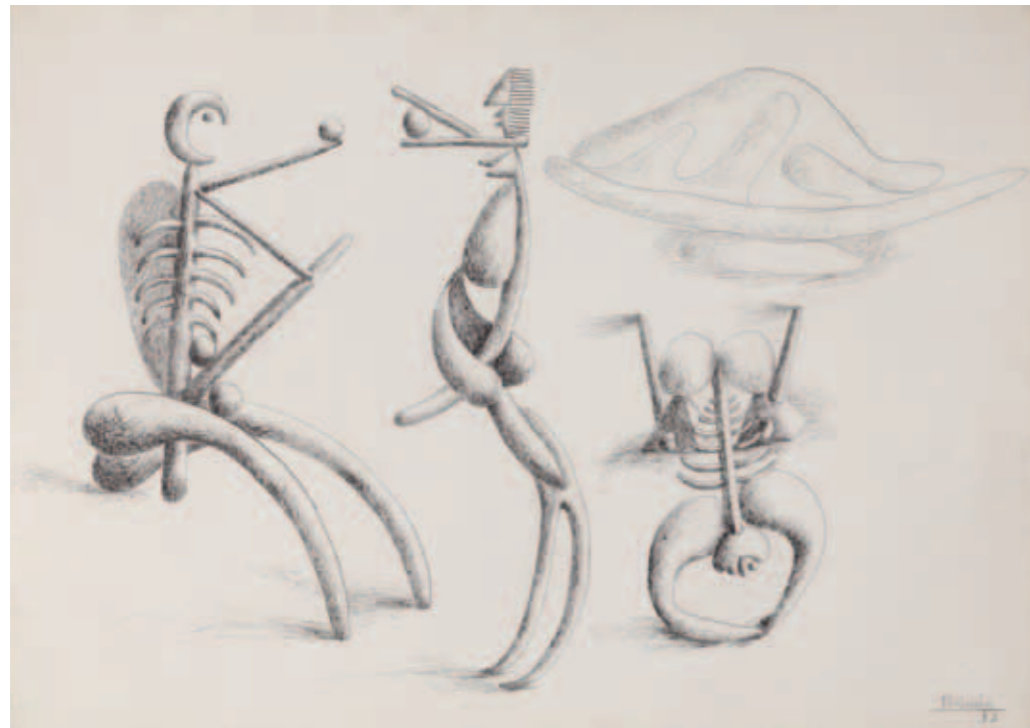
Manuel ÁNGELES ORTÍZ [1895-1984]
Golfe Juan, 1926. Óleo sobre lienzo. 41 x 41 cm. Col. particular, Madrid



José de TOGORES [1893-1970]
Danza, 1928. Óleo sobre lienzo. 50 x 65 cm



José de TOGORES [1893-1970]
Reunión, 1930. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm



Benjamín PALENCIA [1894-1980]
Cuatro figuras, 1932. Tinta china sobre papel. 48 x 67 cm



Maruja MALLO [1902-1995]
Antro de fósiles, 1930. Óleo sobre lienzo. 135 x 194 cm



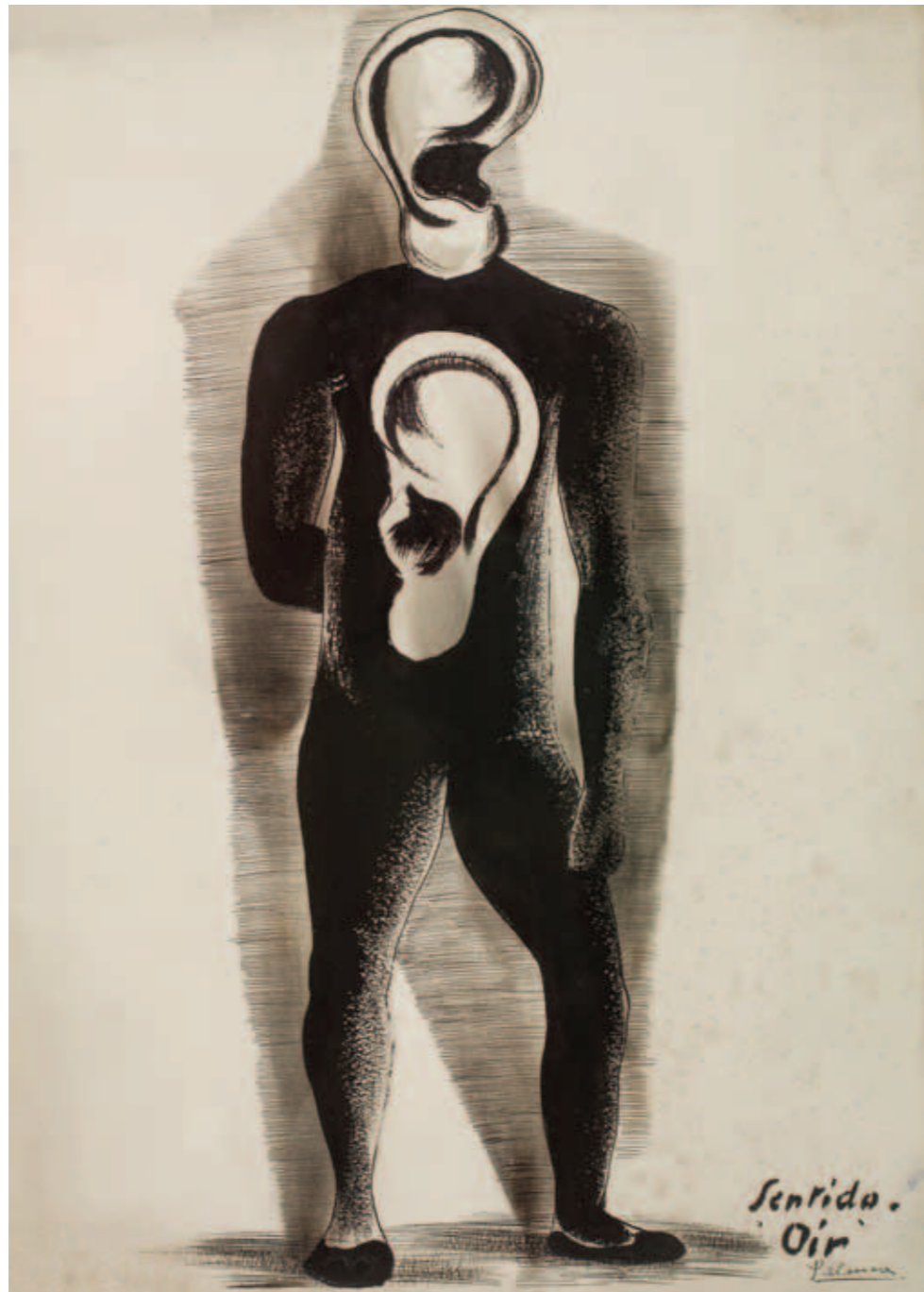
José MORENO VILLA [1887-1955]
Dos figuras en la playa, c. 1932
 Tinta y acuarela sobre papel. 9.5 x 14 cm



Alberto SÁNCHEZ [1895-1962]
Barco. Acuarela y pluma sobre cartón. 29 x 40 cm



Federico GARCÍA LORCA [1898-1936]
Poeta en Nueva York, 1929. Tinta sobre papel. 25.5 x 20.5 cm
 Col. Guillermo de Osma, Madrid



Benjamín PALENCIA [1894-1980]
Sentido. Oír. Tinta y aguada sobre papel. 37.5 x 26.5 cm



Benjamín PALENCIA [1894-1980]
Sentido. Tacto. Tinta y aguada de color sobre papel. 37 x 26.5 cm



Aurelio SUÁREZ [1910-2003]
Introversión, 1939. Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm



Adriano DEL VALLE [1895-1957]
A la rueda Catalino, c. 1934
Collage sobre papel. 18 x 16 cm



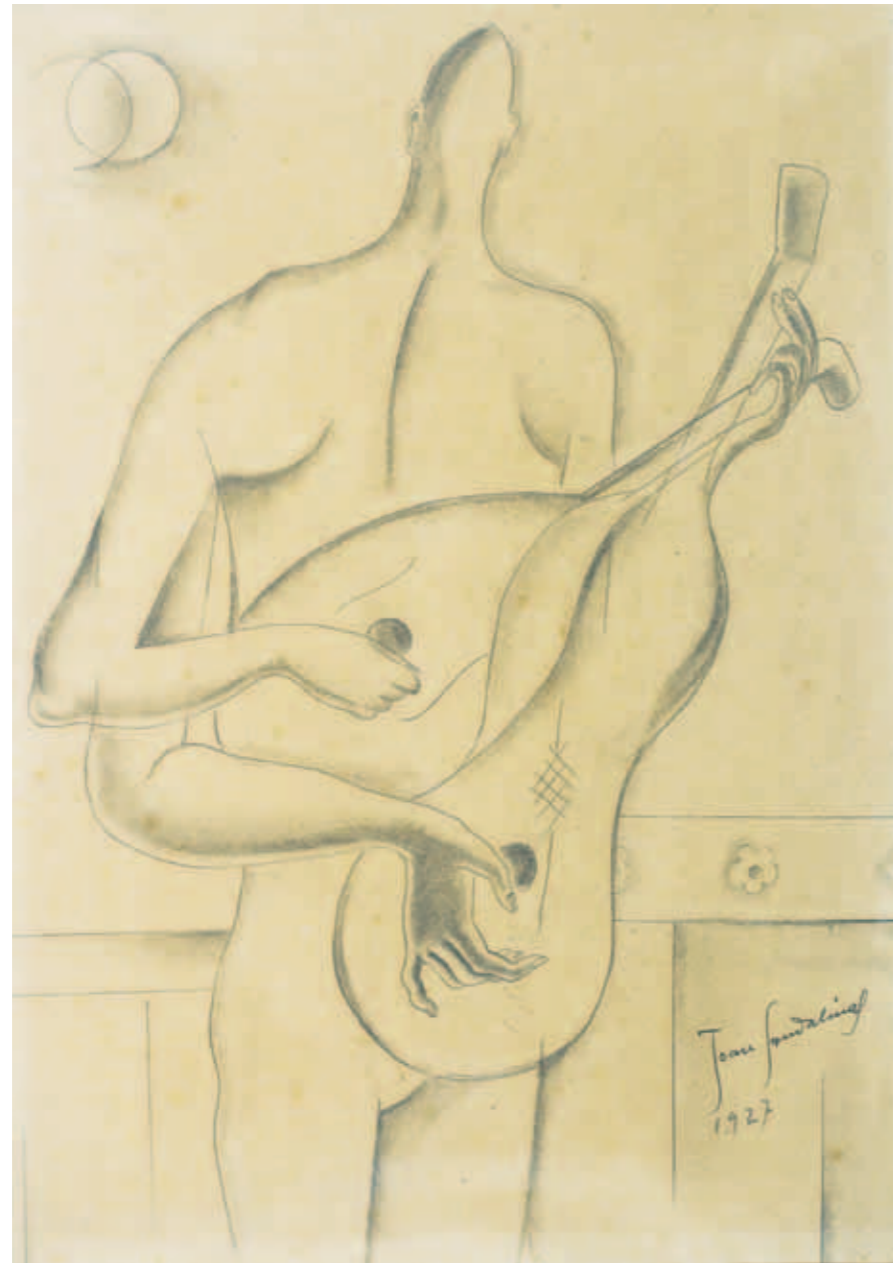
Adriano DEL VALLE [1895-1957]
El vejamen del psicoanálisis, c. 1931
Collage sobre papel. 15 x 15 cm



Ángel PLANELLS [1901-1989]
Danza en un jardín abandonado, 1932. Óleo sobre lienzo. 60 x 81 cm



Ángel PLANELLS [1901-1989]
El bosque revela sus secretos, 1934. Óleo sobre tabla. 55 x 46.5 cm



Joan SANDALINAS [1903-1991]
Guitarrista, 1927. Lápiz sobre papel. 34 x 24 cm

José Moreno Villa

El oficio, 1925¹

Un pintor joven² me dice por carta: "Hoy he empezado un cuadro de mi hermana, cosiendo, pinto sobre una tabla de roble; la materia me preocupa cada día más... el oficio. Palabra que tiene a la vez una emoción tan vieja y tan nueva..."

La carta del amigo, breve y mal escrita, es, en cambio, aguda en todo momento y realmente significativa. A través del latido personal que tiene siempre lo epistolar, se oye otro latido más intenso, general y profundo: el de la época. Un sinfín de motivos y de fuerzas heterogéneas han ido desvalijando el fondo, la substancia de los conceptos viejos y hoy se hallan los jóvenes delante de las cosas y de las ideas como en el amanecer de los tiempos; todo es nuevo para ellos, porque en todo se ha hecho limpieza y todo ha sido cargado de nueva electricidad.

Obligado por este acento de cambio que hay en nuestra época, escribí acerca del vocabulario profesional hace ya meses. Y aquel primer artículo ha de ir engrosando muy lentamente, si me quedo sólo en la recolección. Asentemos hoy la palabra "oficio", que tiene, como dice mi corresponsal, una emoción tan vieja y tan nueva.

Después de un siglo como el XIX, en que cada pintor —cada artista— se consideraba rey supremo, individuo sobre la masa, "espíritu superior", viene este siglo XX a decir: "¡Ojo, amigos, que a fuerza de elevación perderemos estabilidad!". Y el vuelo es falso e imposible sin el fundamento. Seamos primero buenos oficiales. Los aprendices en los siglos XVI y XVII tenían más oficio que nuestros maestros.

Y, en efecto, visitar a un pintor moderno en su taller resulta hoy un tanto sorprendente, porque nos hallamos con un artesano ante todo, con un hombre que no quiere hablar; que no habla gustoso si no es del oficio. Lo que cae fuera de esto, aunque se apoye en la pintura, le parece, por trascendental, superfluo o, por lo menos, secundario.

El artista adopta hoy, pues, una postura más humilde; se sitúa, por gusto, en el plano de los obreros. Quiere ser buen obrero, y porque sin manos no habla su espíritu con fuerza y seguridad. El arte ha dejado de ser improvisación para ser expresión. Y sólo expresa bien el que, asistido por el espíritu, sabe sacar todo el partido posible de los materiales y de los instrumentos. Es una verdad vieja, pero que por olvidada resulta nueva.

Mi joven corresponsal añade en la carta: "Cada día me maravillan más los holandeses... Eso es el *sumum* de la pintura. Y es el *sumum* porque en él desaparece el problema pictórico como el drama". Y añade, en perfecta ilación de ideas: "El arte, como deseaba Ingres, no se ve, está escondido".

He aquí otra diferencia entre los jóvenes de hoy y sus maestros: en éstos, el drama pictórico era más que patente. El observador, lo que notaba ante todo en sus cuadros era la lucha titánica sostenida por el individuo con los problemas técnicos. Lo mismo en los impresionistas que en los primeros cubistas, aunque de distinto modo. El joven de hoy, con un sentido verdaderamente clásico, no quiere que asome a la obra el problema, ni la lucha, sino la conseguida solución, que por lo mismo ha de parecer fácil y no ha de retener ni distraer a la vista en su deseo de goce. Que no se vea el drama y el oficio llegue a la supremacía que en Vermeer de Delft. Éste es el tiro espiritual de mi joven amigo.

Y hemos rozado el concepto de "clásico", otro que como el de "oficio" es de una emoción vieja y nueva. El gran Eugenio d'Ors ha sido el primero en revelarnos a los españoles la tendencia del arte moderno a los fines clásicos. No le ha parecido bien, o ha escapado a mi lectura, la explicación subsiguiente, y por esto muchos lectores fruncen el ceño al oír que lo moderno es lo clásico. Entienden, y es lógico, que es volver a Rafael o a Ingres. Y bastarían dos palabras para convencerles de que no es volver a nada concreto del pasado, sino buscar de resolver con sensibilidad moderna y conceptos básicos del clasicismo los problemas eternos de la pintura. Problemas tan clásicos como éste: "Distribuya usted bien los valores plásticos en la superficie, haga que entre ellos exista la relación de dependencia forzosa que en el organismo, e impida todo valor subversivo, toda fuga romántica y perturbadora".

Dirán ustedes que no todos los individuos son hechos a la imagen de Rafael —aunque admiten que han sido hechos a una imagen—. Es verdad. Románticos y barrocos han existido siempre, aunque sin motes. Y el temperamento barroco tendrá que traducir a su lenguaje las exigencias del oficio que, al fin y al cabo, son las más firmes exigencias de hoy. No se desespere el barroco si nos oye hablar y a otros ponderar el clasicismo. Matisse es un espíritu romántico, todo sensibilidad y arrebatos. Picasso mismo, aun después de sus luchas —las cubistas— por volver la pintura a su propio terreno, es un pintor de sensibilidad y caprichoso espíritu. Lo difícil será siempre difícil; y en este caso, en el caso de hoy, lo más difícil es ponderar el espíritu y la personalidad, aunque hemos medio salido de una época en que espíritu y personalidad acabaron por destruir, anarquizar y anular la expresión artística.

Con esto digo bastante; tal vez demasiado. Un comentarista no tiene que enseñar sus pareceres y preferencias. Un informado, todavía menos. Su "oficio" consiste justamente en revelar el drama del día lo más objetivamente posible, con todos sus pliegues, sus salvedades, sus complicaciones. Un drama que no asoma a las obras felices y sonrientes de Picasso y de Matisse; pero que asoma al escenario total de Europa.

¹ José Moreno Villa. "Notas de Arte. El oficio", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 19 de diciembre de 1925.

² Se refiere a Salvador Dalí.

José Moreno Villa

El afán explorador, 1927³

Buscar, indagar, perseguir el secreto más recóndito y el modo de expresarlo más eficazmente; meter la inteligencia donde no llega el auscultador médico, explorar todos los campos, creo que es también muy nuestro, muy de la hora. Y con entusiasmo, con saltarín afán. En muchos, significa este fenómeno deseo vivo de conocimiento; pero en otros no significa más que deleite aventurero. Para éstos, las consecuencias no importan, porque, si son dolorosas, el nuevo arranque de la futura exploración o intenciona borrar el pasado. Nada tan grato para el hombre moderno como ver el panorama del mundo en forma de vivero de problemas. Esta visión lo encandila o enciende. Lo anima porque le asegura el entretenimiento a lo largo de su corta existencia. Jamás aparece el tedio en el horizonte del explorador. El mejor bien con que la Providencia puede regalarnos será, por consiguiente, el de la disposición para avizorar problemas.

La mentalidad burguesa no admite semejante afirmación, puesto que grita: "A mí me deja usted de problemas; ya tengo bastante con los que me trae la vida sin yo buscarlos". Pero el hecho importante es que todo avance, lo mismo en pintura o arquitectura, medicina o historia, poesía o filosofía, se debe al entusiasmo explorador del hombre, a la satisfacción que el problema le reporta.

Hay una palabra vulgar que resume este espíritu: "interesante". Fijaos en que el mayor elogio que recae sobre una persona o cosa, desde hace unos años, se concreta en ese vocablo. "¡Qué interesante es este libro!" "No me interesa fulano". "¡Qué país tan interesante!" No recurrimos hoy a las palabras "bello", "hermoso", "grande", como en otras épocas. Preferimos bautizar de interesante lo que más nos afecta.

Y si nos detenemos a ver qué es lo interesante nos chocará que, en la mayoría de los casos, es lo "desconocido". Hay muchas cosas y personas desconocidas que carecen de interés, pero lo interesante es desconocido o, lo que es igual, campo de exploración que nos atrae porque nos convierte en indagador de problemas, en detective. Y uno de los mayores halagos para el hombre consiste en suponerle capacidad para el descubrimiento.

Ensamblamos las palabras después de una discreta selección y tendremos el espíritu de nuestra época. Relacionemos la palabra "interesante" con éstas otras "curioso", "extraño", que aluden también al mundo de lo desconocido, al mundo de la exploración. Y, alargando el brazo, sujetemos luego a la palabra "ensayo", que puede servirnos igualmente.

No tenemos que reducirnos a pensar en Proust, Picasso, Lindbergh, Lenin o Pirandello, formidables ensayistas, populares ya. La tierra de 1927 se

encuentra en ebullición ensayo. Todos a una tenemos un laboratorio. Fijémonos en que el pintor llama hoy a su taller "cocina", y esto porque se acerca a laboratorio. Ciertos espíritus filosóficos que con la mira más elevada quisieran imponer derrotero a los hechos, solicitan ya el abandono del ensayo, el paso a la obra (¿cómo llamar a esta obra?). Pero ese paso sería un ensayo más, un intento de sobrepasar el ensayo.

He visitado estos días el estudio o "cocina" donde un pintor joven, Francisco Bores, anima o vivifica las telas encoladas. Y con este amigo, que acaba de remover en París la conciencia artística con sus obras —a la par que Viñes, González de la Serna, Cossío, Manolo Ortiz y otros— he hablado y explorado un poco en la materia. También con Hinojosa, ensayista lírico. No pasa todavía la época del ensayo, al revés, se consolida y agudiza. Bores empuja ya los elementos de la pintura a los límites, al colmo. A la vera de sus cuadros, los cubistas van resultando perfectamente canónicos, sentados, normalísimos. El ensayo de Bores irritará, como siempre, a los mismos. Y, sin embargo, no puede renunciar a su camino; es su vida, su alegría, su salvación. Lo que no es ensayo, es copia y, como tal, aburrimiento, castigo, deber, pedagogía. Y el arte no es lo que nos imponen, sino lo que conquistamos, es decir, el fruto de la exploración. —¿No será caedizo todo esto? —les pregunto para explorar la firmeza del convencimiento que los anima. —¿No será fruto de un día, sin mañana, sin eternidad? Y ellos contestan con un perfecto acorde moderno.

—No tenemos esa pretensión. Nos basta con que sea eficaz hoy, al presente. Nuestros cuadros o nuestros versos responden con sinceridad a lo que vivimos, a lo que queremos y necesitamos.

—¿Son como los zapatos?

—Sí, y como las cosas y los muebles y el vestido el habla. Van cargados de nuestro hoy. No podemos pretender que dentro de un siglo se usen los mismos tranvías ni los mismos pensamientos ni los mismos sostenes de paredes —cuadros— que hoy. Nuestros cuadros serán historia entonces, y harán a nuestros bisnietos la impresión que los del museo a nosotros, los no hipócritas.

Así piensan los que podemos llamar exploradores. Y si de sus palabras pasamos a examinar sus obras nos encontramos, en efecto, con que en ellas hay entretenimiento para la inteligencia, interés, enigma, claridad, sorpresa y lógica; una porción de cualidades a cambio de otras que tenía lo antiguo. No digo que sean mejores ni peores; son otras, y son más eficaces, más atrayentes. Carecen de pretensiones; rehúyen la trascendencia en el asunto o motivo; buscan el secreto del arte en los elementos de éste y nada más. Como el aviador busca el secreto en el motor, en las corrientes de aire y demás elementos del vuelo, sin preocuparse de la mitología, la historia o cualquier otro motivo trascendental.

Estas condiciones primarias de la producción actual conducen, sin embargo, al estancamiento, monopolio y subdivisión de gentes. Los gustadores no son, en realidad, más que los técnicos, los profesionales. Éstos disfrutaban de un monopolio y por eso protestan los demás, el público.

La solución es difícil, porque al explorador le interesa el público muy en última instancia. Sobre todo, sabiendo que a éste no le gusta más que lo conocido.

Maruja Mallo

Cloacas y Campanarios, 1937⁴

En mayo de 1932 realizo mi segunda exposición en París, Galerie Pierre, Dieciséis cuadros forman la serie que contiene "Cloacas y Campanarios", plástica que ha surgido de los arrabales y de las afueras de Madrid.

En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los temporales. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que forman, con que frecuentemente tropezaba por las estaciones de circunvalación, es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento.

Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitado por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos. A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se asocian los templos derrumbados, las imágenes destruidas, los trajes eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas.

Por los lugares arrasados sembrados de fósiles y excrementos encontraba las huellas impresas en el barro estampadas en los vegetales desterrados.

En los terrenos abrasados de montañas calizas y hoyos de carbón están clavados los espantapájaros, los espantapájaros anatomías de clavos y estacas que ostentan por cabeza orinales y escobas. Estas patéticas armaduras de empaque funesto sostienen vestimentas civiles deshabitadas, trajes clericales vacíos; los harapos hinchados y desgarrados por los vientos.

Cerca de los parajes derrotados están las construcciones derruidas, los antros de fósiles. Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los

esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras. Los mapas manchados se desgajan. Bajo una perspectiva de arcos y telarañas, el galope del mar empuja las bodegas.

En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados, sobre la tierra humeante, tierra donde se secan las zarzas y mueren las setas; pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras. Del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos. Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo. Los cauces arrastran las setas y las zarzas sin rumbo.

Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresividad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas. El presagio del cuervo es víctima de las sacudidas eléctricas.

Entre las superficies cargadas de elementos despreciados y vagabundos, se levantan las levitas espectrales rociadas de colillas. Las sotanas patean los techos moribundas, rodeadas de calaveras de burros.

En las arenas movedizas yacen las máquinas y las latas destrozadas, salpicadas de espinas de pescado y huesos de gallina, entremezcladas a las cavernas de cáscaras que oscilan vacilantes, asociadas a las arañas y culebras que explotan en las letrinas. En la tierra están clavadas las espadas y los cuchillos.

Todo está calcinado y mordido por el azufre. Todas las cosas están oxidadas y mohosas. En la naturaleza constante de esta realidad sin existencia velan las sotanas y las levitas, gloria de los estropajos.

Semejantes a las cloacas son los campanarios a los que conducen las escaleras tenebrosas, las cadenas y los garfios. Los lúgubres y desvencijados campanarios, atolladeros de fantasmas anacrónicos y roperos de espantajos donde los suelos están sembrados de palmas y coronas pisoteadas. En los muros, las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas.

En los tétricos desvanes, las coronas deformadas alternan con las astas, los rabos y las escobas, aureolas de las imágenes supraterráneas que muestran sus desnudos rellenos de aserrín sostenidos por alambres quebrados, cuerpos que han sido venerados en otras fechas en los altares y que se entrecruzan a las alcayatas oxidadas y a los mantos que penden de las paredes resquebrajadas.

En los interiores corroídos y solitarios se acaban los elementos de las representaciones místicas entre las piedras gastadas cubiertas de telaraña, entre las maderas que se consumen deshechas por la polilla, habitadas por las ratas, anuncio de las cosas sin destino.

Los suelos y los muros de los templos se desploman hasta las charcas de los sótanos, se elevan hacia los techos invadidos por los relámpagos y las hogueras. Éstos eran los panoramas necrológicos

³ José Moreno Villa. "Estudios superficiales. El afán explorador", *El Sol*, Madrid, 5 de octubre de 1927.

⁴ Del libro Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.

que encontraba en el centro y en los vertederos de los alrededores de la capital (1929-1931). Las edificaciones de los templos derrocadas, la destrucción de las cloacas establecidas. La realidad más frecuente y tangible con que tropezaba; la agonía de la superstición, la hecatombe de las basuras que ruedan hacia las alcantarillas buscando el subsuelo, al mismo tiempo que en los fúnebres campanarios reina el estertor de las representaciones rituales.

Luis Castellanos Introducción a una nueva inteligencia, 1935⁵

Hemos de comenzar aquí, nosotros, con el ánimo en pureza y fuerza, llamando a nuestras manos las manos de los que tienen fe y esperanza, con los cardos espinosos de la repulsa dirigidos hacia los que comercian y no tienen ideal.

Comencemos aquí, juventud que instituye un claro espacio tras la noche de la violencia: que hemos vuelto a encontrar en el fondo de todo, lo primario, y con la belleza primera, la primera bondad y la primera proporción del mundo.

Y si la primera proporción y belleza son lo contrario de lo que hoy se aclama, alegrémonos de ser contrarios a las gentes porque ellas han de pasar sin dejar huella en el tiempo.

Y lo primero y puro que es el origen de todo quedará eterno si nuestras manos trabajadoras saben dar forma a los pensamientos.

Y también nuestro espíritu tendrá eternidad si con cosas externas se recrea.

Y así seremos salvados del caos en torno.

Afirmando el conocimiento del espíritu y solo él. Que nuestros ojos no vean sino lo bueno y lo bello de las cosas.

Negando el conocimiento de la materia, porque es erróneo e imperfecto, porque es parcial y sólo cuenta con los ojos del cuerpo.

Y lo que los ojos del cuerpo miran es el gusto y el agrado que las cosas pueden dar y no su verdadera esencia.

Y aquello es insano y sensual y tras ello los hombres han llegado a la desesperanza. Tras ello han corrido desde hace cuatro siglos y con ello han querido hacer una nueva belleza y con ello han creído también conquistar la libertad.

Han perdido el paraíso y han encontrado el infierno de la ciudad y de la máquina por ahorrarse el trabajo con las manos.

Han olvidado los nombres de las cosas y también su propio nombre y su propio pasado y no son sino

pedazos de materia entregados a la monotonía de esperar la muerte sin preguntarse por qué.

La ciudad de los altos edificios que no conoce el sueño ni la alegría del alba, cerrada en los cuatro costados por el humo negro de los vicios ha hecho la desesperación última.

Con ella el arte también ha desesperado y se ha convertido en superficie, en cosa que camina a rastras de la vida debiendo ser el guía de ella, porque es impulso bello para el ánimo.

Neguemos todo eso en conjunto y en sus partes, desde su principio a su fin.

Desde las decadencias grotescas y desesperadas, hartas de volumen inútil en las postrimerías de las ciudades de Grecia, y más tarde en aquella de Roma, pareja en vicios a las de hoy presentes.

Neguemos al Veneciano, que de nuevo mancilló las formas dándolas carnes y sedas y lujuria. Y a toda su escuela.

Neguemos al que manchó el nombre de los campos de España, haciéndola ver negra y miserable al mundo de los reyes degenerados y los imbéciles oscuros. Y a todos cuantos le continuaron.

Neguemos al otro bastardo de la caricatura repugnante y la lujuria desatada, que tuvo el último hijo en la negrura de su desesperación demoníaca. Y a los que siguieron sus pasos.

Neguemos al pobre de espíritu que se dijo romántico, sin fuerzas ya para mirar lo verdadero frente a frente. Y a su desgraciada escuela.

Neguemos al que miró las cosas con los ojos entornados, para disolver los restos de las formas y dar impresión falsa. Y a los que fueron detrás.

Neguemos al que falsificó la verdad o no tuvo fuerza para llegar hasta ella, que miró al mundo con los ojos materiales tanto como los otros y quiso hacer ver que construía. Y también a los que le alabaron y siguieron. Neguemos la vanguardista, que comerció con su ignorancia y con la ajena y también con la locura que produjo la Catástrofe.

Neguemos al que quiere hacer belleza con la vida miserable y artificial de las máquinas y los hombres que son máquinas, y casas a la medida del cuerpo y no del alma que es la que habita. Y también al que se dice abstracto, porque no tiene mundo interior, ni meditación, ni naturaleza que plasmar.

Neguemos por último, esa descomposición final que se titula imaginativa por bajo o cima de la realidad o la conciencia porque es pereza de la mente y sueño envenenado de la virilidad.

Neguemos todo eso en conjunto y en sus partes, porque ello es término fatal y calle cegada del Racionalista. Porque todo es de una misma madre: la Decadencia.

Pero ya es bastante y de nuevo volvemos a saber que somos hombres en el principio de todo.

Y que podemos tener belleza como la tuvo el Caldeo, el Asirio y el Persa. Y el Egipcio, el Griego y el Románico.

Y el Bizantino, el Godo y el Florentino; que por aquella tuvieron fe y religión.

Así haremos volviendo a pensar en la tierra y en todo lo que es de ella y no ha salido del hombre sino de más allá del hombre; las piedras, los vegetales y los animales. Y volviendo a convivir con ello para recrearnos con el secreto de su existencia.

Así haremos volviendo a mirar los cielos y sus estrellas. Y el sol que sucede a la luna y su suceder que produce el día y la noche y las estaciones del año y todo lo que es vida en la tierra.

Así haremos volviendo a sentirnos dentro de nosotros mismos y así hallaremos todo lo que nos rodea, porque también, en pureza, somos todo en una sola forma y estamos ordenados por un sólo orden, con el que tenemos que ordenarnos y ordenar nuestros hechos. Y con el orden, plasmarlos para siempre en las obras.

Así haremos y crearemos belleza como se creó en el principio de todo, si tenemos la Geometría, la Poesía y las Manos. Si tenemos la Ciencia, el espíritu y el Cuerpo sano y dispuesto.

Y sabemos unir las tres cosas en una sola, que será verdad, bondad y belleza a un tiempo. Y también, la Gracia.

En el mundo está la Razón y ella ordena todas las cosas. Ella tiene al Número en su base y el Número hace la Geometría, y por esta tenemos las formas de todo lo que existe.

Por las Formas, las ideas –los Números– son tangibles y por la Geometría que las formas llevan en presencia, conocemos en potencia la Idea que las engendró.

Y si vemos que la Razón, el Número y la Geometría son Uno, también veremos que el Universo es Uno y Una la Idea que da origen a todo y que también está dentro de nosotros.

Así el arte también es Uno, y también está ordenado por el Número y la Geometría, y por eso ha de ser arquitectura, perfecta, divina proporción y armonía entre las partes y el todo, al modo de esta tierra y estos cielos que nos circundan.

Empero el arte se diferencia de lo ya creado en que es recreación de la Idea que da origen a todo, y facultad única entre los seres creados, de canto eterno al fundamento del Universo.

Y por esto también es la Poesía.

Ella tiene la Contemplación en su base y ella nos da la bondad porque hace sentir la Inmensurable.

Ella hace vivir lo que no vive y es pasión tendida hacia la altura; y ella está entre el cielo y la tierra.

Y ella hace amar porque es amor a lo creado; y a lo ha de venir.

Sin ella no llegaríamos a amar la Razón, y sin la Razón no sabríamos hacer expresar nuestra Poesía. Del mismo modo, no sabríamos expresar la armonía que hacen Poesía y Razón sin las Manos.

Ellas tienen el trabajo en su base y ellas han de ser fuertes hacedoras. Y han de saberse instrumentos del

Conocimiento y también ellas han de dar presencia a lo que sólo es Idea.

Y han de dejar su huella de vida en la eternidad de las Obras. Y hemos de volver a amarlas porque son reflejo de las que hicieron al mundo.

Su palabra ha de ser el silencio, porque el tiempo de las palabras ha quedado atrás y ya la Palabra nueva va saliendo de entre la Forma.

La armonía ideal del Universo es la pre-existencia de una sola Ley de estructura que lo rige.

Y así del más pequeño vegetal a la más grande órbita de una estrella del cielo, todo está ordenado por esta Ley y ella establece en la medida de su perfección, las jerarquías de las cosas.

En el hombre esta Ley alcanza su perfección suma, porque no sólo está plasmada en su presencia material, sino además en su facilidad ideal de pensar y amar. Y ello le da la potencia de discernir del todo y sus jerarquías, de la perfección y la imperfección, de la belleza y la fealdad.

Por eso tendemos al Conocimiento y por eso el más alto grado del Conocimiento es el Poder y la Gracia de plasmar esta Ley en forma imperecedera. Y este es el arte.

En el arte –el conocimiento sumo– la más elevada forma de inmutabilidad es el Símbolo, y su origen justo hemos de encontrarlo en el Amor y la ciencia de la Geometría.

Por eso a su vez, la más alta expresión del Símbolo es la Arquitectura que es idealmente la más imperecedera forma de arte.

Y una casa ha de tener proporciones humanas y no ha de ser hombre, sino nueva creación. Y entonces el Hombre se encontrará a sí mismo en ella.

Y del mismo modo, la Casa, ha de estar habitada de creaciones y en sus muros han de cantar las formas y los colores en Geometría arquitectural y en símbolo. Y la casa así hecha no será para el cuerpo y sí para el espíritu.

Y así será estática la Idea de las cosas, porque habremos desechado su materia que pasa y muere y habremos plasmado su esencia eterna, su estructura ideal y nuestro amor a ella, esto es, su verdadera realidad.

Hemos de comenzar aquí, cerrando las puertas a un pasado, abriendo de par en par las del edificio de la Conciencia.

Comencemos aquí, construyendo nuestra Casa, de piedras de sol y pentágonos estrellados. La Casa donde el espíritu habitará de nuevo al Hombre.

Comencemos aquí como arquitectos del tiempo eterno, que es el espacio, con la mente directa y aguda, traspasada de líneas y astronomías.

Comencemos aquí, que a la desesperación del cuerpo, sigue ya el alba de la esperanza del espíritu. Con ramas de olivos y pájaros en las manos, y aires en lo alto, y alegría nueva hacia los campos.

Llamamos a las cuestas arribas del saber, a aquellos que tienen destinos de Voluntad y Gracia Eterna.

⁵ Escrito en Madrid en el mes de marzo de 1935. Publicado en *Círculo y Cuadrado*, núm. 4, Montevideo, mayo de 1937

Caminos del arte español moderno

Juan Pérez de Ayala

5

Ilustraciones

13

Breve Antología de textos

45

se acabó de
imprimir este catálogo

**ismos y
vanguardias**

el 25 de abril de 2014,
festividad de S. Marcos Evangelista
en los talleres de ADVANTIA
MADRID MMXIV

