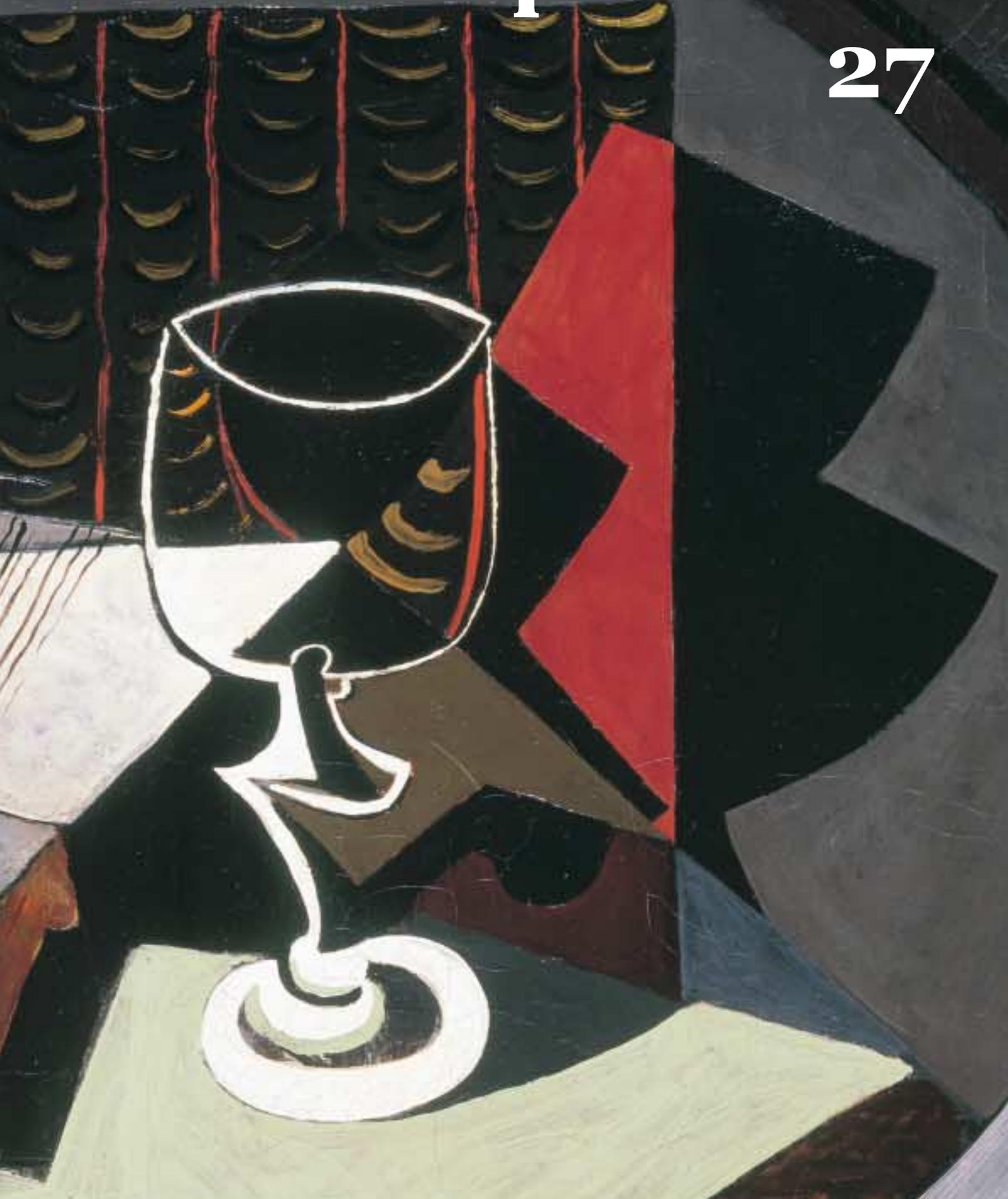


La **pintura** del

27



La pintura del 27

Comisarios

Juan Pérez de Ayala
Guillermo de Osma



Guillermo de Osma
GALERÍA

Claudio Coello, 4 • 28001 Madrid
Tél +34 91 435 59 36 • Fax + 34 91 431 31 75

gdeosma@ciberia.es • www.guillermodeosma.com

del 24 de febrero al 22 de abril de 2005

Agradecimientos

Sres. de Albi
Biblioteca Nacional. Madrid
Juan Manuel y Monika Bonet
Susana Davidov
Ariel Domenech. *Galería Príncipe & Vidaud*
Manuel Fernández Montesinos. *Fundación Federico García Lorca*
Alicia Gómez - Navarro. *Residencia de Estudiantes*
Librería Gulliver
José María Lafuente
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Alberto Novakosky
Pedro Pizarro
José María Rodríguez
Rosario Sarmiento. *Fundación Caixa Galicia*
María Fernanda Thomas de Carranza
Andrés Trapiello

© *de este catálogo*

Guillermo de Osma Galería

© *de los textos*

Juan Manuel Bonet, Eugenio Carmona,
Guillermo de Osma y Juan Pérez de Ayala

Fotografía

Blázquez, Joaquín Cortés, Alejandro Lamas, Luís Toloba y
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional (Madrid)

Coordinación

José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

Imprime

ARTEGRAF, S.A.

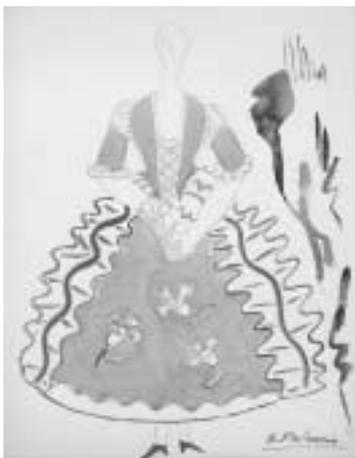
Depósito Legal: M. 8.628 - 2005

La Pintura del 27

LA idea central de la exposición es mostrar el lenguaje pictórico de una generación de artistas jóvenes que rompen definitivamente con la pintura convencional y que buscan –igual que los poetas– un Arte Nuevo, con todos sus diferentes registros como muy bien explica Eugenio Carmona en su esclarecedor texto.

La complicidad y la sintonía entre pintores y poetas es enorme. Lorca, Moreno Villa, Alberti, Adriano del Valle, Gabriel Celaya y Gaya, entre otros, fueron poetas y pintores. Los lazos de amistad entre unos y otros son extensos e intensos. Frecuentan los mismos círculos, colaboran mutuamente. Hasta la raqueta de *Elefchado* en el 27– es de la escritora Concha Méndez. Quizá el mejor ejemplo sea Manuel Ángeles Ortiz, Caballero, Ismael de la Serna, Ponce de León, etc., que reúne a base de cambios y regalos una de las pocas colecciones del Arte Nuevo que se forman esos años en muchos de estos artistas.

En este "páramo" del coleccionismo duda incitó a muchos artistas al viaje –a modo de vida en la ilustración, sobresa-



B. Palencia, Figurín para *La Pájara Pinta* de R. Alberti, 1926 (cat. núm. 56)

Olivares que por su familia tenía medios económicos reunió quizá la mejor colección contemporánea con obras de Picaso, Moreno Villa, de la Serna, etc. De su *Piedras ambulantes*, hasta ahora en José María Hinojosa tuvo una interesante colección, desaparecida en la Guerra Civil. Fue sin duda uno de los poetas con mayor interés y sensibilidad por la plástica y sus libros los ilustraron en cuidadas ediciones Dalí, Bores, M. Ángeles Ortiz, Peinado y Planells. Otros poetas que tuvieron cuadros o dibujos fueron Adriano del Valle –propietario del dibujo de Mateos e íntimo de Caballero, quien lo retrató asiduamente–, Altolaguirre, propietario del bodegón neocubista de Manuel Ángeles Ortiz o Cernuda, propietario del Moreno Villa *Mujer en la playa*. Presentar obras inéditas como estas dos últimas, ha sido uno de los criterios de la selección. Y hay muchas que se ven por primera vez: el bodegón de Peinado del 27, el bodegón de De la Serna, también del 27, que perteneció al pintor inglés Darsy Japp, el fantástico Cossío *La mujer leyendo un mapa* pintado en París, el bodegón de Olivares *Cartel*, también del 27 –será una coincidencia el que haya tantos cuadros de esa fecha emblemática–, los Barradas, los Norah Borges, el Andreu, que ilustró a D'Ors, los Ponce de León que se conocían solamente de unas malas fotografías en blanco y negro, los paisajes de Gaya del 28 y 29, los Servando del Pilar, tan ligado a *Gaceta de Arte*, los Palencia del que mostramos tres dibujos para el libro de Juan Ramón Jiménez *Niños*, el Mateos de las *Dos figuras* –tan Alberto– del 29, el Planells del 29 que tiene que ver con sus ilustraciones para el libro de Hinojosa *La sangre en libertad* y que perteneció a André Breton, el dibujo de Lorca que perteneció a Delia del Carril, el otro ya publicado que se expone aquí por primera vez y que perteneció al pintor Barradas, el cuadro de González Bernal, los dos Juan Ismael y hemos recuperado el emblemático cuadro de Domínguez *El Drago*, que ha estado en paradero desconocido desde que se presentó en Biosca en 1976.

Creemos que el texto de Eugenio Carmona da, como los de Juan Manuel Bonet y Juan Pérez de Ayala, muchas de las claves para definir lo que entendemos por pintura del 27. La pintura de esta generación sin duda toma elementos de los diferentes ismos europeos pero de una manera muy suya, nada dogmática, desarrollando un lenguaje muy propio con una

que fue la España de esos años y que sin veces definitivo– a París o a buscar su le la colección de Alfonso de Olivares. económicos reunió quizá la mejor colección presentamos el Moreno Villa paradero desconocido. Sabemos que sante colección, desaparecida en la Gue-

personalidad característica y diferente de lo que se hace en Francia, Alemania e Italia. Hay un tono común donde predomina el elemento lírico y vitalista sobre lo intelectual, quizás alentado por la poesía, sobre lo intelectual. De hecho no hay en España casi una presencia de la abstracción tanto en su vertiente expresionista como en la geométrica. Fue un arte esencialmente figurativo con una fuerte dosis poética en el que el hecho pictórico prevalece sobre el elemento formal, con un interés nuevo por la materia y la textura.

Los pintores del grupo de París, Olivares, Moreno Villa o el primer Gaya incluidos, elaboran un lenguaje ideográfico de signos como son las comas, los rayados, los puntos, las líneas onduladas, hasta esas caras tan esquemáticas hechas con una línea como *el 6 y el 4, la cara de tu retrato* de Bores, Viñes y Cossío y que es muy particular a los artistas españoles de ese momento.

El neocubismo donde el cubismo más dogmático es ya sólo un pretexto expresivo, la figuración lírica, el realismo mágico, la nueva figuración, la pintura poética y el surrealismo son las tendencias en las que se mueven todos estos artistas. No hay grupos ni movimientos definidos. Hay una búsqueda común, donde hay más encuentros que desencuentros. El registro de muchos de estos artistas fue muy amplio y en muchos casos, como le sucede a Palencia, se mueven entre estos estilos, diferentes pero tangentes, y así nos los encontramos en varias de las categorías que hemos establecido.

Hemos decidido, a pesar de las dificultades que siempre entraña cualquier clasificación, establecer una serie de grupos que ayuden a definir las diferentes tendencias por las que se mueven los pintores.

Sin duda hay un núcleo, el más amplio, de estos artistas que representa bastante fielmente lo que llamamos la pintura del 27. Hay casos en que es relativamente obvio, como es el de los integrados en el Neocubismo - Escuela de París, la figuración, el neorrealismo, Realismo Mágico, el Surrealismo lírico y en gran parte los Surrealistas y Vallecianos, en otros es sin duda más polémico, como también puede ser polémico haber incluido artistas como los geométricos Torres-García y Castellanos, a Andreu, a González Bernal o el grupo surrealista canario como Domínguez, Ismael y Ortiz Rosales. Pero incluso es estos casos su pintura es profundamente literaria y su relación con los poetas y la poética –todos ellos ilustraron a escritores contemporáneos– los une al ambiente común de la plástica de su generación.

Esta es una vieja idea que finalmente se convierte en realidad con esta exposición. Hace mucho que vengo dándole vueltas a este proyecto. Un galerista aparte de tener la idea necesita tener las obras, al menos una buena parte de ellas. Para nosotros es imposible –o casi– y tampoco tiene demasiado sentido pedir todas las obras en préstamo como un museo o una fundación. Cuando hice la última exposición de *Ismos: Arte de Vanguardia. 1910-1936*, la tercera de la serie, tuve la tentación de centrarla sobre esta idea de la pintura del 27, pero no tenía obras suficientes que respondieran al carácter del proyecto actual.

Poco a poco y a lo largo de unos cuantos años, hemos podido ir dejando de lado una serie de obras –la mayoría–, que junto con otras prestadas por coleccionistas o instituciones, algunas como el Frau, los Maruja Mallo, el óleo de Gaya del 28 (hoy en la Col. del MNCARS), el Ortiz Rosales, etc., han pasado por nuestras manos o están en catálogos anteriores, otras como el Pelegrín (*Bodegón con Gaceta de Arte*) o uno de los Sainz de Tejada vienen de colecciones particulares, lo que nos ha permitido juntar las suficientes para decidirnos a esta empresa. Gracias al apoyo de dos estupendos "socios", la Fundación Caixa Galicia y el Instituto del Libro de Málaga nos hemos permitido ser más ambiciosos y editar un catálogo más importante. Quisiéramos aquí agradecer particularmente a Rosario Sarmiento de Caixa Galicia, a Pedro Pizarro y Alfredo Taján, director del Instituto Municipal del Libro de Málaga por su ayuda y generosidad. Alfredo sugirió la importancia de incluir una sección de libros de poetas ilustrados por los artistas de esta generación, lo que ha dado mucho sentido a la muestra, no solamente la ilustra y nos ayuda a entender la enorme complicidad entre pintura y literatura, sino que es un complemento fundamental. Juan Pérez de Ayala ha sido el responsable de establecer la acertadísima selección, que con la ayuda de nuestras bibliotecas, las de Monika y Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello, Ariel Domenech, Manolo Gulliver y la necesaria y generosa colaboración de la Biblioteca Nacional, la Fundación Federico García-Lorca y la Residencia de Estudiantes hemos podido completar.

La labor de Juan Pérez de Ayala ha sido también esencial en la selección de cuadros, en la realización de los textos, en la edición del catálogo, en el montaje y en establecer las diferentes categorías estilísticas de las obras. Aprovecho también para agradecer a Eugenio Carmona sus comentarios y consejos.

Rafael Barradas:

Te envío un abrazo desde Granada y con paciencia.
Espero que será bien recibido por el valle grande de mi amistad y
admiración por ti.

Ahora empiezo a trabajar, vamos a ver con qué fruto.

Cuando me vine de Barcelona quedo un tiempo admirable por medio.
En mi vida me deba despenar, pues el arte de hacer quedara desmayado
y del quite lo perfecciono en las Ramblas hasta que me vido fuera las
trijas de oro que me tiene.

Espero que seguiras vadeando bien el río hecho un San Cristóbal
a fuerza de valiente y austero.

Saluda a tu familia cariñosamente. Saluda a los amigos.
y te recibe un abrazo de tu amigo

calor

(o te Fedorin te indicaron al calor
que paso) Lote Fedorin poner una gallina en
la boca abierta bajo el sol.

Eugenio CARMONA

Las poéticas del *arte nuevo* y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931

CUANDO, hacia la primavera de 1926, Emilio Prados escribió a Manuel Ángeles Ortiz pidiéndole un dibujo para la portada de su futura revista¹, *Litoral*, se estaba dando breve y afectuosa apertura a un nuevo capítulo de una historia que ya contaba con numerosas entregas previas en la modernidad: la del encuentro entre poetas y pintores. O, si se quiere, la del encuentro entre pintura y poesía, entre literatura y artes plásticas. Y qué curioso que la modernidad comenzara con las negaciones de Lessing a una posible correspondencia de las artes y que se desarrollara, sin embargo, entre románticos, simbolistas y modernos con la continua búsqueda (y con el hallazgo) de ese encuentro.

En el caso de Prados y Ángeles Ortiz fue el extraño y poderoso fluido que une al azar con la necesidad el que hizo que ambos se conocieran. O, mejor, se *reconocieran*. El modo y las circunstancias en que ocurrió es conocido, pero valga contarlo de nuevo porque, si se entiende bien, sobrepasa los límites de lo anecdótico. Ocurrió en Málaga, en 1923. Los protagonistas sólo tenían algunas referencias el uno del otro. No se habían visto nunca. Eran muy jóvenes entonces. Ambos acudieron a contemplar (imaginamos que sobrecogidos) el pavoroso incendio que se había declarado en el edificio de la Aduana, un noble y robusto palacio administrativo, de amplias dimensiones, levantado en estilo clasicista a finales del siglo XVIII. Allí, entre la asustada muchedumbre, bajo el humo y las llamas, comenzaron de improviso a entablar conversación. Se identificaron rápidamente. Y la sinergia provocada por este reconocimiento puso inmediatamente de manifiesto todo lo que en tenían en común y, sobre todo, abrió el futuro (un futuro entonces amplio y sin sombras) a la complicidad de intereses creativos.

¿Hasta qué punto tal complicidad de intereses creativos pudo llegar a cumplirse, a realizarse?

Hoy, al hablar de la literatura española en lengua castellana, el rótulo *Generación del 27* no sólo está consagrado sino que parece imprescindible. Mucho se ha discutido sobre su pertinencia. Pero tales discusiones no han llevado por ahora (ni parece que vayan a llevar en un futuro próximo) a un cambio de denominación. Hoy en día, cuando los críticos literarios o los historiadores de la literatura hablan de la Generación del 27 no están aplicando a rajatabla el controvertido *método de las generaciones*, aunque se dejen seducir por algunas de sus premisas. Ni tampoco está ocultando tras la divisa problemas de cariz estético, sociológico o político. En la actualidad parece claro (y desde luego no es plantear ninguna novedad) que la producción creativa y la vida cultural españolas (al menos las del ámbito de lengua castellana) iniciaron un ciclo largo a finales del siglo XIX que vino a concluir dramáticamente con el estallido de la Guerra Civil. En este ciclo largo se sucedieron varios *momentos* que, aunque concatenándose unos con otros y sin claras fronteras de delimitación, estuvieron definidos por la aparición de nuevos protagonistas y, consecuentemente, por la puesta en valor de referencias estéticas distintas de las inmediatamente anteriores². Uno de estos momentos fue sin duda el de la Generación del 27.

La denominación *Generación del 27* no existió hasta la posguerra. En los años anteriores a la Guerra Civil los propios implicados no sabían que formaban parte de ella. En un principio sólo hacía referencia a un determinado grupo de poetas, como sabido, Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Prados y Altolaguirre. Pero la fortuna del rótulo inevitablemente complicó la delimitación y el alcance de sus contenidos, extendiendo primero el número de poetas a considerar y modificando la noción de *Generación del 27* de epígrafe compilador de grupo creadores de tendencias esté-



Carta de Lorca a Benjamín Palencia.



Bodegón de Moreno Villa dedicado a Peinado, 1927.

ticas más o menos cómplices o compartidas al espectro comprensivo de todo un espacio cultural español en lengua castellana. Se podría decir que del punto originario el concepto de *Generación del 27* tuvo o ha tenido la habilidad de expandirse en círculos concéntricos. Comenzó a ser habitual entonces plantear la noción de *Generación del 27* como un *universo creador*³ aplicable también al ensayo, la narrativa, al teatro, al pensamiento, al periodismo, e, incluso, al cine, la música o la fotografía. Decir que un determinado creador pertenecía a la *Generación del 27* era decir que situó el primer espacio maduro y perdurable de su obra entre mediados de la década de 1920 y 1936, entendiendo que el ejercicio de la producción cultural en estos años estaba determinado por un cierto número de claves o invariantes alusivas prácticamente todas al modo en que quedaba afrontado el encuentro con la modernidad madura; encuentro con la modernidad en evolución que incluía, por supuesto, la revisión del pasado.

Es curioso que a pesar de la capacidad expansiva de la fórmula *Generación del 27*, la historia de la arquitectura se haya resistido a adoptarla, habiendo prevalecido, en un leve cambio de fechas que muestra más cercanía que lejanía, la denominación *Generación de 1925*. En el terreno de las artes

plásticas el asunto se ha comportado de manera singular. Hay que tener en cuenta que el conocimiento de las artes plásticas españolas coetáneas de la literatura del 27 se demoró sustancialmente con respecto a de otras esferas creativas. En rigor, y aun teniendo en cuenta algunos más que notables preámbulos, los estudios sistemáticos sobre las artes plásticas españolas anteriores a la Guerra Civil no se formalizaron hasta principios de la década de 1980 o, a lo sumo, hasta finales de la década de 1970. Lo importante a partir de entonces fue delimitar los posibles puntos de encuentro del arte producido en el interior de la geografía española con las pautas ya consagradas del Movimiento Moderno o del arte de la época de las vanguardias. Al adoptar esta determinación de análisis, a mi juicio, un criterio epistemológico del alcance dividía el conocimiento de la poesía de un lado y de las artes plásticas de otro: para los poetas lo que en un sentido recto podríamos denominar *poesía de vanguardia* fue un registro, un factor a tener en cuenta entre otros tan poderosos o más poderosos que él; para los artistas plásticos, por el contrario, el denominado *arte de vanguardia* o la asimilación de la dinámica del Movimiento Moderno europeo se convirtió en una aspiración paradigmática. Aún así, la complejidad de la experiencia plástica española anterior a la Guerra Civil ha hecho que mientras algunos no duden hablar de *vanguardia española* otros, más cautos o más exigentes en sus planteamientos o su concepción normativa del concepto *arte de vanguardia*, prefieran hablar de *arte nuevo* o de *movimiento renovador*. Por muy académicas que resulten estas divergencias, el hecho es que el posible planteamiento en torno a unas artes plásticas situadas dentro del *universo creador* de la *Generación del 27* ha quedado de continuo aparcado o en suspenso o, en definitiva ha sido considerado como un planteamiento innecesario. Y, sin embargo, a pesar de todo, en el uso común de las referencias culturales, que habitualmente no entienden de perfiladas matizaciones, cuando alguien se refiere a *los artistas plásticos* o a *los pintores de la Generación del 27* sitúa un vínculo que su interlocutor, a poco informado que esté, sitúa de inmediato. Es más cuando a algunos artistas plásticos que emergieron junto a los poetas antes mencionados se les planteó en su día su pertenencia al espacio creativo de la *Generación del 27*, no sólo no rechazaron tal adscripción sino que la aceptaron con agrado e incluso existió quien pleiteó por adquirirla o por ser genuinamente identificada con ella. Bien es cierto que la fecha 1927 no alude a nada especialmente relevante en el terreno de las artes plásticas. Bien es cierto también que para los artistas plásticos la reivindicación de Góngora no era especialmente significativa. Pero a estas alturas la denominación *Generación del 27* no alude ya simplemente al estricto dato del hecho denominado. Plantear una ecuación que una el oficio de las artes plásticas y con lo que el rótulo *Generación del 27* implica hoy es, cuando menos, posibilitar un *punto de vista* que espera desvelar un espacio cultural históricamente situado.

Entonces, ¿cómo fueron los artistas plásticos que confluyeron con los círculos concéntricos del grupo poético que llamamos del 27? ¿Cuáles fueron sus intereses estéticos? ¿Hasta qué punto llegaron a coincidir estos intereses estéticos con los de los poetas? Me temo que algunas de estas preguntas, especialmente la última, han de aguardar todavía para tener una respuesta adecuada. Se necesita más tiempo, más distancia y mejores conocimientos aún para poder responderla adecuadamente. Pero quizás ya estemos en mejores condiciones para intentar atender a las dos primeras cuestiones. Aunque para poder atenderlas, primero habría que preguntarse quiénes fueron o, al menos, quiénes podrían ser los artistas plásticos vinculables con el entorno creativo de la Generación del 27. De inmediato surgen varios nombres. Pero intentando no proceder de un modo meramente intuitivo, más vale encontrar un punto de partida, una plataforma que luego puede ser discutida si se quiere, pero que en principio ofrezca la posibilidad de un primer acercamiento. Este punto de partida creo que puede encontrarse o situarse en las revistas de creación promovidas por el propio grupo poético⁴. Aunque la elección no es infalible, en principio nos da cuenta de quiénes fueron los artistas plásticos por los que se interesaron los poetas del 27, entre los años 1926 y 1931, en su conocida y afamada tarea editora. Así, al recorrer las páginas de *Litoral*, *Mediodía*, *Verso y prosa*, *Gallo*, *Papel de Aleluyas*, *Meridiano*, *Parábola*, *Meseta*, *Manantial*, *DDOISS* e, incluso, si se quiere, *La rosa de los vientos*⁵, surge una amplísima nómina de creadores plásticos. A esta nómina, además, podríamos añadirle un factor de corrección de carácter cronológico: los límites que marcan los años 1891 y 1905, años de nacimiento de Pedro Salinas y Manuel Altolaguirre, mayor y menor en edad, respectivamente, del grupo poético *canónico*. Así, como si de un teorema se tratase, dados estos dos factores, y aunque la enumeración pueda ser tediosa, nos encontramos con la presencia en las revistas del 27 de Manuel Ángeles Ortiz, Juan Bonafé, Francisco Bores, Norah Borges, Pancho Cossío, Salvador Dalí, Apel·les Fenosa, Pedro Flores, Luis Garay, Federico García Lorca, Cristóbal Hall, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado, Gregorio Prieto, Pere Pruna, Josep de Togores, José María Ucelay, Esteban Vicente y Hernando Viñes⁶. Al extenso listado habría que añadir, desde una comprensible licencia metodológica, los nombres Ramón Gaya y Ángeles Santos, nacidos en 1910 y 1912, jovencísimos por tanto entre los años 1926 y 1931, pero cuya aparición en escena fue tan temprana y tan en relación con el contexto del 27 que creo que merecen la cualidad de ser excepciones a la regla. Otra excepción habría de ser sin duda la de Moreno Villa, que estuvo muy presente como artista plástico en las revistas del 27, aun siendo mayor en edad que los aquí citados, pero que tuvo la facultad, como es sabido de pertenecer a dos generaciones al mismo tiempo. Y qué duda cabe que el lugar del Moreno Villa pintor y dibujante es éste y no otro.

Evidentemente, pese a la copiosa relación que ha surgido, faltan nombres. De inmediato vienen a la memoria Timoteo Pérez Rubio, Adriano del Valle, Alberto Sánchez o incluso el entonces también muy joven Nicolás de Lekuona. En fin, el *método* aplicado ciertamente no es perfecto, pero se trata ante todo, como he anticipado, de establecer un punto de partida.

Además, en las revistas del 27 también estuvieron presentes Pablo Picasso, Juan Gris, Rafael Barradas y Daniel Vázquez Díaz. Picasso y Gris lo estuvieron por razones *especiales* que luego comentaremos. Barradas y Vázquez Díaz sin duda por haber sido los protagonistas del momento anterior al que el 27 eligió las revistas de creación para expresarse y plantear presencia pública y conciencia de grupo. Barradas apareció, significativamente, en revistas cuyos editores habían tenido relación previa con el ultraísmo. Vázquez Díaz lo hizo efímeramente: una única colaboración en *Verso y prosa*. Ambos, entre 1918 y 1925, aproximadamente, habían sido los protagonistas de un espacio de relación con lo moderno en el que las artes plásticas renovadoras combinaron, casi en simultaneidad, el desarrollo de peculiares poéticas novecentistas con la irrupción de las primeras vanguardias y los correctivos del *retorno al orden*. El impagable e insobornable Barradas había iniciado su *exilio interior* hacia 1924, confirmándolo con su *retirada* a L'Hospitalet de Llobregat en 1925. Desde estas fechas, y a pesar



T. Pérez Rubio, *Canal de San Martín, París, 1925* (MNCARS, Madrid).

de ser continuamente homenajeado en el *Ateneillo* que fundara en esta localidad catalana, su capacidad rectora y su *pre-sencia* sobre lo mejor del *arte nuevo* habían cesado. Por su parte, Vázquez Díaz, en la primera mitad de los años veinte, fue propuesto *casi* como *modelo* de la nueva pintura por algunos poetas, críticos y escritores de la entonces naciente Generación del 27. Pero su capacidad de influencia sobre los creadores más interesantes entre los más jóvenes que él se detuvo tras la clausura de la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Y ello a pesar de que su pintura encontró una mayor concreción de lenguaje en la segunda mitad de los años veinte. En verdad, en el *después* de *Los Ibéricos* y coincidiendo con la aparición del *momento del 27* que aquí tratamos, pareciera como si la renovación plástica española hubiese sido consciente de la necesidad de empezar de nuevo, por más que muchos de los implicados en este nuevo comienzo tuviesen ya una *prehistoria* que contar.

Pero si la nómina de artistas plásticos ofrecida, aun siendo incompleta, es extensa, no menos puede decirse de las poéticas o de los registros estilísticos que las páginas de las revistas del 27 ponen de manifiesto o dejan traslucir. Bien es cierto que las colaboraciones plásticas debían adecuarse a los medios impresores⁷: ya se lo advertía Prados a Manuel Ángeles en su carta. Pero tales limitaciones no menoscabaron sustancialmente la posibilidad de que los artistas sintonizaran sus contribuciones con sus intereses estéticos y, además, el desarrollo del huecograbado, aunque costoso económicamente entonces, posibilitó la reproducción de fotografías.

Tomando en conjunto las revistas del 27 (y escogiendo contenidos entre la complejidad de *La Gaceta Literaria*) podemos establecer que los artistas plásticos presentes en ellas se expresaron, en líneas generales, en registros identificables con el cubismo, el nuevo clasicismo, la figuración lírica, los realismos nuevos y el surrealismo⁸. Hace algunos años, sólo cubismo y surrealismo eran identificables por críticos e historiadores. Hoy en día, tras un verdadero esfuerzo de investigadores, galeristas y coleccionistas la variedad de instancias de las artes plásticas del momento puede ser mejor situada. Lo que sorprende (o sigue sorprendiendo) es que dicha variedad fuera posible en tan corto espacio de tiempo, pues hablamos de los años comprendidos entre 1926 y 1929 o, a lo sumo, entre 1926 y 1931. Tal versatilidad (o tal heterogeneidad), tenida en ocasiones como falta de rigor en los planteamientos, ha podido ser argumentada en descrédito de la tentativa renovadora española. Hoy ya no se esgrime ese criterio. El nomadismo lingüístico de los creadores plásticos del momento es valorado como un rasgo peculiar positivo o, cuando menos, como una peculiaridad a indagar. En una coyuntura social determinada y en un momento histórico singular, el Movimiento Moderno fue tomado por los artistas del *arte nuevo* como un *repertorio* del que poder extraer soluciones específicas para problemas concretos. El escenario del *arte nuevo* ha de ser visto como una mapa no leído como un índice. Pero aún así, aun asumiendo la heterogeneidad como rasgo, entre las poéticas citadas existen nexos de unión que acaban desvelando, si se quiere, una cierta lógica interna. Lógica que desde luego no es *impecable*, pero que creativamente tuvo sus propias razones de ser.

Desde luego, en principio parece desafiar a la lógica la presencia del cubismo entre las referencias de los creadores plásticos del 27. Y ello aún en la consideración del cubismo como una práctica artística mucho más compleja, diversa y extensa en su cronología de lo que habitualmente se considera. La muerte de Juan Gris, precisamente en 1927, supuso sin duda la desaparición en la escena de lo modernos de todo lo relacionado con el cubismo originario. Pero aun siendo conscientes de esta situación terminal, los creadores del 27 necesitaron entenderse con el cubismo y con sus consecuencias. No fue anecdótico o meramente casual que el mejor número de *Litoral*, el dedicado a homenajear a Góngora, abriese en portada con un precioso y policromo bodegón *A Don Luis* de Juan Gris y que en sus páginas interiores incluyera, insertado sin coser y en papel especial, la reproducción de otro bodegón cubista de Picasso⁹. Seis años antes, en una de las hojas sueltas incluidas en la revista *Índice*, Juan Ramón Jiménez y sus colaboradores (medio en broma, medio en serio) ya había trazado una ecuación capaz de relacionar a Góngora con el cubismo, o al cubismo con Góngora, según se mire. Ahora el 27 la retomaba dándole carta de naturaleza. A la crítica literaria actual no le ha pasado desapercibido el asunto y lo ha comentado con la importancia que merece¹⁰. Evidentemente, tras el parangón entre Góngora y el cubismo estaban no sólo la puesta en valor del *arte puro* como *arte pro forma* sino, además, el juego intelectual, tan del momento, que suponía subrayar, al mismo tiempo, la modernidad de Góngora (es decir, su actualidad) y la cualidad conceptual (es decir, supuestamente atemporal) que las poéticas cubistas albergaban. En el contexto del 27 se consideró en ocasiones necesario eludir o superar determinados primados de ruptura con el pasado que la noción más genuina de arte de

vanguardia pudiera albergar. Lo moderno era más fácilmente asumible si no incluía la peripecia del salto en el vacío y se situaba en el horizonte de una evolución histórica pronosticable.

En cualquier caso, la reconsideración casi extemporánea de lo cubista fue más obra de los pintores que de los poetas. En las fechas en las que nos movemos sin duda la vinculación cubista del creacionismo o las alusiones cubistas de los ultraístas habían quedado atrás. El cubismo de los renovadores plásticos españoles (al que casi apetece llamar *neocubismo*) provino sin duda de una multiplicidad de intereses, pero intuitivamente pude afirmarse que esta pluralidad de intereses tenía una motivación común: después de muchos años de dudas, descréditos y miedos (gestionados y hechos públicos entre 1917 y 1923) la necesidad de afirmación de lo moderno pareció tener que reconsiderar lo cubista como ejercicio necesario antes de situar un nuevo punto de partida. No sin razón se ha dicho que el cubismo tardío de los renovadores españoles tuvo algo de *academia para vanguardistas*. Me parece sostenible afirmar que cuando en el contexto del 27 el cubismo fue reconsiderado, ya nadie se acordaba de la exposición cubista barcelonesa de 1912, en *can Dalmau*; ni del poco cubismo de los *Pintores Íntegros* de Ramón; ni del hecho de que Barradas hubiese denominado *cubistas* algunas de sus obra de los años 1919 y 1920. Era como si todo comenzase de nuevo, y puede que fuera Manuel Ángeles Ortiz quien iniciara el proceso.

Cuando a finales de 1922, con cartas de presentación de Manuel de Falla, se presentó en el estudio de Picasso en París, el malagueño, que rápidamente sintonizó con él pese a los más de catorce años de edad que los separaban, le acogió como lo que nunca tuvo, un discípulo, y le puso tarea: la realización de toda una serie de desnudos cubistas de los que se han conservado maravillosos ejemplares. Ángeles Ortiz superó la prueba con las mejores calificaciones y así lo hizo saber a sus amigos andaluces y madrileños. Bien es verdad que los *ejercicios* de Ángeles Ortiz también incluían la confección del mismo tema en registro clásico, pero sobre esta dualidad entre cubismo y nuevo clasicismo trataremos más adelante. El caso es que en la misma gimnasia plástica se encontraba, también en París, su casi paisano de la Serna y que ambos estaban entonces en contacto muy directo con García Lorca. Un García Lorca que de nuevo se las tuvo que ver casi de inmediato con el cubismo, poco más tarde y en otro ámbito. Hacia 1924, al tiempo que la revista *Alfar* se hacía eco de la conocida conferencia que Juan Gris impartiera en La Sorbona, *De las posibilidades de la pintura*, en la Residencia de Estudiantes, quizás a poca distancia física uno de otro, Dalí y Moreno Villa se adentraron en los secretos de un lenguaje cubista que en Europa comenzaba a ser *historia* o a disolverse en el *Art Dèco*. El primero, que apenas tenía veinte años, venía *revisando* desde 1923 el *estilo* cubista entre la multiplicidad de registros de la pintura de su primera juventud. Aunque lo hizo, como todo en él entonces, con *rigor* y dejando ver a quien anduviera entre los secretos de lo moderno cómo entre cubismo, nuevo clasicismo y pintura metafísica existía un entramado oculto de relaciones. A ello volveremos más adelante. Por su parte, el segundo de los mencionados, Moreno Villa, que entonces contaba con treinta y siete años, comenzó a pintar cubista tras recorrer su personal y peculiar Camino de Damasco. Pocos años antes, como incipiente crítico de arte en las revistas novecentistas había sido breve pero firme detractor de Picasso, Barradas y las vanguardias. El contacto con los más jóvenes y los viajes a París le hicieron cambiar de opinión, y con la entrega de todo converso se puso a pintar y a escribir en defensa de lo nuevo, según sus propias palabras, *con verdadero fanatismo*¹¹. Su pintura cubista, pacientemente recuperada por Guillermo de Osma, es hoy muy apreciada por conocedores y coleccionistas. Y quizás porque el cubismo se instaló en la caja de resonancias de la Residencia llegó a tener eco fuera de ella. En pocos pintores coetáneos del grupo poético del 27 no encontramos alguna obra *a la manera cubista*. Benjamín Palencia fue buen ejemplo. Bores y Cossío también. Y ello a pesar de que Palencia había vivido ajeno a las primeras vanguardias, mientras que Bores y Cossío, por el contrario, se habían implicado en ellas y bien podían considerar el cubismo como algo *a superar*. El impacto del cubismo –o del *neocubismo*– llegó hasta 1928 en la obra de Santiago Pelegrín y afectó a los



M. Ángeles Ortiz, *Guitarra*, 1926.

creadores más inesperados ¿No fue más *cubista* Vázquez Díaz en estos años que cuando realmente, al conocer *en vivo* el nacimiento de las fórmulas cubistas pareciera de rigor que lo hubiese sido?

El cubismo –el *neocubismo*– realmente sirvió como seña de identidad para que todo un grupo de pintores, generacionalmente situados en torno al 27, comenzara de nuevo, y con sensación de grupo, la experiencia del *arte nuevo*, de la renovación plástica.

Lorca le pidió a Sebastià Gasch que escribiera sobre cubismo en las páginas de *Gallo*. Otros poetas del 27 le pidieron lo mismo para sus revistas. El crítico catalán cumplió. Pero conocedor como era entonces de la situación europea, lo hizo salvaguardando ciertas posiciones. Gasch, no dudó en ningún momento en conceder al cubismo la importancia histórica que tenía. Incluso saludó con simpatía las aficiones cubistas de sus jóvenes amigos. Pero tampoco olvidó subrayar la complejidad de aquello llamado *cubismo*, su evolución y la necesidad de que el momento presente, el de los años 1927 ó 1928, encontrase sus propias vías. No tardó en señalarlas él mismo. Desde las páginas de *La Gaceta Literaria* lanzó la *tendencia plástico-poética*¹². Mejor que lanzar dicha *tendencia*, intentó definirla, pues afirmaba que no se trataba de una propuesta de actuación sino de la constatación de toda una línea de sensibilidad de lo moderno que, según él, tenía en el Picasso de la segunda mitad de los años veinte su punto de partida. Se trataba de propiciar, sin olvidar las lecciones de la *pintura pura* de las primeras vanguardias, en especial de la línea que llevaba de Cézanne a los cubistas, un reencuentro con el instinto, con lo intuitivo y con la asertividad figurativa de la obra. El nuevo sentido de lo figurativo nada tenía que ver con los criterios tradicionales de la mimesis sino con la recreación subjetiva de lo representado, mediante alusiones y sugerencias surgidas espontáneamente de un insondable *fondo lírico*. La nueva corriente de sensibilidad plástica que Gasch detectaba se definía también por oposición a determinados contrarios. El nuevo clasicismo y la nueva objetividad eran recriminados por su estrecha vinculación con los sistemas figurativos del pasado; el arte abstracto por ser meramente decorativo, mientras que el surrealismo era elogiado por su exaltación del automatismo y de la vida psíquica y denostado tanto por su propensión al irracionalismo como por su afecto a un nuevo tipo de *pintura literaria*. El cubismo también quedaba reconsiderado. Si por un lado Gasch estimaba, como ha quedado anticipado, el modo en que los cubistas de comienzos de siglo sistematizaron la noción de *pintura pura* latente en Cézanne, por otro encontraba cuestionable la evolución del cubismo en la posguerra, pues, según él, se había convertido un arte *frío* y *cerebral*, carente de emoción y palpito vital. Y no sólo el purismo de Ozenfant y Jeanneret se encontraban en el centro de la diana de esta crítica sino que el propio Juan Gris era también objeto de ella. García Lorca, muy cercano a Gasch en estos años, recogió buena parte de las opiniones de su amigo y las vertió en su *Sketch de la nueva pintura*, escrito y pronunciado, como es sabido, en 1928. El cubismo, que entre 1924 y 1927 había servido de principal referente (o de principal aglutinante) a casi toda una generación de pintores y poetas pasaba, casi de la noche a la mañana, y sin tránsitos previos, a ser desacreditado en su capacidad de prorrogarse entre la sensibilidad creadora de los jóvenes artistas. Ascensión y caída del cubismo, por tanto, en el contexto del 27.

La propuesta de Gasch aparentaba ser interesante y ambiciosa. Por un momento pareció que bajo su rótulo se iba a poder agrupar a los pintores del 27. Pero desde nuestros conocimientos actuales, a la tentativa de Gasch se le pueden poner muchos reparos, algunos de ellos de importancia. El liderazgo de Picasso en todo el asunto no parece claro. Es más, quizás Gasch desconocía en propiedad el rumbo de la obra de Picasso en aquellos años. Además, la nómina de pintores que acaba incluyendo es tan extensa que los límites y características de la *tendencia plástico-poética* acaban desfigurándose. Y, por último, aunque al formular las claves de la *tendencia plástico-poética* Gasch puso mucho de su propio acervo, buena parte o lo fundamental de su planteamientos estaba tomado de los textos que había comenzado a publicar Tériade en *Cahiers d'Art* a partir de 1927. Y, como recordara Moreno Villa, los *Cahiers d'Art* eran una lectura de cabecera entre los renovadores españoles. E, incluso lo que es más, algunos textos de Tériade habían sido traducidos y publicados desde 1927 en el mismo periódico, *La Gaceta Literaria* en el que Gasch publicaba en castellano los suyos.

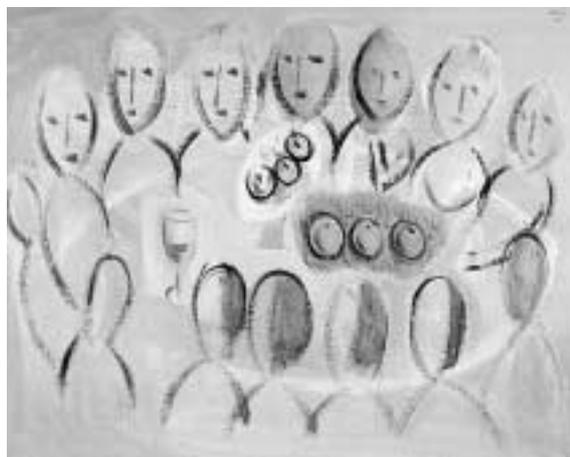
Ahora bien, de lo que Tériade daba cuenta en la revista de Zervos era algo más específico. El crítico greco-francés había comenzado interesándose por la joven pintura parisina en general. Pero rápidamente, tras conocer la obra de Boreas (y en alguna medida la de Cossío) comenzó a constatar cómo en el trabajo de ambos se estaba produciendo una síntesis nueva, una nueva *modalidad* pictórica que siguió de cerca durante varios años, y cuyas características y desarrollo

sistematizó finalmente en escritos de los años 1929 y 1930¹³. Tériade constató que partiendo del cubismo, pero superándolo o llevándolo a otro terreno, al realizar el cuadro, Bores y Cossío situaban el punto de partida de la obra en *la idea plástica*. Trabajaban con elementos pictóricos muy simples para obtener resultados plásticos inmediatos, plenos de valores táctiles, que lograban una sorprendente pureza sensual conseguida sin el artificio de lo anecdótico. Propiciaban el encuentro sobre la tela, mediante oposición o mediante contraste de dos o más elementos plásticos básicos alógenos que difiriesen entre sí por el color, por la materia, por la consistencia sólida o fluida. En su oposición o contraste estos elementos básicos establecían una *lucha sensual* que hacía surgir relaciones plásticas inesperadas que poseían *valor poético*. En este modo de proceder, el pintor trabaja como si su intencionalidad fuera anicónica; pero, en un determinado momento, y surgidas del puro azar plástico, aparecían inesperadas alusiones a lo real que provocaban el anclaje *temático* de la tela. El sentido de la construcción del cuadro era, ante todo, *sensible*, no intelectual. Se acentuaba el valor de la imprimación de la tela, trabajándola con cualidades casi matéricas, y se extendían manchas libres irreferenciales de espacialidad amplia o minúscula, dando valor a la indeterminación cromática y jugando entre *fortissimo* y *pianissimo* en la frotación del pincel. La idea de *esbozo* devolvía frescura a lo pintado. Las alusiones icónicas poseían la cualidad del signo y se entendían a sí mismas como formas libres inscritas en el espacio pictórico. Para lograr este tipo de composiciones, había que suprimir al máximo el intervalo entre concepción y realización de la tela, identificando la propia espontaneidad y el procedimiento intuitivo con una especie de *estado lírico* que transmitía a la pintura su principal valor. El *fluir creativo* se expresaba sin mediaciones y esta inmediatez del hecho de crear llenaba al artista de entusiasmo, en el sentido más profundo del término. Un entusiasmo del que llegó a opinar Tériade que estaba poseído de *l'élan vital*.

Para Tériade el gran error de los pintores en torno a Bores y Cossío fue no querer constituir un *ismo*. El paso del tiempo dio la razón Tériade. En las páginas de *Cahiers d'Art* intentó denominar la nueva modalidad como *realismo subjetivo* o *pintura de imaginación*. No tuvieron fortuna ambas denominaciones. No parecían acoger bien la intencionalidad última de los pintores que la practicaban. Bores, a grandes rasgos, pero sugerentemente, la denominó *pintura fruta*. Hoy la conocemos con el nombre de *figuración lírica*.

Entusiasmado como estaba con este tipo de pintura, Tériade intentó darle un lugar adecuado en la evolución de lo moderno y amplió el posible número de sus practicantes. En lo primero acertó. En lo segundo exageró al convocar demasiados nombres a la postre heterogéneos. Pero lo que Tériade no supo entonces (aunque Gasch sí, y de ahí la ambición de su *tendencia plástico-poética*) es que la influencia de este tipo de obras había traspasado el tándem Bores-Cossío y las fronteras francoespañolas. En París se sumaron a ella Hernando Viñes y Joaquín Peinado. En la capital francesa la conoció Palencia quien la trasladó a Madrid, donde la asumió Moreno Villa. Y, al cabo la *figuración lírica* fue un registro en el que también se implicaron González Bernal y los entonces muy jóvenes Ramón Gaya y Esteban Vicente. Es decir, partiendo del cubismo –del *neocubismo* de los renovadores españoles– la *figuración lírica* se convirtió en uno de los registros más originales y distintivos de algunos de los pintores que más decididamente identificamos con el contexto de la Generación del 27. Lo que resulta difícil es encontrar un estricto parangón entre los fundamentos estéticos de la *figuración lírica* y lo desarrollado coetáneamente por los miembros del grupo poético, a no ser que indagemos en la poética del *fluir* y en la fenomenología de la percepción del instante como rasgos comunes a todos ellos.

En cualquier caso, del cubismo del 27 hemos llegado a la *figuración lírica* del 27. Y la *figuración lírica* (que pervivió como tal hasta aproximadamente 1931) podría ponernos en la antesala de determinadas asunciones de lo surreal, si atenderíamos a la evolución o a los cambios de Palencia, Moreno Villa o González Bernal. Pero en el mapa, en la *geografía*



F. Bores, *Le Café*, 1928.

del *arte nuevo*, de las artes plásticas en el contexto de la Generación del 27, los recorridos y las secuencias pueden trazarse de múltiples modos y maneras, y no nos interesa ahora adentrarnos en los perímetros de lo surreal sino volver al cubismo como punto de partida y encontrar otro recorrido u otra trayectoria: la que relaciona cubismo y nuevo clasicismo.

Esta relación entre cubismo y nuevo clasicismo es hoy uno de los lugares comunes más aceptados en la comprensión de lo moderno. El propio Picasso, entre 1914 y 1924 ejemplifica el asunto. Asunto que, dicho sea de paso, se ha situado con dificultad entre los historiadores españoles que investigan sobre el periodo que tratamos. Pero el hecho, sin embargo, es que incluso antes de que el cubismo, como tal, renaciera como registro creativo en el contexto del 27, la dualidad entre cubismo y nuevo clasicismo, por razones cronológicas, se había situado anticipadamente. Esta dualidad ya fue señalada, aunque no sin mostrar sorpresa, por Guillermo de Torre, antes del momento del 27, en las páginas de *Reflector* en 1920. En 1921 el asunto fue retomado en *Índice* y, poco más tarde, la relación entre cubismo y nuevo clasicismo fue uno de los elementos de discusión y comentario en los contenidos artísticos y visuales de *Horizonte*, *Alfar* y *Plural*¹⁴.



B. Palencia, *Bodegón*, 1927.

Durante algunos años, la relación entre cubismo y nuevo clasicismo se expresó en términos de antinomia. Al nuevo clasicismo (o al clasicismo moderno) se le identificaba con el *retorno al orden* y al *retorno al orden* con la pérdida, el desgaste o el acabose del espíritu vanguardista. Y esto es algo que se rastrea con facilidad en determinados textos de Rafael Alberti, Marjan Paszkiewicz, Manuel Abril o Antonio Espina hasta aproximadamente 1926. Incluso el texto de presentación de *Mediodía* alude al asunto.

Sin embargo, aproximadamente a partir de 1923, otra concepción del nuevo clasicismo comenzó a desarrollarse en paralelo a la anterior: el nuevo clasicismo fue visto no tanto como *retorno al orden*, en el sentido estricto del término, sino como una *opción* de lo moderno que implicaba desde luego una reconsideración de los modelos de representación tradicionales, pero también un espíritu distanciado en los argumentos y buenas dosis de concepción *pro forma* en el lenguaje empleado. Determinados

creadores novecentistas (o de la *Generación del 14*) aprovecharon la circunstancia (la valoración como opción de lo moderno del nuevo clasicismo) para *poner al día* el sentido formal de su producción. O bien, fue gracias a esta concepción del nuevo clasicismo que algunos creadores novecentistas –como Sunyer, Arteta, Vázquez Díaz, Vitorio Macho o Mateo Hernández– fueron *reconsiderados* en el contexto del 27; reconsideración que fue breve, bien es cierto, pero efectiva. Aunque, en cualquier caso, lo que esta concepción del nuevo clasicismo permitió, fue, en primer lugar, que poetas y pintores estuvieron muy cercanos y, en segundo lugar, que la dualidad de registros creativos entre los artistas plásticos del 27 no fuera considerada falta de coherencia sino, precisamente, todo lo contrario. Fue por ello que Dalí, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Santiago Pelegrín, Maruja Mallo y tantos otros pudieron ser neoclásicos y cubistas al mismo tiempo o pudieron dejarse llevar por la atracción del clasicismo moderno sin por ello dejar de trabajar simultáneamente en registros tomados de las primeras vanguardias. Picasso había abierto el camino a esta posibilidad y la lectura tardía de *Valori Plastici* acudió asimismo como soporte teórico. El colmo de la integración de la diversidad bajo el palio unificador de lo moderno lo ofreció Dalí en su *Composición con tres figuras* de 1926: las *tres figuras* de la obra son iconos neoclásicos a la picassiana, pero la obra se subtitula, significativamente, *Academia neocubista* y en ella el pintor de Cadaqués situó potentes claves de lectura freudiana, en su primer y decidido acercamiento a lo surreal.

Nuevamente los recorridos de la renovación plástica nos llevan de un lugar otro, como si los puntos de partida tuvieran puntos de llegada inesperados. Pero valga aplazar de nuevo el encuentro con el surrealismo porque el nuevo clasicismo, que a su vez había surgido de las derivaciones del cubismo, planteó casi inesperadamente otro tipo de relaciones.

Como ya ha quedado apuntado, las fuentes españolas del nuevo clasicismo no sólo fueron parisinas, también fueron italianas, y la situación italiana que desde principios de los años veinte confluía hacia la pluralidad de lo que hoy en día conocemos con el nombre, algo equívoco para nosotros, de *Novecento*, contenía un camino propio hacia el realismo moderno. Comúnmente se afirma que la captación española del realismo moderno comenzó con la traducción, en 1927, del libro de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*. Bien es cierto que esta traducción tuvo importantes consecuencias en la evolución de la renovación plástica española. También es cierto que Roh fue muy riguroso (incluso exhaustivo) al perfilar los diversos ámbitos europeos en los que la nueva sensibilidad pictórica había surgido. Pero, aún así, los nuevos realismos habían llegado a la geografía española quizás antes de que el libro se tradujera y por vías muy diversas. Valga recordar la anticipación que, en alguna medida, supuso la obra de Feliu Elias. Valga recordar también el lugar otorgado en la obra del crítico alemán a Picasso, Miró y Togores. Se podría afirmar, por otro lado, que Dalí llegó a la nueva objetividad por su propia vía, y en esta vía, aunque esta es una cuestión no suficientemente aclarada, *lo italiano*, tenía un importante peso específico. Peso específico de lo italiano que también era constatable, antes de que el libro de Roh se editase, en los paisajes con arquitectura popular de Benjamín Palencia o en las pinturas de Frau y Berdejo. Pero es que incluso, aun estando ya el libro de Roh en circulación, y *corriendo de mano en mano*, la cercanía de los realismos nuevos en la renovación plástica española a los modelos de realismo moderno inscritos en el *Novecento* continuó, pues es lo que apreciamos, en un determinado momento, en las obras de Santiago Pelegrín, Roberto Fernández Balbuena, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez o Timoteo Pérez Rubio, y a la sazón algunos de ellos había elegido Roma y no

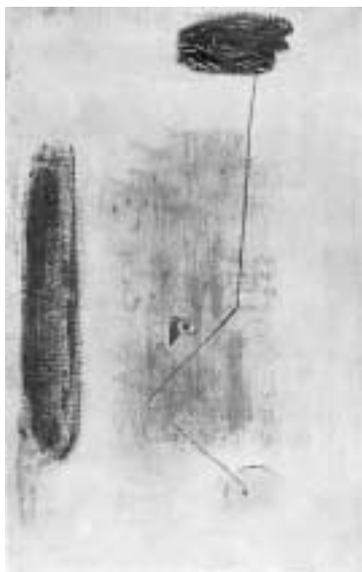


Maruja Mallo, *Verbena*, 1928.

París como lugar de destino del *inevitable* viaje europeo de todo joven creador en aquellos años. Es más, ahora que la *italianidad* nos ofrece otro punto de vista sobre las referencias de los realismos modernos en el contexto del 27, es el momento de recordar cómo la impronta heredera de la pintura metafísica fue importante en determinadas obras de Climent y en piezas y períodos capitales de Gregorio Prieto y Arturo Souto. Incluso en este punto es posible convocar de nuevo a Maruja Mallo. Cuando en 1928, Maruja Mallo, a los veintiséis años, presentó sus obras en las improvisadas salas de la *Revista de Occidente*, se convirtió de inmediato en *la pintora* de la nueva generación. Ningún otro artista del momento suscitó tal aluvión de críticas favorables. Aunque en su caso, como diez años atrás en el de Norah Borges, ser mujer suponía un *aliciente* para los comentaristas, tampoco hay que olvidar que lo importante era el modo en que su obra sabía concentrar buena parte de los intereses estéticos del momento. La faceta novorrealista de su producción fue entendida bajo el signo de lo claramente renovador. El libro de Roh ya había sido publicado y Giménez Caballero, Ernesto Pestana y Antonio Espina se apresuraron en comparar sus realizaciones con las de Schirmpf y Spies. Sin embargo, en las obras de Maruja, tanto en las de filiación novorrealista como en las que mantenían la fragmentación figurativa de ascendencia vanguardista, la huella de *lo italiano* era importante. De hecho, algunos maniqués de sus *Estampas* y la raqueta y el pez de una de sus indiscutibles obras maestras, *Elementos para el deporte*, están tomados de piezas de Carrà como *La camera incantata*, *Solitudine* o *Il filgio del costruttore*. La joven pintora sabía, por tanto, del modo en la pintura metafísica había caminado hacia los postulados expuestos en *Valori Plastici* y cómo muchas de las premisas de *Valori Plastici* habían configurado algunos aspectos importantes de la diversidad del *Novecento*.

En cualquier caso, dado que Roh recogía los diversos registros de un estado europeo de la sensibilidad pictórica

moderna, los modos en que se hizo influyente fueron diversos. La presencia en Valladolid de Cristóbal Hall (o Christopher Hall) –que llegó a la capital castellana antes de que el libro de Roh se tradujera– preparó la presencia del espléndido realismo moderno que practicaron Mariano de Cossío y la jovencísima Ángeles Santos, propiciando un nuevo foco de irradiación de lo nuevo que unía inequívocamente la experiencia de pintores y poetas del 27. Pero, a muchos kilómetros de distancia, ¿qué habría pasado si un pintor como Oramas no se hubiese malogrado en plena juventud? Porque si bien es cierto que la obra de Roh causó un verdadero impacto en la Escuela Luján Pérez pocas veces se comenta que el camino emprendido por Oramas le llevaba más lejos de lo que el realismo mágico implicaba: contenía un punto de encuentro entre lo moderno y lo vernacular que hasta la fecha no había logrado manifestarse, excepción hecha de la coetánea, y tan distinta en sus presupuestos, Escuela de Vallecas.



M. Ángeles Ortiz, *Composición*, 1928.

Barcelona, Madrid, Valladolid, Murcia, Córdoba... el nuevo realismo fue, singularmente, el registro más extendido geográficamente en el contexto del 27. Geográficamente y cronológicamente también, pues si tomamos su punto de partida en la anticipación de Feliu Elías y llegamos, recorriendo su presencia, hasta bien entrados los años treinta con figuras como Ponce de León, Pérez Mateo o Rosario de Velasco, el realismo moderno fue el registro creativo que más perduró en la historia del *arte nuevo*¹⁵. El asunto es de importancia, pues sitúa a los realismos nuevos con una capacidad de arraigo y pervivencia en la renovación plástica española que no era pronosticable hace años.

Pero dejando en el aire la importancia de esta última afirmación, y eludiendo preguntarnos, pues no tenemos la respuesta, cómo relacionar la captación novorrealista entre pintores y poetas, en la obra de Ángeles Santos, como en la Maruja Mallo o incluso en la del propio Dalí tenemos un nuevo punto de inflexión para situarnos en otro terreno. En España, el realismo moderno pocas veces situó de pleno la cualidad de exponer con frío distanciamiento la cualidad metafísica de las cosas, lo auténticamente *quiescente*, el total apartamiento del cambio y la fluencia, la capacidad de permanencia y de presencia ajena a lo contingente y temporal, cualidades que sin embargo, en la tradición española sí habían sabido exponer Sánchez Cotán o Zurbarán. Los realismos modernos en España sí acentuaron, por el contrario, el punto en que lo verosímil se hace imaginario, el lado irracional que contiene todo *exceso* de realidad. Fue por ello que algunos practicantes de los realismos modernos no tuvieron dificultades para encontrarse con lo surreal ni hallaron contradicciones en propiciar el encuentro de ambas posibilidades.

Pareciera, verdad, que todos los caminos del *arte nuevo* de la renovación plástica española, condujeran al surrealismo. En parte es así y en parte no lo es. No todos los poetas del 27 cedieron a la tentación surrealista. No toda la pintura del entorno del 27 acabó siendo surreal. El interés por el realismo moderno, ya ha quedado expuesto, pervivió con intensidad en los años treinta. Pero, a partir de 1929, el surrealismo se convirtió en una atmósfera que lo impregnaba todo. Y es curioso que esta capacidad de presencia tuviera en origen un punto de partida refractario. El propio Dalí, aun practicándolo, negó al surrealismo varias veces. El rechazo inicial con que la crítica acogió al surrealismo tenía algo de resistencia a una propuesta que parecía enraizada en la cultura francesa; pero también tenía algo de resistencia psicológica a *lo otro*, de resistencia a una alteridad que ponía en riesgo los cimientos mismos de la construcción renovadora tan pacientemente edificada. En ocasiones la crítica literaria ha señalado cómo el surrealismo cercenó la inicial sinergia que cohesionó en principio, aun en la diferencia, al grupo poético del 27. En el terreno de las artes plásticas no fue del todo así. No lo fue porque quizás los artistas plásticos nunca estuvieron vinculados por lazos de amistad tan estrechos como lo estuvieron los poetas. Pero, evidentemente, algo cambió también en las artes plásticas con la llegada de lo surreal. Los artistas plásticos, movidos por algunos incansables promotores, siguieron presentándose en conjunto, pero el optimismo de los años veinte, el credo regeneracionista –*arte nuevo, para una España nueva*– que quería justificar y dar alcance histórico a los nuevos planteamientos estéticos cesó. El primado orteguiano del arte como juego dejó de tener sentido. El ide-

al de la *pintura pura* se desvaneció. El lirismo intuitivo fue desbordado por la sorpresa del inconsciente. El encuentro ensimismado con la presencia de las cosas fue cuestionado por el descrédito de las apariencias. Aún así, y a pesar de la asimilación de determinados recursos iconográficos y visuales pocos militantes rigurosos tuvo la causa surrealista entre los artistas plásticos que permanecieron en la geografía española. La imaginaria y los recursos surrealistas sirvieron más bien para poder abordar contenidos que de otra manera no habrían podido ser abordados y, sobre todo, para abordar técnicas y lenguajes que de otra manera nunca se habrían abordado. Fue por ello que el *collage*, lo objetual y lo antiartístico hicieron entrada en la renovación plástica española. Entrada demoledora, pues si observamos con cierta distancia comprobamos cómo hasta la llegada del surrealismo la renovación plástica española no se había separado, en rigor, de las nociones de pintura y escultura tradicionalmente constituidas. El surrealismo, en España, restituyó la noción de *arte de vanguardia*. Es más, si hasta ahora la historia de la renovación plástica, o del *arte nuevo* podía a partir de 1925 ó 1926 solaparse con la del contexto creativo de la Generación del 27, a partir de la implantación del surrealismo ambas secuencias se separaron. Dicho de otra manera: al menos en las artes plásticas, existió un surrealismo que se introdujo en el universo creador del 27 y otro surrealismo que se desarrolló fuera de él. En el desencuentro entre Lorca y Dalí, que como todo el mundo sabe iba mucho más allá de la relación personal entre ambos, latió esta dicotomía.

Entre los poetas del 27 que se contaminaron del nuevo ismo, lo surreal situó una inquietud inesperada: la pérdida de confianza en el lenguaje poético o la necesidad de volver a codificar tal lenguaje poético desde su propia raíz, pues el surrealismo originario negaba la existencia o la especificidad de tal lenguaje poético. Y desde esta inquietud, por otro lado tan enriquecedora, los poetas del 27 que se implicaron en lo surreal vinieron a plantear una crisis existencial presidida por el desarraigo o por la inquietante ruptura de las relaciones positivas entre el yo y el mundo. Crisis existencial de que algunos de ellos resolvieron aceptando un compromiso social con el entorno que el propio surrealismo posibilitó al ponerse *al servicio de la revolución*. Entre los artistas plásticos vinculados al 27 propició, sin embargo, una situación dual que se expresó, a mi juicio, preferentemente, en relación con las poéticas albergadas en la experiencia de la Escuela de Vallecas y con la extensión de *lo vallecano* hacia lo que podríamos denominar como *surrealismo telúrico*¹⁶.

Por su origen, trayectoria y personalidad, poco tenía que ver Alberto Sánchez con el contexto cultural del 27. Nunca colaboró, por ejemplo, en las revistas del grupo poético (quizás porque no fue requerido para ello) y, sin embargo, la experiencia vallecana, vivida al alimón con Benjamín Palencia, le hizo relacionarse con este espacio estético. Poco tenían que ver Alberto y Palencia, en rigor, por talante y por sus respectivas situaciones personales, con el surrealismo y, sin embargo, sin la atmósfera surrealista planteada en la cultura española de entonces probablemente la experiencia de la Escuela de Vallecas no se habría producido tal como se produjo. Entre los poetas del 27 que se impregnaron de lo surreal, el efecto de dicha asimilación, más que provocar una especie de nuevo vitalismo, tal como ocurrió entre los surrealistas franceses, produjo la inquietud de la disolución del yo, el vértigo del desarraigo emotivo y la desconfianza ante la ciudad como ámbito de vida. En el punto de partida de la Escuela de Vallecas existe una semejante o parangonable desconfianza ante la ciudad y ante la vida moderna, pero toda sensación de desarraigo queda invertida y convertida en epifanía ante el reconocimiento estético de la naturaleza agraria. Pertrechados con lecciones y presupuestos esenciales de la plástica moderna, Alberto y Palencia van a descubrir en el agro no ya una fuente de inspiración sino todo un sistema de emulación: el *naturam sequi* de los antiguos tomó nueva carta de naturaleza. Se trataba no sólo de *descubrir* con ojos educados en estética moderna las *formas* que la naturaleza ofrecía sino en crear como ella misma creaba. Efectivamente, la poética central de la Escuela de Vallecas parecía más creacionista que surrealista. Pero sin el surrealismo, sin la capacidad



M. A. Ortiz, *Composición*, h. 1936.

de ver y sentir más allá de las apariencias ni Palencia ni Alberto habrían podido cifrar las premisas de *lo vallecano*. Es más, aunque Palencia y Alberto no dudaron en formalizar en piezas concretas sus experiencias, según deducimos de sus escritos, era la experiencia estética misma del dato natural, en consonancia con los principios de la nueva plástica, lo que fundamentalmente les interesaba. Y esta identificación o esta *equiparación* entre obra de arte y experiencia estética también pudo venir inducida de algunos primados surrealistas.

En principio, Palencia y Alberto fijaron sus realizaciones extendiendo la noción de *paisaje*. Pero pronto, en ese paisaje la presencia humana se hizo tan inalienable como fundamental. Y tal presencia humana pasó a ser entendida en una comunión ancestral con la geografía física en la que habitaba, más allá de cualquier tipo de determinación histórica concreta. Comenzaron entonces las alusiones a la prehistoria, a lo primitivo y a la geología y fue así cómo la poética de la Escuela de Vallecas dio entrada al concepto de lo telúrico. Fue esta noción de lo telúrico la que interesó, en diversos registros, a Lasso, Moreno Villa, González Bernal, Lekuona o Rodríguez Luna. En ellos, la captación de lo geológico o lo megalítico no era puramente anecdótica: buscaba un encuentro con lo ancestral que devolviera, en pleno espacio de lo moderno, el secreto de lo originario. Una búsqueda de lo originario que, en contrapartida, como antítesis inesperada, en la obra de Maruja Mallo hubo de tornarse saturniana, *negra*, fantasmagórica.

En cualquier caso, al mediar los años veinte, los artistas plásticos vinculados al 27, en su acercamiento a lo moderno, habían situado en las alternancias de la vida de las formas sus principios de actuación. Al comenzar los años treinta, la búsqueda de contenidos de profundo calado se había convertido para ellos en una exigencia inaplazable. Este fue el *giro semántico* de toda una generación. Una *generación* a la que la Guerra Civil escindió de manera casi irrecuperable. Escisión no sólo humana, política y geográfica sino también creativa. La mayoría de los poetas del 27 continuaron su obra e incluso redactaron algunos de sus mejores libros en la posguerra. La intimidad del ejercicio de la poesía así lo permitió. Los artistas plásticos de contexto del 27 tuvieron diversa fortuna, cuando menos, distinta fortuna. El entorno cultural que había permitido el desarrollo del nuevo arte se disolvió. La Segunda Guerra Mundial postergó aun más la reconstrucción del entorno social que necesitan las artes plásticas para desarrollarse. Los más valiosos supieron sobrevivir, aunque muchos de ellos cambiaron el sentido de sus búsquedas y la memoria tardó en reagrupar a aquellos que juntos, habían abierto un nuevo capítulo de la contribución española a la modernidad artística.

1. La carta aparece recogida en *Emilio Prados. Una carta fundacional de "Litoral"*. Reproducción facsimilar, transcripción y estudio crítico de Cristóbal Cuevas, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.
2. Al plantear esta visión de la creación cultural española anterior a 1936, valga, de pasada, hacer un pequeño homenaje a José Carlos Mainer por haber tenido tempranamente este lúcido planteamiento en su conocido y reeditado ensayo *La Edad de Plata*.
3. Este punto de vista es el planteado, sustancialmente, en *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García y coordinada por Enrique Baena, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 1997.
4. O aquellas coetáneas a las del grupo poético en las que los poetas del 27 tuvieron una presencia decisiva.
5. En términos académicos, la *elección* es un criterio de *tesis*. Como tal puede ser rebatido, pero ampliar esta nómina más allá de las publicaciones citadas creo que desfiguraría los presupuestos iniciales y desfiguraría las conclusiones a las que llegar. Aunque la nómina es generosa, he suprimido, por tanto, todas las revistas de creación promovidas en primera instancia desde el esfuerzo editor ultraísta, aunque algunas publicaciones ultraístas como *Horizonte* sitúan un verdadero punto de encuentro entre los creadores en principio *ultraicos* y aquellos que luego formarían parte del grupo del 27. No sin pesar, creo que también es pertinente no incluir en la relación establecida a la coruñesa *Alfar*, revista miscelánea extraordinariamente rica y sugerente, capital para el conocimiento de las artes plásticas renovadoras que, sin embargo, desde la personalidad de su editor, Julio J. Casal, al su espacio cronológico de desarrollo no forma parte, en rigor, de las iniciativas propias del grupo del 27. Por otro lado, salta a la vista que en la relación citada están ausentes *Carmen* y su pareja más o menos humorística, *Lola*, editadas por Gerardo Diego, pero ambas publicaciones no aportaron contenidos de artistas plásticos.
6. Abundando en las correcciones al método propuesto que siguen más adelante, creo que la presencia de Fenosa, Togores y Pruna en este contexto se debió más razones de amistad con los editores de las revistas o con las artistas plásticas que ayudaron en la aportación de contenidos visuales que a una verdadera sintonía de contexto. Aún así, no deja de ser significativo encontrar sus colaboraciones en el marco del 27, pues denotan un círculo de referencias más amplio de lo que habitualmente se estima.
7. También es cierto que algunos autores utilizaban un registro *menor* al colaborar en las revistas, pero esto es una práctica minoritaria. En líneas generales, las obras aportadas para ser reproducidas en revistas transmitían el mismo sentido plástico que las realizadas en *gran formato*.
8. Merece la pena recordar que Manuel Ángeles Ortiz publicó en *Litoral* composiciones de carácter cinético y abstracto constructivo que no se desarrollaron luego en su obra y que no tuvieron correspondencia en ningún otro creador español del momento.
9. Este número especial de *Litoral* llevaba fecha de octubre de 1927 y sumaba las entregas 5, 6 y 7 de la revista. La composición de Juan Gris está fechada en 1926 y la obra de Picasso se relaciona con composiciones fechadas en 1924.
10. Una revisión reciente de este asunto puede encontrarse en Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2001, pp. 63-98.
11. En *Vida en claro. Autobiografía*, México, Fondo de Cultura Española, 1976 (1944, El Colegio de México), p. 278.
12. La mayoría de los textos publicados en *La Gaceta Literaria* en los que Gasch expuso sus teorías eran traducciones provenientes de *Revista Nova* o de *L'Amic de les Arts*. Algún texto importante, sin embargo, fue redactado *ex profeso* para el periódico de Giménez Caballero. En *La Gaceta Literaria* quizás los dos principales textos de Gasch en torno al asunto sean: "La moderna pintura francesa: del cubismo al superrealismo" (nº 20, 15 de octubre de 1927, p. 5) y "En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea" (nº 27, 1 de febrero de 1928, p. 4). En otros textos, en los que hablaba sobre los dibujos de Lorca o la pintura de Ramón Gaya, Gasch retomaba parcialmente sus consideraciones.
13. Estos escritos fueron publicados sucesivamente bajo el título *Documental de la joven pintura*. Aparecen recogidos y traducidos al castellano por Paloma Valenciano y Rocío Utray en Eugenio Carmona, *Pintura fruta. La figuración lírica española, 1926, 1932*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
14. A este respecto, véase, Eugenio Carmona, "Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia", *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
15. Valga recordar que Gasch y Cassanyes polemizaron en torno a la pertinencia del realismo mágico en las páginas de *L'Amic de les Arts*, dado que la revista era muy conocida en el entorno cultural español de lengua castellana quizás la polémica fue conocida en los círculos del 27. Uno de los textos de Gasch, totalmente opuesto a Roh y a los nuevos realismos, se tradujo en *La Gaceta Literaria* (ver nota 6). Pero no parece, dado el arraigo de los realismos nuevos en la renovación plástica española que ni la polémica ni las críticas derogatorias de Gasch tuviesen gran influencia.
16. La plástica surrealista es mucho más extensa que las dos poéticas mencionadas, es cierto, pero me parece que en alguna medida sólo la Escuela de Vallecas y el surrealismo telúrico mantienen un alto grado de relación con el contexto específico de la Generación del 27. Excluyo, por tanto, aunque sea sólo provisionalmente, las experiencias cercanas a lo surreal llevadas a cabo en Cataluña y en Canarias, y excluyo también a todo un conjunto de creadores que, nacidos en la década de 1910, eran aún muy jóvenes entre los años 1929 y 1926. Algunos de ellos, como José Caballero o Darío Carmona mantuvieron estrechos contactos con poetas del 27, pero ya cuando la idea de grupo se había, en buena medida, disuelto.

Para un mapa de la pintura del 27

HACE unos años sólo se empleaba el término “generación del 27” para hablar de poesía, y de una nómina demasiado corta, siempre la misma, de poetas amigos. Poco a poco, el concepto se fue extendiendo. Recuerdo la época en que Rosa Chacel, protagonista relevante de aquella historia, dio la batalla, en conferencias y artículos, por Benjamín Jarnés, Antonio Espina y otros prosistas “deshumanizados”, los publicados por Fernando Vela en la colección “Nova Novorum” de *Revista de Occidente*. Otros supieron subrayar la calidad de los humoristas, marginados por serlo, y también por pertenecer casi todos –una única excepción: Antoniorrobes– al bando vencedor en la guerra civil: ver al respecto el catálogo de la exposición de Patricia Molins para el Reina Sofía *El humor del 27*. Paralelamente, ha ido redescubriéndose la música de los compositores del 27, de los compositores post-Falla, y ahí el trabajo pionero lo ha hecho Emilio Casares, y cuentan también las aportaciones de Jorge de Persia o, al piano, de Pedro Espinosa, Ana Vega Toscano y algunos otros –pocos– intérpretes. En pintura, por último, entre todos

Pintura del 27 son, lo primero de todo, ciertos ultraístas –otro campo que hace unos años se poblado sólo por poetas, y en el que sin tantas plásticas–, que a lo largo de la década boresianos, los “picasseños”, los de la pinlibros –especialmente los de José María ticas que proliferaron por toda España.

Pintura del 27 es, claramente, y antes inventor, como quien dice, del género mi juicio constituye lo más puramente 27 solanesco en el Madrid de los años 1920-grafías destinadas a la ilustración de revistas como Santa Cruz y Carlos Sáenz de Tejada. Andaba entonces muy cerca de Juan Ramón Jiménez, influencia evidentemente benéfica para él, como para todos. Fue luego, tras la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, uno de los primeros en marchar al París donde reinaba Picasso, de quien pronto se convertiría en amigo. Que antes de terminar la década ya hubiera decidido firmar sus cuadros como “Borès”, con ese acento grave francés que contradice la correcta pronunciación española de su apellido, indica hasta qué punto se supo integrar a la famosa “École de Paris”, y también hasta qué punto de cara a esa integración eran necesarias ciertas concesiones.

Pintura del 27 es, desde que Eugenio Carmona lo subrayara pertinentemente titulado a partir de ella una sugerente exposición de tesis, el propósito de aquel Bores o Borès de los primeros años en París de hacer una “pintura-fruta”, una pintura muy influida, de 1929 en adelante, por su deslumbramiento ante la luz del Midi –playas, barcos, toldos, pinos, olivos, viento, figuras en traje de baño–, una pintura que desde la construcción cubista retornara a los prestigios de la luz y del color, una pintura equilibrada y serena, que le daba la razón a Juan Ramón, precisamente, que le había augurado al madrileño el que sería capaz de conciliar cubismo e impresionismo, y de ser “luz entera, permanente, clásica”.

Pintura del 27 es que Bores fuera amigo no sólo de Picasso, sino también de Matisse, con el que pintará en el Saint-Jean de Luz de 1940, es decir, de la “drôle de guerre”.

Pintura del 27 es, en términos franceses, la hecha por gente de la que Bores se sentía hermano espiritual, como Jean Lurçat –excelente en aquellos años– o el siempre sutil André Beaudin, nombres que encontramos citados en algunos tex-



Dalí y Lorca, h. 1925.

hemos ido haciendo un camino similar.

tos creadores, algunos de ellos pasados por el contemplaba, cuando se contemplaba, como embargo hubo también notabilísimos artistas eligieron establecerse en París. Son los tura-fruta, los ilustradores de ciertos Hinojosa– o de algunas de las revistas poé-

que nadie, Francisco Bores. Bores es el “cubismo lírico” o “pintura poética” que a de nuestra pintura. Fue ultraísta y a la vez 1925, época de sus extraordinarias xilotas, y de su estrecha relación con Francis-

tos de críticos españoles de aquella época, por ejemplo del entonces omnipresente Sebastià Gasch, o de Antonio Espina, que tan bien escribió sobre Juan Bonafé, sobre José Moreno Villa, sobre Benjamín Palencia, sobre Santiago Pelegrín o sobre Esteban Vicente.

Pintura del 27 es, en Bores, esta frase, que hace extensiva su poética a otros de los españoles de París: “Hemos intentado una suerte de síntesis, independientemente los unos de los otros, pero paralelamente, entre la herencia plástica de Braque y de Cézanne, y las exigencias del lirismo”. O esta otra, recogida por Mercedes Guillén en su precioso, insustituible libro de 1960 sobre aquella Escuela española, en el que documenta las opiniones de todos ellos, así como la atmósfera reinante en sus respectivos estudios: “Me ahogaba en las composiciones cubistas. Sentía deseos de abrir ventanas y darle al cuadro su respiración. Intentaba una nueva síntesis, independientemente, pero paralela a la herencia del cubismo y a las exigencias del lirismo espacial”. (Obsérvese que Moreno Villa, otro de los protagonistas de esta historia, recoge casi idénticas afirmaciones, en un

“Muchas veces le oí a Bores –críticamente; que no se podía respirar dentro del cuadro”, el primer libro de Cer-

Pintura del 27 es, en Bores, su que en 1964 lo llevaría a ilustrar magbíbliofilia del *Llanto por Ignacio Sán-*

Pintura del 27 es, muy cerca vital y meros años franceses, el jiennense estrechos, desde sus años granadinos, Falla, y proximísimo, ya transplantaso, y siempre con una innata capacidad”. Manuel Ángeles Ortiz, por lo de nuevo en estrecho contacto con el xandre, Altolaguirre y Cernuda. Entre tistas del jiennense, que tuvo otra veta Pruna coetáneo, y que también probó especialmente esa pequeña delicia que



M. Ángeles Ortiz y Lorca, 1925.

nos trae el recuerdo de viejas fotografías sepia, de estancias compartidas con Picasso y su corte errante, en una Costa Azul mucho más desierta y me sospecho que mucho más entretenida que la actual. (Me he acordado de aquella Costa Azul de los pioneros, y también de nuestra pintura-fruta, leyendo hace unas días, en los preciosos *Entretiens avec Claude Rostand*, de Francis Poulenc, de 1954, una frase del compositor de los Seis, tan Dufy, alusiva a su querido Monte-Carlo, y a “una época feliz”, en la que “todo era facilidad, despreocupación, sol y buen humor”. En clave hispánica, Poulenc, en esas conversaciones, menciona a Tomás Luis de Vitoria –“el San Juan de la Cruz de la música”–, a El Greco –cuya obra confiesa no gustarle–, a Zurbarán, a Goya, a Picasso, al “admirable Falla”, a Ricardo y Hernando Viñes –de los que enseguida hablaré–, a José Iturbi, a Claudio Arrau, a Federico García Lorca, a Luis Buñuel, y se refiere a *Aubade*, cuyos decorados y figurines fueron precisamente de Manuel Ángeles Ortiz, como antes lo habían sido los de *Geneviève de Brabant*, de Érik Satie).

Pura pintura del 27 es el poema –“Bañista mirando el mar (San Sebastián)” que a Manuel Ángeles Ortiz le dedica en 1934, en su libro madrileño *Senderillos al ras*, el poeta y diplomático mexicano Genaro Estrada, poema que desgraciadamente no puedo citar entero, pero del cual sí recordaré este comienzo: “Otra vez frente al cielo / en el goce felice del verano, / con el flotante anhelo / al aire y en la mano / un libro de sentido harto profano”.

Pintura del 27 es que Manuel Ángeles Ortiz muriera con el sueño de un monumento lorquiano en Granada.

Pintura del 27 es el granadino –de Guadix– Ismael González de la Serna, autor, en 1918, de la cubierta, todavía simbolista, crepuscular y abigarrada, de *Impresiones y paisajes*, el libro de prosas con el que arranca la obra de su amigo García Lorca. El cuadro que más me gusta de González de la Serna es una Costa Azul –de nuevo– con palmeras que Joan

texto de su exilio mexicano, de 1949: do el cubismo– que a éste le faltaba aire, tro de él”. El aire, tan de aquel tiempo: nuda).

fidelidad lorquiana de tantas décadas, nificamente una edición alemana de *chez Mejías*.

estéticamente de aquel Bores de los pri-Manuel Ángeles Ortiz, con vínculos tan con Federico García Lorca y Manuel de do al París de los años veinte, a Picasdad para hacer un arte lírico y “jondemás, vivirá en el Madrid republicano primero de los mencionados, y con Aleilas obras paradigmáticamente veintisemás mundana en la onda del Pedro por el lado del surrealismo, me gusta es *Paisaje de Juan-les-Pins* (1926), que

Mas enseñó hace muchos años en su fenecida galería madrileña. Un clima parecido reina en sus mejores bodegones de aquel tiempo, y en sus alegorías náuticas, como ese inquietante *Barco en la noche* (1927-1932) mostrado hace poco, en Granada, por Ruiz Linares. El de González de la Serna, como muy bien ha escrito Eduardo Quesada Dorador, es “un cubismo que (...) se ha inundado de luz de sol y sensaciones de mar y de playa, de vislumbres de la Costa Azul, o de amor a la realidad, a una realidad simple y grata, sorprendida en un sencillo frutero –melocotones, peras, membrillos, uvas, higos, higos chumbos, piñas, granadas...– o en un vaso de agua o un jarrón con flores”.

Pintura del 27 es el también muy boresiano Hernando Viñes, con los encantadores, deliciosos matices franceses como un poco fuera del tiempo –desarrollados sobre todo en su madurez, tras la Segunda Guerra Mundial– que le proporciona, en aquel París, un cierto encuadramiento familiar: su tío el maravilloso pianista satiesco y maravilloso diarista Ricardo Viñes, que estrenó el mejor piano francés español de su época, y su suegro, Francis Jourdain, amigo de los *nabis*, diseñador de muebles, memorialista... Afrancesado, sí, como todos, Hernando Viñes sin embargo, amigo y colaborador del Manuel Ángeles Ortiz colaborador de Falla, cultivó también una veta “jonda”, Madrid desde la misma alta torre que hace mucho se ha editado en París un la guitarra flamenca...

Pintura del 27 es por supuesto, en de sus brillantes prolegómenos ultrais-*Camouflage* (1921), o sus maderas Sáinz, y *Ternura* (1924), de Gabriela y del interludio político-deportivo que pintor siempre, Cossío, incluso cuando mártires o jercarcas falangistas. Cossío, ta su fin, frente al Mediterráneo alitantos peces, tantas galernas septen-

Hablando de fantasías náuticas, tas obras del Dalí clasicista y lorquiano del ultraísmo y de antes del surrealis-ambas de 1926, de *Venus y marinero*, en poeta catalán amigo de Torres-García y del vibracionista Barradas, tan admirado este último por el de Figueras, y en general por los protagonistas de esta historia.

Pintura del 27 es la que de 1926 en adelante apoyaron y teorizaron los griegos Christian Zervos y Tériade desde las páginas de *Cahiers d'Art*, cuya editorial aneja publicó, en 1928, un año después del centenario, el monumental Góngora con ilustraciones a tinta china por González de la Serna. *Cahiers d'Art*: Bores, Cossío, González de la Serna, Peinado, Viñes. Tercera vía, pensaban los dos griegos, entre cubismo y surrealismo. Zervos, por lo demás, autor de una gran monografía sobre Dufy, un pintor considerado “frívolo” por los dogmáticos, y Tériade, que hablaba de la necesidad de un nuevo *fauvisme*, no podían no ser sensibles a la atmósfera tan “aire de la calle” reinante en la obra de muchos de aquellos españoles amigos del café y sus toldos, así como en la de algún otro pintor de la Escuela de París, por ejemplo los también griegos Ghyka y Georges Gounaro (Giorgios Gounaropoulos), el polaco Zygmunt Menkes o el francés André Beaudin.

Pintura del 27 es un último “picasseño” andaluz, el rondeño y fino Joaquín Peinado, del que me gusta especialmente *Paysage avec château*, de 1929, tan misteriosamente francés como ciertas páginas de *Le Grand Meaulnes*, de Alain-Fournier, y que también cabe relacionar con “Viento en el bosque”, el poema que precisamente a Peinado dedica Hinojosa en *Poesía de perfil*, y que empieza así: “Luz de fondo de mar / es la luz de los bosques”.

Pintura del 27 es la que hacía por aquellos años Benjamín Palencia, tan próximo él también a Juan Ramón en sus inicios, y presente, por ejemplo, con Bores, en el único número de *Sí*. Palencia, en cuya biblioteca y archivo, que recientemente he tenido la suerte de poder consultar, quedan tantos testimonios de su proximidad a los poetas, o a ese maravi-



B. Palencia, H. Viñes y R. Alberti, h. 1927.

aquel París, Pancho Cossío, después tas –recordemos un cuadro como para *Hampa* (1923), de José del Río Mistral–, y antes de su vuelta a España cerrará la guerra civil. Maravilloso pinte, ya en la posguerra, retratos de campeón de lo náutico, de *Hampa* hascantino, pasando por tantos puertos, trionales.

pintura del 27 son, de otro modo, cier–y también juanramoniano– de después mo, y entre ellas las dos versiones, homenaje a Joan Salvat-Papasseit, el

pintura del 27 son, de otro modo, cier–y también juanramoniano– de después mo, y entre ellas las dos versiones, homenaje a Joan Salvat-Papasseit, el

lloso compositor pre-27 que fue el alicantino Óscar Esplá. Palencia, que tuvo su Sur particular precisamente en Altea, una localidad de la provincia natal de Esplá. Palencia, que con Alberto trazará el decisivo camino a Vallecas, perfectamente dicho por él mismo, en 1932, en su auto-prólogo para su monografía de Plutarco. Palencia, que dibujará el rotundo logotipo de La Barraca lorquiana.

Pintura del 27 es, claramente en la estela boresiana, la practicada por aquel entonces por Esteban Vicente, el futuro miembro de la Escuela de Nueva York, tan apreciado por Juan Ramón –aunque algo menos, según me contó el mismo día en que lo conocí, que su hermano Eduardo–, y también por Pedro Salinas, y repetidamente incluido por Sebastià Gasch y otros representantes de la crítica catalana de la época –tras pasar por París, el pintor vivió los años republicanos en Barcelona, con escapadas a una Ibiza paradigma de turismo intelectual y moderno– en el apartado post-Dufy.

A propósito de Bores, de Dalí, ya he mencionado en varios párrafos. Pintura del 27 es la que te, alrededor del “cansado de sucesos, de la mayoría de los poetas intento promover una Reunión de la Exposición de la Sociedad representantes de generaciones Ángeles Ortiz, Bonafé, Bores, Cospolaco y ultraísta Wladyslaw Jahl, José María Ucelay, Esteban o aclara cuál de los dos... Habrá pendiente sobre Juan Ramón y la moniana, en la que estarían todos otros de la Murcia de aquel tiempo, Sorolla, Cecilio Plá, Díaz, Cristóbal Ruiz, Gabriel Gar-

Pintura del 27 son algunas de las Juan José Luis González Bernal,

cercano, en París, a Jules Supervielle –un francés uruguayo, y muy 27: amigo de Alberti, Altolaguirre, Bores y Guillén– y a Henri Michaux.

Pintura del 27 fue en parte, en 1935, la colectiva de españoles en París organizada precisamente por González Bernal en el Colegio de España, para el cual al año siguiente ilustró el programa de mano de un concierto de los principales compositores del 27.

Pintura del 27 es otro creador de vida breve radicado en aquel París, el pintor y decorador y ganadero Alfonso de Olivares, sin duda –a la vista está cuando recorremos las páginas de su pionero libro de 1934 *Arte moderno*, que imprimió Altolaguirre– el mejor coleccionista de aquella tendencia, ya que además de algún Picasso y algún Juan Gris de campeonato, acumuló cuadros de Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Cossío, Moreno Villa y Viñes. En los suyos propios, Olivares supo captar el aire de la época, conciliar representación y abstracción, moverse con gracia e inteligencia, por así decirlo, entre Bores y Picabia. En 1927, había narrado en *La Gaceta Literaria*, con muchos detalles exactos, la visita de Picasso, en su compañía, a Bores, Cossío, González de la Serna, Peinado y Viñes.

Pintura del 27 son, en estado puro, las ilustraciones de diversos autores para los sucesivos libros de Hinojosa, ilustraciones que presuponen un *corpus* de originales único, parece que definitivamente perdido en el trágico verano de 1936. Abre la ronda, en 1925, *Poema del campo*, con cubierta y retrato por Dalí, e impreso por Gabriel García Maroto. Le siguen luego en 1926 *Poesía de perfil*, con dibujos de un Manuel Ángeles Ortiz especialmente brillante y abstracto, y entre cuyos dedicatarios encontramos a Bores, Cossío, Apelles Fenosa, Palencia, Peinado, Ucelay y Viñes; en 1927 *La rosa de los vientos*, ilustrado por Bores; en 1928 *La flor de California*, por Peinado, más el poeta-pintor José Moreno Villa como



Pepin Bello, José Moreno Villa, María Luisa González, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Juan Vicens. Reunión de la Orden de Toledo, en la Venta de los Aires, 1924.

de Palencia, de Esteban Vicente, fos de este escrito a Juan Ramón gravita durante la década del veintinueve”, faro, por aquel entonces. Todavía en 1927, cuando Artistas Libres, el entusiasta visidad de Artistas Ibéricos además de anteriores pensará en Manuel sio, Dalí, González de la Serna, el Frédéric Macé, Palencia, Peinado, Eduardo Vicente –el documento no que hacer algún día la exposición pintura, sobre la pintura juanra- estos creadores, y Gaya y algunos po, y por supuesto, en capítulos Javier de Winthuysen, Vázquez cía Maroto...

primeras tentativas del zaragozano creador de vida demasiado breve,

prologuista, y *Orillas de la luz*, por Palencia; y por último en 1931 –antes del definitivo silencio, cargado de inquietantes enigmas, que desembocan en un asesinato simétrico del de su amigo Lorca– *La sangre en libertad*, por Moreno Villa –de quien es el retrato en frontispicio– y el surrealista catalán Ángel Planells, el único que se sale del ámbito que aquí evocamos.

Pintura del 27 es, sí, Hinojosa, y el primero que supo verlo fue sin duda, en el prólogo en cuestión, Moreno Villa, que a propósito de los “Textos oníricos” ahí incluidos, y a él dedicados, escribe: “He simpatizado de golpe con esa técnica porque ya la pintura gemela me tenía preparado. Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones y que, también éstas se me iluminaron al ver aquellos”. Y luego: “Cada cuadro y cada narración de esos vuestros es, pues, un delicioso viaje imaginativo, y yo, que fui PASAJERO y padre de EVOLUCIONES y PATRAÑAS, no puedo callar la simpatía que me inspiran”. Moreno Villa, en un artículo en *El Sol* de aquel mismo año, se había referido a Hinojosa como “ensayista lírico”, citándolo entre las gentes con las que se había visto en París, junto a Manuel Ángeles Ortiz, Bores –significativamente, el principal objeto del artículo–, Cossío, González de la Serna, Peinado y Viñes.

Pintura del 27 son las visitas rituales de los “picasseños” –y de los que no llegarían a alcanzar la condición de tales– al estudio de Picasso, y a ese más que del título de un artículo de Moreno Villa en 1954, en su “el estudio de Picasso”, que Huergo trata de “recuerdos de Hernando Viñes, Pedro Flo-

Siempre a propósito de irónicamente aludida por y archicitada “Serranilla de te en estos versos: “En un res, / con Joaquín Peinado, / Apel.les Fenosa, / retratos José María”.



De izda. a dcha., Ángeles Ortiz, Olga, Pablito, Picasso, Bores y Peinado, en casa de Picasso. Juan-les-Pins, 1925.

respecto siento no disponer de un artículo de prensa publicado por exilio mexicano: “Grupo en según referencia de Humbertos de Picasso, Peinado, res”.

Hinojosa, pintura del 27 es la Gerardo Diego en su burlona la jinojepa”, y concretamente reservado / con varios pintores con Francisco Bores / y pedía / el buen Hinojosa / de

Pintura del 27 son los ilustradores, de 1926 en adelante, de la revista malagueña *Litoral*: con la excepción de Planells, todos los de los libros hinojosianos –y está claro que el poeta, residente durante un tiempo en París, tuvo que ser el principal factor o agente de aquel enlace–, más Viñes, más Cossío, más Gregorio Prieto, más Ucelay, más los catalanes Fenosa, Manolo y Josep de Togores, más el Federico García Lorca dibujante, presididos, como no podía ser de otro modo, por Picasso, y por Juan Gris, autor de la diamantina cubierta –que hay que descubrir debajo de la habitual sobrecubierta azul– del número monográfico gongorino. *Litoral*: tipográficamente espléndida, y deudora de La Sirène, de París, al igual que lo sería la colección de libros aneja, los “suplementos”, precedidos, en 1926, por las delgadas *Canciones del farero*, de Emilio Prados, con su deslumbrante cubierta de papel charol naranja: “A rayas blancas y azules / está el mar hoy”... *Litoral*: el lugar donde, por ejemplo, Manuel Ángeles Ortiz publicó algunas dobles planas gráficamente audaces, que deben ser consideradas, al igual que algunas de las ilustraciones para *Poesía de perfil*, como obras pioneras de la entonces balbuciente abstracción española.

Pintura del 27 son, a imagen y semejanza de *Litoral*, los originales artísticos publicados por más o menos los mismos pintores en otras revistas generacionales como *Alfar* de La Coruña, *La Gaceta Literaria* de Madrid, *Verso y Prosa* de Murcia, *Papel de Aleluyas* de Huelva, *Mediodía* de Sevilla, *L'Amic de les Arts*, por sólo citar las más abiertas a las artes plásticas de entre esas publicaciones que tan bien condensan el aire de la época.

Siempre en el campo de lo impreso, pintura del 27 son, en 1930, las auto-ilustraciones de José Bergamín para su primer libro taurino, *El arte de birlibirloque*. Según me contó el día de 1978 en que me dedicó mi ejemplar del volumen, y siento de veras no haber tomado entonces las debidas notas, Bergamín había quedado citado en los aledaños de la frontera franco-española, no recuerdo si en San Sebastián o en Hendaya o en Biarritz, con dos de los españoles

de París, creo recordar que Bores y Peinado, para que le entregaran las ilustraciones que les había encargado. Al no comparecer, decidió remedar sus trazos.

Pintura del 27 son, antes de su evolución hacia un peculiar surrealismo, algunas zonas de la de un *senior* converso, el residente José Moreno Villa: las más luminosas, más pintura-fruta, más *Cahiers d'Art*, por ejemplo sus bodegones de los años 1927 y 1928, o el casi picabiesco *Dos figuras* (1928), o *Urbanismo, cualquier rincón de España* (1928), o *Figuras y ciervos* (1929), o *Barca y farolas* (1931), o un *Puerto de Málaga* (1932) muy *Canciones del farero*, o el extrañísimo *Plato viejo en el bosque* (1935) del Reina Sofía. Poeta-pintor, y próximo a los nuevos arquitectos, Moreno Villa también fue crítico de arte, y debe consultarse al respecto la monumental antología de sus escritos sobre *Temas de arte* (Valencia, Pre-Textos, 2001), ordenada y anotada por Humberto Huergo, y llena de novedades. Entre sus mejores poemas encontramos, en su auto-ilustrado *Jacinta la pelirroja* (1929), uno sobre un “Cuadro cubista”, que es como una trappucción en palabras de uno de sus del que tampoco puedo dar sino el in-fondo de las aguas / marinas, cerca de claro –pocas veces un título ha estado mexicano, y que es uno de los mejores llena de referencias a la pintura de algunas de ellas dispersas, y otras “Los continuadores de Apeles y de a pintores de otras generaciones alude mente atribuye la condición de mala-Dalí, Pedro Flores, Ramón Gaya, Maruja Mallo, Miró, Palencia, Miguel Arturo Souto, Ucelay, Eduardo y



M. Altolaguirre, S. Dalí, Gala, E. Prados, 1929.

Pintura del 27 es, como una ins-vidual de Moreno Villa en el Salón conocer por Francisco Alcántara en encontramos con Alberti, Juan Bonafé, Gerardo Diego, García Lorca, Gabriel García Maroto, Jorge Guillén, Hinojosa, Jahl, Maruja Mallo, Olivares, Palencia, Pedro Salinas, así como con varios de los arquitectos funcionalistas que pronto fundarían, en el Gran Hotel de Zaragoza, el GATEPAC...

Pintura del 27 es Vicente Escudero, el bailarín vanguardista entonces afincado en París. Si en *Mi baile* nos quedamos admirados ante su capacidad para conciliar tradición, y ultravanguardia a lo George Antheil (*Le ballet mécanique*), en *Pintura que baila* –qué título más epocal–, donde recoge sus cuadros y dibujos, pese al tono menor nos llama la atención lo cerca que está de los Bores, los Peinado, los Olivares y compañía.

Pintura del 27 es, en el campo teórico, el artículo “El salto mortal”, tantas veces citado –desde que nos lo descubriera a todos Jaime Brihuega en la primera de sus dos fundamentales antologías de textos vanguardistas–, de un francés españolizado pintoresco y desdibujado, Federico Macé, artículo aparecido en 1928 en *La Gaceta Literaria* después de que lo rechazara *Revista de Occidente*, y en el que se habla de Bores y su “sensualidad despreocupada”, y también –creo que el lector empieza a conocer la letanía– de Bonafé, Cossío, Moreno Villa, Palencia, Esteban Vicente, Viñes... Más –sugere perspectiva– el nombre, inesperado en ese contexto, de Miró, que ya vimos citado por Moreno Villa en el mencionado prólogo de *La flor de California*, y que también lo es, al igual que André Masson, en los textos de la época de Tériade. Macé detecta un “renacimiento individualista de la pintura”. “El instinto de invención –no de imitación– es el nervio de la pintura nueva”.

Pintura del 27 es la colectiva del Botánico de 1929: *Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París*, en la que figuraron Alberto –una presencia curiosa, ya que por aquel entonces todavía no había visitado la capi-

proprios cuadros de aquel entonces, y cío: “Aquí te pongo, guitarra, / en el un ancla”. Su autobiografía, *Vida en más justificado*–, escrita en el exilio libros de aquel tiempo español, está aquel ciclo histórico, referencias concentradas en el capítulo quince, *Riparographos*”, en el que además de a Bonafé, Bores –al que equivocada-gueño–, Enrique Climent, Cossío, González de la Serna, Juan Gris, Prieto, Pruna, Rodríguez Luna, Esteban Vicente...

tantánea de un día del mismísimo año asistentes a la inauguración de la indi-Chrysler madrileño, lista dada a una crónica de *El Sol*, y en la que nos

tal francesa-, Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Cossío, Dalí, Fenosa, Gargallo, Juan Gris, Manolo, Miró, Olivares, Palencia, Gabriela Pastor, Peinado, Pruna, Ucelay y Viñes.

Pintura del 27 es, de otro modo, la impar Maruja Mallo, objeto de numerosísimos textos de escritores de su tiempo, entre ellos Alberti, Giménez Caballero –que durante la guerra civil renegaría con vehemencia sectaria de la amistad de “Notre Dame de la Aleluya”–, Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés. No cabe duda de que a Maruja Mallo le influyó decisivamente la lectura de la traducción española de *Realismo mágico*, de Franz Roh. 27 fue su mirada, en su primera individual (1928, salones de *Revista de Occidente*), al mundo de las verbenas madrileñas. Cuando un poco después, en 1930, Giménez Caballero rueda su fantástica *Esencia de verbena*, a la vez vanguardista a lo Walter Ruttmann y ramonianamente castiza, como no podía ser de otro modo se acordará, incluyéndolas como cita, de aquellas imágenes de quien por lo demás estaba tan fascinada por el universo del cine como Alberti, su compañero sentimental de aquel entonces. Luego, siempre en estrecho contacto con el poeta, y en paralelo con la evolución de éste en la época de *Sermones y moradas*, la pintora, ante el gran disgusto de Juan Ramón, viajaría hacia zonas más sombrías y desoladas,

desembocando ella también, con sus *Cloacas* y de Vallecas, concretada en a pintores y escultores Alberti, Gil Bel, García González Tuñón, Miguel Petere, el chileno Pablo Vivanco.

Pintura del 27 es, también, el pintor asesinado Alfonso Lucía, cuadro de 1930 Manuel Abril en una de sus *Negro*, y largo tiempo desapareció en el Campillo del he visto como un cruce



Ángel López-Obrero, Aureliano Arronte, Isaías Díaz, Servando del Pilar, Cobo Barquera, Ponce de León, Waldo Insúa y Pablo Zelaya, con motivo de la muestra del Primer Salón de Artistas Independientes, 1929.

nuevo, y el *Romancero gitano* lorquiano, más desde luego el punto más misterioso de su superficie, ese cubo blanco metafísico, y ese Fiat Balilla o Ford T negro, junto a él. Casado con Margarita Manso, muy amiga de Maruja Mallo y dedicataria, en el mencionado *Romancero...*, de “Muerto de amor”, Ponce es todavía más realismo mágico que la autora de *Elementos de deporte*, y a diferencia de ella siempre se mantendría fiel a aquella poética. Lo encontraremos, ya en la década del treinta, entre los colaboradores de La Barraca. Como Giménez Caballero, como Pancho Cossío, como el arquitecto José Manuel Aizpúrua, como algunos más, se adhirió a la causa falangista.

Pintura del 27 es por algún lado –no por el lado Bores, desde luego–, en la Valencia de Max Aub y de Josep Renau y de Juan Gil-Albert y de las fiestas en la playa de la Malvarrosa, el neo-popularismo de Genaro Lahuerta, por ejemplo *Naipes en libertad* (1930), con sus desmesuradas figuras de la baraja, que nos traen a la memoria ciertas visiones metafísicas y desconcertantes de Filippo de Pisis. (Genaro Lahuerta, que decoró, con adecuada imaginaria náutica, el desaparecido apartamento valenciano de Max Aub).

Pintura del 27 es, a su manera, Gregorio Prieto, vinculado biográficamente a Alberti, a García Lorca, a Hinojosa, a Juan Ramón Jiménez, a Alfonso Reyes, a Cernuda durante los años cuarenta de su común exilio londinense. Gregorio Prieto, tan metido en la vorágine europea (sucesivamente París, nuestra Academia en Roma, Londres), y tan receptivo a tantas influencias, entre ellas la de la boga neorromántica europea de los treinta, al calor de la cual surgirán algunas de sus mejores realizaciones.

Pintura del 27 es, yéndonos más para los años treinta, José Caballero, discípulo de Vázquez Díaz, cercano a Moreno Villa en algunos de sus cuadros tempranos –por ejemplo, *Bodegón del pájaro de agua* (1932)–, colaborador del provocador Adriano del Valle de *Telefonía celeste*, talentoso aprendiz de surrealista, autor con Juan Antonio Morales del cartel de la *Yerma* lorquiana, definitivo ilustrador del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías...*

bién, con sus *Cloacas* y de Vallecas, concretada en a pintores y escultores Alberti, Gil Bel, García González Tuñón, Miguel Petere, el chileno Pablo Vivanco.

bién a su aire, el futuro Ponce de León. *De Anda* reproducido aquel año por crónicas de *Blanco y parecido hasta que reaparece* Mundo Nuevo, siempre lo entre “el Franz Roh”, de

Pintura del 27 es, dentro del grupo en torno a *Mediodía*, alguien de quien seguimos sabiendo demasiado poco, el sevillano Pablo Sebastián, glosado por Rafael Porlán en una de sus *plaquettes*, amigo de Alberti, y cuyo cuadro francés y urbano de 1931, hoy en la colección del Reina Sofía, es magnífico.

Pintura del 27 es la que se hizo por aquel tiempo en la Murcia fina y polvorienta de *Verso y Prosa*, visitada por Esteban Vicente por su amistad madrileña con Juan Bonafé. 27 puro es, precisamente en el emblemático año gongorino de 1927, el neo-popularista *Bodegón de la mandolina* –también con naípe– de Ramón Gaya, entonces jovencísimo pintor-escritor, y por momentos muy boresiano él también: ver por ejemplo, dentro de su producción de 1928, las *Dos mujeres* del Reina Sofía, o la deliciosa acuarela *Tres peras y una manzana*. Pintura del 27 murciano son también ciertas entrevisiones picassianamente clasicistas, y a la vez cargadas de ironía, de Pedro Flores; y el arrabal un punto solanesco de Luis Garay, excelente prosista secreto y local; y por supuesto no pocos aspectos de la obra del propio Bonafé, pintor fino donde los haya. Cosas todas ellas muy del gusto de Juan Ramón, del Sebastià Gasch degustador de la “pintura poética”, o de Jorge Guillén. Cosas que se pudieron contemplar, además, en la entonces capital artística del mundo –y del 27–, me refiero

en 1928 los tres murcianos residencia, no figuró en la muestra de grupo en la Galeano era ni mucho menos una vez lo tengo más claro, todo lo

He citado a Guillén, entonces de Murcia, y siempre he murciano ciertos versos del ejemplo este comienzo del poema persa. / Laten sombras. yo: pisadas”. (Y muy pintura *Cántico*, tan sevillano, según Miguel García-Posada, que la



M. Mallo y J. Carabias, 1931.

A propósito de Sebastià Gasch, hay que decir que “pintura poética” del 27 es buena parte de la defendida por él en aquel tiempo desde las muchas tribunas que ocupó. Por ejemplo: en un artículo de *La Gaceta Literaria* de 1928, en el marco de las polémicas suscitadas por la aparición del Franz Roh, además de reproducir un párrafo de una carta que acababa de recibir de Zervos, cita, entre otros, de la mayoría de los cuales fue muy amigo, a Manuel Ángeles Ortiz, Barradas, Bores, Cossío, Dalí, Francesc Domingo, García Lorca, Gaya, González de la Serna, Miró, Moreno Villa, Peinado, Viñes...

Pintura del 27 es, en palabras del Eugenio Montes de 1931, que escribe en *La Gaceta Literaria* y cita a Bores, a Cossío, a González de la Serna, a Palencia, “un arte desraizado, todo hojas, calidad, luz de sol e impresionismo delicado y delicia sexual”.

Pintura del 27 es la que rodeó a diario a Federico García Lorca en sus sucesivos espacios de vida y trabajo, y que hemos podido conocer mejor gracias a la reveladora exposición *Signos de amistad: La colección de Federico García Lorca* (Madrid y Granada, Huerta de San Vicente y Residencia de Estudiantes, 1997): obras de Manuel Ángeles Ortiz, Barradas, la también ultraísta Norah Borges, José Caballero, Dalí –esas obras pertenecen hoy al Reina Sofía–, Gaya, González de la Serna, Grau Sala, Palencia, Ponce de León... En su interesantísima conferencia granadina de 1928 “Sketch de la nueva pintura”, el poeta habló de Dalí, y también de Cézanne, Picasso, Juan Gris –“del cual arrancan todos los modos constructivos y verdaderamente pictóricos de la actualidad”–, Braque, Gleizes, Léger, Severini y otros futuristas italianos, los puristas Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier), Picabia, Kandinsky, los “Proun” de Lissitzky, Giorgio de Chirico, Miró y otros surrealistas... En 1929, gracias al poeta a la Exposición Regional de Arte Moderno de Granada, organizada por su amigo Antonio Gallego Morell, concurren Picasso y –a título póstumo– Juan Gris, y varios de los pintores del 27, encabezados por Manuel Ángeles Ortiz.

naturalmente a París, donde –Bonafé, que sólo lo era de expedición– celebraron una ríe des Quatre Chemins, que sala de segunda, sino, cada contrario.

ces catedrático en la Universidad encontrado muy pintura del 27 perfecto *Cántico* de 1928, por ma “Las sombras”: “Sol. Acti–¿Quién entra? / ...Huyen. Soy del 27 también, el segundo confesión del propio autor a recoge en *Acelerado sueño*).

A lo largo de las líneas anteriores he hecho alusiones al paso a Moreno Villa, y a la obra dibujística lorquiana –que también pudo contemplarse en la Exposición Regional granadina a la que acabo de referirme–, y a por qué Bergamín le puso ilustraciones propias a uno de sus primeros libros. Pintura del 27 es también, ciertamente, el hecho nada irrelevante de que no pocos de los mejores escritores de aquel tiempo español manifestaran una más que notable vocación pictórica o dibujística, algo que afecta en primerísimo lugar al *tandem* compuesto por Rafael Alberti –que inicialmente iba para pintor, y uno de cuyos libros fundamentales será, ya en el exilio argentino, *A la pintura*– y Federico García Lorca –expositor en solitario *chez Dalmau*, en 1927–, pero también a un *senior* central como Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías dibujadas, y al Giménez Caballero de los agudísimos *Carteles literarios*, igualmente enseñados en 1928 por Dalmau –y uno de los cuales es un ingenioso retrato, precisamente, de Ramón–, y al Adriano del Valle de las acuarelas y sobre todo de los *collages* de sabor ochocentista, y al Hinojosa de las dedicatorias –ya conocemos unas cuantas– dibujadas con tizas de colores, y al canario Agustín Espinosa –tan ramoniano y, no lo olvidemos, tan gimenezcaballerista– de *Lancelot 28º 7º*, y a casi todos los humoristas del 27 (Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono...), y al Max Aub que en los años cincuenta y desde el exilio mexicano irrumpirá en el campo del arte-ficción bajo la máscara del supuesto cubista olvidado “Jusep Torres Campalans”, y por último, volviendo al arte de birlibirloque, a ese José Bergamín de los garabillos, los gatos y las musarañas finales...



José Caballero, Pablo Neruda, Díez Crespo, Delia del Carril y Maruja Mallo. Madrid, 1935.

Obras expuestas

Neocubismo - figuración lírica

33-47

Pintura poética - figuración

48-67

Geometría - construcción

68-71

Realismo mágico

72-81

Surrealismo lírico

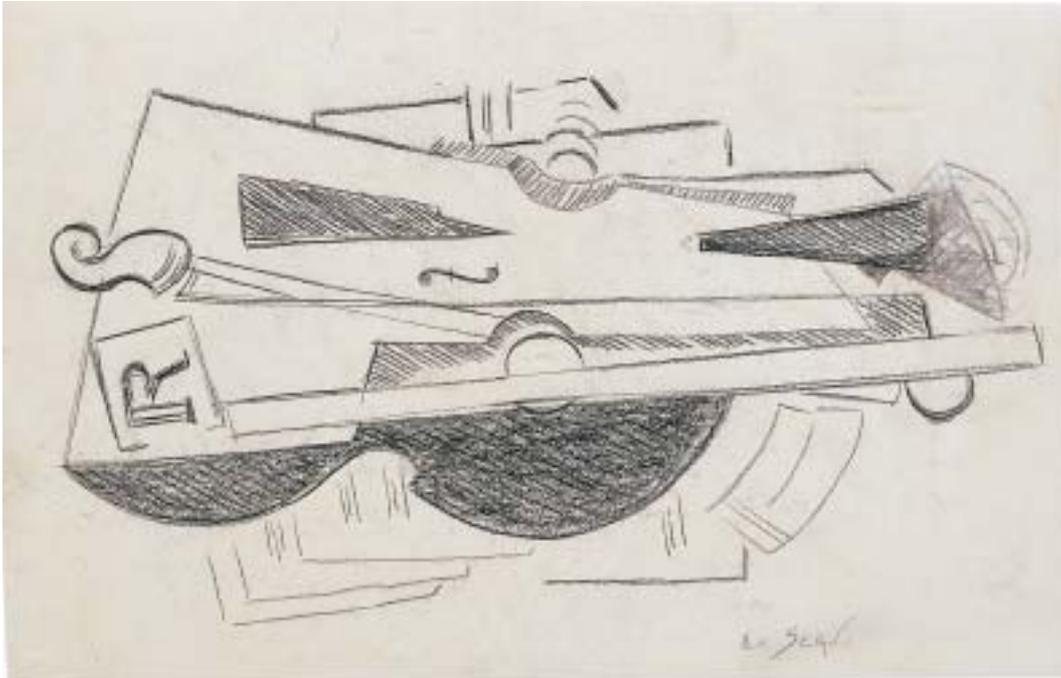
82-90

Surrealismo - Escuela de Vallecas

91-102



MARÍA BLANCHARD. *Composition avec tâche rouge*, 1916; óleo sobre lienzo;
100 x 65 cm (cat. núm. 10)



ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA. *Bodegón con instrumentos musicales*; lápiz sobre papel; 25,5 x 39,5 cm (cat. núm. 35)



MANUEL ÁNGELES ORTIZ. *Composición con copa y libro*, 1926; óleo sobre lienzo; 65 x 81 cm
(cat. núm. 3)



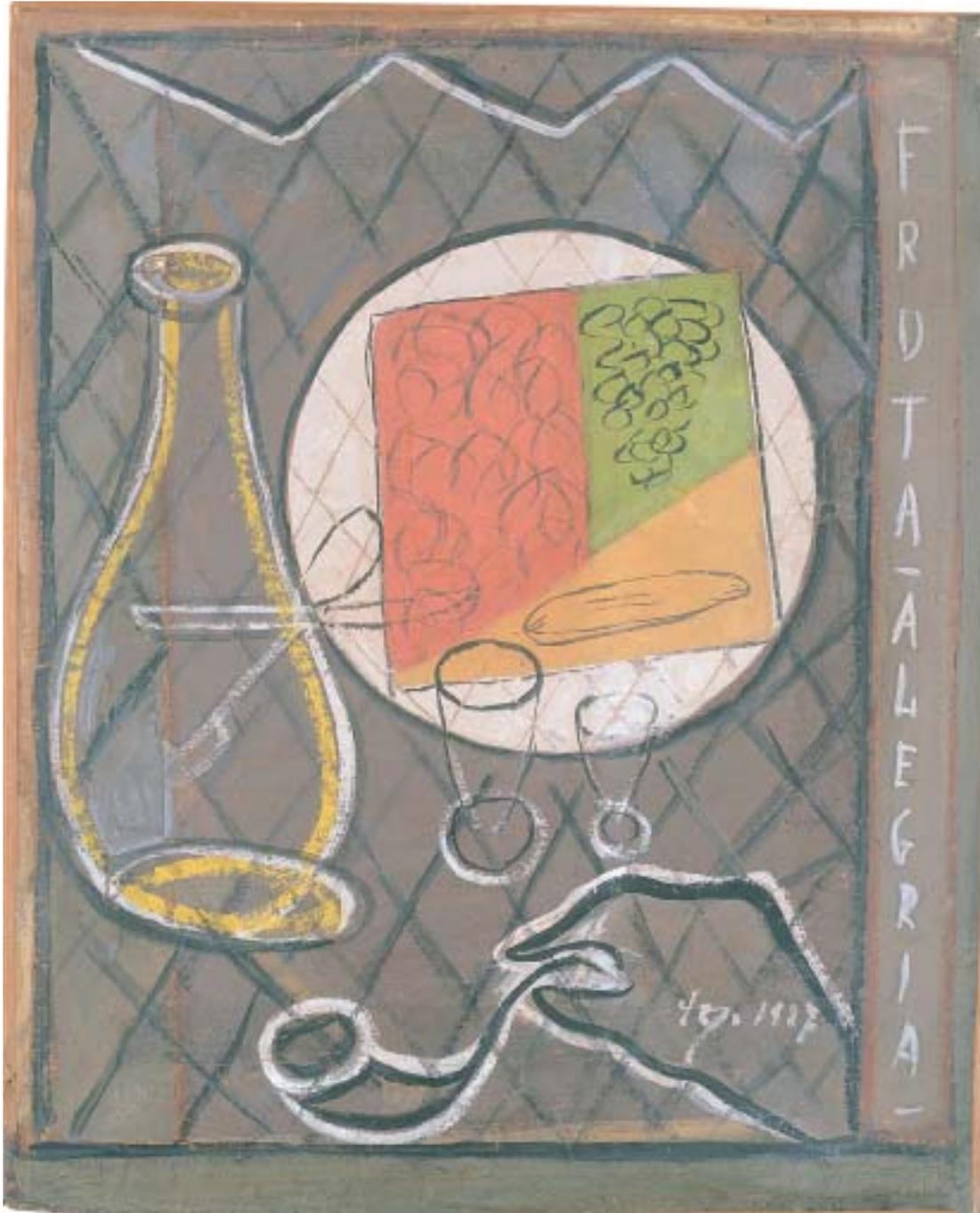
SANTIAGO PELEGRÍN. *La Gaceta Literaria*, 1927; óleo sobre lienzo; 45,5 x 53,5 cm (cat. núm. 60)



JOAQUÍN PEINADO. *Nature morte*, 1927; óleo sobre lienzo; 65 x 81 cm (cat. núm. 59)



BENJAMÍN PALENCIA. *Composición con pipa y periódico*, 1927; tinta y ceras de colores sobre papel; 15,5 x 23,5 cm (cat. núm. 54)



ALFONSO OLIVARES. *Fruta-Alegría*, 1927; técnica mixta sobre cartón; 56,5 x 45,5 cm (cat. núm. 47)



HERNANDO VIÑES. *Composición*, 1927; óleo sobre tabla; 34,5 x 26,5 cm (cat. núm. 75)



ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA. *Paisaje surrealista*, 1927; óleo sobre lienzo; 60 x 73 cm (cat. núm. 34)



ALFONSO OLIVARES. *Composición*, 1928; óleo sobre lienzo; 80 x 63 cm (cat. núm. 48)



FRANCISCO BORES. *Composición con figuras y caballos*, 1926; óleo sobre lienzo; 38,5 x 46,5 cm (cat. núm. 12)



FRANCISCO BORES. *Personajes en un café*, 1928; óleo sobre lienzo; 50 x 61 cm (cat. núm. 13)



HERNANDO VIÑES. *Cabeza y personajes en la playa*, 1928; óleo sobre lienzo; 45 x 60 cm (cat. pág. 76)



FRANCISCO COSSIO. *Mujer mirando un plano de París*, 1931; óleo sobre lienzo; 97,5 x 80 cm (cat. núm. 24)



RAFAEL BARRADAS. *Aldea*; acuarela sobre papel; 16,2 x 16,8 cm (cat. núm. 8)



RAFAEL BARRADAS. *Campesina*, 1923; carboncillo y acuarela sobre papel; 33,5 x 23,2 cm (cat. núm. 7)



RAFAEL BARRADAS. *Mujeres conversando*, 1928; acuarela sobre papel; 31 x 40 cm (cat. núm. 9)



RAFAEL ALBERTI. *Afinidades*, 1921; lápiz sobre papel; 60 x 47,5 cm (cat. núm. 1)



SALVADOR DALÍ. *Paisaje de Madrid*, 1922-23; óleo sobre cartón; 30 x 35,5 cm (cat. núm. 25)



NORAH BORGES. *Campesina con cántaro*, 1924; tinta sobre papel; 28 x 15,5 cm (cat. núm. 14)



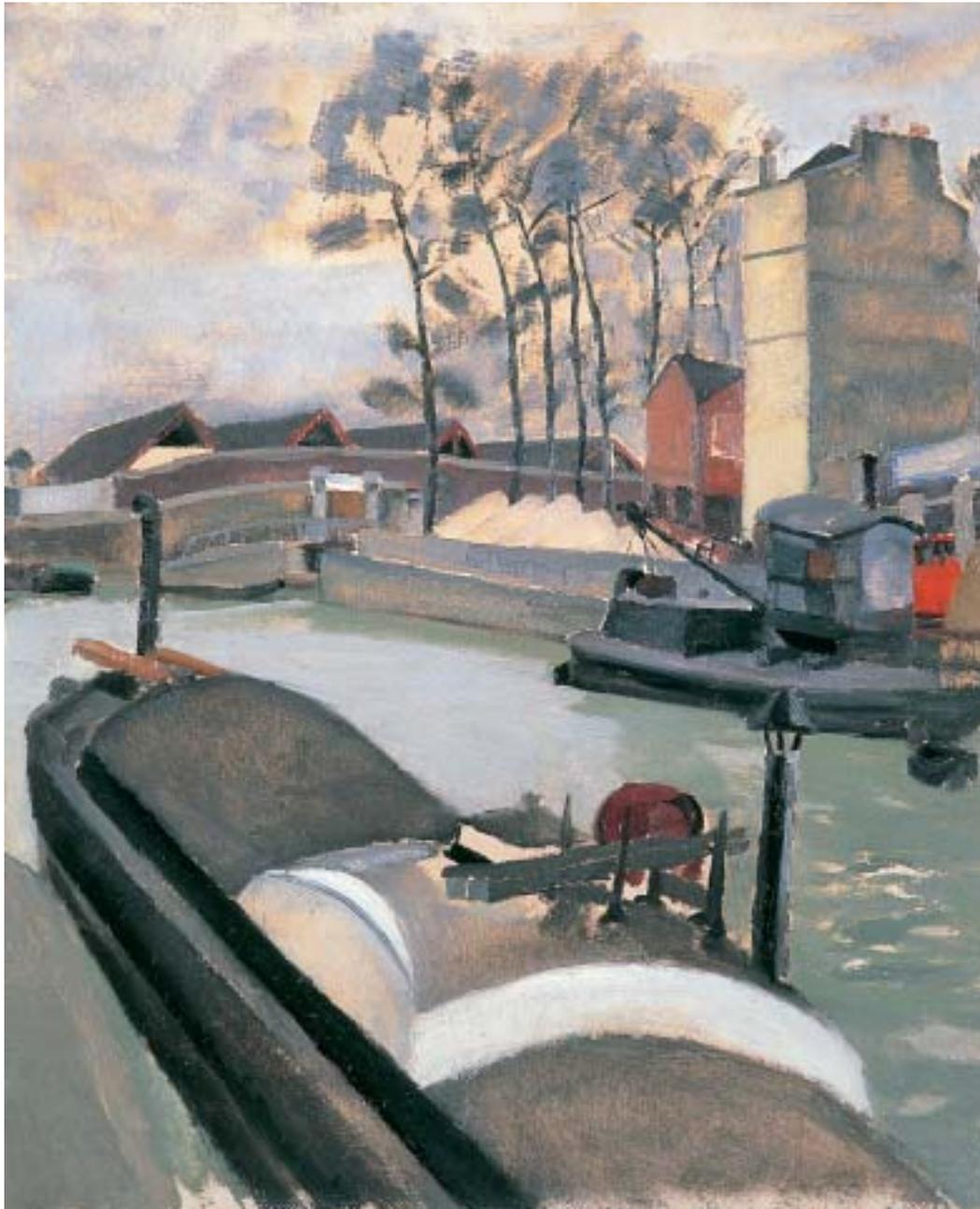
NORAH BORGES. *Arquitectura, barco y personajes*; tinta sobre papel; 18 x 22 cm (cat. núm. 15)



NORAH BORGES. *Recuerdo de Cádiz*, 1936; t mpera y collage sobre cartón; 41,5 x 51 cm (cat. núm. 16)



JOSÉ FRAU. *Paisaje*, h. 1925; óleo sobre lienzo; 87 x 98 cm (cat. núm. 27)



TIMOTEO PÉREZ RUBIO. *Canal de San Martín, París*, 1925; óleo sobre tabla; 46 x 37 cm (cat. núm. 61)



JOAN SANDALINAS. *Figura*, 1927; acuarela sobre papel; 31 x 24 cm (cat. núm.70)



MARIANO ANDREU. *Joie géométrique*, 1930; óleo sobre madera; 71 x 83 cm (cat. núm. 5)



BENJAMÍN PALENCIA. *Composición con florero y flauta*, 1918; óleo sobre lienzo; 50,5 x 34,5 cm (cat. núm. 53)



BENJAMÍN PALENCIA. *Niños*, 1915; lápiz sobre papel; 9 x 7 cm (cat. núm. 50)



BENJAMÍN PALENCIA. *Niños sentados*, 1915; lápiz sobre papel; 15 x 9,5 cm (cat. núm. 51)



BENJAMÍN PALENCIA. *Niñas jugando*, 1915; lápiz sobre papel; 9 x 11 cm (cat. núm. 52)



FRANCISCO MATEOS. *Mujer*, 1918; acuarela sobre papel; 19 x 13 cm
(cat. núm. 42)



RAMÓN GAYA. *Dos mujeres*, 1928; óleo sobre lienzo; 61 x 46 cm (cat. núm. 30).
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



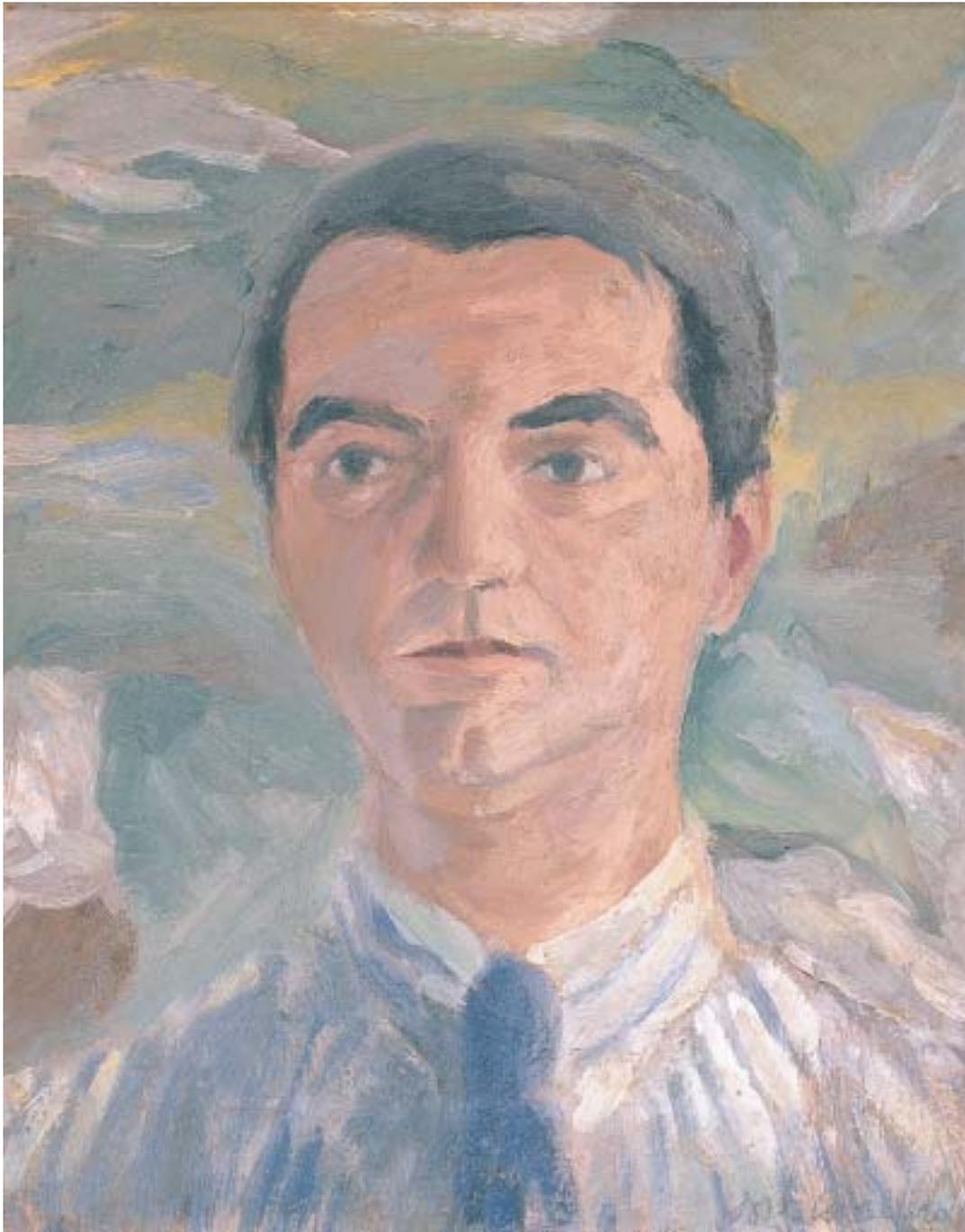
RAMÓN GAYA. *Altea*, 1928; tinta y acuarela sobre papel; 23,5 x 30 cm (cat. núm. 31)



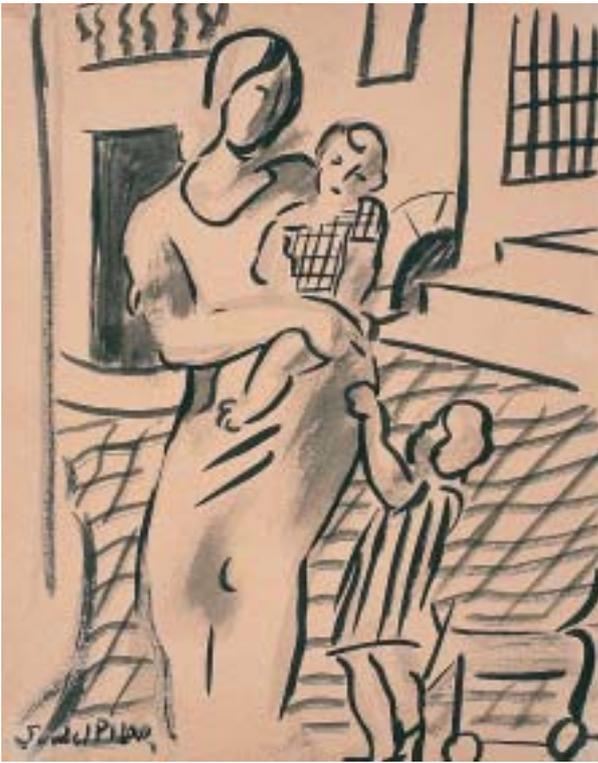
RAMÓN GAYA. *El Albir*, 1929; tinta y acuarela sobre papel; 25 x 32,5 cm (cat. núm. 32)



MANUEL ÁNGELES ORTIZ. *Retrato de la Srta. de Ontañón*, 1924; lápiz sobre papel; 74 x 52 cm (cat. núm. 2)



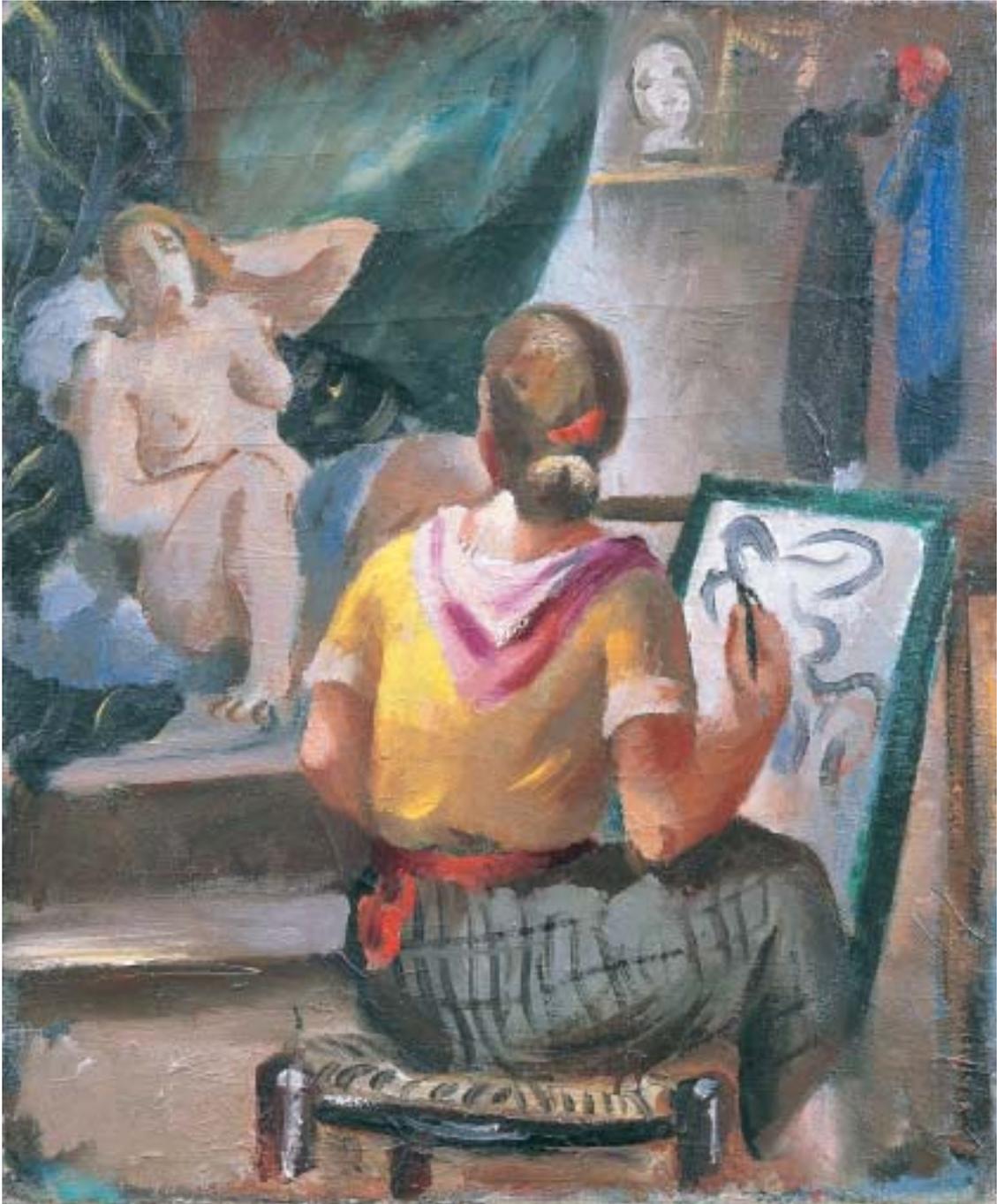
JOSÉ CABALLERO. *Retrato de Federico García Lorca*, 1935; óleo sobre lienzo pegado a tabla; 39 x 31,5 cm (cat. núm. 18)



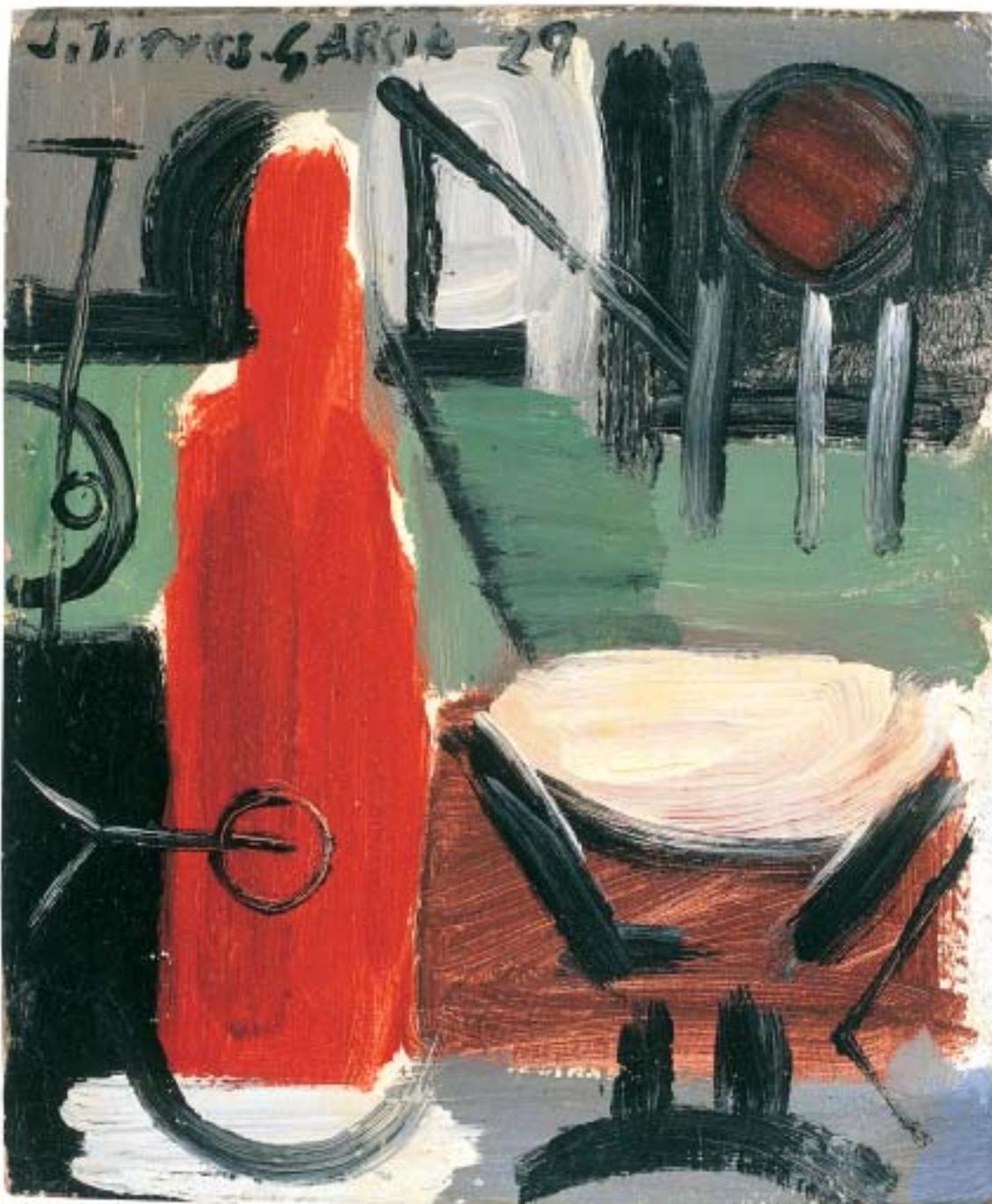
SERVANDO DEL PILAR. *Mujer con niños*;
tinta sobre papel; 29 x 23 cm (cat. núm. 64)



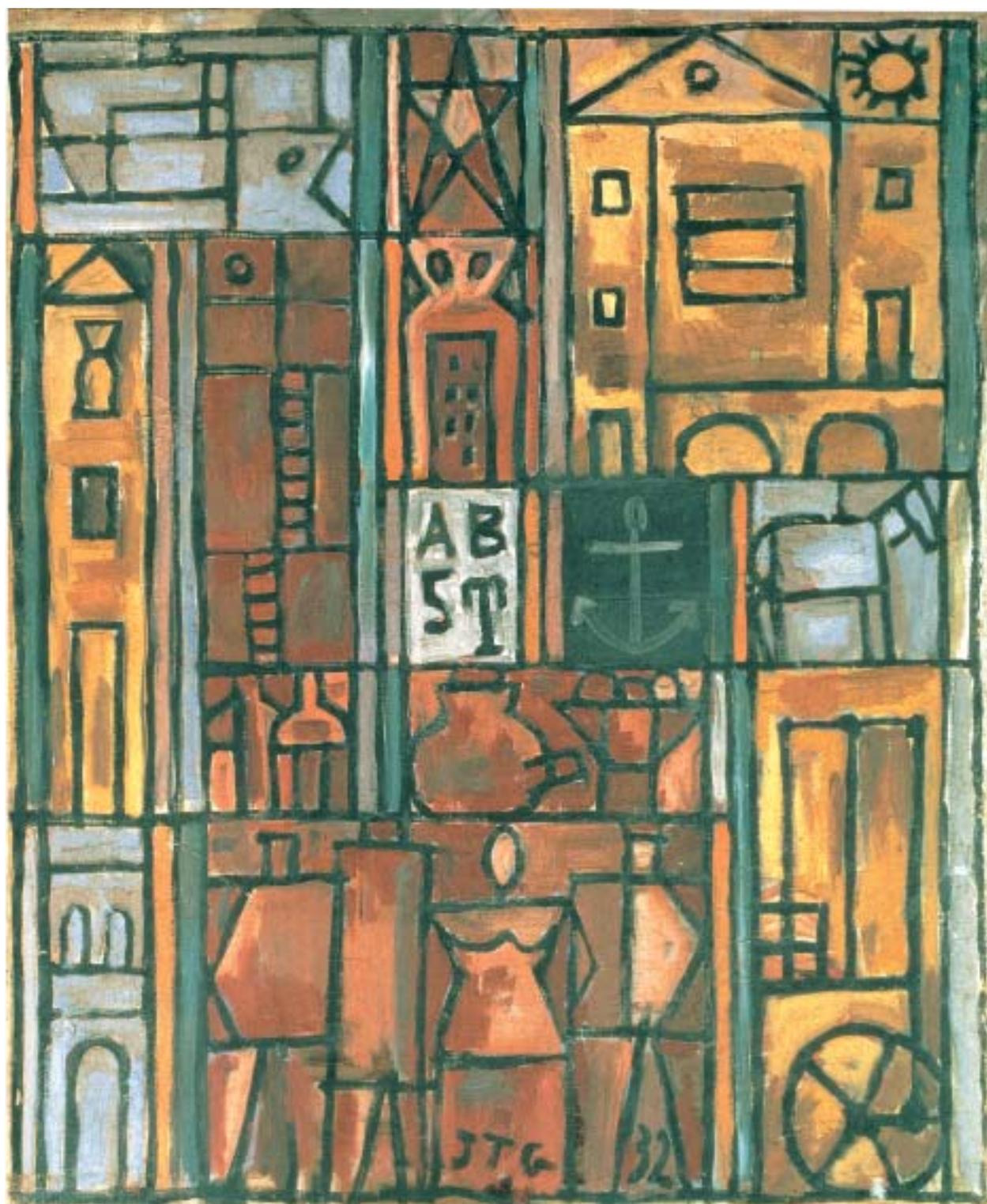
SERVANDO DEL PILAR. *Mujeres con cántaros*; lápiz sobre papel; 23 x 29 cm
(cat. núm. 63)



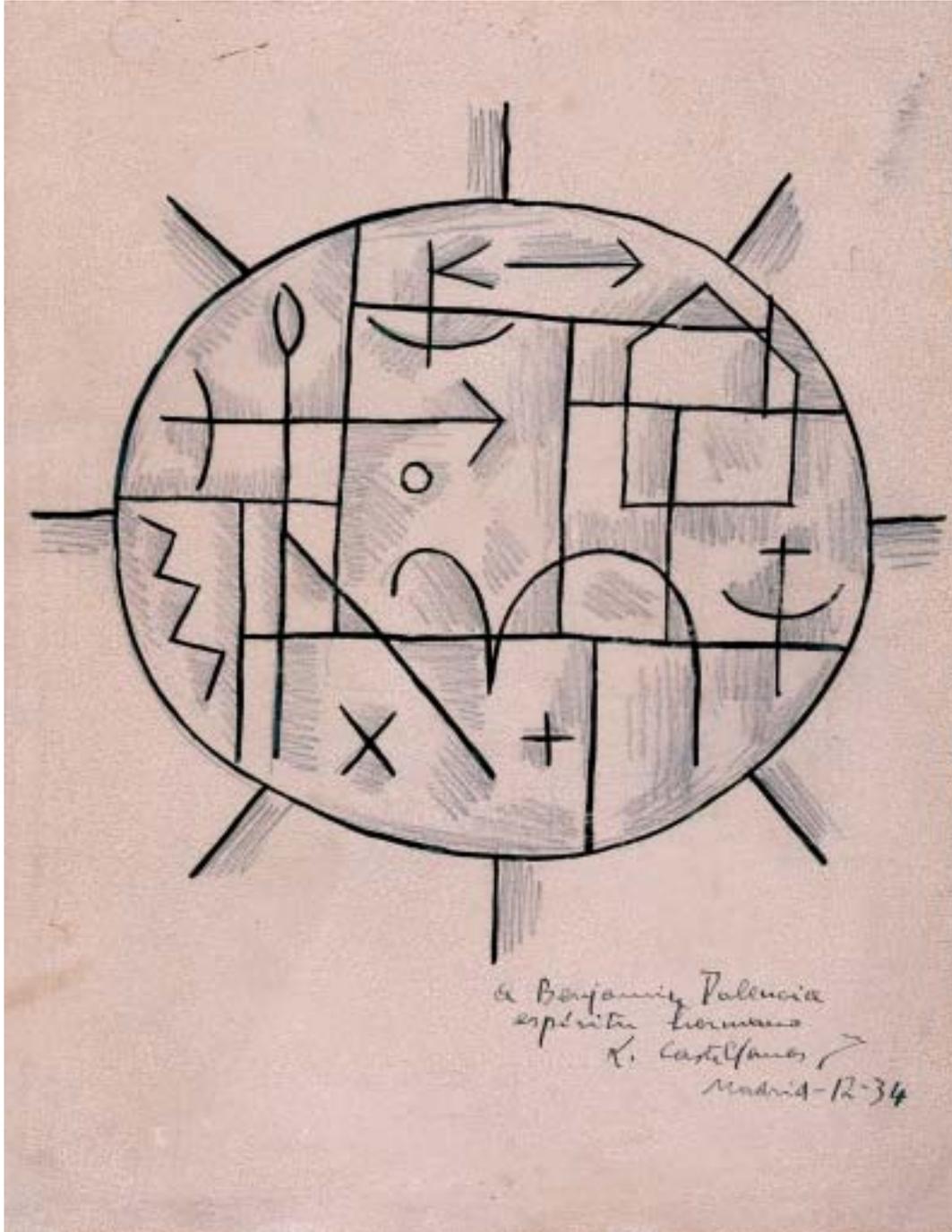
SERVANDO DEL PILAR. *Pintora y modelo*; óleo sobre lienzo; 65 x 54 cm (cat. núm. 62)



JOAQUÍN TORRES-GARCÍA. *Composición con botella*, 1929; óleo sobre tabla; 34 x 25 cm
(cat. núm. 72)



JOAQUÍN TORRES-GARCÍA. *Constructivo con cuatro figuras*, 1932; óleo sobre lienzo; 73 x 60 cm
(cat. núm. 73)



LUIS CASTELLANOS. *Composición*, 1934; tinta sobre papel; 30 x 25 cm (cat. núm. 21)



LUIS CASTELLANOS. *Personajes*, 1932; óleo sobre lienzo; 91 x 73 cm (cat. núm. 20)



JOSÉ DE TOGORES. *Desnudo*, 1921; óleo sobre lienzo; 73 x 116 cm (cat. núm. 71)



MARÍA BLANCHARD. *Niña en las escaleras*, 1922-23; óleo sobre lienzo; 81 x 50 cm (cat. núm. 11)



MARUJA MALLO. *El Mago*, 1926; óleo sobre cartón; 60 x 74 cm (cat. núm. 39)



MARUJA MALLO. *Elementos para el deporte*, 1927; óleo sobre cartón; 59 x 69 cm (cat. núm. 40)



ALFONSO PONCE DE LEÓN. *Bodegón con frutero y papel*, 1929; óleo sobre lienzo; 75 x 82 cm
(cat. núm. 66)



ALFONSO PONCE DE LEÓN. *Puestos*, 1929; óleo sobre lienzo; 64,5 x 81 cm (cat. núm. 67)



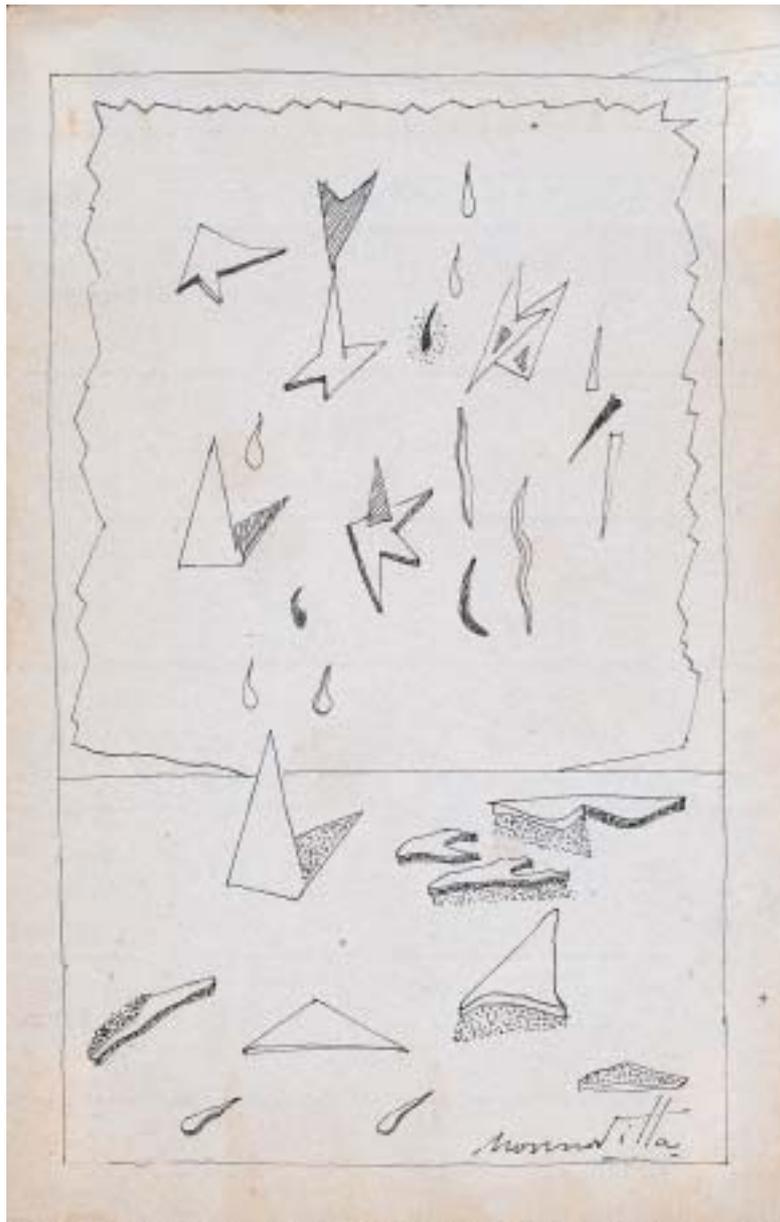
CARLOS SÁENZ DE TEJADA. *Niña con máscaras*, 1924; óleo sobre lienzo; 84 x 84,5 cm (cat. núm. 68)



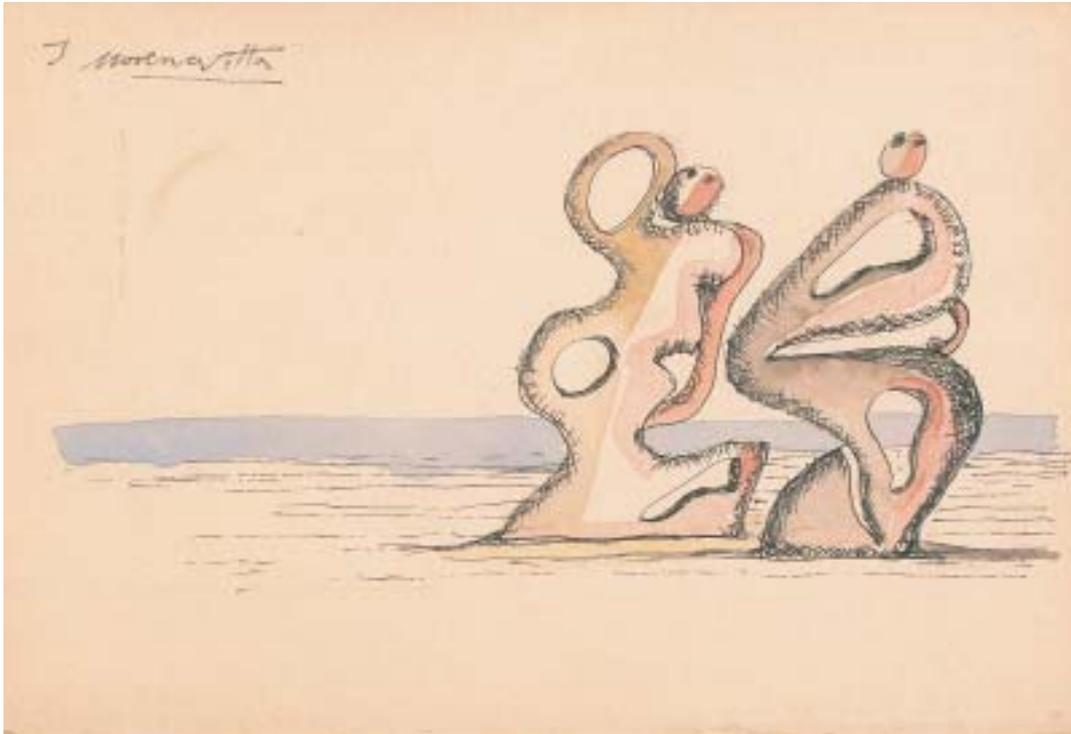
CARLOS SÁENZ DE TEJADA. *Muchacha sentada*, 1924; óleo sobre lienzo; 56,5 x 53 cm (cat. núm. 69)



WIFREDO LAM. *Interior con florero*, 1933; óleo sobre lienzo; 80 x 80 cm (cat. núm. 38)



JOSÉ MORENO VILLA. *Paisaje surrealista*; tinta sobre papel;
21,5 x 13,5 cm (cat. núm. 46)



JOSÉ MORENO VILLA. *Dos figuras en la playa*, h. 1932; tinta y acuarela sobre papel; 9,4 x 14 cm (cat. núm. 45)



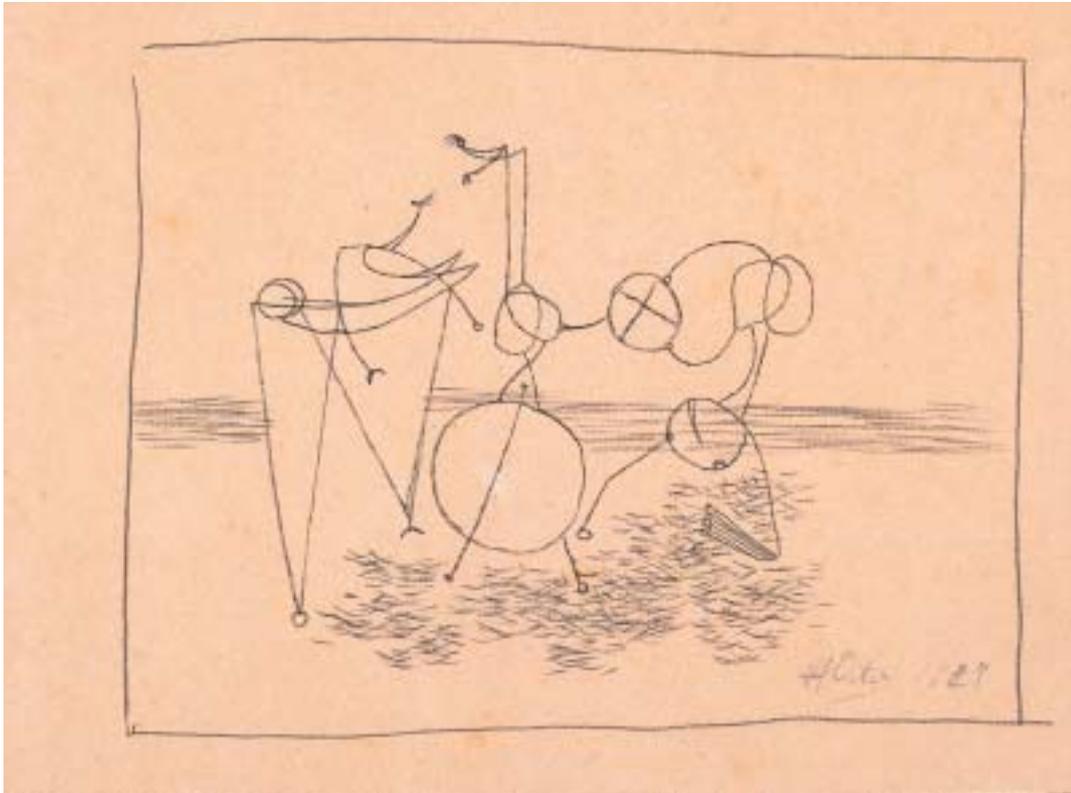
JOSÉ MORENO VILLA. *Piedras ambulantes*, 1930; óleo sobre lienzo; 42 x 64 cm (cat. núm. 43)



JOSÉ MORENO VILLA. *Mujer en la playa*, 1932; óleo sobre táblex; 46 x 54 cm (cat. núm. 44)



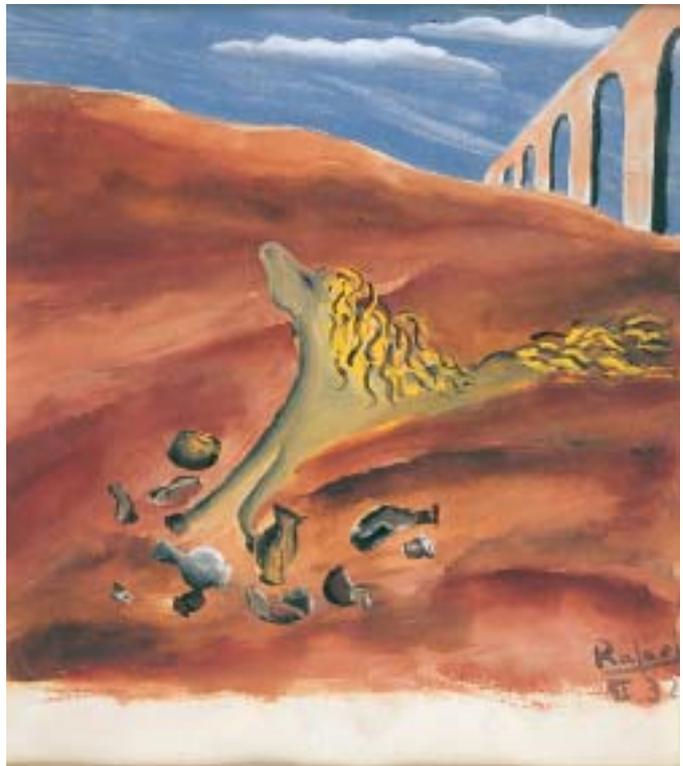
FEDERICO GARCÍA LORCA. *Herido en el alba*, 1927; tinta y lápices de colores sobre papel; 17,5 x 15,5 cm/17,5 x 31,5 cm (cat. núm. 29)



MANUEL ÁNGELES ORTIZ. *Bañistas*, 1927; lápiz sobre papel; 18 x 24 cm (cat. núm. 4)



GABRIEL CELAYA. *Composición en amarillo*; gouache sobre papel; 31,5 x 23,7 cm (cat. núm. 23)



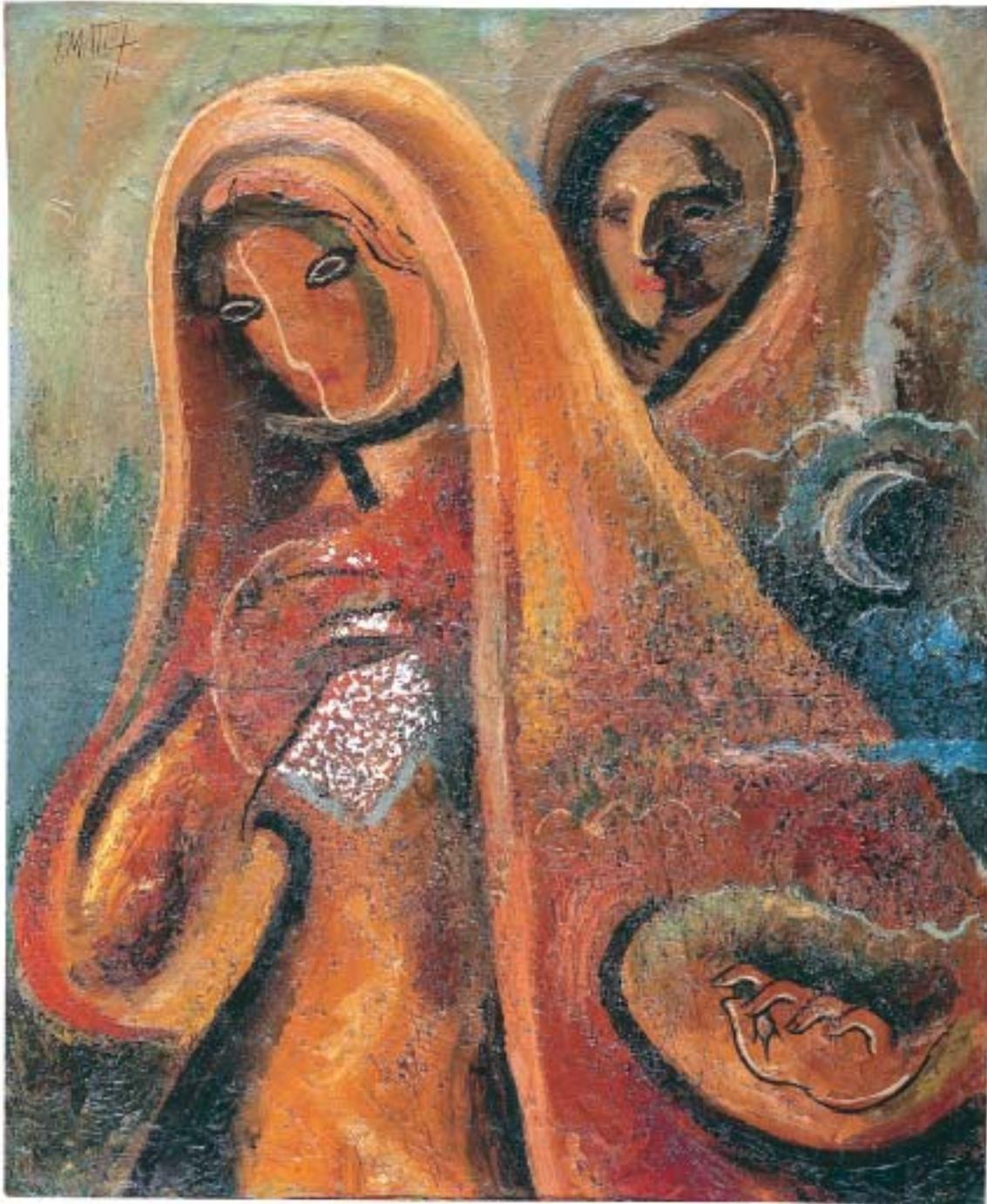
GABRIEL CELAYA. *Paisaje metafísico con caballo*, 1932; gouache sobre papel; 31,5 x 23,5 cm (cat. núm. 22)



JOSÉ CABALLERO. *Los relojes parados*, h. 1935; tinta sobre papel; 36 x 26 cm
(cat. núm. 19)



ÁNGEL PLANELLS. *El somni de la voluntat ferida*, 1929; óleo y collage de diversos materiales sobre madera; 24,6 x 28,2 cm (cat. núm. 65)



FRANCISCO MATEOS. *Campesinas*, 1929; óleo y arena sobre cartón pegado a lienzo; 55 x 45,5 cm (cat. núm. 41)



BENJAMÍN PALENCIA. *Cinco figuras*, 1933; tinta sobre papel; 57 x 78 cm (cat. núm. 55)

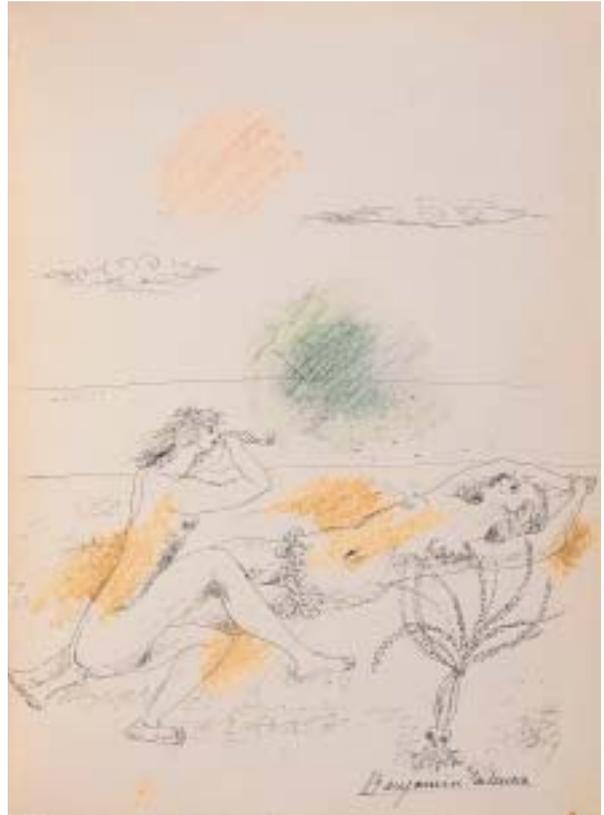


BENJAMÍN PALENCIA. *Álbum de poemas de Gil Bel*; tinta sobre papel; 28 x 21cm (cat. núm. 58)



BENJAMÍN PALENCIA. *Álbum de poemas de Gil Bel*; tinta sobre papel; 28 x 21cm (cat. núm. 58)

BENJAMÍN PALENCIA. *Álbum de poemas de Gil Bel*; tinta sobre papel; 28 x 21cm (cat. núm. 58)



BENJAMÍN PALENCIA. *Álbum de poemas de Gil Bel*; tinta sobre papel; 28 x 21cm (cat. núm. 58)



ADRIANO DEL VALLE. *A la rueda Catalino*, h. 1934; collage; 16 x 18 cm (cat. núm. 74)



ALFONSO BUÑUEL. *Sin título*, 1935-36; collage; 24,5 x 18,5 cm (cat. núm. 17)



ANTONIO GONZÁLEZ BERNAL. *Arquitectura y personajes*, h.1930; óleo sobre lienzo; 37,7 x 45,5 cm (cat. núm. 33)



LUIS ORTIZ ROSALES. *La Edad de Oro*, 1935; tinta sobre papel; 23,5 x 30,5 cm (cat. núm. 49)



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *El Drago*, 1933; óleo sobre lienzo; 82 x 61 cm (cat. núm. 26)



JUAN ISMAEL. *Ángel y personajes*, 1935; óleo sobre lienzo; 80 x 60 cm (cat. núm. 37)



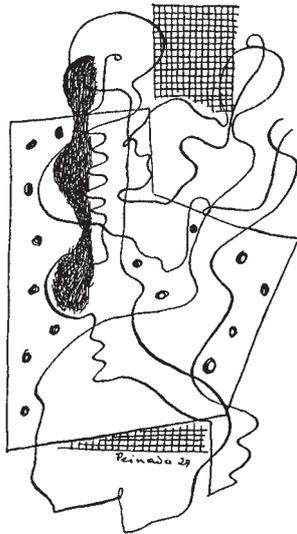
JUAN ISMAEL. *Composición surrealista*, 1935; óleo sobre lienzo; 46 x 38 cm (cat. núm. 36)

La exposición bibliográfica que acompañará a la obra plástica en su itinerancia por las ciudades de Málaga y de El Ferrol quiere ser, además de un complemento ineludible, una muestra elocuente de la profunda y fecunda relación que existió en esos años entre la pintura y la escritura.

En esta selección se han querido poner de manifiesto varias cuestiones y hacer hincapié en determinadas figuras.

Por un lado, hacer un homenaje y reconocimiento a los grandes tipógrafos del momento en una lista que comenzaría con Juan Ramón Jiménez y sus ediciones de *Índice*, seguiría con Gabriel García Maroto, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa para concluir con las ediciones de José Bergamín y las editoriales Plutarco, Ulises o gaceta del arte. Magníficos ejemplos todos ellos de la calidad de objeto que alcanzaron sus ediciones.

J. Peinado. Ilustr. para José María Hinojosa, La Flor de California. 1928



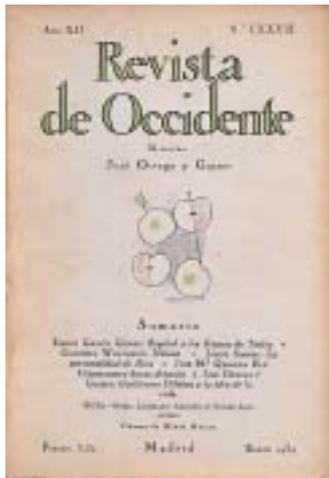
También se ha querido dejar constancia de la presencia de autores americanos profundamente ligados a este periodo y de las relaciones que existieron entre ellos y el mundo editorial, literario y pictórico español. En este apartado destacan los nombres de Rafael Barradas, Oliverio Girondo o Vicente Huidobro con un apartado especial dedicado a Norah Borges y a las cuidadísimas ediciones privadas que tanto Alfonso Reyes como Genaro Estrada hicieran de sus obras (*Fuga de Navidad*, con ilustraciones de Norah Borges, *La Saeta*, con ilustraciones de José Moreno Villa, ambas de Alfonso Reyes, y la maravillosa edición de *Crucero*, con grabados de

Gabriel García Maroto, de Genaro Estrada, son ejemplos elocuentes del buen saber hacer de estos dos poetas-tipógrafos-editores.)

Por último, se ha querido dejar constancia de la colaboración de los nuevos pintores en las ediciones de los nuevos autores y de las nuevas editoriales. La lista seleccionada va dibujando el panorama de lo que fue un momento realmente deslumbrante dentro de la historia del libro español que todavía está por hacer.

J.P.A.

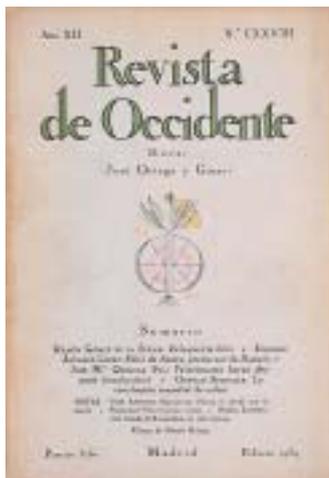
1-4, Revista de Occidente, Madrid, números de febrero, marzo, abril y mayo de 1934 (Viñetas de Maruja Mallo) Colección particular, Madrid



1



4

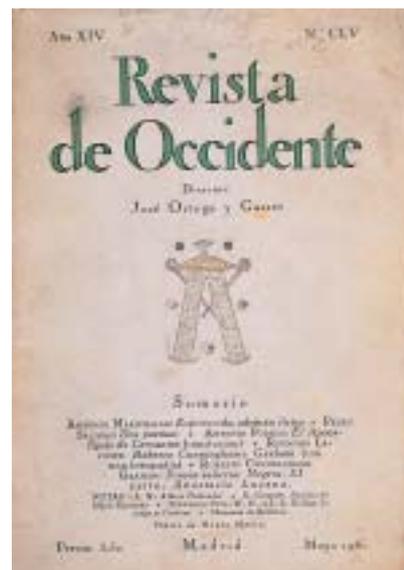


2

5, Revista de Occidente, Madrid, mayo de 1936 (Viñeta de Maruja Mallo) Colección particular

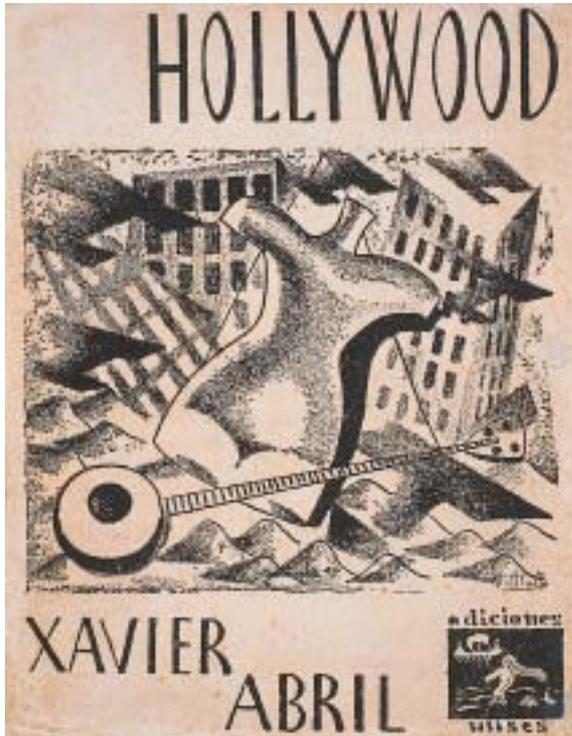


3



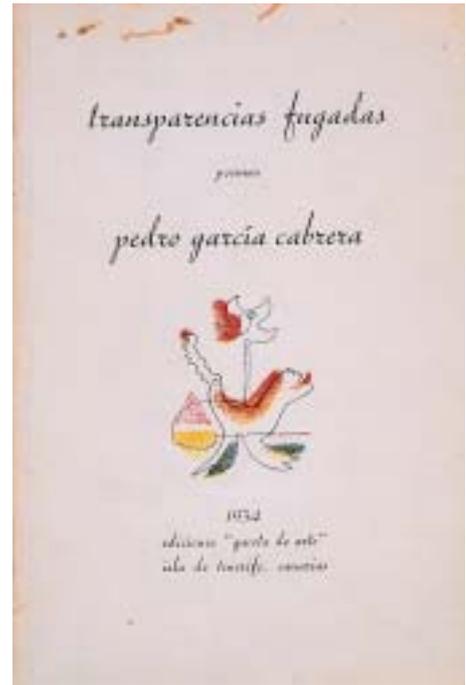
5

- 6, XAVIER ABRIL. **Hollywood**, Madrid, Ediciones Ulises, 1930.
 (Ilustración en cubierta de Maruja Mallo)
Colección particular



6

- 7, PEDRO GARCÍA CABRERA. **Transparencias fugadas**, Tenerife, ediciones gaceta de arte, 1934.
 (Ilustración en cubierta de Maruja Mallo)
Colección particular



7

- 8, TOMÁS SERAL. **Cadera del insomnio**, Zaragoza, Gráficas Minerva, 1935.
 (Ilustración en cubierta de Maruja Mallo, Retrato del autor por Federico Comps)
Biblioteca Nacional, Madrid



8

- 9, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **Poema del campo**, Madrid, Imprenta Maroto, 1925
(Ilustración en cubierta y retrato del autor de Salvador Dalí)
Colección particular

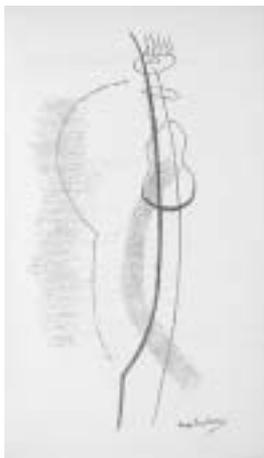


9

- 10, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **Poesía de perfil** (1925), París, Imprenta Le Moil y Pascaly, 1926.
(Retrato del autor y 4 ilustraciones de Manuel Ángeles Ortiz.)
Colección particular, Madrid

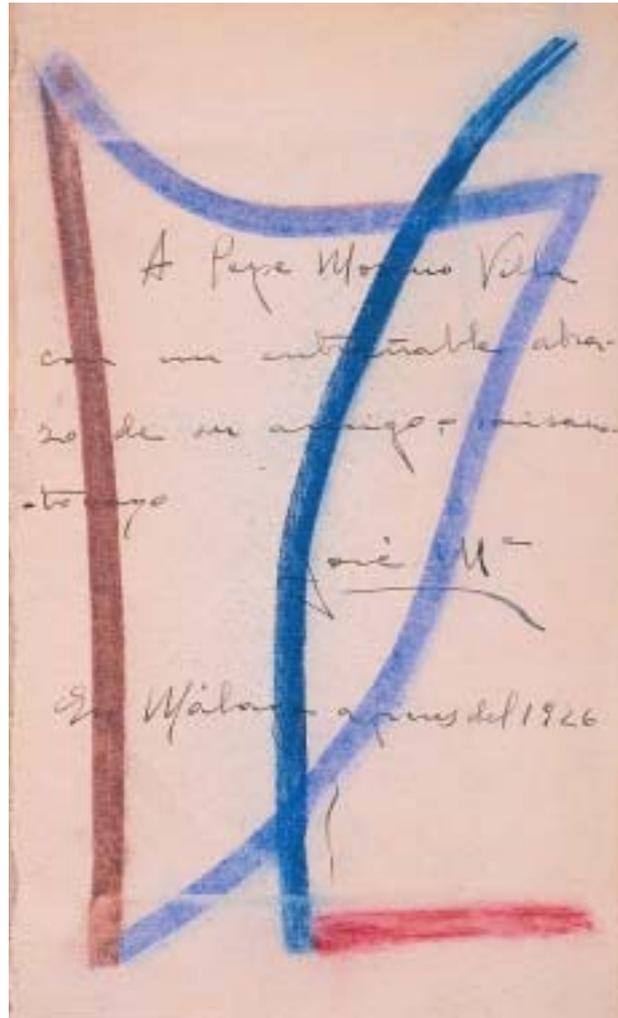


10



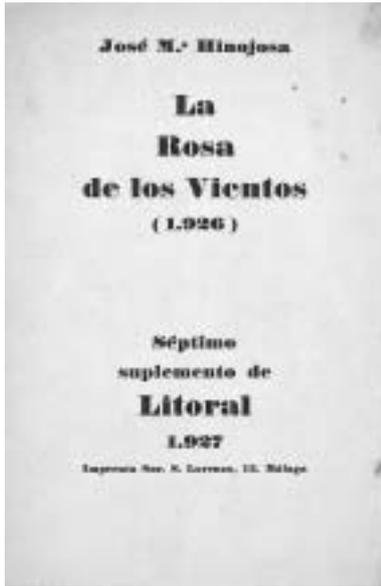
10

- 11, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **Poesía de perfil** (1925), París, Imprenta Le Moil y Pascaly, 1926.
(Retrato del autor y 4 ilustraciones de Manuel Ángeles Ortiz)
Ejemplar dedicado con dibujo original de José María Hinojosa: "A Pepe Moreno Villa con un entrañable abrazo de su amigo-paisano-tocayo. José M^a. En Málaga a fines de 1926"
Colección Príncipe & Vidaud, Madrid

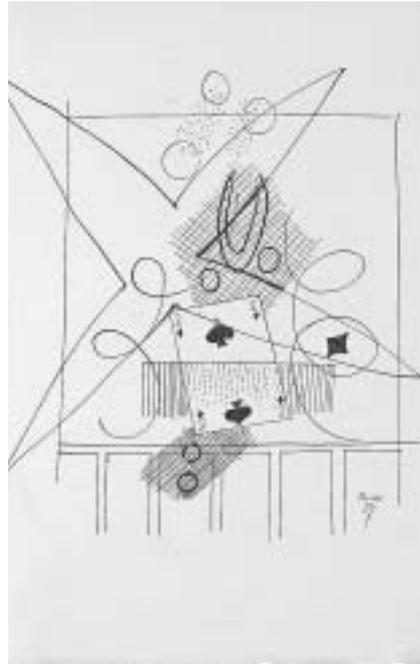


11

- 12, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **La rosa de los vientos**, Séptimo suplemento de *Litoral*, Málaga, Imprenta Sur, 1927.
(Ilustraciones de Francisco Bores)
Colección MJM, Madrid
- 13, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **Orillas de la luz** (1927) Málaga, Imprenta Sur, 1928
(Ilustraciones de Benjamín Palencia)
Colección Pilar Martos Hinojosa, Madrid
- 14, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **La flor de California**, Nuevos novelistas españoles, Málaga, Imprenta Sur, 1928.
(Retrato del autor y 4 ilustraciones de Joaquín Peinado)
Colección particular



12



12



12

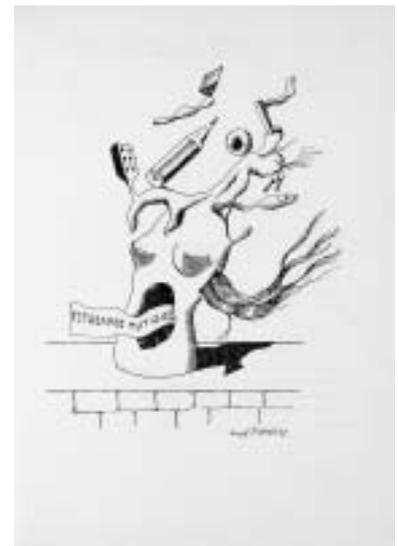
15, JOSÉ MARÍA HINOJOSA. **La sangre en libertad**, Málaga, Imprenta Sur, 1931
 (Retrato del autor por José Moreno Villa, y 4 ilustraciones de Ángel Planells)
 Ejemplar número 4
 Colección particular, Madrid



14



15



15

16, JOSÉ MORENO VILLA. **Pruebas de Nueva York**, Málaga, Imprenta Sur, 1927
(Ilustraciones del autor)
Colección MJM, Madrid



16

17 y 18, JOSÉ MORENO VILLA. **Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos**, 11º suplemento de *Litoral*, Málaga, Imprenta Sur, 1929
(Dibujos del autor)
Colección particular



17

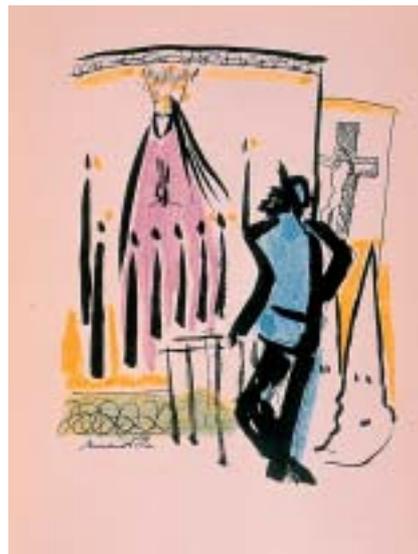


18

19, ALFONSO REYES. **La saeta**. Rio de Janeiro, Graphicas Villas Boas, 1931
(Ilustraciones de José Moreno Villa)
Ejemplar dedicado: "A la Biblioteca Nacional de Madrid.
Alfonso Reyes"
Biblioteca Nacional, Madrid



19



19



19

- 20, GIOVANNI BATTISTA BASILE. **Las siete palomas**, Madrid, Cruz y Raya, 1935
(Ilustraciones de José Moreno Villa)
Biblioteca Nacional, Madrid



20

- 22, JOSÉ MORENO VILLA. **Colección, Poesías**, Madrid, Imprenta de Caro Raggio, 1924 (Ejemplar dedicado e ilustrado por el autor: "A Federico poeta y amigo. A Federico García Lorca, buen remero en esta barca, por esos mares. J. Moreno Villa. Enero 1925")
Fundación Federico García Lorca, Madrid



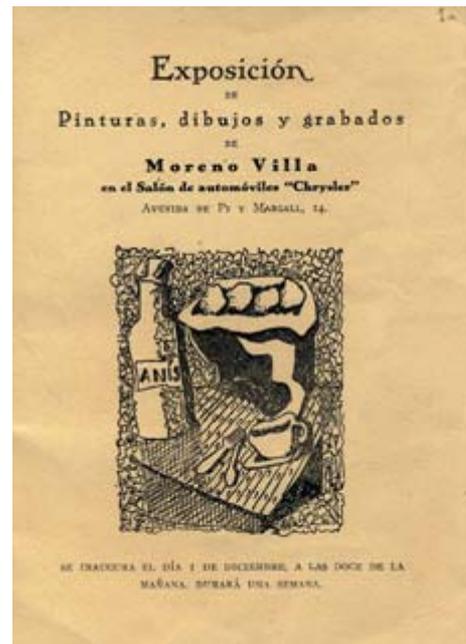
22

- 21, GIOVANNI BATTISTA BASILE. **El archipámpano de las pulgas**, Madrid, Cruz y Raya, 1935
(Ilustraciones de José Moreno Villa)
Biblioteca Nacional, Madrid



21

- 23, Catálogo exposición JOSÉ MORENO VILLA, Madrid, Salón Chrysler, 1927
Residencia de Estudiantes, Madrid



23

- 24, FEDERICO GARCÍA LORCA. **Impresiones y paisajes**. Granada, Imprenta P.V. Traveset, 1918
(Ilustración en cubierta de Ismael González de la Serna)
Ejemplar dedicado: "A Manolo Ortiz, maravilloso artista lleno de vida y fortaleza, que está enamorado y olerá la rosa inmortal. Con todo el alma Federico 9 Abril 1918"
Familia de Manuel Ángeles Ortiz, Barcelona



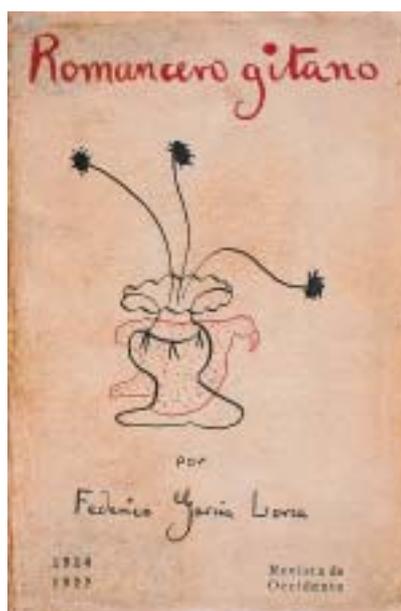
24

- 26, FEDERICO GARCÍA LORCA. **Oda a Walt Whitman**, México, Alcanía, 1933
(Ilustración en cubierta de Manuel Rodríguez Lozano)
Ejemplar dedicado, con dibujo: "Para el pintor José Caballero. Recuerdo cariñoso de Federico García Lorca, Mayo 1934. Madrid"
Colección particular, Madrid



26

- 25, FEDERICO GARCÍA LORCA. **Romancero gitano**, Madrid, Revista de Occidente, 1928
(Ilustración en cubierta del autor)
Colección particular

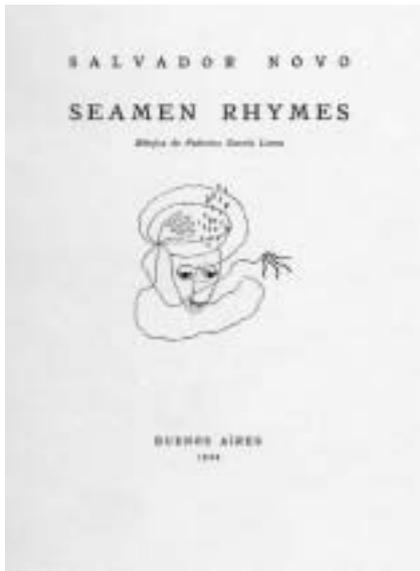


25

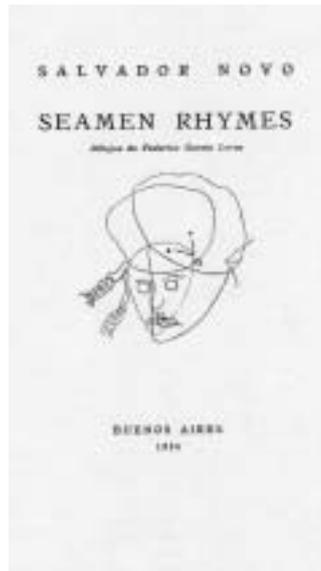


26

27, SALVADOR NOVO. **Seamen Rhymes**, Buenos Aires, 1934
 (Ilustraciones de Federico García Lorca)
Fundación Federico García Lorca, Madrid



27



27

28, FEDERICO GARCÍA LORCA. **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, Madrid, Ediciones del Árbol, Cruz y Raya, 1935
 (Ilustraciones de José Caballero)
Colección particular



28

29, Programa de mano de la conferencia de Federico García Lorca. **Arquitectura del Cante Jondo**, organizado por el Comité de Cooperación Intelectual de Sevilla. Teatro Imperial, Sevilla, marzo de 1932
 (Retrato de Federico García Lorca por Santiago Ontañón)
Colección particular, Madrid

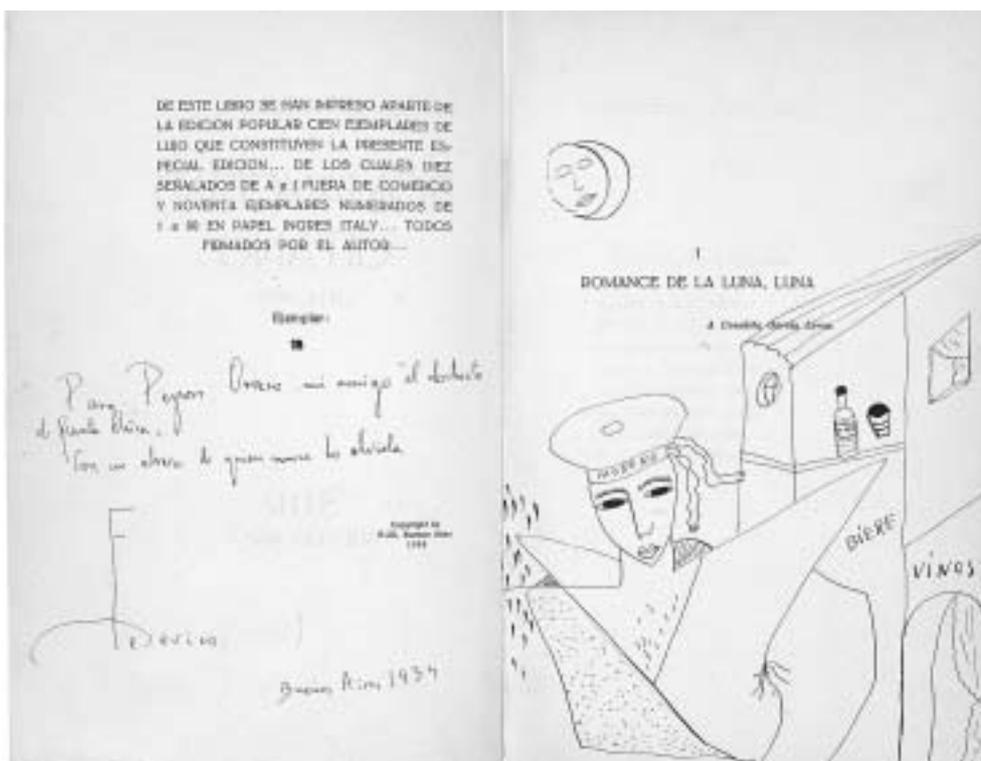


29



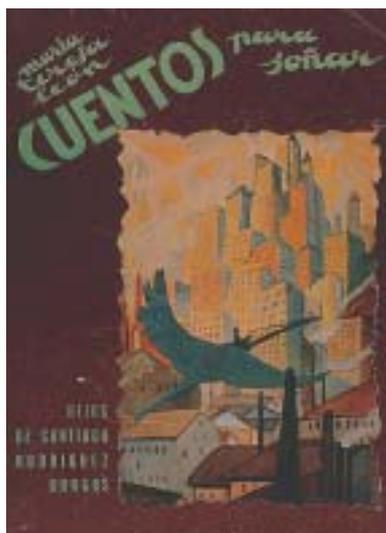
29

- 30, FEDERICO GARCÍA LORCA. **Romancero gitano**
 (1924-1927), Buenos Aires, Sur, 1933 (Ejemplar dedicado
 con dibujo: "Para Pepón Orozco mi amigo "el doctorcito"
 de Punta Chica Federico Buenos Aires 1934")
 Colección particular



30

- 31, MARÍA TERESA LEÓN. **Cuentos para soñar**,
 Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1928
 (Ilustraciones de Rosario de Velasco)
 Biblioteca Nacional, Madrid



31



31

- 32, MARÍA TERESA LEÓN. **Rosa fría, patinadora de la luna**, Madrid, Espasa Calpe, 1934 (Ilustraciones de Rafael Alberti)
Colección particular



32



32

- 33, CONCHA MÉNDEZ. **Canciones de mar y tierra**, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930 (Ilustraciones de Norah Borges)
Colección particular



33

- 34, CARMEN CONDE. **Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos**, Murcia, Ediciones Sudeste, 1934 (Ilustraciones de Norah Borges)
Colección Príncipe & Vidaud, Madrid



34

- 35, ROSA CHACEL. **Estación, ida y vuelta**, Madrid, Ediciones Ulises, 1930 (Ilustración en cubierta de Timoteo Pérez Rubio)
Colección MJM, Madrid



35

- 36, ALFONSO OLIVARES. **Arte moderno**, Madrid, Impreso por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, 1934. Ejemplar número 15
Colección particular



36

- 37, ALFONSO DE OLIVARES. **La pintura prehistórica en España**. Madrid, Altolaguirre Editor, h. 1934
Colección MJM, Madrid



37

- 38, ALFONSO DE OLIVARES. **Historia del toreo (Programa de lidias extraordinarias)**, Madrid, Unión Poligráfica, 1934 (Ilustraciones del autor y de Juan Giráldez)
Colección MJM, Madrid



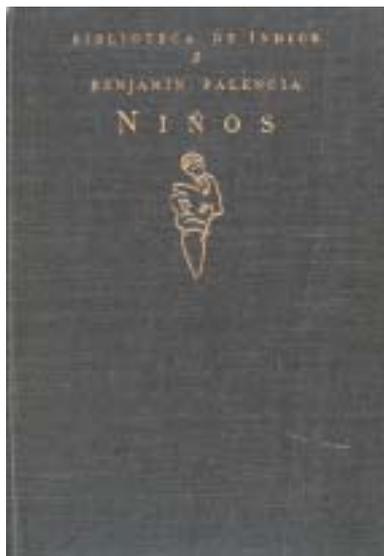
36



38

- 39, ALFONSO DE OLIVARES. **Las escuelas españolas de pintura**, Madrid, Reus, 1936
Ejemplar dedicado: "Para Federico, esta prosa pesada pero corta. Olivares 1936"
Fundación Federico García Lorca, Madrid

- 40, BENJAMÍN PALENCIA. **Niños**, Madrid, Índice, 1923
 (Con una presentación de Juan Ramón Jiménez. Ilustraciones
 de Benjamín Palencia)
Colección particular



40

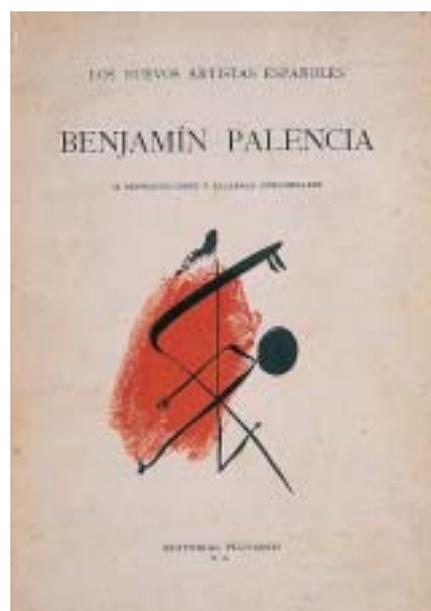


40



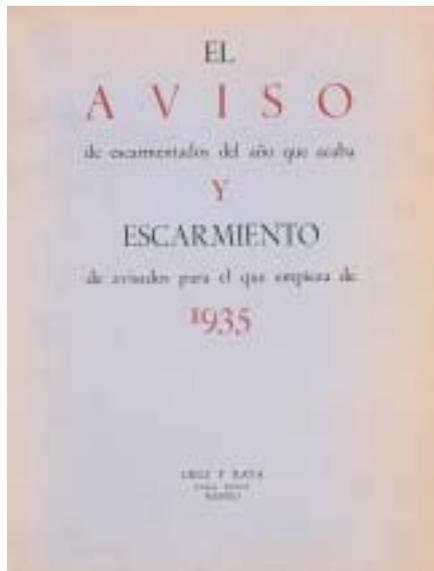
40

- 41, **Los Nuevos Artistas. Benjamín
 Palencia**, Madrid, Plutarco, 1932.
 (Ejemplar dedicado: "A Rodolfo Halffter su amigo
 B. Palencia 32")
Colección particular



41

42. **El Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el año que empieza de 1935.**
 Madrid, Cruz y Raya, 1934
 (Ilustraciones de Benjamín Palencia)
 Colección particular



42



42

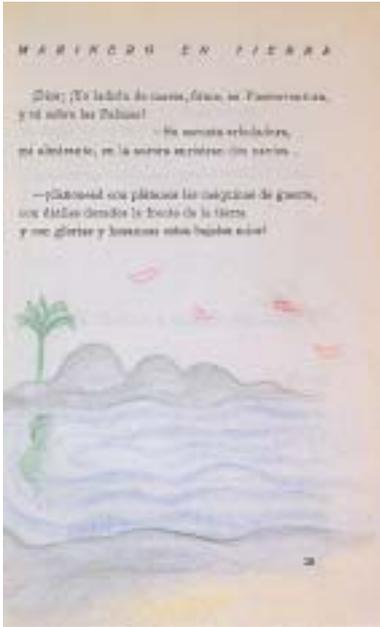


42



42

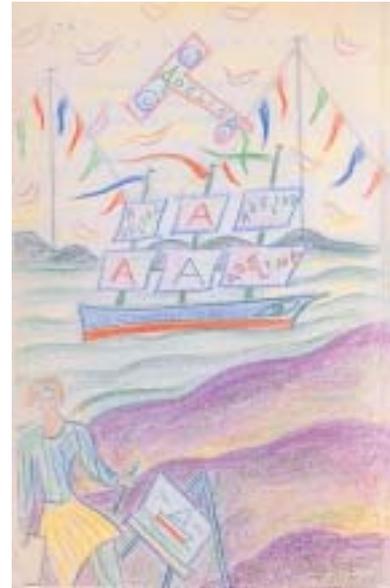
- 43, RAFAEL ALBERTI. **Marinero en tierra**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1925
 (Ejemplar dedicado e ilustrado por el autor a Adelina Bello)
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



43



43



43

- 44, RAFAEL ALBERTI. **La amante. Canciones**
 (1925), 2ª edición, Madrid, Plutarco, 1929. (Ilustraciones del autor.)
 Colección particular

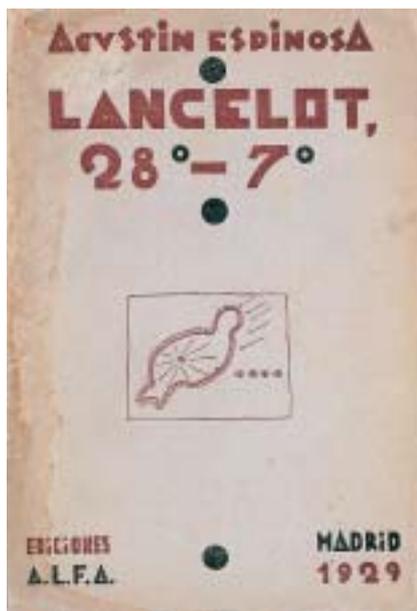


44



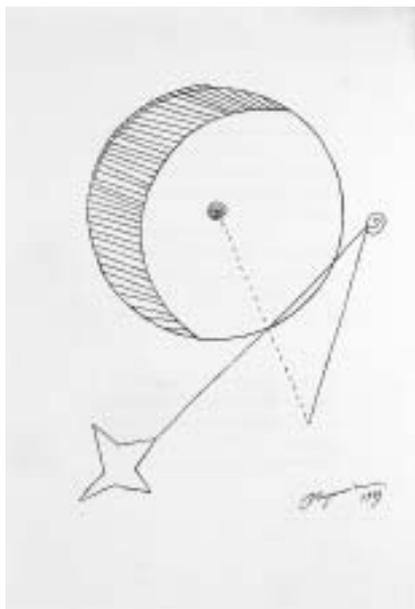
44

45, AGUSTÍN ESPINOSA. *Lancelot 28°-7°*, Madrid, Alfa, 1929
 (Ilustraciones del autor)
 Andrés Trapiello, Madrid

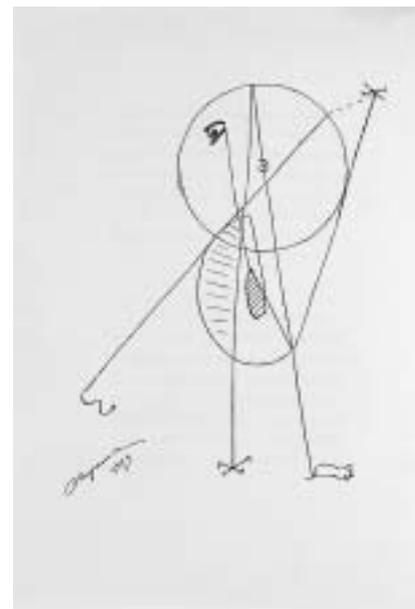


45

46, JOSÉ BERGAMÍN. *El arte de birlibirloque*, Madrid, Plutarco, 1930.
 (Ilustraciones del autor)
 Colección MJM, Madrid



46



46

47, ÁLVARO ARAUZ. *Voz y cuerda*, Madrid, Plutarco, 1935.
 (Ilustraciones del autor)
 Biblioteca Nacional, Madrid



44

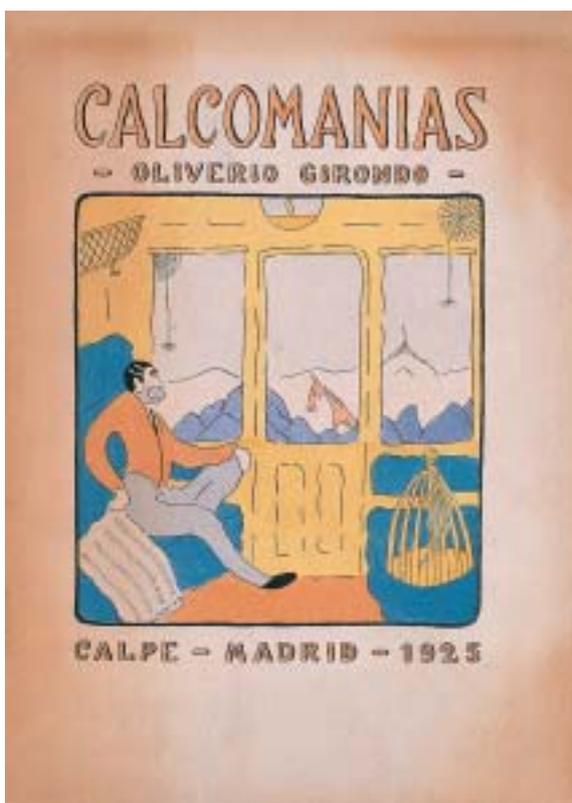


44



44

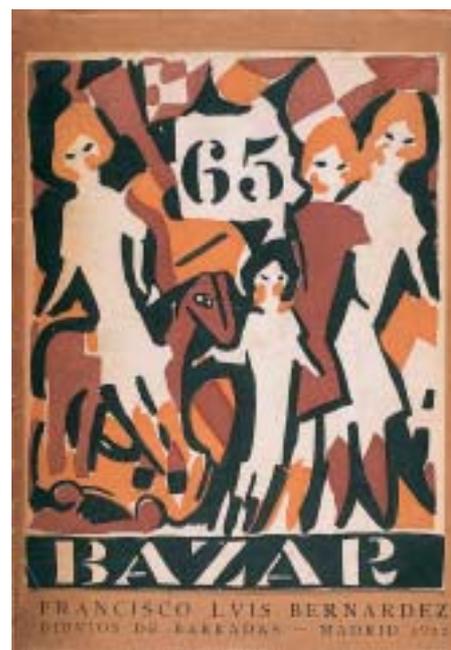
- 48, OLIVERIO GIRONDO. **Calcomanías**, Madrid, Calpe, 1925.
(Ilustración en cubierta y contracubierta del autor)
Colección particular



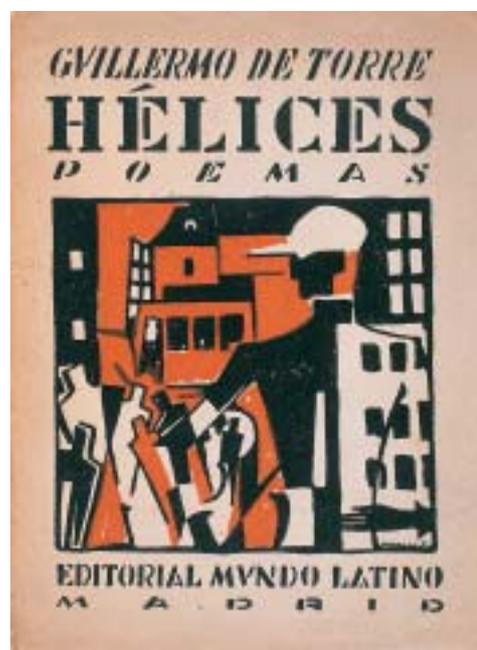
48

- 49, FRANCISCO LUIS FERNÁNDEZ. **Bazar**, Madrid, Imprenta Sucesores de Rivadeneyra, 1922.
(Ilustrado por Rafael Barradas)
Ejemplar dedicado: "A Magarita Abella Caprile, que tuvo en estas saudarosas tierras de Galicia un espíritu hermano: Rosalía de Castro. Su compatriota Francisco Luis Bernárdez"
Colección particular

- 50, GUILLERMO DE TORRE. **Hélices**, Madrid, Mundo Latino, 1923.
(Ilustración en cubierta de Rafael Barradas, y de Norah Borges y Daniel Vázquez Díaz en el interior.)
Ejemplar dedicado: "A María Sanderi. Estos divertimentos de un muchachito aburrido, para el rincón más oscuro de su biblioteca. With love, Guillermo / 1964"
Colección particular



49



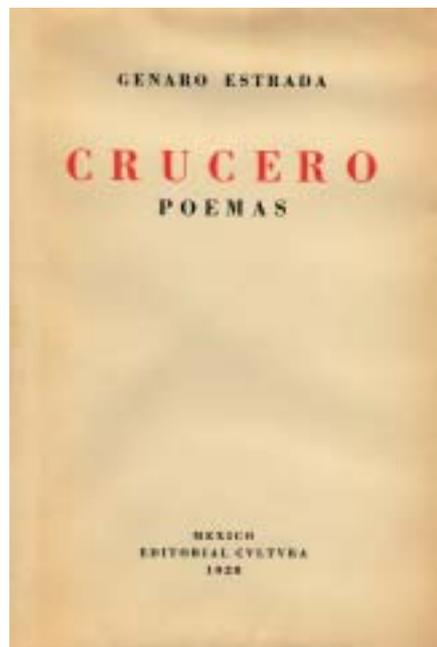
50

51, JOSÉ DEL RÍO SANZ. **Hampa**, Santander, 1923
(Ilustraciones de Pancho Cossio)
Colección MJM, Madrid



51

52, GENARO ESTRADA. **Crucero**, México, Cultura, 1928
(Con 1 litografía al Offset y 5 grabados de Gabriel García Maroto)
Biblioteca José Moreno Villa, Residencia de Estudiantes, Madrid



52



51



52

- 53, ALFONSO REYES. **Fuga de Navidad**, Buenos Aires, Viau y Zona, 1929
(Ilustraciones de Norah Borges)
Colección particular, Madrid



53



54

- 54, RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. **Las escaleras (Drama)**, Madrid, Editorial Cruz y Raya, 1935.
(Ilustraciones de José Caballero)
Biblioteca Nacional, Madrid



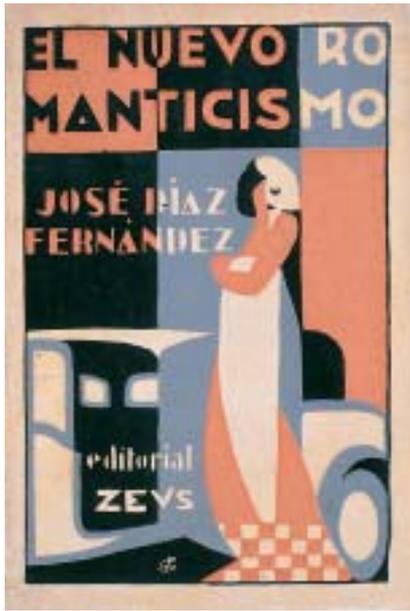
54



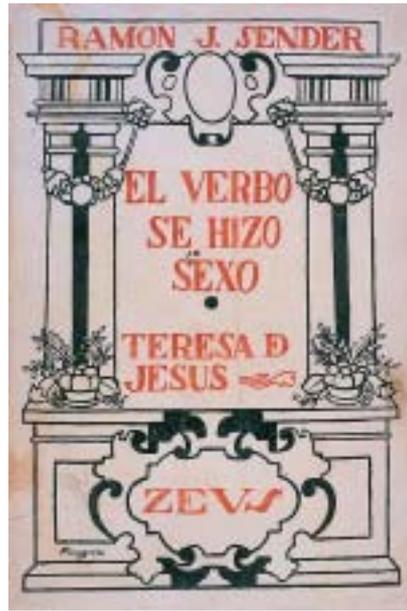
54



54



55



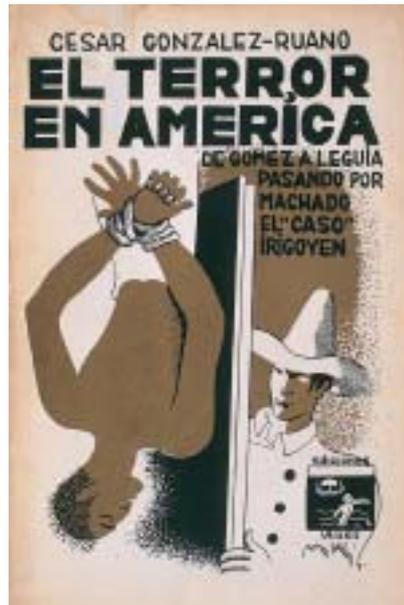
56



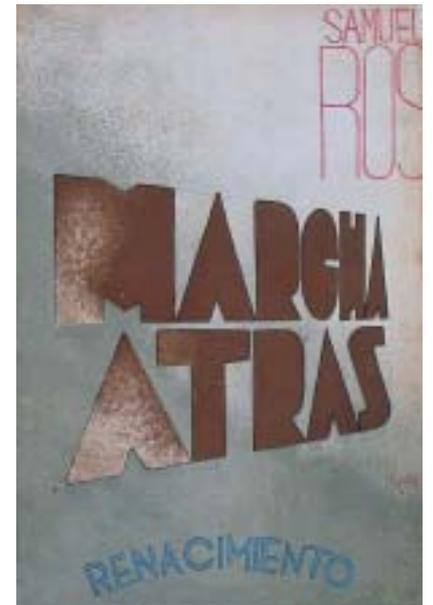
57



58



59



60

55, JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ. **El nuevo romanticismo**, Madrid, Zeus, 1930.
(Ilustración en cubierta de Santiago Pelegrín)
Colección MJM, Madrid

56, RAMÓN J. SENDER. **El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús**. Madrid, Zeus, 1931
(Ilustración en cubierta de Santiago Pelegrín)
Colección José María Lafuente, Santander

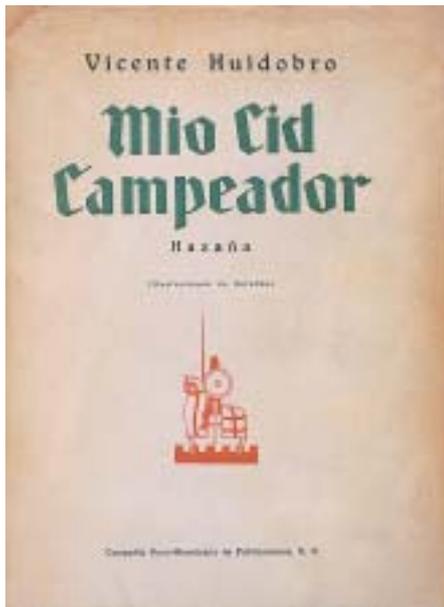
57, BENJAMÍN JARNÉS. **Fauna contemporánea**. Madrid, Espasa Calpe, 1933
(Ilustración en cubierta de Santiago Pelegrín)
Colección MJM, Madrid

58, FRANCISCO AYALA. **Cazador en el alba**, Madrid, Ediciones Ulises, 1930
(Ilustración en cubierta de Alfonso Ponce de León)
Librería Gulliver, Madrid

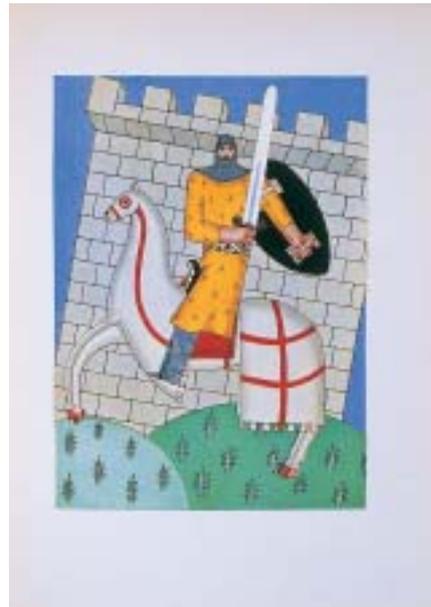
59, CÉSAR GONZÁLEZ RUANO. **El terror en América**, Madrid, Ediciones Ulises, 1931
(Ilustración en cubierta de Alfonso Ponce de León)
Librería Gulliver, Madrid

60, SAMUEL ROS. **Marcha atrás**. Madrid, CIAP-Renacimiento, 1931.
(Ilustración en cubierta de Alfonso Ponce de León)
Colección MJM, Madrid

61, VICENTE HUIDOBRO. **Mio Cid Campeador**, Madrid, CIAP, 1929
(Ilustraciones en cubierta y en el interior de Santiago Ontañón)
Colección MJM, Madrid

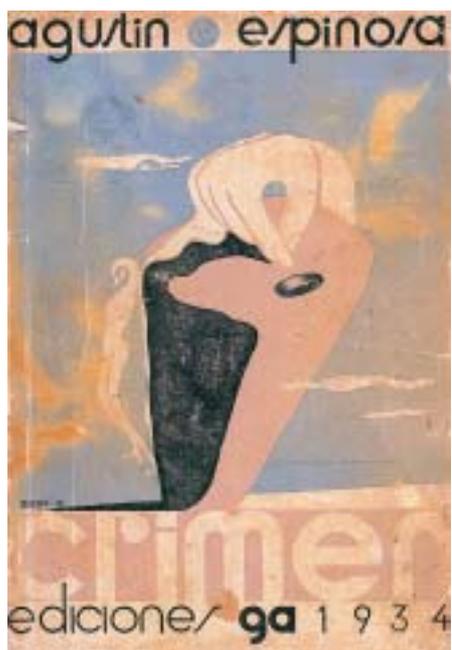


61



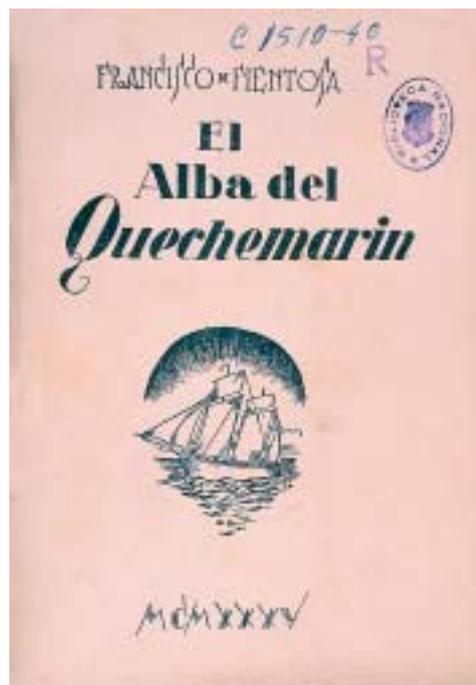
61

- 62, AGUSTÍN ESPINOSA. **Crimen**, Tenerife, ediciones gaceta de arte, 1934
(Ilustración en cubierta de Óscar Domínguez)
Colección particular



62

- 64, FRANCISCO DE FIENTOSA. **El alba del quechemarín**, Santiago de Compostela, 1935
(Ilustraciones de Juan Ismael)
Biblioteca Nacional, Madrid



64

- 63, EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO. **Romanticismo y cuenta nueva**, Tenerife, ediciones gaceta de arte, 1933
(Ilustración en cubierta de Óscar Domínguez)
Colección MJM, Madrid

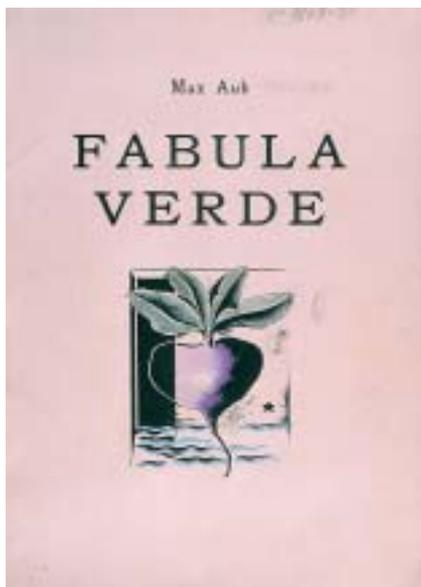


63



64

65, MAX AUB. **Fábula verde**, Valencia, Tipografía Moderna, 1933
(Ilustraciones de Pedro Sánchez)
Biblioteca Nacional, Madrid



65

66, ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ. **Manicomio**, Madrid, CIAP, 1931
(Ilustraciones de Arturo Souto)
Colección particular

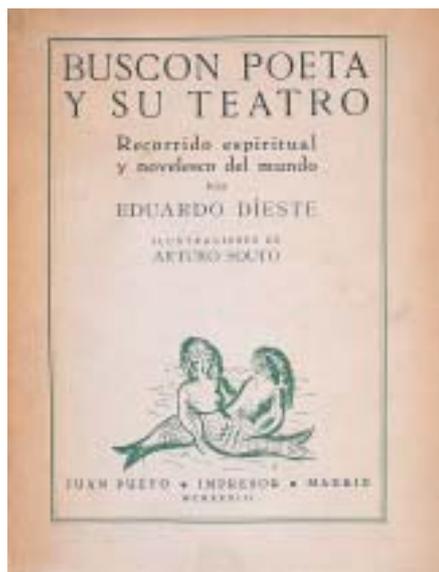


66

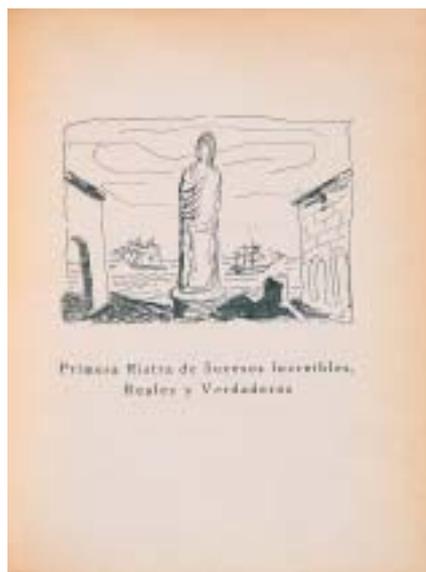


66

67, EDUARDO DIESTE. **Buscón poeta y su teatro. Recorrido espiritual y novelesco del mundo**, Madrid, Juan Pueyo Impresor, 1933
(Ilustraciones de Arturo Souto)
Andrés Trapiello, Madrid



67



67

68, GABRIEL GARCÍA MAROTO. 65 dibujos, grabados y pinturas con una autocrítica y diferentes opiniones acerca de este pintor, Madrid, Biblos, 1927
 (Ilustraciones del autor)
 Colección particular



68



68

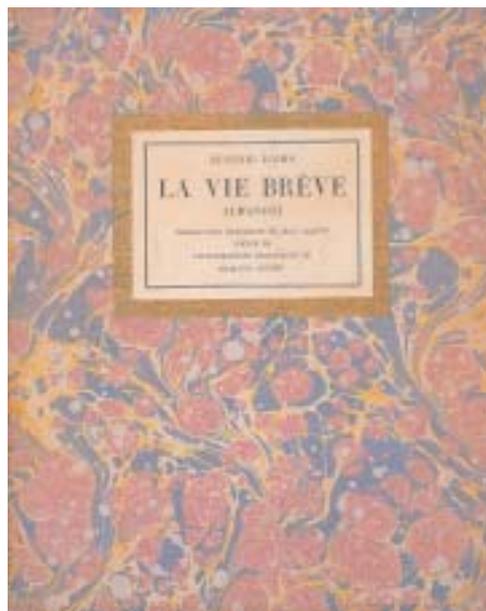


68

69, EUGENIO D'ORS. La vie brève. Almanach, Madrid-Paris-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1928
 (Litografías de Mariano Andreu.)
 Colección particular



69



69

70, ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO. **Hércules jugando a los dados**, Madrid, Ediciones La Nave, 1928.

(Ilustrado por Pedro Flores, Ismael González de la Serna, Robert Delaunay, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Ramón Gaya y Francisco Bores.)

Colección particular



70



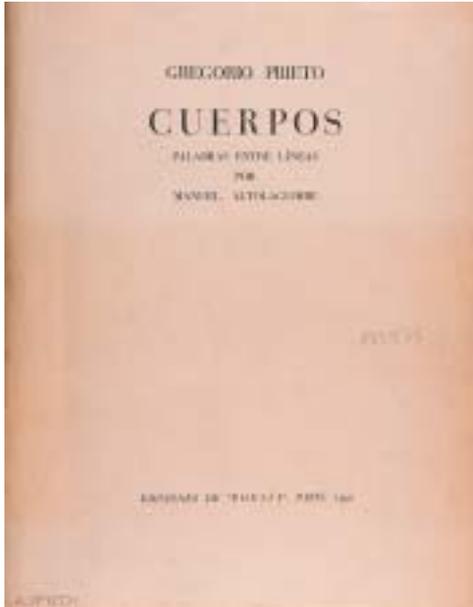
70

71, RAFAEL ALBERTI. **La amante Canciones** (1925). 2ª edición, Madrid, Plutarco, 1929 (Ejemplar de José Caballero con dibujos inéditos de José Caballero)
Colección particular, Madrid



71

72, GREGORIO PRIETO. **Cuerpos**, París, Ediciones de "Poesía", 1931
(Presentación de Manuel Altolaguirre. Dibujos de Gregorio Prieto)
Biblioteca Nacional, Madrid



72



72



72

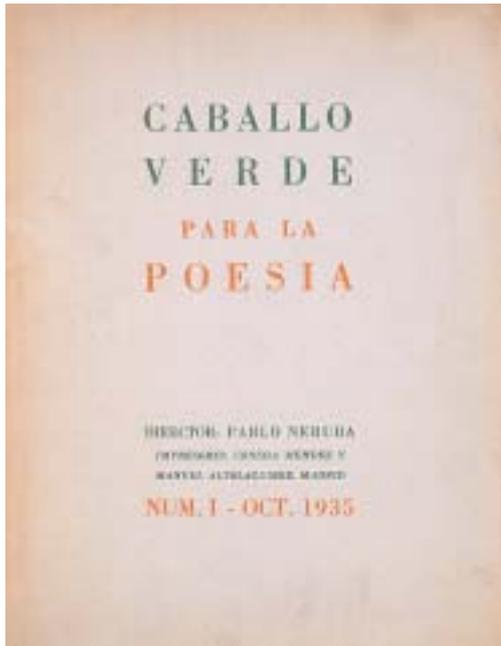


72



72

73, **Caballo Verde para la Poesía**, nº 1, Madrid, Imprenta Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, octubre de 1935
 (Ilustraciones de José Caballero)
 Colección particular, Madrid



73

74, **Gallo. Revista de Granada**, nºs 1 y 2, Granada, abril 1928.
 (Ilustraciones de Francisco Peinado y de Salvador Dalí)
 Ejemplar que perteneció a Santiago Pelegrín
 Colección particular



74

75, **ÁNGELES ORTIZ. Exposición desde el día 13 (a las 4 de la tarde) al 31 de Enero. Sociedad de Amigos del Arte. Paseo de Recoletos (Palacio de Bibliotecas y Museos). Madrid- 1933.** [Impreso por Manuel Altolaguirre]
 (Texto de presentación de Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre.)
Familia Ángeles Ortiz, Barcelona



74



74



75



76, BENJAMÍN PALENCIA. Escudo de La Barraca
Colección particular, Madrid
Esta insignia perteneció a Benjamín Palencia

Apuntes generacionales. Algunos trazos amistosos

Los poetas pintores

El mundo plástico de la generación del 27 puede contemplarse como complementario de la poesía de su momento e igualmente podría decirse que la mayoría de los poetas de esta generación, en alguna medida, se vieron influenciados por las nuevas corrientes artísticas. Una razón que vendría a reforzar esta influencia mutua podríamos encontrarla en los poderosos lazos de amistad que existieron entre sus creadores, en sus relaciones más o menos íntimas, en los proyectos que emprendieron juntos, en las empresas que llevaron a cabo, en las colaboraciones; en fin, en la sensación de “grupo” o de “generación”. La pintura, la literatura y la poesía, la música, el teatro y el cine, las nuevas imprentas y sus tipografías evidencian un nuevo modo, una nueva manera de hacer, un nuevo sentimiento lírico que se comparte por encima de las características propias de cada autor. Pero dentro de la nueva manera que supone la generación del 27, tanto si nos referimos al mundo plástico como al literario, destaca poderosamente la figura del poeta pintor representada en los nombres de José Moreno Villa, Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Un arte lírico no puede hacerlo más que un pintor poeta¹.

Esta sentencia, escrita por Moreno Villa en 1953 dentro de un artículo sobre el mundo pictórico del pintor metafísico De Chirico, viene a resumir o a definir muy ajustadamente su propio quehacer pictórico. La pintura de Moreno Villa, hablemos de cualquier etapa, bien porque se prefiera o bien porque se elija por los motivos que sean, siempre irá acompañada de un componente lírico indudable; quizás porque sea el mejor ejemplo del poeta pintor de ese momento o quizás porque fuera el más pintor de los tres. En Moreno Villa se daban muchas circunstancias diferenciales que lo convirtieron en un caso especial dentro de los movimientos de la vanguardia del momento. La primera distancia o diferencia era su edad y su pertenencia por amistad y formación a la generación inmediatamente anterior conocida como generación del 14. En esta diferencia de edad es donde encontramos, en un primer momento, esa condición de poeta adelantado, de poeta anunciador, de poeta puente por el que discurriría la nueva poesía, o de otra manera, su condición de poeta bisagra entre dos generaciones. Pero Moreno Villa no sólo anunció nuevas formas en la poesía sino que, a partir de 1924, fue interesándose e implicándose en las nuevas maneras de la pintura.

Y el año de 1924 es un buen punto de arranque para siquiera esbozar un primer entramado sobre estos tres nombres. En este año Moreno Villa publica su libro de poemas *Colección* en donde recoge las distintas formas en las que iba conformándose su poesía, distintas pruebas, tentativas y ensayos donde comienza a destacar una nueva mirada ya plenamente impregnada por su apasionado retorno a la pintura.

Ciego, ciego... Y ahora,
con profunda codicia,
quiero beber colores
y formas y perfiles
sin perder un matiz
por sellado que sea².

1. José Moreno Villa, “En el mundo insólito de Chirico”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 13 de diciembre de 1953. Recogido en José Moreno Villa, *Temas de Arte*, edición de Humberto Huergo Cardoso, Valencia, Pre-Textos / Centro Cultural de la generación del 27, 2001, pp. 617-620.

2. José Moreno Villa, “Descubrimiento” en *Colección*, Madrid, Caro Raggio, 1924. Recogido en José Moreno Villa, *Poesías completas*, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998, p. 239.

De este libro se conserva un ejemplar único dedicado a Federico García Lorca. La dedicatoria, fechada en el mes de enero de 1925, dice así: "A Federico, poeta y amigo. A Federico García Lorca, buen remero en esta barca, por esos mares". Este ejemplar dedicado a su joven amigo va ilustrado con treinta y cuatro pequeños dibujos o viñetas originales a la cera que componen un conjunto donde se entremezclan y complementan, de manera delicada, lo plástico y lo poético.

En 1924, Gregorio Prieto lleva a Rafael Alberti a la Residencia de Estudiantes de Madrid para presentarle a su amigo Federico García Lorca. De este primer encuentro y del nacimiento de la amistad entre dos de los poetas más significativos de su generación, queda un singular testimonio. Rafael Alberti regala a Federico García Lorca un pequeño cuadro pintado por él, titulado *Aparición de la Virgen al Rey Santo*, con la siguiente dedicatoria: "A Federico G. Lorca, esta estampa del Sur, en la inauguración de nuestra amistad. Rafael Alberti, 1924". Este óleo sobre tabla sigue colgado de la pared en la habitación que fue el último dormitorio del poeta en la Huerta de San Vicente de Granada, hoy Casa-Museo Federico García Lorca.

También en este año de 1924, Moreno Villa forma parte del Jurado del Premio Nacional de Poesía y consigue, con la ayuda de Antonio Machado, también miembro del mismo, que sea premiado el primer libro de poemas de un nuevo poeta, *Marinero en tierra* de Rafael Alberti. E igualmente de este libro, publicado en 1925, existe un ejemplar único, dedicado a Adelina Bello, que también está profusa y delicadamente ilustrado por Alberti.³

Así, en 1924 nos encontramos con que Moreno Villa retoma con pasión la pintura, abandonada desde sus años juveniles, abrazando con convicción las nuevas formas pictóricas, y asiste al estudio del pintor Julio Moisés, en Madrid, junto a otros jóvenes pintores, Salvador Dalí y Maruja Mallo entre ellos. Al tiempo que en este año, el joven pintor Rafael Alberti decide, por el contrario, abandonar definitivamente la pintura para dedicarse de lleno a la creación poética. Aunque esta supuesta renuncia definitiva de Alberti no fue tal, como lo atestiguan las ocasiones, esporádicas, eso sí, en que decide volver a dibujar: el ejemplar de *Marinero en tierra* antes mencionado; los tres dibujos que acompañan la segunda edición de *La amante*, publicada por Plutarco en 1929; la ilustración para la plaquette de Carlos Rodríguez-Pintos *Dos oraciones a la Virgen*, de 1931, o las numerosas viñetas y los dibujos incorporados en el libro de su mujer María Teresa León, *Rosa fría, patinadora de la luna*, de 1934, por poner algunos ejemplos.

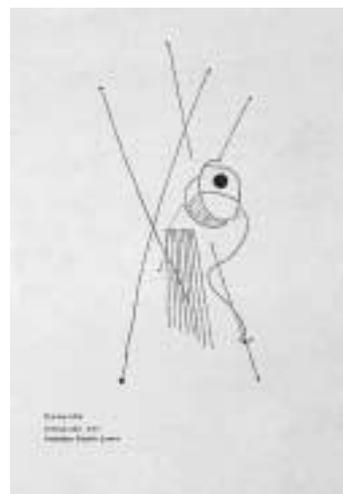
Muy cercano a Moreno Villa y Alberti, aunque de aparición un poco más tardía, en 1927, tenemos el caso de Federico García Lorca como dibujante. Hasta este año no se produce su primera exposición en Barcelona, en las galerías Dalmau. Al año siguiente, 1928, la Revista de Occidente publica su *Romancero gitano*, que reproduce en cubierta un *Florero* impreso a dos tintas, rojo y negro. En este mismo año pronuncia, en la Residencia de Estudiantes, su conferencia sobre las "Canciones de cuna españolas" acompañándose al piano; en el programa del acto aparecen dos dibujos, *La nana de aquél que llevó el caballo al agua* de José Moreno Villa y una *Canción* de Federico García Lorca. Hermoso ejemplo de colaboración entre dos poetas pintores amigos.

Las mujeres de la vanguardia

Una de las características más significativas de esta nueva generación vino dada por la presencia e incorporación de las jóvenes mujeres a los postulados de vanguardia. Es cierto que sufrieron marginaciones y que aún hoy en día se las sigue excluyendo de las historias oficiales del grupo o, cuando más, vienen a componer la "nota exótica" o el apéndice feminista de los estudios sobre la generación. Pero, por encima de las marginaciones o de las burlas que sufrieron, lograron incorporarse en igualdad de condiciones a sus compañeros. Los ejemplos más sobresalientes serían los de Maruja Mallo, en la pintura, y de Concha Méndez, en la poesía. No deja de ser llamativo que fueran íntimas amigas y que, en el momento en que se conocieron, fueran las novias de Rafael Alberti y de Luis Buñuel respectivamente. Novias, amantes y compañeras que ejercieron una más que evidente influencia sobre la obra de ellos.



José Moreno Villa, *Nana*, en el programa de la conferencia de Federico García Lorca, *Canciones de cuna españolas*. Residencia de Estudiantes, Madrid, 1928.



Federico García Lorca, *Canción*, en el programa de la conferencia de Federico García Lorca, *Canciones de cuna españolas*. Residencia de Estudiantes, Madrid, 1928.

3. El ejemplar en cuestión se encuentra en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



Maruja Mallo, *Verbena*, 1927.



Maruja Mallo y Concha Méndez en una verbenas madrileña con Rosa Chacel y Gregorio Prieto, entre otros.



Maruja Mallo, *Elementos para el deporte*, 1927.

4. Rafael Alberti, "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de julio de 1929.

5. Txibirisko. "Mujeres. Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta". Recorte de prensa perteneciente al Archivo Concha Méndez, Residencia de Estudiantes de Madrid. Aunque el recorte no lleva fecha ni lugar es evidente que estamos hablando de un periódico de San Sebastián y del verano de 1927.

6. César M. Arconada, "Concha Méndez. *Surtidor*, Madrid, 1928", *Parábola*, Burgos, marzo de 1928.

Que Maruja Mallo es una presencia poderosa dentro del mundo poético del primer Alberti es un hecho que ya está más que demostrado, pero, aún así, dejemos que sea el propio poeta quien nos lo diga:

El espanto que suben esos ojos deformados por las aguas que envenenan al ciervo fugitivo es la única razón que expone mi esqueleto para pulverizarse junto al tuyo⁴.

Que los sueños juveniles cinematográfico-poéticos de Concha Méndez y de Luis Buñuel se vieran frustrados por la ruptura del noviazgo hace que nos tengamos que mover en el terreno vago de lo que pudo ser posible. Aunque no deja de ser un tema apasionante imaginarse un tándem Buñuel-Méndez visto lo que fue, unos pocos años después, el formado por Altolaguirre y Méndez. Y que Concha Méndez lograra hacerse un hueco dentro de la cinematografía española en 1927 al conseguir ver filmado su guión *Historia de un taxi* años antes de que Buñuel pudiera realizar su primera película, no deja de tener su gracia; a pesar de que *Historia de un taxi* fuera una película que, como ocurriera tantas veces dentro del cine español de esa época, no llegara a estrenarse y que Concha Méndez decidiera abandonar sus sueños de cineasta al constatar las dificultades a las que tenía que enfrentarse.

El cinematógrafo despierta en mí la mayor inquietud. Quiero ser, a más de argumentista, director, cineasta. Y digo "quiero ser", porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo, ni de preparación para ello, sino por falta de capital. Esto aquí, en España, es un problema. Y más, tratándose de poner un capital en manos de mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer⁵.

Pero dejando de lado lo que significaron, o pudieron significar, en sus compañeros del momento, lo más destacado de estas dos amigas es su mundo propio, sus sueños y realidades. Tomemos por ejemplo, la *Verbena* de 1927, que hoy pertenece al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, y fijémonos en las dos muchachas que corren entre la multitud adornadas con alas de ángeles. Son, naturalmente, ellas, y Maruja Mallo ha querido dejar constancia de sus correrías por las verbenas madrileñas y la pasión que ambas compartieron por lo popular y sus fiestas. También podemos contemplarlas subidas a un aeroplano de barraca de feria junto a otros amigos, Rosa Chacel y Gregorio Prieto entre ellos, en una fotografía de la época. Y volver a repetir que Concha Méndez fue la modelo en la que Maruja Mallo se inspiró para su serie de *Bañistas*, y que la raqueta de tenis de su amiga fue immortalizada por la pintora en ese retrato por medio de objetos de Concha Méndez que es *Elementos para el deporte*, otra entrañable muestra de homenaje a quien fuera, además de poeta y cineasta,

campeona de natación en los veraneos de San Sebastián, automovilista del Madrid deportivo, risa trepidante en las tertulias vanguardistas⁶.

En 1930, Concha Méndez publica en Buenos Aires su tercer libro de poemas, *Canciones de mar y tierra*, con ocho preciosas ilustraciones de su también amiga Norah Borges. Una de las canciones, "Al nacer cada mañana", está dedicada a Maruja Mallo y va acompañada del retrato de una joven en actitud pensativa o de ensoñación con fondo de olas, dibujado por Norah Borges. Un dibujo que, de alguna forma, no se puede dejar de ver como otro lazo amistoso. El poema dice así:

Al nacer cada mañana,
me pongo un corazón nuevo
que me entra por la ventana.
Un arcángel me lo trae
engarzado en una espada,
entre lluvias de luceros
y de rosas incendiadas
y de peces voladores
de cristal picos y alas.

Pasados los años treinta, Concha Méndez se casa con Manuel Altolaguirre, Maruja Mallo expone en París y, aunque ambas viven en Madrid, se pierde el rastro de su más que seguro trato. La casa de Pablo Neruda, por ejemplo, sería un lugar donde tuvieron que coincidir antes de que estallase la guerra civil y de que ambas salieran de España para no volverse a ver. Pero entre los papeles del archivo de Concha Méndez se encuentra una carta escrita por Maruja Mallo en 1945, desde su exilio bonaerense, dirigida a su amiga, que también vive exiliada en México. La carta no es el motivo de esta cita, sino destacar que iba acompañada con un retrato de Maruja Mallo montada en bicicleta. No hay alusión alguna en la carta a la fotografía en cuestión, pero basta decir que entre ellas sobran las palabras y el guiño amistoso es evidente, ya que Concha Méndez también fue la modelo inspiradora del cuadro conocido como *Ciclista*, que aún hoy permanece en paradero desconocido.

Las colecciones pictóricas de poetas y pintores.

José María Hinojosa, un caso aparte

Me gustaría tratar, por último, un tema poco atendido que vendría a corroborar, desde una perspectiva diferente, esos lazos de amistad a los que me vengo refiriendo en estas páginas. Intentar reconstruir las colecciones pictóricas de los miembros de la generación del 27 es una tarea prácticamente imposible ya que, en la mayoría de los casos, la guerra civil y el consiguiente exilio hizo que se perdieran o que se dispersaran sus papeles, sus bibliotecas y, por supuesto, sus cuadros. Por poner algún ejemplo, nada se sabe de la más que posible colección de cuadros que pudo tener Rafael Alberti. Los nombres de Federico García Lorca, Maruja Mallo, Benjamín Palencia o Gregorio Prieto debieron de figurar en esa supuesta colección de la que no se sabe con certeza si realmente existió. Se sabe, por seguir poniendo ejemplos, que José Bergamín era el propietario de una *Estampa* de Maruja Mallo pero ¿no es lícito suponer que también poseyera algún que otro cuadro o dibujo de otros pintores? Por lógica, Benjamín Palencia, dada la estrecha colaboración que existió entre ellos, tendría que haber formado parte de esa colección.

En otros casos han sido las propias obras las que nos han ido dando las pistas. Cuadros que han ido apareciendo en el mercado y que, al rastrear sus procedencias, han venido a iluminar este entramado amistoso. Pongamos algunos ejemplos: el *Bodegón* de Manuel Ángeles Ortiz que se muestra en esta exposición, nos cuenta varias historias. El pintor regresa a España en 1932 y se instala en Madrid. Manuel Altolaguirre y Concha Méndez lo alojan en su casa de la calle Viriato. Poco tiempo después expone en las salas de la Sociedad de Amigos del Arte. Este reencuentro, después de años de permanecer en París, se materializa en una exposición antológica de su obra que no es bien recibida por la crítica del momento y a cuya inauguración el propio pintor decide no asistir, delegando en la persona de su amigo Federico García Lorca. “La poesía de su pintura y la pintura de mi poesía nacen del mismo manantial” dirá el poeta a la prensa en la inauguración y, días después, volverá a salir públicamente en defensa del amigo y del pintor firmando un escrito junto a Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre. El catálogo de la muestra, modesto folleto de ocho páginas sin reproducciones, viene precedido por un texto firmado por Aleixandre y Altolaguirre y fue impreso por éste último. En pago por la amistad demostrada, Manuel Ángeles Ortiz regalará a Manuel Altolaguirre y a Concha Méndez, a la clausura de la exposición, el *Bodegón* del que estamos hablando. Cuadro que, como tantos otros, reaparece después de años de permanecer en el olvido.

Esta historia nos puede llevar a otra, es decir, a la de los otros cuadros que podrían haber tenido Altolaguirre y Méndez. Y entre ellos, algún Moreno Villa, con casi absoluta certeza, colgaría de las paredes de su casa. La amistad y el cariño que se profesaban estos dos poetas malagueños venía de lejos y hay numerosas pruebas de ese respeto y admiración mutuos. Además, para abundar en esta teoría, hay que señalar que en la colección pictórica reunida por Altola-



Maruja Mallo, *Tenista*.



Maruja Mallo en bicicleta, h. 1945.



Maruja Mallo, *Ciclista*.



Manuel Altolaguirre en su casa de la calle Viriato, Madrid.



Concha Méndez en su casa de la calle Viriato, Madrid.



José Moreno Villa, *Luis Cernuda tumbado*, h. 1932.



Luis Cernuda en su casa de la calle Viriato, Madrid.



José María Hinojosa por Salvador Dalí, 1925.

guirre en México, Moreno Villa está presente con tres óleos. Y para confirmar estos vínculos no habría más que subir unos pisos en el edificio de la calle Viriato y entrar en la casa de Luis Cernuda, otro gran amigo de Moreno Villa en esos años. De las obras pictóricas que un día poseyó Cernuda destaca poderosamente *La mujer y la barca*, cuadro que Moreno Villa expuso en las salas del Museo de Arte Moderno en Madrid en 1932 y que seguramente regaló al poeta. Un cuadro que también nos viene a esclarecer un poco más la personalidad de Cernuda ya que no cabe duda de que fuera el propio poeta sevillano quien lo eligiera. Esta obra, al igual que el dibujo sin firma que representa a Luis Cernuda acostado leyendo, son signos más que evidentes de las afinidades estéticas y amistosas que existieron entre ellos. Porque, si la posesión de un cuadro de determinado pintor siempre nos dice algo, resulta mucho más revelador fijarse en la elección del propietario; y mucho más en estos casos en los que, con seguridad, el pintor dejaba que fuera el amigo quien eligiera el cuadro que más le gustara.

Pero, en otros casos, observar la colección de determinada persona nos puede sorprender. Y Federico García Lorca es un buen ejemplo. Si exceptuamos las obras de Salvador Dalí, llama poderosamente la atención la ausencia de cuadros de tantos amigos pintores que uno pudiera pensar que Federico García Lorca hubiera poseído. Y más en este caso, en el que no queda duda posible de que si el poeta hubiera querido tener obras de sus amigos, todos ellos, sin excepción, le hubieran regalado lo que hubiera elegido. Los motivos de estas ausencias siguen siendo una incógnita.

Por el contrario, dentro de esta generación, existen otros ejemplos de auténticos coleccionistas. El arquitecto-decorador y pintor Alfonso de Olivares es, sin lugar a dudas, el caso más destacado. Hoy en día, la magnífica colección de pintura que logró reunir en los años en que vivió en París, salvo en una excepción de la que hablaremos después, se encuentra dispersa entre colecciones públicas y privadas y algunos cuadros siguen en paradero desconocido. Pero, al menos, esta colección llegó a estar catalogada y podemos conocerla gracias a esa conciencia que tuvo el propio Olivares de poseer una buena y representativa colección de la pintura moderna española de su época. El volumen *Arte moderno* que imprime con Concha Méndez y Manuel Altolaguirre en Madrid en el año de 1934, viene a ser una especie de catálogo sobre su persona. Se compone de un texto escrito por el propio Olivares sobre el arte moderno a manera de prólogo a las secciones sobre sus trabajos como decorador de interiores, una selección sobre su propia obra pictórica y un último apartado donde reproduce las obras que componen su colección particular. Todas, salvo la excepción antes citada, son obras de pintores españoles residentes en París: Picasso, con cuatro obras sobre papel, Daniel Vázquez Díaz, con una obra que no deja de desentonar con el resto por su clasicismo o realismo, Juan Gris, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Manuel Ángeles Ortiz, tres cuadros de Pancho Cossío, dos de Ismael González de la Serna y un Moreno Villa, la excepción a la que antes me refería, el único pintor que, sin residir en París, pasa a formar parte de esta colección. El cuadro en cuestión, desaparecido durante años, no es otro que esas sorprendentes *Piedras ambulantes* sobre fondo rojo encendido que hoy salen a la luz.

Y he querido dejar para el final un caso especial, el del poeta malagueño José María Hinojosa, el único del 27 que concibió su obra poética con un complemento plástico. Bien es verdad que, dentro de la poesía del 27, el libro por excelencia, el “poema en poemas y dibujos”, como advirtió su propio autor, es *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa. Pero éste es el caso de un poeta pintor y aquí quiero referirme a otro aspecto, a un poeta tan interesado en la pintura de su momento que imprimió sus propios poemarios -no hay que olvidar que Hinojosa es uno de los fundadores de *Litoral* y tuvo que saber bastante de tipografía, a la vista de la excepcional calidad de sus libros- y pidió dibujos a determinados pintores para que los complementaran y acompañaran. Hecho poco frecuente entre sus compañeros de generación y que fue motivo de burla y escarnio.

En un reservado
 con varios pintores,
 con Joaquín Peinado,
 con Francisco Bores
 y Apeles Fenosa,
 retrato pedía
 el buen Hinojosa
 de José María⁷.

Olvidándonos del insulto mordaz, estas “Jinojepas”, publicadas en la revista *Lola*, nos vuelven a poner delante de lo evidente. Si el primer libro de poesía de Hinojosa, *Poema del campo*, de 1925, está ilustrado por su amigo Salvador Dalí, con un dibujo en cubierta y un retrato a línea en frontis de portada, son sus siguientes poemarios, ya impresos en Málaga o en edición privada en talleres parisinos, los que demuestran una intención diferente. *Poesía de perfil*, de 1926, está ilustrado por Manuel Ángeles Ortiz, *La rosa de los vientos*, de 1927, por Francisco Bores, *Orillas de la luz* y *La flor de California*, ambas de 1928, por Benjamín Palencia y por Joaquín Peinado respectivamente. Y para su último poemario, *La sangre en libertad*, de 1931, el pintor elegido por Hinojosa será Ángel Planells. Libros impresos en tiradas cortas, en diferentes papeles, ejemplares siempre numerados, con una excelente reproducción de los grabados (el caso más sobresaliente son los dibujos de Manuel Ángeles Ortiz en *Poesía de perfil* impreso en París) y de una belleza y calidad tipográfica realmente notable (el ejemplo más destacable en cuanto a encuadernación y tipografía sería *La sangre en libertad*).

Pero volviendo a las “Jinojepas” y a la burla que encierran sobre la supuesta manía de Hinojosa en pedir a sus amigos pintores que le retratasen, hay que decir que no fue un caso único dentro de los poetas de su generación. Sin ir más lejos, Federico García Lorca posee una galería de retratos mucho más extensa que los demás poetas de su época. Pero sí podemos destacar que Hinojosa fue retratado por Salvador Dalí, en un precioso dibujo a línea de la cabeza del poeta con una pipa en la boca; por Manuel Ángeles Ortiz, otro dibujo a línea espléndido y sorprendente de Hinojosa sentado volviendo la cabeza; por Joaquín Peinado, en una composición casi pictórica, y por José Moreno Villa, en su retrato a tres bandas, de frente y dos perfiles, de ambientación surrealista. Éstos son los cuatro estupendos retratos que conocemos gracias a que fueron reproducidos en los frontis a las portadas de sus libros, pero, ¿hubo algún otro? Más importante resulta hablar sobre su colección de pintura, ya que se sabe que Hinojosa reunió una serie de obras que desaparecieron durante la guerra civil. De éstas, sólo se conoce la existencia cierta de un cuadro de Ángel Planells de título más que elocuente, *La calma se rasga como una fina membrana*, que fue comprado al pintor mucho antes de que realizase su primera exposición en las galerías Dalmau de Barcelona. Es lógico dar por sentado que los dibujos originales que ilustraron sus poemarios tuvieron que pertenecer a esta colección, pero no se sabe con certeza qué otros cuadros pudo tener. Y la lista de los posibles autores, en el caso de Hinojosa, es amplia y rica. Sólo con suponer que, además de dibujos, pudo tener óleos de Dalí, de Ángeles Ortiz, de Bores, de Palencia y de Moreno Villa, la colección privada de este poeta malagueño sería la más representativa, en lo que a pintura de vanguardia se refiere, que existió en España en esos momentos. Pero, ¿realmente existió? Apenas se tienen datos y todo son suposiciones o deseos de levantar una colección mítica a orillas del Mediterráneo en una ciudad tan estrechamente ligada a la generación del 27 como es Málaga. ¡Quién sabe! Puede que algún día aparezca alguna pista.



José María Hinojosa por Manuel Ángeles Ortiz, 1926.



José María Hinojosa por Joaquín Peinado, 1928.



José María Hinojosa por José Moreno Villa, 1931.

7. Revista *Lola*, “amiga y suplemento de *Carmen*”, iba encartada dentro de las páginas de su “hermana mayor”.

Catálogo de obras

1. RAFAEL ALBERTI (1902-1999)

AFINIDADES

Lápiz sobre papel

Firmado, titulado y fechado 1921 1-febrero

60 x 47,5 cm

Reproducido en pág. 50

2. MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)

RETRATO DE LA SRTA. DE ONTAÑÓN

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado 1924

74 x 52 cm

EXPOSICIONES: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; *Homenaje a Manuel Ángeles Ortiz*; septiembre-octubre, 1980, cat. núm. 69, pág. 49 (reproducido)

Reproducido en pág. 64

3. MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)

COMPOSICIÓN CON COPA Y LIBRO

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1926

65 x 81 cm

PROCEDENCIA: Manuel Altolaguirre, Madrid

Colección particular, Madrid

Reproducido en pág. 35

4. MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)

BAÑISTAS

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado 1927

18 x 24 cm

PROCEDENCIA: Galería Multitud, Madrid

Aurelio Botella, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Granada, Museo de Bellas Artes; *Manuel Ángeles Ortiz*; abril-noviembre 1996; pág. 120 (reproducido en color) Barcelona, Galería Oriol; Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Surrealismos*, 2003-2004; cat. núm. 19, pág. 36 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 88

5. MARIANO ANDREU (1888-1976)

JOIE GÉOMETRIQUE

Óleo sobre madera.

Firmado y fechado *Février* 1930

44 x 55 cm / 71 x 83 cm

EXPOSICIONES: Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso; *La intensidad del Azogue. (Picasso en otros artistas)*; 11 de septiembre-2 de noviembre 2002; cat. núm. 1 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 57

6. RAFAEL BARRADAS (1890-1929)

CAMPESINA

Carboncillo y acuarela sobre papel

29,5 x 19,5 cm

Realizado en 1923

PROCEDENCIA: Jorge Striano, Madrid

EXPOSICIONES: Hospitalet, Centre Cultural Metropolità Tecla Sala; *Rafael Barradas, 1914-1929*; 21 de octubre de 2004-9 de enero de 2005; cat. pág. 71 (reproducido en color)

7. RAFAEL BARRADAS (1890-1929)

CAMPESINA

Carboncillo y acuarela sobre papel

Firmado, dedicado y fechado *A Striano y a su mujer* 1923

33,5 x 23,2 cm

PROCEDENCIA: Jorge Striano, Madrid

EXPOSICIONES: Hospitalet, Centre Cultural Metropolità Tecla Sala; *Rafael Barradas, 1914-1929*; 21 de octubre de 2004-9 de enero de 2005; cat. pág. 70 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 48

8. RAFAEL BARRADAS (1890-1929)

ALDEA

Acuarela sobre papel

Firmado

16,2 x 16,8 cm

PROCEDENCIA: Jorge Striano, Madrid

Reproducido en pág. 48

9. RAFAEL BARRADAS (1890-1929)

MUJERES CONVERSANDO

Acuarela sobre papel

Firmado y fechado 1928

31 x 40 cm

EXPOSICIONES: Hospitalet, Centre Cultural Metropolità Tecla Sala; *Rafael Barradas, 1914-1929*; 21 de octubre de 2004-9 de enero de 2005; cat. pág. 78 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 49

10. MARÍA BLANCHARD (1881-1932)

COMPOSITION AVEC TÂCHE ROUGE

Óleo sobre lienzo

100 x 65 cm

Realizado en 1916

PROCEDENCIA: Colección Galería Theo, Madrid

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: París, Galerie de l'Institut; *Maria Blanchard. Periode Cubiste*; 18 noviembre-14 diciembre de 1955, cat. núm. 8 (reproducido)

Madrid, MEAC, *María Blanchard 1881-1932*; enero -marzo 1982, cat. núm. 43, pág. 139 (reproducido)

Madrid, Deutsche Bank; *María Blanchard*; 1999-2000 (reproducido)

BIBLIOGRAFIA: A. M. Campoy; *María Blanchard*, Ediciones Gavar, 1980, pág. 198 (reproducido)

L. Caffin; *Catalogue raisonné des oeuvres de María Blanchard*; tomo I, 1992, pág. 227 (reproducido)

María José Salazar; *María Blanchard. Catálogo Razonado. Pintura 1889-1932*; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Telefónica; 2004, cat. núm. 34, pág. 103 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 33

11. MARÍA BLANCHARD (1881-1932)

NIÑA EN LAS ESCALERAS

Óleo sobre lienzo

Firmado

81 x 50 cm

Realizado c. 1922-24

PROCEDENCIA: Colección Jean Delgouffre, Bruselas

Colección particular, Bruselas

BIBLIOGRAFIA: María José Salazar; *María Blanchard. Catálogo Razonado. Pintura 1889-1932*; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Telefónica; 2004, cat. núm. 150, pág. 339 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 73

12. FRANCISCO BORES (1898-1972)

COMPOSICIÓN CON FIGURAS Y CABALLOS

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1926

38,5 x 46,5 cm

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismas, Arte de Vanguardia en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 24, pág. 42 (reproducido en color)

Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, *Malabarismos 1917-1949*; septiembre - octubre 2000, reproducido en color.

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Galería d'Art Oriol; *Ver a Picasso*; marzo - junio 2001; cat. núm. 23, pág. 53 (reproducido en color)

Jerez de la Frontera, Sala de Arte Pescadería Vieja; *El caballo en el arte*, 2002, pág. 53 (reproducido en color)

Burgos, Monasterio de San Juan; *El arte del Desnudo*; agosto-septiembre 2003; cat. pág. 37 y cubierta (reproducido en color)

Orense, Aula Cultural Caixanova; *El Arte del Desnudo*, 17 de septiembre -19 de octubre de 2003

Vigo, Sala de Exposiciones de Caixanova; *El Arte del Desnudo*, 21 de enero -28 de febrero de 2004

BIBLIOGRAFIA: Hélène Dechanet, Carmen Bores; *Francisco Bores. Catálogo razonado.1917-1944*; Madrid, 2003; cat. núm. 1926/13; pág. 67 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 43

13. FRANCISCO BORES (1898-1972)

PERSONAJES EN UN CAFÉ

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 28

50 x 61 cm

PROCEDENCIA: Colección Van Rell, Buenos Aires

EXPOSICIONES: Valencia, Museo del Siglo XIX; *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*; 9 junio - 30 septiembre de 2003, cat. núm. 21, pág. 174 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFIA: Hélène Dechanet, Carmen Bores; *Francisco Bores. Catálogo razonado.1917-1944*; Madrid, 2003; cat. núm. 1928/31; pág. 105; (reproducido en color)

Reproducido en pág. 44

14. NORAH BORGES (1901-1998)

CAMPESINA CON CÁNTARO

Tinta sobre papel

Firmado, titulado y fechado Luzo -Portugal 1924

28 x 15,5 cm

PROCEDENCIA: Colección particular, Buenos Aires

Reproducido en pág. 52

15. NORAH BORGES (1901-1998)

ARQUITECTURA, BARCO Y PERSONAJES

Tinta sobre papel

Firmado

18 x 22 cm

PROCEDENCIA: Colección particular, Buenos Aires

Reproducido en pág. 52

16. NORAH BORGES (1901-1998)

RECUERDO DE CÁDIZ

Témpera y collage sobre cartón

Firmado, titulado y fechado al dorso 1936

41,5 x 51 cm

PROCEDENCIA: Colección particular, Buenos Aires

Reproducido en pág. 63

17. ALFONSO BUÑUEL (1915-1961)

SIN TÍTULO

Collage

24,5 x 18,5 cm

Realizado hacia 1935-36

PROCEDENCIA: José Caballero, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Residencia de Estudiantes-Museo Colecciones ICO; Zaragoza, Palacio Sástago; *Luis Buñel. El ojo de la libertad*; febrero-junio 1999; cat. pág. 248 (reproducido en color)

Huesca, Sala de Exposiciones de la Diputación; *Luis Buñel. El ojo de la libertad*; 3 de junio-25 de julio de 1999; cat. (reproducido en color)

Reproducido en pág. 96

18. JOSÉ CABALLERO (1915-1991)

RETRATO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Óleo sobre lienzo pegado a tabla

Firmado, titulado y fechado al dorso 1935

39 x 31,5 cm

PROCEDENCIA: José Caballero, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Centro Cultural de la Villa, *Retratos de Madrid Villa y Corte*, marzo - abril 1992, pág. 377 (reproducido en color).

Madrid, Guillermo de Osma Galería; *José Caballero, los años 30*; nov 1995 - feb 1996, nº 9, pág. 24 (reproducido en color). Córdoba, Palacio de la Merced; *José Caballero, el tiempo de un poeta*, octubre - noviembre 1996, pág. 51 (reproducido en color).

Madrid; Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid en la Plaza de España; *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)*; 1998; cat. pág. 211 (reproducido en color).

Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey; *José Caballero. Tiempo de un poeta*; 1999 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 65

19. JOSÉ CABALLERO (1915-1991)

LOS RELOJES PARADOS

Tinta sobre papel

Firmado

36 x 26 cm

Realizado h. 1935

PROCEDENCIA: María Fernanda Thomas de Carranza (viuda del artista), Madrid

Reproducido en pág. 90

20. LUIS CASTELLANOS (1915-1946)

PERSONAJES

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1932

91 x 73 cm

Reproducido en pág. 71

21. LUIS CASTELLANOS (1915-1946)

COMPOSICIÓN

Tinta sobre papel

Firmado, fechado y dedicado A Benjamin Palencia espíritu hermano

Madrid -12-34

30 x 25 cm

PROCEDENCIA: Benjamín Palencia, Madrid
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección particular, Barcelona

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*; 27 de mayo - 26 de julio de 1996; cat. núm. 11, pág. 22 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 70

22. GABRIEL CELAYA (1911-1991)

PAISAJE METAFÍSICO CON CABALLO

Gouache sobre papel

Firmado y fechado VI. 32

31,5 x 23,5 cm

PROCEDENCIA: Amparo Gastón (viuda del artista), Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Gabriel Celaya. Obra pictórica, 1928-1935*; 14 de marzo - 28 de abril 2000; cat. núm. 35

Bilbao, Galería Colón XVI; *Gabriel Celaya. Poesía Visual. Obra pictórica, 1928-1935*; 2000

Reproducido en pág. 89

23. GABRIEL CELAYA (1911-1991)

COMPOSICIÓN EN AMARILLO

Gouache sobre papel

Firmado

31,5 x 23,7 cm

PROCEDENCIA: Amparo Gastón (viuda del artista), Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Gabriel Celaya. Obra pictórica, 1928-1935*; 14 de marzo - 28 de abril 2000; cat. núm. 14, pág. 14 (reproducido en color)
Bilbao, Galería Colón XVI; *Gabriel Celaya. Poesía Visual. Obra pictórica, 1928-1935*; 2000

Reproducido en pág. 89

24. FRANCISCO COSSIO (1898-1970)

MUJER MIRANDO UN PLANO DE PARÍS

Óleo sobre lienzo

Firmado

97,5 x 80 cm

Realizado en 1931

PROCEDENCIA: Galerie de France, París

BIBLIOGRAFIA: Fernando Huici; *Cossio*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, pág. 52 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 47

25. SALVADOR DALÍ (1904-1989)

PAISAJE DE MADRID

Óleo sobre cartón

Firmado

30 x 35,5 cm

Realizado hacia 1922-23

PROCEDENCIA: Henriette Gomes, París

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos 3. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*; mayo - julio 2000; cat. núm. 15, pág. 35 (reproducido en color).

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Galería d'Art Oriol; *Ver a Picasso*; marzo-junio 2001; cat. núm. 16, pág. 40 (reproducido en color).

Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente; *Dalí en las colecciones españolas*; 9 de octubre de 2001 - 6 de enero de 2002; cat. núm. 8, pág. 67 (reproducido en color)

Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida; *César González Ruano. A vueltas con la pintura*; 19 junio -7 septiembre de 2003, pág. 111 (reproducido en color)

Venecia, Palazzo Grassi; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art; *Dalí*; septiembre 2004 - mayo 2005; cat. núm. 18, pág. 45 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFIA: Robert Descharnes/Gilles Néret, *Salvador Dalí (1904-1989), The Paintings, Volumen I, 1904-1946*; Colonia, Ed. Benedikt Taschen, 1994, cat. núm. 137, pág. 60 (reproducido en color).

Jaime Brihuega; "Aspersor de aleaciones", en *Huellas Dalinianas*; catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS de Madrid y en el Artium de Vitoria entre 2004-2005; Madrid, 2004, pág. 26 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 51

26. ÓSCAR DOMÍNGUEZ (1906-1957)

EL DRAGO

Óleo sobre lienzo

Firmado

82 x 61 cm

Realizado en 1933

PROCEDENCIA: Colección Arnulfo Córdoba, Tenerife.

Galería Biosca, Madrid

EXPOSICIONES: Tenerife, Museo Municipal de Sta. Cruz de Tenerife; *Óscar Domínguez*, enero, 1968; cat. núm. 9, lám. 9 (reproducido)

Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria; *Óscar Domínguez*, 30 abril -16 mayo 1969; cat. núm. 9, lám. 8 (reproducido)

Madrid, Galería Biosca; *Óscar Domínguez*, 1973 (reproducido). Barcelona, Galería Laietana; *Óscar Domínguez*, 25 febrero -20 marzo, 1974; cat. núm. 10.

BIBLIOGRAFÍA: E. Westerdahl; *Óscar Domínguez*, Barcelona, Col. Nueva Órbita, Edit. G. Gili, 1968; pág. 16 (reproducido) G. Xuriguera; *Pintores Españoles de la Escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974; pág. 168 (reproducido en color)

F. Castro; *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978; lám. IV, cat. núm. IV (reproducido en color)

M. R. Alonso; *La ciudad y sus habitantes*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife; 1989; pág. 226 (reproducido)

A. Zaya; *Óscar Domínguez*, Madrid, La era de Gaceta de Arte, 1992; pág. 143 (reproducido)

N. Palenzuela, "Óscar Domínguez. Paisajes del deseo", en el cat. expág. *Óscar Domínguez. 1926-1957. Antológica*; Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995; pág. 46 (reproducido en color)

M. Navarro Santos, "Óscar Domínguez y Tenerife: un fuego vivido", en cat. expág. *Óscar Domínguez, surrealista*; Madrid, Fundación Telefónica, 2001; pág. 30 (reproducido)

Lucía García de Carpi; "Le dragonier des Canaries y Dalí", en *Huellas Dalinianas*, catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS de Madrid y en el Artium de Vitoria entre 2004-2005; Madrid, 2004, pág. 261 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 99

27. JOSÉ FRAU (1898-1976)

PAISAJE

Óleo sobre lienzo

Firmado

87 x 98 cm

Realizado hacia 1925

PROCEDENCIA: Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*; 5 de noviembre de 1993-15 de febrero de 1994; cat. núm. 18, pág. 41 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 54

29. FEDERICO GARCÍA LORCA (1898-1936)

HERIDO EN EL ALBA

Tinta y lápices de colores sobre papel

Firmado, fechado, titulado y dedicado A Barradas 1927

17,5 x 15,5 cm/17,5 x 31,5 cm

PROCEDENCIA: Rafael Barradas

Colección Antonia Sicardi Láinez, Montevideo

BIBLIOGRAFÍA: Raquel Pereda; *Barradas*, Montevideo, Galería Latina, 1989, pág. 209 (reproducido en color)

Mario Hernández; *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones Tabapress, 1990, cat. núm. 129, pág. 153 y 195 (reproducido en color)

NOTA: este dibujo tiene en la parte de atrás una carta de F. García Lorca a Rafael Barradas que se reproduce en la página 7.

Reproducido en pág. 87

30. RAMÓN GAYA (1910)

DOS MUJERES

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 28

61 x 46 cm

BIBLIOGRAFÍA: *MNCARS. Adquisiciones 2001*; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003; pág. (reproducido en color)

COLECCIÓN: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Reproducido en pág. 61

31. RAMÓN GAYA (1910)

ALTEA

Tinta y acuarela sobre papel

Firmado y fechado *Altea* 28

23,5 x 30 cm

PROCEDENCIA: Fefa Seiquer, Madrid

Reproducido en pág. 62

32. RAMÓN GAYA (1910)

EL ALBIR

Tinta y acuarela sobre papel

Firmado y fechado *El Albir* 29

25 x 32,5 cm

PROCEDENCIA: Fefa Seiquer, Madrid

Reproducido en pág. 63

33. ANTONIO GONZÁLEZ BERNAL (1908-1939)

ARQUITECTURA Y PERSONAJES

Óleo sobre lienzo

Firmado

37,7 x 45,5 cm

Realizado hacia 1930

Reproducido en pág. 97

34. ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA (1898-1968)

PAISAJE SURREALISTA

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1927

60 x 73 cm

PROCEDECIA: Darsie Japp, Inglaterra

Reproducido en pág. 41

35. ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA (1898-1968)

BODEGÓN CON INSTRUMENTOS MUSICALES

Lápiz sobre papel

Firmado

25,5 x 39,5 cm

PROCEDECIA: Colección particular, Francia

Reproducido en pág. 34

36. JUAN ISMAEL (1907-1981)

COMPOSICIÓN SURREALISTA

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 35

46 x 38 cm

Reproducido en pág. 101

37. JUAN ISMAEL (1907-1981)

ÁNGEL Y PERSONAJES

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 35

80 x 60 cm

PROCEDECIA: Colección particular, Dinamarca

Reproducido en pág. 100

38. WIFREDO LAM (1902-1982)

INTERIOR CON FLORERO

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 933

80 x 80 cm

PROCEDECIA: Colección particular, Madrid (adquirido directamente del artista)

EXPOSICIONES: Barcelona, Oriol Galeria d'Art; Madrid, Guillermo de Osma Galería; *Surrealismos*, 2003-2004; cat. núm.16, pág. 33 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 81

39. MARUJA MALLO (1902-1995)

EL MAGO

Óleo sobre cartón

Firmado y fechado 11-1926

60 x 74 cm

PROCEDECIA: Colección particular, Oviedo

EXPOSICIONES: Santiago de Compostela, Centro de Arte Contemporáneo de Galicia; *Maruja Mallo*, 1993, cat. pág. 59 (reproducido en color)

Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; *Maruja Mallo*, 1994, cat. pág. 59 (reproducido en color)

Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida; Barcelona, Fundación La Caixa; *Fuera de Orden. Mujeres de la vanguardia española*; 1999; cat. pág. 95 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFIA: M.A. Pérez Rodríguez, *Pintores de Lugo 1* (cat. de exposición); Lugo, Museo Provincial de Lugo, 1998, pág. 46 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 74

40. MARUJA MALLO (1902-1995)

ELEMENTOS PARA EL DEPORTE

Óleo sobre cartón

Firmado y fechado 1927

59 x 69,1 cm

PROCEDECIA: Manolo Jaén, Madrid (adquirido directamente al artista)

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Revista de Occidente; *Maruja Mallo*, 1927 Venecia, Bienal Internacional, 1936

Madrid, Galería Mediterráneo; *Maruja Mallo*, 1961, núm. 2 Madrid, Galería Ponce; *Quince pintores marginales (1900-1948)*; mayo-junio 1978.

Madrid, Galería Ruiz Castillo; *Maruja Mallo*, octubre-noviembre 1979; cat. núm. 2

Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid; *La Escuela de Vallecas*, abril 1990, cat. (reproducido en color)

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Maruja Mallo*, octubre-diciembre 1992, cat. núm. 1, pág. 47 (reproducido en color)

Santiago de Compostela, Centro de Arte Contemporáneo de Galicia; *Maruja Mallo*, 1993, cat. pág. 61 (reproducido en color)

Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; *Maruja Mallo*, 1994, cat. pág. 61 (reproducido en color)

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*; 5 de noviembre de 1993-15 de febrero de 1994; cat. núm. 19, pág. 28 (reproducido en color)

Lisboa, Museu do Chiado; *De Picasso a Dalí. Las Raíces de la Vanguardia Española*; junio-septiembre 1998, cat. núm. 45, pág. 324 (reproducido en color).

Madrid, Casa de las Alhajas; *Ismos (Las Vanguardias: 1915-1936)*; 1998, cat. núm. 57, pág. 158 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFIA: Maruja Mallo; *Lo popular de la plástica española a través de mi obra 1928-1936*; Buenos Aires, 1939, pág. 77 (reproducido)

Ramón Gómez de la Serna; *Maruja Mallo*, Buenos Aires, 1942, pág. V (reproducido)

Consuelo de la Gándara; *Maruja Mallo*, Madrid, 1978 (reproducido)

Francisco Calvo Serraller; *España Medio siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985*; Madrid, Fundación Santillana, 1985, vol. I, pág. 21 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 75

41. FRANCISCO MATEOS (1894-1976)

CAMPESINAS

Óleo y arena sobre cartón pegado a lienzo

Firmado y fechado 29

55 x 45,5 cm

EXPOSICIONES: Zaragoza, Museo Pablo Serrano; *Imágenes de la mujer en la plástica española del siglo XX*; abril-mayo 2003; cat. pág. 235 (reproducido en color)
Reproducido en pág. 92

42. FRANCISCO MATEOS (1894-1976)

MUJER

Acuarela sobre papel

Firmado, fechado y dedicado *Para mi buen amigo Adriano del Valle 918*

19 x 13 cm

PROCEDENCIA: Adriano del Valle, regalo del artista
Colección Adriano del Valle hijo, Madrid

EXPOSICIONES: Valencia, IVAM Centre Julio González; *El Ultraísmo y las artes plásticas*; 27 junio - 8 septiembre 1996, pág. 100 (reproducido en color)

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Vanguardia sobre papel, 1900-1950*; abril-mayo, 2002; cat. núm. 45, pág. 6 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 60

43. JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)

PIEDRAS AMBULANTES

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1930

42 x 64 cm

PROCEDENCIA: Colección Alfonso Olivares, Madrid

BIBLIOGRAFÍA: Alfonso Olivares; *Arte moderno*; Madrid, Edit. Altolaguirre, 1934 (reproducido)

Eugenio Carmona; *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*; Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga y Universidad de Málaga, 1985, núm. 72, pág. 137 (reproducido)

Reproducido en pág. 84

44. JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)

MUJER EN LA PLAYA

Óleo sobre táblex

Firmado y fechado 32

46 x 54 cm

PROCEDENCIA: Luis Cernuda, Sevilla
Colección particular Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *José Moreno Villa (1925-1932) Óleos, dibujos, grabados, grafumos y un alambre*; marzo-abril 1999; cat. núm. 11 (reproducido en color pág. 67).

Jaén, Museo Provincial; Almería, Centro Cultural La General; *Secretos del Desnudo*; 1999-2000; págs. 31-32 (reproducido en color)

Madrid, Residencia de Estudiantes; Sevilla, Convento de Santa Inés; *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*; mayo-noviembre 2002; cat. pág. 438 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 85

45. JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)

DOS FIGURAS EN LA PLAYA

Tinta y acuarela sobre papel.

Firmado

9,4 x 14 cm

Realizada hacia 1932

PROCEDENCIA: Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *José Moreno Villa (1925-1932). Óleos, dibujos, grabados, grafumos y un alambre*; 3 marzo -30 abril 1999, cat. núm. 24 (reproducido en color pág. 69)

Reproducido en pág. 83

46. JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)

PAISAJE SURREALISTA

Tinta sobre papel

Firmado

21,5 x 13,5 cm

PROCEDENCIA: Colección particular, Buenos Aires

Reproducido en pág. 82

47. ALFONSO OLIVARES (1898-1936)

FRUTA-ALEGRÍA

Técnica mixta sobre cartón

Firmado y fechado 1927

56,5 x 45,5 cm

PROCEDENCIA: Viuda del artista, Madrid

Reproducido en pág. 39

48. ALFONSO OLIVARES (1898-1936)

COMPOSICIÓN

Óleo sobre lienzo

80 x 63 cm

Realizado en 1928

PROCEDENCIA: Galería Ynguazo, Madrid

BIBLIOGRAFÍA: Madrid, Salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural; *Olivares*; marzo 1976; cat. pág. 37 (reproducido).

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Galería d'Art Oriol; *Ver a Picasso*; marzo - junio 2001; cat. núm. 26, pág. 56 (reproducido en color)

Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso; Madrid, Galería Guillermo de Osma; *La intensidad del Azogue. (Picasso en otros artistas)*; 11 de septiembre-2 de noviembre 2002; cat. núm. 23 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 42

49. LUIS ORTIZ ROSALES (¿-1937)

LA EDAD DE ORO

Tinta sobre papel

Firmado titulado y fechado 35

23,5 x 30,5 cm

PROCEDENCIA: Eduardo Westerdahl, Tenerife

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Multitud, *Surrealismo en España*; 1975, cat. lám. 121 (reproducido)

Las Palmas de Gran Canaria, CAAM; Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida; *El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*; 1990; cat. pág. 20 (reproducido)

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos, Arte de Vanguardia en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 48, pág. 68 (reproducido en color)

Madrid, Residencia de Estudiantes - Museo Colecciones ICO; Zaragoza, Palacio Sástago; *Luis Buñel. El ojo de la libertad*; febrero - junio 1999; cat. pág. 255 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFIA: J.M. Bonet; *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*; Madrid, Alianza Editorial, 1995, pág. 459 (reproducido)

Reproducido en pág. 98

50. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

NIÑOS

Lápiz sobre papel

Firmado

9 x 7 cm

Realizado en 1915

PROCEDENCIA: Colección del artista, Madrid

Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona

Colección particular, Madrid

BIBLIOGRAFIA: Benjamín Palencia y Juan Ramón Jiménez, *Niños*, Madrid, Índice, 1923, il. núm. 12 (reproducido)

Reproducido en pág. 59

51. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

NIÑOS SENTADOS

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado 1915

15 x 9,5 cm

PROCEDENCIA: Colección del artista, Madrid

Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona

Colección particular, Madrid

BIBLIOGRAFIA: Benjamín Palencia y Juan Ramón Jiménez, *Niños*, Madrid, Índice, 1923, il. núm. 44 (reproducido)

Reproducido en pág. 59

52. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

NIÑAS JUGANDO

Lápiz sobre papel

Firmado

9 x 11 cm

Realizado en 1915

PROCEDENCIA: Colección del artista, Madrid

Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona

Colección particular, Madrid

BIBLIOGRAFIA: Benjamín Palencia y Juan Ramón Jiménez, *Niños*, Madrid, Índice, 1923, il. núm. 42 (reproducido)

Reproducido en pág. 59

53. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

COMPOSICIÓN CON FLORERO Y FLAUTA

Oleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1918

50,5 x 34,5 cm

Reproducido en pág. 58

54. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

COMPOSICIÓN CON PIPA Y PERIÓDICO

Tinta y ceras de colores sobre papel

Firmado y fechado 1927

15,5 x 23,5 cm

Reproducido en pág. 38

55. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

CINCO FIGURAS

Tinta sobre papel.

Firmado y fechado 1933

57 x 78 cm

PROCEDENCIA: Colección del artista, Madrid

Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Benjamín Palencia y el surrealismo*, septiembre-octubre, 1994, cat. núm. 23, pág. 32 (reproducido en color)

Torrelavega, Sala Muriedas; Castro Urdiales, la Residencia; Camargo, Centro Cultural la Vidriera; *El Arte del Dibujo*, 2000; cat. pág. 68 (reproducido en color)

Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso; *La intensidad del Azogue. (Picasso en otros artistas)*; 11 de septiembre - 2 de noviembre 2002; cat. núm. 24 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 93

56. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

FIGURÍN PARA LA PÁJARA PINTA DE RAFAEL ALBERTI

Acuarela sobre papel

Firmado

30 x 23 cm

PROCEDENCIA: Colección del artista, Madrid

Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona

Colección particular, Madrid

Reproducido en pág. 5

57. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

BOCETO PARA INSIGNIA DE LA BARRACA

Tinta sobre papel

Firmado y titulado

6 x 8 cm

PROCEDENCIA: Colección del artista, Madrid

Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona

Colección particular, Madrid

Reproducido en pág. 146

58. BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)

LIBRO DE POEMAS DE GIL BEL

Cuaderno con poemas manuscritos de Gil Bel, con cuatro dibujos originales de Benjamín Palencia, realizados tres de ellos en tinta sobre papel y otro en tinta y lápices de colores sobre papel.

Los cuatro dibujos están firmados, y uno de ellos fechado 1936

28 x 21 cm

Reproducido en págs. 94-95

59. JOAQUÍN PEINADO (1898-1975)

NATURE MORTE

Oleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1927

65 x 81 cm

Reproducido en pág. 37

60. SANTIAGO PELEGRÍN (1885-1954)

LA GACETA LITERARIA

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 27

45,5 x 53,5 cm

PROCEDENCIA: Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos; *Santiago Pelegrín*, 17-30 de noviembre 1928

Madrid, Círculo de Bellas Artes; *Exposición en homenaje y recuerdo del pintor Santiago Pelegrín (1885-1954)*; enero 1962; cat. núm. 1

Madrid, Galería Multitud; *Cubismo*; junio 1975; cat. núm. 37, pág. 97 (reproducido)

Zaragoza, Museo Pablo Gargallo; *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*; 24 de marzo, 7 de mayo 1995; cat. núm. 9; pág. 83 y cubierta (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA: V. Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*; Madrid, Summa Artis, Espasa Calpe, 1992, pág. 454 (reproducido en color)

García Loranca y J. R. García Rama; *Pintores del siglo XIX, Aragón, La Rioja, Guadalajara*; Zaragoza, Ibercaja, 1992, pág. 27 (reproducido)

Reproducido en pág. 36

61. TIMOTEO PÉREZ RUBIO (1896-1977)

CANAL DE SAN MARTIN, PARÍS

Óleo sobre tabla

46 x 37 cm

Realizado en 1925

Reproducido en pág. 55

62. SERVANDO DEL PILAR (1903-¿)

PINTORA Y MODELO

Óleo sobre lienzo

65 x 54 cm

PROCEDENCIA: Colección del artista, París

Reproducido en pág. 67

63. SERVANDO DEL PILAR (1903-¿)

MUJERES CON CÁNTAROS

Lápiz sobre papel

Firmado

23 x 29 cm

PROCEDENCIA: Colección Antonio de Villate y Vaillant, Conde de Valmaseda, Madrid

Reproducido en pág. 66

64. SERVANDO DEL PILAR (1903-¿)

MUJER CON NIÑOS

Tinta sobre papel

Firmado

29 x 23 cm

PROCEDENCIA: Colección Antonio de Villate y Vaillant, Conde de Valmaseda, Madrid

Reproducido en pág. 66

65. ÁNGEL PLANELLS (1901-1989)

EL SOMNI DE LA VOLUNTAT FERIDA

Óleo y collage de diversos materiales sobre madera

Firmado y fechado 1929; titulado al dorso

24,6 x 28,2 cm

PROCEDENCIA: Colección André Breton, París

EXPOSICIONES: Madrid, Salón del Heraldo; *Planells*, 20 abril -5 mayo de 1931, cat. núm. 3

Barcelona, Oriol Galería d'Art; Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Surrealismos*, 29 de septiembre-30 de abril 2004; cat. núm. 7, pág. 25 (reproducido en color)

Figuera, Museu d'Empordà; *El País de Dalí*; 30 de abril-29 de agosto de 2004; cat. núm. 188, pág. 227 (reproducido en color)

Vitoria, Artium; *Huellas Dalinianas*, 2004-2005; cat. págs. 69 y 158 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 91

66. ALFONSO PONCE DE LEÓN (1906-1936)

BODEGÓN CON FRUTERO Y PAPEL, 1929

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1929

75 x 82 cm

PROCEDENCIA: Colección Antonio de Villate y Vaillant, Conde de Valmaseda, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Heraldo de Madrid; *Primer Salón de Artistas Independientes*, 30 de noviembre al 10 de diciembre de 1929

BIBLIOGRAFÍA: *Blanco y Negro*, Madrid, 15 diciembre de 1925 (reproducido)

Rafael Inglada; *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*; MNCARS, Madrid 2001; pág. 54, reproducido con fotografía de época

Reproducido en pág. 76

67. ALFONSO PONCE DE LEÓN (1906-1936)

PUESTOS

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 29

64,5 x 81 cm

EXPOSICIONES: Madrid, Heraldo de Madrid; *Primer Salón de Artistas Independientes*, 30 de noviembre al 10 de diciembre de 1929

BIBLIOGRAFÍA: *Inauguración del Primer Salón de Artistas Independientes en el "Heraldo de Madrid"*, Madrid, 2 de diciembre de 1929.

E. Westerdahl; *Alfonso Ponce de León en "Gaceta de arte"*, núm. 13, Santa Cruz de Tenerife, marzo 1933, pág. 2 (reproducido)

Rafael Inglada; *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*; MNCARS, Madrid 2001, pág. 54 (reproducido con fotografía de época)

Francisco Javier Pérez Rojas; *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*; Museo del Siglo XIX, Valencia, 2003, pág. 274, fig. 49 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 77

68. CARLOS SÁENZ DE TEJADA (1897-1958)

NIÑA CON MÁSCARAS

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado XXIV

84 x 84,5 cm

PROCEDENCIA: Colección particular, Málaga
BIBLIOGRAFÍA: *Tejada y su pintura*; Segovia, Obra Social Caja Segovia, 2003, núm. 122, pág. 174 (reproducido)
Reproducido en pág. 78

69. **CARLOS SÁENZ DE TEJADA** (1897-1958)

MUCHACHA SENTADA

Óleo sobre lienzo
Firmado
56,5 x 53 cm
Realizado hacia 1924

PROCEDENCIA: Librería Gulliver, Madrid

EXPOSICIONES: Valencia, IVAM; *El Ultraísmo y las artes plásticas*, 27 de junio-8 de septiembre de 1996; cat. pág. 111 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 79

70. **JOAN SANDALINAS** (1903-1991)

FIGURA

Acuarela sobre papel
Firmado y fechado 1927
31 x 24 cm
Reproducido en pág. 56

71. **JOSÉ DE TOGORES** (1893-1970)

DESNUDO

Óleo sobre lienzo
Firmado
73 x 116 cm
Realizado en 1921

PROCEDENCIA: Galerie Simon, París.
Collection H. Y M. Rupf-Wirz, Berna.
Galería Renée Ziegler, Zurich
Colección particular, Suiza

EXPOSICIONES: Basilea, Kunsthalle; *Sammlung Hermann Rupf*; 1940 Berna, Berner Kunstmuseum; *Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf*; 1956, cat. núm. 93 (reproducido) Châtauroux, Musée de Châtauroux; *Josep de Togores - Du Réalisme Magique au Surréalisme (1920-1930)*; del 5 de junio al 13 de septiembre de 1996.

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Museu d'Art Modern del MNAC; *Togores. Clasicismo y Renovación (Obra de 1914 a 1931)*; 25 de noviembre de 1997 al 13 de abril de 1998; cat. núm. 14, pág. 93 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA: *Revista d'Olot*, núm. 25. Olot, 1928 (reproducido)
Reproducido en pág. 72

72. **JOAQUÍN TORRES-GARCÍA** (1874-1949)

COMPOSICIÓN CON BOTELLA

Óleo sobre madera
Firmado y fechado 29
34 x 25 cm

PROCEDENCIA: Manolita Piña (Viuda del artista), Montevideo
Colección particular, Inglaterra

Reproducido en pág. 68

73. **JOAQUÍN TORRES-GARCÍA** (1874-1949)

CONSTRUCTIVO CON CUATRO FIGURAS

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 32
73 x 60 cm

PROCEDENCIA: Familia Torres-García, Montevideo (núm. inventario 120)

Galerie Jan Krugier, Ginebra
Colección particular, París

BIBLIOGRAFÍA: J. Torres-García; *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Fascículo 5, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo-Taller Torres-García, 1948 (reproducido)
Mario Benedetti; *Gracias por el fuego*; Madrid, Alianza Editorial, 1999 (reproducido en color en la cubierta)

Reproducido en pág. 69

74. **ADRIANO DEL VALLE** (1895-1957)

A LA RUEDA CATALINO

Collage
16 x 18 cm
Realizado hacia 1934

PROCEDENCIA: Colección Adriano del Valle, Madrid.

EXPOSICIONES: Madrid, Centro Cultural Conde Duque; *Adriano del Valle (1895-1957) Antológica*, 1995; cat. pág. 165 (reproducido).

Madrid, Galería de Arte Guillermo de Osma; *Vanguardia sobre papel*; junio-julio 1999; cat. núm. 63, pág. 7 (reproducido)

Reproducido en pág. 96

75. **HERNANDO VIÑES** (1904-1993)

COMPOSICIÓN

Óleo sobre tabla
Firmado y fechado 27
34,5 x 26,5 cm

PROCEDENCIA: Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Isms. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 23, pág. 41 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 40

76. **HERNANDO VIÑES** (1904-1993)

CABEZA Y PERSONAJES EN LA PLAYA

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 28
45 x 60 cm

PROCEDENCIA: Colección Van Rell, Buenos Aires

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Galería d'Art Oriol; *Ver a Picasso*; marzo - junio 2001; cat. núm. 25, pág.55 (reproducido en color)
Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso; Madrid, Galería Guillermo de Osma; *La intensidad del Azogue. (Picasso en otros artistas)*; 11 de septiembre - 2 de noviembre 2002; cat. núm. 31 (reproducido en color)

Reproducido en pág. 45

Índice

La pintura del 27
Guillermo de Osma
5

Las poéticas del *arte nuevo*
y los círculos concéntricos de la Generación del 27.
1926-1931
Eugenio Carmona
9

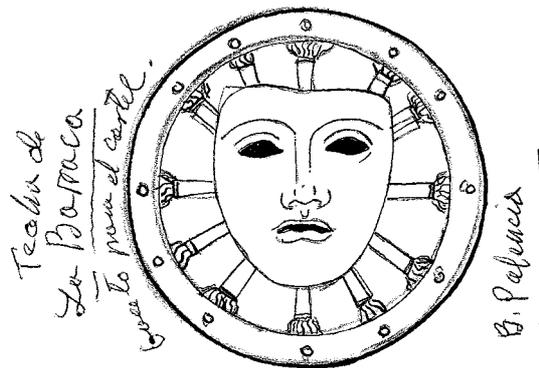
Para un mapa de la pintura del 27
Juan Manuel Bonet
23

Obras expuestas
33

Libros ilustrados
103

Apuntes generacionales.
Algunos trazos amistosos.
Juan Pérez de Ayala
131

Catálogo de obras
137



cat. núm. 57

ESTE CATÁLOGO SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 24 DE FEBRERO,
FESTIVIDAD DE SAN MODESTO,
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF, S.A.
MADRID



Guillermo de Osma
galería