

RAMON FERLA



SIGNOS DE ARTE Y LITERATURA



Edición "EL DISCRETO"

39

RAMON FERIA

SIGNOS DE ARTE Y LITERATURA

PRIMERA EDICIÓN

S. Padrón Costa

JAÉN
DÍAZ



BIBLIOTECA
HEIC

R. 541

Edición "EL DISCRETO"

ES PROPIEDAD
Published in Spain
Ramón Fera. -1936

LIBRO DE
Nueva Imprenta Radio, S. A.—Leganitos, 40. Teléfono 12.278.—Madrid.

OBRAS DE RAMON FERIA

Stadium.—Poesía. Prólogo de Antonio Espina. Compañía Ibero Americana de Publicaciones (1930).

Signos de Arte y Literatura.—Crítica (1936).

EN PREPARACION

El verte me admira.—Poesía.

Nuevos novelistas españoles.—Crítica.

	Págs.
Introducción... ..	5
I.—Una fecha : 1927. Los movimiento literarios y artísticos : <i>La Rosa de los Vientos, Carlones, Gaceta de Arte.</i>	7
II.—Noticia de la crítica literaria y artística. El ensayo y los estudios históricos... ..	15
III.—Prosistas : La novela, el poema en prosa, el cuento. Surrealismo literario : <i>Crimen</i> , de Agustín Espinosa...	33
IV.—Poesía : Poetas del mar : Tomás Morales y el gran poema del Atlántico ; «Alonso Quesada», Saulo Torón, Manuel Verdugo, Rodríguez Figueroa, Francisco Izquierdo ; Fernando González ; neogongorismo : Claudio de la Torre, Perdomo Acedo, Luis B. Inglott, Julio de la Rosa, Miranda Junco, etc. ; últimas tendencias : Josefina de la Torre, Pedro García Cabrera, etc.	43
V.—Plástica : Néstor. José Aguiar. Impresionismo : Fariña, Pedro de Guesala. «Escuela de Luján Pérez» : nuevos pintores : Santana, Monzón, Oramas ; imagineros : Fleitas, Jaén Díaz, Gregorio López, Delgado. Surrealismo pictórico : Oscar Domínguez. Otros pintores : Juan Ismael, Juana Dorta... ..	61

CANARIAS no ha tenido en toda su Historia literaria una fuerte actitud, que abarque en su totalidad todas las manifestaciones del arte y la literatura hasta llegar a este primer tercio de siglo. Lo precedente, qué duda cabe, ha sido álgido, en individualidades—Cairasco de Figueroa, Viana, Viera y Clavijo, L. Iriarte, Clavijo y Fajardo—; pero no como incorporación total, atmosférica y característica de la cultura atlántica, y de una atracción mutua isleña operante que por primera vez va a tener España.

Nada ha hecho la literatura española—en especial la crítica—con toda esa plástica isleña (poetas del mar, prosistas, pintores, etc.), elementos físicos y psicológicos de una nueva personalidad.

Iremos a la Isla a indagar, desnudos, ese choque: unidad de hombre y unidad de tierra: isla; y luego esos tres escapes del hombre a-isla-do: tierra, mar, cielo. Y como estos elementos categóricos, siempre sucediendo, fundidos, actúan, y de qué modo, y cómo luego expresarlos.

Una fecha: 1927.
Los movimientos literarios y artísticos.

CAPÍTULO PRIMERO



En 1927 se celebra el tricentenario de la muerte de Góngora. Esa misma fecha señala un nuevo movimiento de la literatura canaria. Una reacción antipositivista, semejante a la que preocupa a las «élites» de toda España, y en particular, a la que se

agrupa en torno a *La Gaceta Literaria*. Ese tono, en contra de un antecedente que no voy a analizar ahora, que anima en Madrid, *La Gaceta Literaria*, trae una simultánea floración en los demás sectores literarios de las provincias, y al que se incorporan las Islas Canarias, con una revista: *La Rosa de los Vientos*.

Hay que decir, que antes de esta fecha inicial, todo estigma literario no era nulo; pero sí sin perfil, por lo disperso (1). Ya escritores de las Islas, Espinosa, Claudio de la Torre, «Alonso Quesada» y otros, hacen sus excursiones por el panorama español de escritores nuevos.

Fué por entonces, el Profesor Angel Valbuena Prat, el verdadero reactivo, que ordena toda una fermentación literaria, con el ímpetu de su primera lección de Literatura española en la Universidad de La Laguna. Valbuena Prat aporta, además de su tendencia de literatura pura, un sentido de nueva inquietud al tratar los temas de la literatura

(1) Permítasenos señalar como síntoma de que la irrespetuosidad y el iconoclastismo se liquida (por aquellos «extrajóvenes» para «Azorín»; «juventud más natural, dice J. R. J., que se ha sacudido súbitamente las modas penúltimas y últimas del truquismo, el estéril gallear, la externación, el bombo arbitrario, y encuentran hacia dentro su camino verdadero y digno»); permítasenos señalar en un cuadro sinóptico la labor literaria de unos escritores, dispersa en publicaciones literarias, en el libro, cuya significación puede ser discutible, sin duda lo es, y de la cual nos separa un abismo, pero que está ahí todavía por analizar.

Remontándonos. En la isla de Tenerife: 1878-82, *Revista de Canarias*, Eñías Zerolo y Herrera, Mariano Reymundo y Arroyo, Francisco M. Pinto; *Ilustración de Canarias*, 1882-84, Patricio Estévanez y Murphy; 1889-4, *Artes y Letras*, revista ilustrada, de literatura, artes y ciencias, Leocadio Machado; 1917, *Castalia*, la más importante publicación que precede a *La Rosa de los Vientos*, Luis Rodríguez Figueroa, Ildefonso Maffiotte, Verdugo, Tomás Morales, «Alonso Quesada», Joaquín Estrada, la obra inicial de Agustín Espinosa, los pintores Davó, Alfredo de Torres, y los dos acarelistas más importantes de las islas Bonfín y Crosita; en 1927, *Horizontes*, última muestra tremolante de la literatura falsa y disipadora: José H. Amador, Domingo J. Manrique, Luis Alvarez Cruz, Domingo Cabrera, P. Pinto de la Rosa, etc.; 1930, *Islas*, revista de política y literatura, dirigida por Eñfidio Alonso, Rafael Navarro y Julián Vidal Torres.

En la isla de la Palma. *Los Raros*: Pérez Andreu, Gabriel Duque Díaz; 1924, *Canopus*, revista juvenil que publica Facundo Fernández Galván.

renacentista; había que desenmascarar la literatura local, del gesto, de la «pose» del literatoide, y se consiguió, como es natural.

Todo este precedente había de servir de objeto a esta reacción, porque expresaba, como digo, una decadencia en desgana localista, cerrada de intentos, con bifurcaciones parnasianas, carrerismos, que abarcaba cuatro y hasta cinco nombres—poetas auténticos de melena, pipa y chambergo—, bajo el marco de algún que otro juego floral, por desflorado.

Pronto un grupo, en el que se destaca Valbuena Prat, Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Pestana Nóbrega, por un lado, y de otro, el conjunto de poetas del mar, de la isla de Gran Canaria, se agrupan bajo una divisa: *La Rosa de los Vientos*. Decía Ernesto Pestana Nóbrega: «Los jóvenes que en 1927 dimos en la idea de lanzar al público unas páginas que fueran índice de la aportación canaria al movimiento intelectual y estético del novecientos, recogimos en nuestra trayectoria de cinco números pulcaciones opuestas y distintas. De un lado—del lado de acá—, el público insular, para quien iba dirigida principalmente nuestra revista, opone su falso pensamiento regional—de anécdota regional—a la aparente desregionalización de nuestra obra. Aparente huída regional para ojos ciegos de toda visión interior. Porque el sentimiento y la emoción del paisaje, el íntimo latido de compenetración con lo contemplado, mar o tierra, no ha escapado en la producción creadora o crítica de esta nueva generación

canaria. Y del otro lado—de otros continentes—, voces acogedoras reciben nuestra obra con claras sonoridades de aceptación y júbilo» (1).

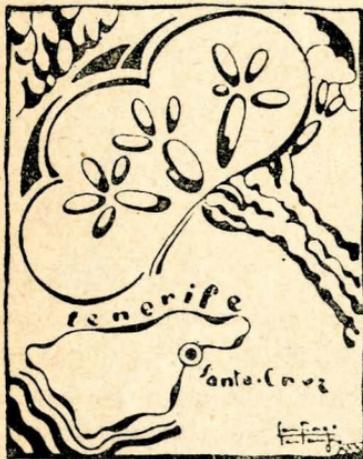
Entre diatribas de despistados y sorprendidos, dan la cara. Había que ganar la partida y se ganó. No podía suceder de otro modo si se presentía una nueva tendencia de escritores, poetas y ensayistas, que no era otra que el neogongorismo. Este movimiento se filtra en los prosistas, pero sobre todo en los poetas. Figura del poema neogongorino en que «está encerrado un mundo irreal, reducido a tonos puros, sin mezcla, y a formas apasionadas, sí, pero rigurosas», dice Dámaso Alonso.

Este movimiento de *La Rosa de los Vientos*, señala un momento indiscutible de la literatura canaria, complejo de posibilidades ulteriores (2), aun cuando en el consciente preocupado de un refrendo literario de España, en especial de Ramón Gómez de la Serna y de *La Gaceta Literaria*. Algo así como un recelo al andar solos, con sus propios elementos.



(1) «Poloriama Atlántico», *La Gaceta Literaria*, número de 1 de abril de 1930.

(2) En realidad este gongorismo importado por *La Rosa de los Vientos*, obedecía a un gusto tradicional de la literatura insular. Nuestra literatura histórica del siglo xvii y xviii—autos y loas sacramentales, poemas culteranos de Fray Abreu, loas de Juan Bautista Poggio y Maldonado, el mismo género epistolar del Marqués de San Andrés, entre otros—, acusan la constante histórica de lo gongorino.



Henos aquí ante otra fecha: 1930. Por entonces escribíamos en *La Luna y el Pájaro*, con motivo de la aparición de *Cartones*, génesis de otra revista, *G. A.*, no tanto por su tendencia, como por la incorporación de sus elementos literarios: «Ya ha mucho la verdadera asepsia del provincianismo literario, pictórico, poético... No es más que un des-

borde del cauce central. Madrid—dije entonces—ya no es el lugar de cita, «field» de batalla, concepto muy ochocentista. He aquí el momento de incorporación independiente de la persona. Acción, pero acción universalista, geográfica.»

José Antonio Rojas, el mejor definidor de este grupo, en carta de julio de 1930, refiriéndose al grupo *Cartones* (1),

(1) Destaca también el nombre de «Carmen Jiménez», (poetisa natural de la isla de Tenerife), en la que cristaliza un sentido de la plástica cósmica de isla, como los poetas castellanos la desnudez de tierra de la meseta. Fluye en su verso conmovido, un paisaje de montaña, contrito; ese «alma de piedra» unamunescos, delimitando la montaña seca, de la tierra.

dice: «grupo esencialmente universitario, estudia sobre la región para elevarla universalizándola (ejemplo: nuestra fiesta nacional en *Los Bestiarios*, de Montherland), descubriendo lo falso de esa isla lírica que tanto ha producido nuestra literatura. Lo lamentable de una confusión de lo tópico con lo regional.» Eso es lo que quería José Antonio Rojas, para universalizarse, pero, «encadenado en la isla de Tenerife».



Gaceta de Arte, la revista que agrupa el movimiento más importante desde esta fecha a los días que corremos. Le preocupa un sentido universal, cosmopolita tanto más—pues lo uno se opone a lo otro—, en sus primeros instantes. Le falta el recogimiento para que

luego trascienda a universal, de nación o región.

He aquí sus dos fases: Europa, España. Sentido universal europeo sin pasar por España; alejamiento, y no olvido, de los intelectuales de España que se daban de lleno a los problemas de la política...; del período revolucionario, en el que se pierde la gracia de escribir y el modo de hablar. Los escritores más jóvenes—no generación, todo lo más degeneración—colaboran bastante a ese último des-

gaire. *Gaceta de Arte* sabe ladear el sopor de España y torna a mirar a Europa.

Nosotros indicamos a *Gaceta de Arte* ese universalismo, su germanismo, un tanto captado por meridianos. España, más España, viene a decirles, luego, la revista *Arte* (Abril, Guillermo de Torre, Marichalar). Surge entonces su fase actual: una incorporación de Picasso, como caso neto de pintor de España, nueva pedagogía universitaria, nueva arquitectura, nuevos poetas y, últimamente, revisión del tan decadente teatro español. Como se podrá comprender, este grupo acusa indiscutiblemente un nuevo perfil, con una preocupación más vital. Tanto es esto así, que esa delimitación toma su actitud de «frente a frente», surgida como toda disgregación literaria—recordemos a Antonio Espina y *Nueva España*, frente a *La Gaceta Literaria*—, por una disidencia ideológica que, al fin y al cabo, tiene por causa los componentes fatales de una escuela o época. Una carta del Director de *Gaceta de Arte*, un trozo de ella, el más literario, nos podrá dilucidar a esa actitud frente al grupo de *La Rosa de los Vientos*, dice: «Nosotros no reconocemos el movimiento de *La Rosa de los Vientos*, destacando únicamente la figura de Agustín Espinosa, hoy con nosotros, anterior a esta revista, que no destacó en el mapa español, ni una sola figura. Pertenece a los movimientos inconsistentes de aquellos años, en los que el arte iba sin rumbo, haciendo piruetas y resurrecciones, que morían al día siguiente. De esta misma apreciación, sabe usted, como yo, es la nueva actitud de los escritores».

Como vemos, su oposición es irreductible, pero de un disidente—no es el caso de analizar resentimientos más allá del Arte, y que de ningún modo entran en mi ánimo—, que mira, qué duda cabe, de lo alto de su atalaya y que no esconde la piedra.

Propugna el grupo *Gaceta de Arte*—Westerdhal, Aguilar, García Cabrera, López Torres, Pestana Ramos, Gutiérrez Albelo, Pérez Minik—, además, una arquitectura funcional marcadamente socializadora, secuencia germánica de «la ciudad habitación» en contra de la angustia que suscita la ciudad congestionada. Esta posición suya es el último momento en la captación y avidez que antes dijimos: su vía más activista (1).

(1) Las páginas literarias del nuevo periodismo: en *La Tarde*, «La nueva literatura». Ese periódico señala el momento de iniciación del auténtico periodismo, bajo la dirección de un fino y valioso periodista, Víctor Zurita, que incorpora lo mejor de la nueva literatura insular. Asimismo señalamos las páginas de *El Socialista*, *Avance*, *Hoy* (dirigido, primero, por Benítez Toledo, actualmente, por Garavito); las de *La Prensa*: «La nueva literatura»; la de *El País*, con Perdomo Acedo. Todas estas páginas colaboran al auge de la nueva literatura.

Noticia de la crítica literaria y artística. El ensayo y los estudios históricos.

CAPÍTULO II

¿Se puede hablar de un movimiento de críticos verdaderos? Se puede hablar de crítica, pero no de espíritus críticos agudos y libertados; es decir, no se puede hablar de una crítica sustantiva. La crítica suele manifestarse en ocasiones, no ya en una fina exégesis, sino en relato que deriva en una digresión artística, masturbadora sutileza, y cuando no, y esto es lo más frecuente, en trasunto filosófico-periodístico, o más bien recargada de intenciones culturales. Ahora bien: hay que tener en cuenta que esto no es propio solamente de los escritores isleños, sino que afecta, excepto escasos nombres, a toda la nueva crítica literaria de España.

La crítica es uno de los géneros literarios que con más apremio precisa en España de una revisión.



Con respecto a la crítica literaria canaria, el que mejor define el movimiento de poetas, el «teorizante más severo—dice Agustín Espinosa—de la poesía canaria», es Angel Valbuena Prat, que no es natural de las islas, pero que, como hemos dicho antes, se une al movimiento (1).

Agustín Espinosa, aunque no del todo crítico sustantivo, hace una crítica subjetiva recargada de simbolismos; que es todavía la más viviente preocupación por la actualidad literaria de las islas. Además, Agustín Espinosa es autor, en colaboración con un joven pedagogo, Angel Lacalle, de una *Antología de escritores españoles*, finamente seleccionada, con juicio crítico que se aparta de toda repetición frecuente antológica. Con esa virtud tirante de toda excelente antología, al no petrificar en una sola muestra el autor incluído en ella, sino por el contrario, suscitando primores por adelantado (2).

Añadimos aquí nombres de críticos, algunos de los cuales se preocupan de la literatura canaria: Salvador Quintero, su producción literaria está casi toda en revistas y periódicos de la Península; fundador de la revista *Extremos a que ha llegado la poesía española*; además hace crítica de Geografía. Agustín Miranda Junco, con finos estudios críticos ayudados de digresiones míticas, en la *Revista de*

(1) *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, conferencia, 1927. La Laguna, Isla de Tenerife.

(2) *Antología de escritores españoles*, tres volúmenes. Barcelona, Editorial Bosch, 1930.

Media hora jugando a los dados, como contribución a la obra del pintor José Jorge Oramas, Las Palmas, Isla de Gran Canaria.

Occidente. Un crítico de música, Wilpret, con sus aportaciones sobre música de los negros y el folklore musical isleño.



En las artes plásticas, además de Ernesto Pestana Nóbrega (desaparecido prematuramente), que de una manera sistemática estudia el movimiento pictórico de las islas; muerto este escritor, no exento de aptitud crítica, es Eduardo Westerdhal, quien sigue más de cerca la plástica canaria, así como Juan Rodríguez Doreste, crítico objetivo, que, por otra parte, es autor de un interesante estudio sobre el pintor Goya, y de un *Bosquejo de la pintura del siglo XX* (1).

Entre los críticos de plástica de temas universales hay que señalar, además del mismo Eduardo Westerdhal, que la ha hecho casi única en su actividad literaria, autor de una monografía exegética sobre el pintor constructivista Willi Baumeister (2), a Domingo López Torres, post-glosador del movimiento pictórico surrealista de París.

Así como frente al decadentismo arquitectónico de las construcciones del litoral y rurales del interior, conviene tener muy en cuenta, y a la vista, los juicios críticos del nuevo arquitecto de las islas José Enrique Marrero; sobre todo valorizando los elementos de una arquitectura autóctona y más popular. Sobre arquitectura nueva, los primeros

(1) *Bosquejo de la pintura del siglo XX*.—Biblioteca de las Islas. Las Palmas. 1927.

(2) Ediciones *Gaceta de Arte*, isla de Tenerife. 1934.

en ocuparse en las Islas Canarias fueron los hermanos Armando y Fernando De Masy.



Agustín Espinosa, con sus estudios y aportaciones folklóricas y del romancero, y sus monografías biográficas sobre Clavijo y Fajardo; Facundo Fernández Galván, con sus estudios, muchos inéditos, sobre la cultura y los poetas clásicos, como, por ejemplo: sobre Poggio y Monteverde; Juan Manuel Trujillo, con su crítica sobre Viana, como poeta representativo de Tenerife, y Agustín Millares Carló, en la nueva erudición. Es éste el conjunto más nuevo, más «hacia dentro», íntimo y también más valioso de la crítica interpretativa de la literatura clásica de Canarias.

Menéndez y Pelayo (1), al tratar de romances tradicionales de varias provincias españolas, escribe: «Ya he indicado la sospecha de que en Canarias puedan existir viejos romances llevados allá en el siglo XV por los conquistadores castellanos y andaluces. Si se encontrasen, sería buen hallazgo, porque en casos análogos se observa que las versiones insulares son más arcaicas y puras que las del Continente, como sucede en Mallorca con relación a Cataluña, en Madera y las Azores con relación a Portugal.

»De poesía histórica relativa a Canarias no conozco más

(1) Colección de romances tradicionales publicada como suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf, tomo X de la «Antología», Madrid, 1900.

que las célebres «endechas» que en Lanzarote se cantaron por los años de 1443, a la muerte del sevillano Guillén Peraza. Las recogió en 1632 de la tradición oral («cuya memoria dura hasta hoy») el franciscano Abreu Galindo, y de él las han copiado los demás historiadores del Archipiélago. Dicen así:

LLORAD LAS DAMAS

Llorad las damas,
si Dios os vala.
Guillén Peraza
quedó en la Palma,
la flor marchita
de la su cara.
No eres Palma
eres retama,
eres ciprés
de triste rama,
eres desdicha,
desdicha mala.
Tus campos rompan
tristes volcanes,
no vean placeres
sino pesares,
cubran tus flores
los arenales.
Guillén Peraza,
Guillén Peraza,
¿do está tu escudo?
¿do está tu lanza?
todo lo acaba
la mala andanza.

(Siglo xv, anónimo.)

»Este romancillo pentasílabo, notable por la intensidad del sentimiento poético, consta, como se ve, de cuatro series asonantadas de seis versos cada una, siendo patente su analogía con los cantos fúnebres vascongados que cita Garibay.

»En ritmo análogo al de las «endechas» de Guillén Peraza está compuesto el célebre «cantar de los comendadores de Córdoba» (número 1.902 del «Romancero» de Durán), cuyo estudio reservamos para otro lugar. A imitación suya se compuso luego el de la muerte de don Alonso de Aguilar:

«¡ Ay Sierra Bermeja—por mi mal os ví! » Y finalmente de la poesía popular pasó este metro a la erudita, conservando el mismo nombre de «endechas», que luego se aplica a otras composiciones análogas por el pensamiento, aunque diversas por la versificación.»

Con este antecedente en 1927, Agustín Espinosa, inició por primera vez en Canarias el estudio y publicación de romances tradicionales de las islas, en *La Rosa de los Vientos*. «La conjetura de don Marcelino—escribía Espinosa—es hoy realidad. Nuestras investigaciones, en la isla de Tenerife, durante los dos pasados años, han dado como resultado el hallazgo de cerca de un centenar de romances, algunos de un gran interés—regional y nacional al mismo tiempo—, por las razones de no existir de ellos variantes peninsulares, o ya, por ser de una belleza popular superior a sus correspondientes continentales.»

ROMANCES TRADICIONALES DE CANARIAS (1)

I

Paseándose va Sildana
por su corredor arriba,
guitarra de oro en la mano,
muy bien que la tocaría ;
por muy bien que la tocara
mejor romanceh disía.

Su padre la ehtá mirando
de altah torreh que tenía :

—Qué bien que te ehtá, Sildana,
tu traje de cada día,
como tu madre la reina
cuando de oro se vestía.

Quién tuviera, Sildana,
un hora siquiera mía !

—El tenerme, señor padre,
el tenerme sí tendría ;
y lah penah del infierno,
padre, quién lah pasaría ?

—Al Santo Padre de Roma
iremoh de romería.

Al bajar lah ehcalerah
ehtah palabrah disía :

—¡ Quién encontrara a mi madre,
fuera muerta o fuera viva !

Al subir lah ehcalera
con su madre encontraría :

—¿ Dónde vah, hija Sildana ;
dónde vah, hija querida ?

(1) Recogidos por Agustín Espinosa.

—Voy casa del Rey mi padre
que ehpera de compañía.

—Detente, hija Sildana,
detente, hija querida,
mientrah me peino y me lavo
y me pongo ropa limpia.

... ..

—Si no me saleh donsella
te mando quitar la vida,
y si me saleh donsella
de oro te coronaría.

—Cómo he de salir donsella,
si fuí treh viajeh parida?
Tuve al infante don Carloh
y al infante don Garsía;
tuve a tu hija Sildana,
hija tuya y hija mía.

II

Mañanita de San Juan,
como cohtumbre que fuera,
lah damah y loh galaneh
a bañarse a lah Arenah.
Laurensia se fué a bañar.
suh carneh blancah y bellah.
Vino un barquito de moroh
y a Laurencia se la llevan.
Laurencia de que se vido
cautiva en tierra ajenah,
con un puñal que tenía
mil puñaladah leh diera,
menoh a un moro que deja
en su compañía con ella.

Quitó una tabla del barco,
se echó a navegar en ella.
Al otro día siguiente
en la playa amanesiera.
A pedir una limohna,
como peregrina que era,
en la casa de su madre,
allí fuera la primera ;
y su hermana, la mah chica,
en la ventana ehtuviera :
—Madre, ai viene una mujer,
un galán viene con ella.
Todita se me parese
con mi hermanita Laurensia.
Tiene su cabello rubio ;
al suyo se paresiera.
Tiene un lunar en su rostro.
¡ Jesúh, mi querida prenda !
—Es posible, madre mía,
que tanto cuehte la ausencia.
No conoseh a tu hija,
la que nasió de tuh venah,
la que rompió tuh entrañah,
mira que fué la primera.



Hay un grupo de escritores, «Grupo isla de la Palma», más recoleto ; huído de solicitudes, se repliega, en lo poético, en la interpretación de su islario histórico y su literatura. En este grupo hay que señalar—aparte de otros

nombres apenas acusados (1)—, tres nombres en formación: Facundo Fernández Galván, José Pérez Vidal y Félix Poggio; de este último nos ocuparemos al hablar de la poesía.

Fernández Galván tiene dos fases: como poeta con influencias juanramoniana y de García Lorca; dúctil de imágenes, se acelera en ritmo y colorido poético. Como crítico se manifiesta en un estudio-conferencia dado en Madrid, en el «Lyceum», sobre *El sentimiento del mar en la lírica canaria* (2).

Fernández Galván es el más amplio de este triunvirato, ávido de multiplicidades culturales y poéticas.



(1) Félix Duarte, su obra se desenvuelve en La Palma y Cuba; publica un libro de poemas, *Azul*, con influencia de la poesía trémula americanicista.

Leocricia Pestana Fierro, hace una vida retirada en la *Quinta Verde*, de donde salía como una estampa de época a recitar poesías de tono liberal.

Luis Gómez Wangüemert, crítico de música y plástica, en la Revista *Habana*. Manuel Fernández Cabrera, periodista, su obra se desarrolla en Cuba, muere en Santa Cruz de la Palma; es autor de tres libros: *Mi viaje a Méjico*, *Mis dos Patrias: Cuba y Canarias*, *Encuesta*.

(2) El esquema de la conferencia, reproducido de la revista «Brújula» (número de marzo, 1932, Madrid), es el siguiente:

«Nuevo descubrimiento de un Archipiélago poético en tres jornadas: I, Carta marina para navegar desde los mares renacentistas de Cairasco de Figueroa, a los mares nuevos del *Lancelot*, de Agustín Espinosa; del *Catálogo de Horas*, de Félix Poggio; de los *Poemas de Mar*, de Ramón Fería.—II, Biología de la Isla. Mito de Calipso. Causas de la reaparición del mito griego en el mar de la colonización del siglo XVII. Su contenido, su nacimiento, pasión y muerte.—III, El sentido de la tierra exaltada por el mar, confinada y apremiada por el mar. El tema de la isla en el Océano, del siglo XVII. En Irlanda, Camoens, Juan B. Poggio y Monteverde. La nostalgia.»

El tono poético de José Pérez Vidal es de canto callado, rozando con expresiones elegíacas. No se enciende, se apaga, alejado de su voz. Su indolencia se manifiesta en una prosa poética, «La Cometa» (1). Pérez Vidal, como Tagore, habla de los niños, de los juegos de los *geniecillos*. En la revista *Azor* (2), publica «rimas y juegos infantiles», fórmulas, variantes del folklore canario, en el juego infantil de dar la piedra.

Veamos algunas de estas rimas seleccionadas:

«Cruz de palo,
cruz de hierro
que me salga
la del cielo.»

«Palomita blanca,
reblanca,
¿dónde está tu nido,
renido?»

En el pino verde,
reverde,
todo está florido.»

«¿A dónde vas, negrito,
con ese farol?
Debajo del puente
que hace calor.
¿En qué calle vives?
En la calle del Sol.
¿Qué número tiene?
El cincuenta y dos.»

(1) Publicado en *La Luna y el Pájaro*, número 1, Madrid. 1931.

(2) Número 17, febrero-marzo. Barcelona.

Pérez Vidal ha publicado los siguientes documentos hallados en el Archivo de Indias. *Díaz Pimienta y la construcción naval española del siglo XVII*, así como ha reimpresso cuidadosamente *El Almirante Díaz Pimienta y la conquista de la Isla de Santa Catalina* (publicado en Anales de la Universidad de Madrid). Su labor es, pues, de aportación de documentos, la sombra biográfica de ese enigmático naviero y hombre de mar.

Este prebiógrafo, que es Pérez Vidal, debe pensar que más que la vida del individuo, deseamos que se nos cuente la Personalidad, que es la auténtica «vida» que está tocando y no la ve, la apunta nada más, y, por tanto, en riesgo de ser birlado por el biógrafo de verdad. Aparte de esto, Pérez Vidal, cae, en ese verbo, sin duda postizo, de resabio, que, al fin y al cabo, no es más que toda una secuencia de una parte de la historia erudita de España.

Empero esta aportación tiene interés, por lo escasos que son en la literatura de las islas los estudios que se refieren al mar. Y es que la historia canaria, la poética, la auténtica historia de las islas—no hablo, claro es, de esa tendencia historicista de desempolvo—, está en pleno Océano.

Juan Manuel Trujillo, escribe:

«Tenerife no tiene poeta, mejor dicho, Tenerife tiene un poeta incompleto, Antonio de Viana; pero Tenerife ha tratado duramente a su poeta único.

No se le ha hecho popular. Nadie habla de Antonio de Viana. Todas las letras, es decir, todo el paisaje físico y moral de Tenerife, están en Antonio de Viana; pero a

nadie parece importarle. Si Tenerife desapareciera del mapa de Africa, se la podría reconstruir valiéndose de las páginas de Antonio de Viana. Se pondría otra vez sobre el mar el paisaje profuso que se haga en el poema; en el paisaje se pondrían mujeres valiéndose de las figuras físicas y morales de las infantas; ¿y el tiempo?; en el paisaje con mujeres se colocaría el ritmo lento del verso libre y de las octavas reales de Antonio de Viana, que es precisamente el ritmo que lleva el tiempo en Tenerife» (1).

Agustín Millares Carló es un erudito, en lo que esta palabra tiene hoy más que nunca de reducida y exenta de toda clase de intromisiones críticas, que tan mal le van; es investigador y técnico. De este modo, la erudición española—falta, por lo demás, de un estudio de su evolución—evita el confusionismo. A Millares Carló no le toca esto último; su erudición se reduce, sencillamente, a la exposición del material literario, delicadamente ordenado, pronto, resuelto en su técnica cronológica, para su ulterior fase, que el crítico que viene después comenzará por animar. Esa es su obra, primer hito de la erudición canaria: *Ensayo de una Bio-Bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias* (siglos XVI, XVII y XVIII), y la revista *El Museo Canario* (2), con el fin de reunir «cuantos trabajos

(1) Además, Juan Manuel Trujillo pide «una edición popular y correcta del poema de Viana; una edición que la redima de la inencontrable edición alemana, de la edición incorrecta de la Biblioteca Isleña, y de la edición de La Laguna, que lleva octavas reales que cojean hasta de dos versos completos».

(2) Colaboran también los nuevos investigadores J. Hernández Millares, Néstor Alamo y Juan Bosch.

concernientes a la historia, arqueología, antropología y etnología de las islas Canarias hayan sido concebidos con criterio absoluto y rigurosamente científico».



Entre los ensayistas, Francisco Aguilar, revelándose con un ensayo: «Estoicismo y barroquismo» (*Cartones*, 1930); más reciente, «Tres vueltas a la Naturaleza» en *Gaceta de Arte*, grupo al que pertenece. Aguilar, más que ágil expositor se recarga de intenciones culturales, le falta, es verdad, un saber olvidar lo adquirido, un llegar a «u saber nada de nada», para soltarse en un auténtico «saber culto», que diría Max Scheler.



En las aportaciones históricas de las islas, el Instituto de Estudios Canarios, en Tenerife, con una publicación mensual, *Revista de Historia*. Colaboran en esta institución, José Peraza de Ayala (1), sobre temas de genealogía

(1) Obras de Peraza de Ayala: *Los antiguos Cabildos de las Islas Canarias*, estudio histórico de la legislación foral. Madrid, 1928.

Historia de la casa de Machado y Monteverde en las Islas Canarias.—Madrid, 1930. Espasa Calpe, S. A.

Betacayse, leyenda canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1930. Talleres de R. Toledo.

El Derecho en la prehistoria de las Islas Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1931. Talleres de R. Toledo.

Las antiguas Ordenanzas de la Isla de Tenerife. Notas y documentos para la Historia de los Municipios canarios. Imprenta de Curbelo. La Laguna de Tenerife, 1936. Edición del Instituto de Estudios Canarios.

canaria. Peraza, más que un elemento de la nueva intelectualidad, es el «pioneer» del historicismo ochocentista, en su tendencia interpretativa de la historia. Se salva su otra intención: una tendencia de acarreo del documento en sí y por sí. Emilio Hardisson (1), el Profesor Agustín Cabrera Díaz, sobre flora canaria, y María Rosa Alonso, iniciadora y fundadora del Instituto de Estudios Canarios.

Este grupo no ha entrado todavía en su fase revisionista, sino en su continuación de los historiadores longevos y contemporáneos, del que es buen representante José Rodríguez Moure (2), Bonnet, Dacio Darías Padrón (3).

¿Pero qué hacer con todo ese bloque? Naturalmente, que esta labor no resulte baladí, si se le sigue esa transformación creadora, crítica, que debe suceder necesariamente a toda acumulación. Ya puede decirse que este momento se hace sentir—sordo todavía, inédito lo más—en la Historia y la literatura, para que no se ahogue en el cúmulo historicista el espíritu.

La Historia canaria requiere una revisión totalista y de anexión a España, todo lo poética que queráis, pero al fin

(1) Autor de *La crónica de los Reyes Católicos de Mosén Diego de Valera*. Fascículo II de *Fontes rerum canariarum*. La Laguna, 1934. Imprenta Curbelo.

El fascículo I de *Fontes rerum canariarum* (colección de textos y documentos para la Historia de Canarias, que viene editando el Instituto de Estudios Canarios) se titula: *Conquista de la Isla de Gran Canaria*. Crónica anónima. La Laguna, 1933. Imprenta Curbelo.

(2) Autor de un estudio biográfico-crítico-antológico: *Don José Viera y Clavijo y su época. Historia de la Universidad de Canarias*, 1933. Tipografía Margarit. Santa Cruz de Tenerife. Edic. del I. E. C.

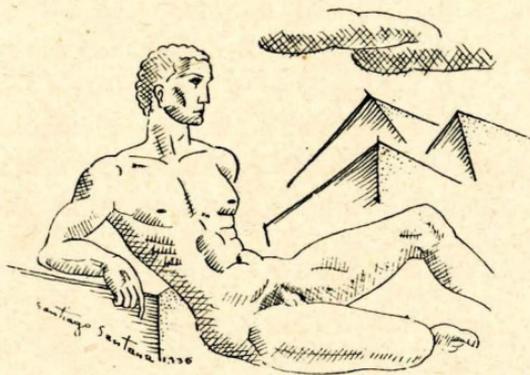
(3) Autor de *Breve resumen de la Historia de Canarias*, 1934. Imprenta de Curbelo. Edic. del I. E. C.

poética, de poetas. Nuevo sentido interpretativo, que ya no puede dar ni un Viera y Clavijo, ni un Núñez de la Peña, y menos actualmente, José Rodríguez Moure y sus secuaces.

Es necesario recordar ; pero que a ese recuerdo histórico cronológico se le anime y se le dé vida siempre amplificativa y sin olvidarlo.

Juan B. Acevedo, en su estudio inédito tanto más interesante por la empresa como por su revisión interpretativa histórica totalista ; Palos de Moguer—dice Juan B. Acevedo—es un tópico histórico en la escala geográfica de descubrimiento del Nuevo Mundo, que se ha restado a las islas ; y es que al analizar la historia de las islas al compás de España, se percibe, cómo nuestro aislamiento ha sido objeto en sus diferentes ciclos de *estafas* históricas. Sin ir más allá, Galdós, el ladino Galdós, no hizo otra cosa con el episodio isleño, Nacional, de Nelsón en la isla de Tenerife. De ahí que Acevedo significa para las islas Canarias, aparte de un fino sentido de «saudade», en él como en nadie, su visión histórica más valiente, pues su historicismo de artista, su fantasía imaginativa, intuitiva, le hace, no ya probabilizar, sino, y esto es lo mejor, fundamentar. Por ello entiende, entendemos, que las islas no deben perderse en el Océano como un elemento fatal, disgregado de los grandes ciclos históricos de España, sino que tiene que participar con su sentimiento, no con su sentimentalismo, al sentido histórico-cultural Atlántico, en vía abierta al Nuevo Mundo, pasando por España.

Ese mar se abre a la Historia verdadera de España; Historia en busca del Hombre y Continentes: humana y geográfica (de Continentes unidos a ella, en idioma y pensamiento). Pero también de aguas que deslizándose entre las islas se abren a toda América. Colón, al volver sus ojos a tierras de España—por última vez—, sólo una torre de nieve y fuego le puja: el pico de Tenerife.



Prosistas.

CAPÍTULO III

Hay que señalar un antecedente loable de la novelística insular, en los hermanos Millares Cubas, con obras netamente regional naturalistas; nombres de los que no se puede sustraer un estudio histórico versado sobre la novela en España.

Las escasas novelas de la literatura isleña, posteriores, no son más que el trasunto falso de héroes parásitos. Así es corriente que en la relación novelable aparezca, la mujer inglesa, la indianada. Deben hacerse novelas regionales y no, por el contrario, el cosmopolitismo en la novela, mal entendido.

En cambio, en la *Huella Perdida*, de Claudio de la Torre (1), se novela hombres y paisajes de las islas, con soltura, con agilidad; pero mucho también de las costumbres sociales, modeístas, de la colonia de anglosajones, variante, agotada y funesta.

(1) *El canto diverso*, poesía, 1918.—*La huella perdida*, Editorial Caro Raggio, Madrid, 1920.—*En la vida del señor Alegre*, novela, Caro Raggio, Madrid, 1924.

Está por hacer la novela, ya sea por la valoración del género, en el análisis psicológico, el esquema poético, casi, casi, como ejercicio inicial, para luego novelar al campesino y los hombres de mar (1).



Puede decirse que en toda la literatura que va de siglo no se ha hecho en España ni un solo poema en prosa. Aparte de J. R. J., en *Platero y Yo*, todo lo demás son poemas de la prosa, prosa poética, que es muy distinto. Sólo diremos, por ahora, que la literatura española tiene una tradición del poema en prosa, que la crítica confunde con el cuento.

Agustín Espinosa, en su libro *Lancelot*, 28.º-7.º, todo lo más que hace son poemas de la prosa, excelente prosa poética; veámoslo con un ejemplo:

«De las aguas del lago de Janubio vuelan hacia la playa, vuelan perennemente, en giros rápidos, en giros suaves, millares de pájaros blancos. Que el viento empuja perennemente sobre las salinas, Sobre la playa breve. Aún más allá.»

Lancelot es la primera interpretación contemporánea mítico-geográfica de la isla. Con este libro se rompe con todo el falso lirismo precedente, surgiendo una nueva valoración de los elementos físicos y psicológicos.

(1) Otros novelistas y cuentistas. Ángel Acosta, autor de la novela *Mu- jerío*, y José Manuel Guimerá, entran en una fase superativa, preocupados en abandonar toda una temática trillada.

Otra cosa es el poema en prosa, la piedra preciosa del género narrativo y, como tal, con su luz propia; sin destellos, que puede no ser toda la luz de la piedra. De ahí su centro, su irradiación hermética, giro y atmósfera. Lo que no admite el poema en prosa es una fácil táctica múltiple en cambios de tiempo del cuentista. Labor de artífice, sí, en el concepto, en las situaciones, en la anécdota, y no, por el contrario, en la exposición, que casi siempre anula aquél y pasa a ser poema de la prosa. Presente o pasado, ahora sí que, siempre girando, como el mundo.

La técnica le pertenece de lleno; todo lo particular, los trozos singulares siguen la rotación conjunta; escisiones aparentes, son luz de su luz; las observaciones psicológicas y la composición auditiva o visual. Predomina la idea sobre la imagen. En el poema en prosa vencen, como en el mundo, las fuerzas de atracción y rotación.



La corriente literaria surrealista en España sucede mucho más lenta que la corriente pictórica, aun cuando surgen al unísono. Es cosa sabida que el movimiento pictórico tiene su entronque en los artistas catalanes residentes en París. El literario es el que hay que tener muy en cuenta, porque invade la nueva literatura: poesía, novela, poemas en prosa y, como dijo con acierto Giménez Caballero, invade, si queréis, la vida, esta vida de hoy, contundente y a su vez entrevelada. Esto, sin embargo, no nos importa

tanto, pues con ello adquiere el surrealismo una faceta, un substrato inconsciente e involuntario en extremo.

Crimen, de Agustín Espinosa, prosigue y es un exponente indiscutible del surrealismo en la nueva literatura española. Muchos de los relatos que se agrupan en *Crimen* corresponden al movimiento inicial, cuando en *La Gaceta Literaria* aparecen las primeras producciones de Salvador Dalí, Alberti, Giménez Caballero, Espinosa y algunos de mis poemas en prosa; como luego Obregón, con su conferencia «Elogio de la blasfemia». En sábado literario de «Lyón», las fotografías que se reciben de Salvador Dalí, y algunas que yo había obtenido, produjeron el escándalo consiguiente en Huberto Pérez de la Ossa; el contraste ya era un síntoma para proseguir, pues era todo un «escándalo poético».

En una palabra: ¿Qué aporta la tendencia surrealista a la literatura española? Por otra parte: ¿Qué campo de probabilidades abre a la nueva literatura? Con respecto al primer interrogante en poesía, una obra de Rafael Alberti, *Sobre los Angeles*, poemas de Dalí, narraciones de Giménez Caballero, *Yo, inspector de alcantarillas*, la producción novelística de José María Hinojosa y bastante de mi producción—poemas en prosa—que intenta y caen bajo ese denominante.

Lo segundo, veámoslo reflejado en la obra de Espinosa, y a su vez nos servirá de denominador común para toda la producción literaria a que me refiero. ¿Qué campo de probabilidades creativas, repito, abre el surrealismo a

la nueva literatura española? Literariamente aporta el sueño directo, despierto o dormido el sujeto, es igual, con toda la composición exenta de acto voluntario alguno—de *Crimen*, véase, por ejemplo, «La Noche Buena de Fígaro»—, y que actúa, del suceso. Pues—advertirlo—, no vayáis a creer que el surrealista es un inconsciente; su consciente está en razón indirecta de un suceso que se cree racional, «de fuera». Esto en cuanto a una creación susceptible y refractaria, por consiguiente, a toda clase de temperamentos.

Veamos la bella composición onírica de *Crimen*:

«ANGELUS

Unicamente desde una nube, desde una torre alta, desde un avión o desde una cornisa de rascacielos, se ven las cosas como yo las veía aquella tarde desde una vulgar ventana de alcoba.

Lo que veía no era realmente nada extraordinario, pero a mí me llenaba de un ardoroso júbilo: sobre una aguda roca solitaria, un gran pájaro blanco.

Acaso no era completamente blanco, sino sólo gris, y la distancia y el tono oscuro de la roca desvirtuaban sobremanera el color. El recuerdo que me queda de éste es, de todos modos, más vago, y no así el del desmesurado tamaño, que me es, aun hoy mismo, muy fiel. Era—debía o quería ser por lo menos—un buitres. Su cabeza, como la de un niño de dos años. Su estatura, de casi dos metros. Su pico hocico. Su cola, como la de un pavo real.

Había allí, junto a mí, una mujer, a quien había besado yo mucho en otro tiempo, que se dejaba ahora besar por un joven moreno, que fumaba mis propios cigarrillos y usaba mis cerillas como si fuesen suyas.

Pero a mí me apasionaba, sobre todo, el gran pájaro blanco. Intentaba disparar sobre él mi pistola, cuando huyó de pronto, sigilosamente, en un vuelo luminoso y arbitrario, que, a medida que lo alejaba de mí, lo hacía mayor y más diáfano. Entonces vi que no era blanco, sino de varios colores, y que lo que yo había creído uno sólo eran dos pájaros. Un sol de ocaso se filtraba a través de las cuatro alas abiertas como por las ojivas de una catedral y los policromaba hasta el infinito. En vano intentaba yo llenar mis ojos con todas estas vagas cosas, para ahuyentar de algún modo el idilio de la muchacha a quien había besado en otro tiempo y del joven moreno que se fumaba mis cigarrillos como si fuesen suyos y usaba como propias mis cerillas, mi balcón y mis mejores butacas.

Me consolaba, inocentemente, con la idea de que eran, en tanto, ambos extraños al maravilloso espectáculo que se desarrollaba a sus espaldas. Ignorantes de las cuatro alas luminosas, de la gran policromía celeste y del sol ocásico. Ignorantes, también, de mi pistola, que había dejado engatillada el vuelo de un gran pájaro blanco.»

Pero hay otras posibilidades de creación surrealista, despierto y bien despierto el sujeto, como un desorbitado ante los encuentros de las múltiples facultades psíquicas, ante las cosas disponibles del cosmos, por esa otra manera de situarlas y situarse. Ahí sí que la creación surrealista gana de verdad la partida a las tendencias literarias «revolucionarias», por ese su aparente desconcierto en su relato (de los poemas en prosa de Agustín Espinosa, según entran éstos en el concepto estricto que tenemos: poemas en prosa, y no poemas de la prosa). Y digo desconcierto, porque en la producción surrealista de *Crimen*, el «concierto»,

como dice el mismo Espinosa, «está más allá», siempre más allá, sin que se pueda explicar y sí todo lo más suscitar. ¿Queréis más?

Hay más, qué duda cabe. En esos cambios que producen las palabras en la busca del pensamiento al parecer fugitivo, cobran estabilidad en su propio suceso, tangible, con aire frío o caliente, con una realidad que nos pertenece y que se significa mientras se quiere y se va a su encuentro, pues está todo ello iluminado.

En el libro *El Poeta y San Marcos*, de Andrés de Lorenzo Cáceres (1), se centran los «poemas burlados». Empero Lorenzo Cáceres cree que todo material es susceptible de centración y nada más; por eso la mayor parte de sus piedras preciosas son falsas. Otras, en cambio, se salvan:

«UN MARCHANTE SIN HONRA

—Vea usted esta marina. Qué cielo, qué mar, qué naturalidad, qué dibujo. El comprador no tenía buena vista, pero tenía dinero y su capacidad pericial consistía en el asunto, no en la realización. El marchante no cesaba en su elogio: «lo cargaremos a su cuenta y se lo remitiremos a su sobrino, en Niza». El comprador pagó, efectivamente, el cuadro. Iba a marcharse cuando descubrió un navío en la marina. «Oh, qué navío», exclamó el marchante. El pobre comprador se pasaba el pañuelo por la frente sudorosa: le parecía ver bogar el navío. Se restregó bien los ojos y balbuciente corrió hacia el cuadro; sus manos

(1) *El Poeta y San Marcos*, isla de Tenerife, 1932.

temblorosas se dirigen hacia la extraña nave con ánimo de asirla, pero sus manos caen dolorosamente en el vacío: sus manos habían atravesado una ventana.»

Decíamos, poema en prosa centrado: bien. Pero no todos los elementos literarios son susceptibles de centración. La receta de Max Jacob es atractiva, pues centrar, es decir, olvidar en la obra el sujeto es fácil y por eso también peligroso, cuando no todo es propiamente centráble; no todo merece contarse, hay que infundir, además, una situación.



Entre los cuentistas hay que señalar a Juan Manuel Trujillo, único con interés, aunque de producción escasa. Por ejemplo, en el «Cuento de la grúa, el delfín y el guardamuelle», proyectado sobre un fondo marino, con una composición neogongorina (1). O este otro, fuente en una técnica de fría subconsciencia:

«DOMINÓ

Un adolescente dominó negro, sentado en tranvía, vertical en la luz congelada del interior, perdido perezosamente por la sorda noche que subía hasta las exactas ventanillas: lienzos exangües, tinieblas amotinadas, balastradas lívidas, árboles pensativos, postes disciplinados, y, deshaciéndose delante de la luna,

(1) Véase *La Rosa de los Vientos*, número de junio, 1927, isla de Tenerife.

una nube agua-tinta, blanca y humosa llama, después albo cisne delirante.

Cuando, rozan sus ojos semidormidos unos pliegues blancos, esmaltados, y unos pliegues negros lucientes. ¿De dónde? ¿La conciencia declaró entre lucideces alternas los colores y las estructuras de otro dominó? Los ojos balbucean entre bajos cristales y portezuela entreabierta, entre segunda ventanilla herida de luna y ventanilla tercera ahondada en tinieblas hasta que, voluptuosos de improviso, patinan sobre el hielo negro y blanco, alterno, del otro dominó, la calidez de las piernas, y el tierno abandono con que se había sentado. Torpe, se detiene en los bordes de las órbitas del verdoso antifaz, desde donde balanceándose entre perdidos equilibrios, cae náufrago, pájaro herido, dentro de los pardos ojos, estanque sin pupila y perezoso, deslucido carbón durmiente, de suelo alterno entre gota y gota del agua negra que ha de caer eternamente.

Cae en oscuro ámbito dilatado en distancias en verdosa mancha sobre plomo limpio, en indolencia, en abandono y lujuria, en blanca languidez, en desmayo, en sueño y muerte, donde déjase llevar sin pensamientos, alga dispersa, los ojos marcados, lacios los vestidos y los cabellos, y disuelto el corazón en esta verdosa soledad: caída rosa que contempla la propia ruina o el deshacerse de la sonrisa del Angel que ha sonreído por los altos labios de los pétalos, hoja baja que roza el cieno del estanque, y desgajada y tumefacta entre los húmedos sonidos de los cisnes negros.

Teme por las voces que los amaneceres han despertado la ribera vigilante de sus semisueños. Sin remedio. En seguida, sus ojos despiertan en la blanca luz deslumbradora, donde pronto frenéticos pasos irrumpen, y un estremecimiento, mujer toda pálida, recorre las distancias: locura, los cabellos desatados en jirones y cenizas, los pies descalzos y febriles. Oh, entonces, sus sienes golpean sobre el espanto, le ciñe el pecho un collar de

quemaduras, y el corazón galopa, duros cascos sobre dura tierra, en una esplanada nocturna iluminada por una luna helada.

De pronto un vuelo de tinieblas disipa las luces, y siente que desciende en tenebroso abismo, ciego buzo, hasta que las manos rozan el bello vegetal, lúcido azul prusia, de unas hojas monstruosas, sobre cuyos tallos espinosos luce, claridad de espejo en la oscuridad, la albura de un angel yacente, asesinado, unas raíces de sangre en el cuello inclinado y lastimoso, la cálida rótula de la pierna izquierda ocultando los suaves dedos del pie derecho, y la boca curvada en exangües eternidades. En alto delirio ya, el llanto rompe la garganta y las sienas, estrújase las manos y el destino, altas palideces trepan hasta los cabellos y, dentro, el sufrimiento remueve las opacas claridades de unas palabras: «¡ Si te he perdido! ¿Qué haré sin tí, Angel mío y Custodio?».

Después, película momentáneamente interrumpida entre oscilaciones deslumbradoras, torna a saberse sentado en el tranvía, vertical en la luz congelada del interior, anonadado por la desgarradora orfandad, los paisajes envueltos en halos de lágrimas, los sentidos entorpecidos y todo, ¡ ay!, como el dolorido despertar del sueño que asesinamos a la primita que queremos y con quien hemos permanecido todas las tardes inclinados sobre el juego de la oca, puros y ausentes.»

Poesía.

CAPÍTULO IV

La poesía canaria va trazando un arco ascendente. Arco que no pierde la continuidad poética, y sí tal, aparentemente. Todo está en el concepto nuevo de lo poético. Si ahora Valbuena Prat volviera al mundo, al mundo de la poesía canaria, e hiciera un recorrido por el nuevo panorama—él que se había quedado en Fernando González—, mentalmente se sorprendería. Su intimismo, intimismo que más estaba para él en los elementos de poética afectiva, ha logrado cristalizar en una poesía más reciente, constructiva, que se debe a sí misma, poesía que está en ella por una lógica consigo misma. De «la voz sencilla (1), profundamente humana, de don Domingo Rivero, el más viejo en edad de los poetas de Canarias y la raíz más honda de su poesía»; de un post-modernismo de Tomás Morales, pasando por unos saltos atrás parnasianos a un fino neo-romanticismo, a una poesía que busca un persona-

(1) Dice Claudio de la Torre.

lismo sin perder los entronques de la poesía canaria y los poetas clásicos españoles, hasta llegar a la más actual y más reciente Poesía.



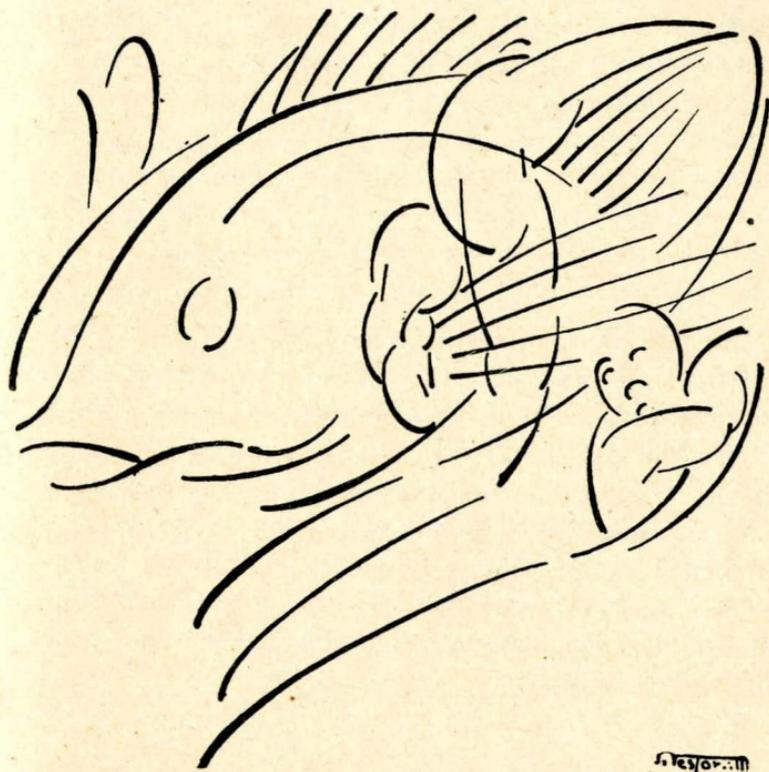
«Entrando en el mar de España».

LOPE DE VEGA.

Los poetas españoles del mar, son del Atlántico. El mar de España, como dice Lope, es el Atlántico, así, con toda la fuerza de la palabra, y no Atlántico. He aquí el mar de Tomás Morales, ebrio en su nacimiento, total en su expresión; es el primer encuentro de un mar y un poeta, y como tal, con todo el ardor del suceso imprevisto: ambos se han confundido, únicos, movibles.

Comienzo por apartarme de una crítica que me ha precedido—Díez Canedo y Angel Valbuena Prat—, crítica universitaria, profesoral, profusa, que aún continúa fosilizando lo mejor de nuestra literatura. Una labor ardua se le presenta a la nueva crítica, entre otras ésta: desbrozar.

Tomás Morales es el poeta del mar, del mar Atlántico, con todo su gran poema, conjunto—esta es la palabra—que abarca en su complejo todos los atributos marinos; es decir, los elementos del gran poema, puro o impuro, que de todo hay: los hombres de mar, los puertos, las naves, las razas, los pabellones, los mares... Y es que este poema del Atlántico no se substraе a aquellos motivos descriptibles en el suceso poético, los distintos tiempos—des-



Néstor

NÉSTOR

DIBUJO

ligados tajantemente por aquellos críticos—y que el poeta es un elocuente arrebatado en el suceso de fuera. No; las cosas en su sitio. Hay que ir al poema del Atlántico, en su unidad poética, substantiva, a toda su atmósfera plástica esencialmente una, y no en lo que de pretendida disección,

tiene: «zonas de mar»; si no se le vuelve a la vida, a su vida organizada, después de analizado.

Aparentemente, en todo el gran poema hay esos efluvios particulares—el fácil poeta de un mar parnasiano: todo un bodegón marino; o ese otro mar mitológico, retórico, recargado su verso de trifones, («nautilus y medusas de nacaradas venas»)—, pero no como características desligables del gran poema, que tiene su coherencia no escapable al ojo poético. De ahí que no se pueda afrontar de otro modo que en su múltiple y completa construcción, y no de lado; pues tiene sus partes organizadas, su vario estilo y aditamentos, todo englobado en esa unidad poética última, y que nos asalta en su totalidad. No de otro modo se produce su movilidad y nervio, por una radiación de complementos en una rotación conjunta de su cuerpo o mundo vívido. Es el primer poema vivo, de gran vibración humana, poética, de nuestro siglo; también es verdad, de verso sostenido, permanente, voz entera.

Esos cambios en sus percepciones ardorosas, se producen por sorpresa ante el poeta Tomás Morales. El es el primer sorprendido que, bajo sus pies, «en inverso prodigio, iba hacia el Mar la Tierra». Todo el poema de las razas, de la náutica insegura, de los pabellones flamígeros; los puertos, los mares y los hombres de mar, que para Tomás Morales traen un subconsciente, alguna vez mítico, de la perdida Atlante, y que arribarán a las islas hoy y siempre... Pero su ademán, su ardor poético, olímpico, que infunde a su presentimiento maquinista, su canto o

encanto por la energía de la nueva navegación; lo titanesco: las grúas, los navíos, rompeolas, los puertos isleños abiertos al «sonoro Atlántico», todo desemboca móvil, en vía abierta, como un ojo desorbitado, al mar. «¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!»



El prólogo de Unamuno al libro *El lino de los sueños*, de Quesada, seudónimo de Rafael Romero, nos ha revelado tres cosas, con una lógica en sí y una interpretación crítica. Son: el mito isleño, el poeta dramático que es Quesada, más que poeta lírico (1). Y también añadimos la facundia creacionista, suscitadora, de Unamuno.

Quesada es un parnasiano evidente, recalitrante, con vislumbres de evolución en sus zozobras. Da un salto atrás

(1) El valor de Quesada, para mí, está en haber recreado en su escenificación poético-dramática «El coloquio de las sombras», el mito del isleño: Macías Casanova, su amigo. Una interpretación del mito isleño—¿la única interpretación?—, hosco, solitario, romántico, fantaseador y delirante de ensoñaciones, que, por lo demás, tanto le agrada a Unamuno. Naturalmente, el anfitrión unamunescos se ha visto sorprendido en Macías Casanova, de tal modo, que Unamuno ha ayudado a levantar la creación del mito—ese otro mito—: el isleño a lo Macías Casanova.

El otro mito isleño, más contemporáneo, es lo contrario: neo-clásico, el pensamiento clarífico, con unidad, sereno en su contenido, olímpico, irradiable y ordenado por el mar, pero no involuntariamente. Este arquetipo de isleño predomina en el mejor poeta contemporáneo de Canarias: Tomás Morales. El hombre isleño de la *Oda al Atlántico*, que construye su nave como Ulises, de pocos elementos y en un acto voluntario y serenísimo se hace a la mar. Su torre sigue siendo interior; torre de gran isleño.

La aptitud de Quesada, como dramaturgo en ciernes, se acusa luego en su obra escénica «La Umbría». Esto es sintomático, por lo demás, como manifestación de un teatro que surge con calidades parejas a la poesía, a la pintura

con relación a Morales, y también con respecto a Saulo Torón. Nombra a las cosas literariamente, perdiendo la verdadera expresión que construye la hermética poética; se desvía y los refiere corazonado, perdiendo la cabeza. Teje y entreteje sueños de una fantasía que se consume en una desmesura elegíaca y anecdótica. Sí, es un a-isla-do, sin acto voluntario; es un ido que se licúa.

Su mejor poesía es aquella que tiene un contenido pujante, seco, escueto—el límite le viene de fuera—sobre el paisaje de la montaña desnuda, y suscita un contenido—interno y externo—de limpia resolución poética.

«¡ Los montes
eternamente secos, y el silencio
áspero y rudo de estas soledades !»

y demás actividades artísticas. Se va a una extirpación de un teatro glauco con una posposición de una nueva savia más enraizada y más de nuestra época.

Como antecedente inmediato hay que señalar un punto de partida o influencia en un círculo pequeño de nuevos autores, otra vez como en la novela, a los hermanos Millares Cubas.

El teatro contemporáneo apenas si tiene representantes, todo lo más se puede señalar intentos escénicos en Claudio de la Torre, con su pieza *Tic-Tac*, Rafael Hardisson, en *Beethoven*, Perdomo Acedo, en *Maipole*. Este teatro de más fibra hace, en lo que cabe, que se trueque ese otro de mal gusto localista. Empero estos nombres, en contra de lo que pudiera suponerse, no remozan el teatro popular español, simbólico e ingenuo. Teatro latente, espontáneo, mixtificado hoy, cuyas representaciones se celebran en días de fiesta en el ágora, ante campesinos simples, boquiabiertos.

Teatro alegórico muchas veces, algo así como «misterios», que tiene mucho de teatro de barraca, de multitudes. Se conserva la variante profana con sus representaciones bufonescas sobre tabladillos, a espaldas de los templos. Algo así como una carnestolenda. En muchos casos—recuerdo—con chanzas alusivas y escenas diabólicas.

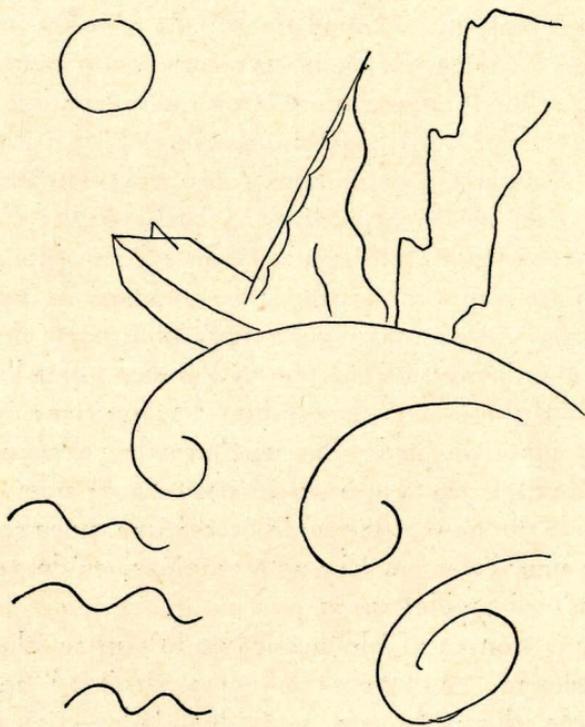
«Al hablar de nuestro mejor Fin de siglo—dice Espinosa—, hago solamente referencia a mentalidades del valor de Saulo Torón, un Manuel Verdugo, o un Luis Rodríguez Figueroa» (1).

Saulo Torón es coetáneo de Tomás Morales y «Quesada». Saulo Torón es, sin embargo, opuesto a aquellos dos. Entresacad en lo que expongo esta otra calidad poética. Ya en su primer libro *Las monedas de cobre* (1919) se supo lo que iba a ser el poeta, poesía benévola, sin timbres superfinos, desgastado y sin artificio. Por eso dice Pedro Salinas, en una poesía preliminar en este libro, que «por pecado de ambición de cobre no condena el hombre su alma». Como estaba por «condenar» gran parte de la obra de un Rubén Darío, de un Tomás Morales—aquella que no es poesía de mar—, o de un Juan R. Jiménez: influencia más inmediata de Saulo Torón. Parte de poesía sin «condenar», que se encuentra ya proyectada el poeta («fuera» y que no le domina, y que no le «condena», pues cabe entre él y ella una distancia. El poeta empieza, es de verdad un condenado al «replegarse».

Saulo Torón es el isleño encantado con su isla, con su alma sucesiva, ondulante; ninguna rivalidad se apunta entre esas dos máximas individualidades—tierra isla y hombre isla—, pues ambos se han contentado: *Caracol Encantado* (1926). Un caracol no es otra cosa, si es encantado, decantado de verdad, que una isla con cumbres y

(1) «Stadium» o la Poesía.—Madrid, Mayo, 1930.

resonancias interiores en medio del mar y hacia la orilla, que no de otro modo lo son sus *Canciones de la orilla* (1932), limitado por el mar, reconociéndose en él.



JUAN ISMAEL

DIBUJO

Cuando esperábamos que ante el mar iba a apasionarse, como lo hiciera Tomás Morales, se apaga en tono cándido, cordial de estrellas y crepúsculos: «dame mar tu

aliento»; su mar en sosiego, orillado de aguamarinas, que sólo llegan a sus islas de ensueño y de encantos: «ante tí, mar, vigilante». Alguna vez ese mar le hace sobreponerse, en nervio, en ritmo de partida. Pero no es él el que navega, es el mar, que está vigilante siempre, ante Saulo Torón, que ve cómo pasan las cumbres y los cristales estáticos del cielo, que parten. («¿Por qué razón—se pregunta Antonio Espina—no navegan las islas?»)

En Saulo Torón se perciben por primera vez en las islas Canarias la influencia poética juanramoniana. *En las monedas de cobre* nos lo dice: «Juan Ramón, Juan Ramón, tu espíritu me está llegando...», y luego se acentúa en «Tristezas y Oraciones de crepúsculo», del *Caracol Encantado*. Una nueva tonalidad y calidad poética gana con ello Saulo Torón: su poesía se resuelve en construcción íntima, no se disipa y logra encontrar su expresión auténtica. Ya comienza a sojuzgarse, pero sin dejar, a veces, ese dominio que ejerce sobre él el mundo de «fuera»—mar, tierra, cielo—, y que suceden como elementos poéticos afectivos. Y es que su alma cándida, finamente romántica—de un romanticismo sensible a nuestra época—, no se ha condenado:

«Lo que hay dentro de mí
es mar y corazón.»

Poesía—dice Saulo Torón—«que otro florecer aguarda». Manuel Verdugo, poeta parnasiano, autor de *Estelas*; Luis Rodríguez-Figueroa, autor de *Nazir*, son poetas que

se han limpiado del parnasismo irresponsable, zozobrado por los excesos de fantasía, los delirios de la conciencia, para acusar una preocupación de construcción más interna. Cronológicamente, aunque aparte en tono poético, mentamos aquí a Montiano Placeres (1), en el que un parnasismo fluente se caracteriza mejor. La nota de hogar y desolación se realiza en su verso retórico; a veces disolvente. No así Francisco Izquierdo, autor del libro *Medallas*, más reciente en profundidad y brío poético, con calidades del verso que nos recuerdan la poesía unamunesca y moraliana. Poeta de arideces cósmicas, voz ardiente, de sequedad profunda, en un verso sostenido.

La poesía que se hace afectiva, se limita de afecciones. Está intimada; pero no la poesía en sí, consigo, sino en una relación con el poeta. No ha cobrado su órbita. No está natural en ella, naturalísima en su mundo, y en una diversificación del sujeto. Ese ha sido el gran problema con que se enfrentó la nueva poesía española y que tan despejadamente resuelve para no ser más confundida: Poesía desligada.

La poesía de Fernando González (2) es más lo primero: está ligada al poeta en una relación de suceso, de dia-

(1) Autor del libro de poesías *El remanso de las horas*, prólogo de Patricio Pérez Moreno. 1935, Gran Canaria.

(2) *Las canciones del alba*, poesías, prólogo de Gregorio G. Puigdeval. Isla de Gran Canaria, 1918.—*Manantiales en la Ruta*, poesías, versos iniciales, por Tomás Morales, retrato del poeta, por Victorio Macho, Madrid, 1923.—*Hogueras en la montaña*, poesías, Madrid, 1924.—*El reloj sin horas*, poesías, «Cuadernos literarios», Madrid, 1929.—*Piedras blancas*, poesías, Madrid, 1934.

rio, de viajero de sí mismo, que fluye en estados de consciencia de pura afección. El afectivo está a merced de su afección, es un redivivo de ella; es, diríamos aún, un limitado por ellas. Se consume en «ardores íntimos» por volver o estar en los lugares de afección.

Ese intimismo cálido—de hoguera—, nostálgico—de manantial—; esa afección en su poesía de amor conceptual y confidencial, por el hogar, por los temas de la Naturaleza, cuadros insulares, por su isla, es el fuerte de Fernando González. Diríamos, sin equivocarnos, que la adaptación por F. G. del endecasílabo corriente en Antonio Machado, no ha hecho otra cosa que acentuarse definitivamente en algo que le es propio.



Primero: Claudio de la Torre, en *El canto diverso*, con una clara perfección del verso; luego, Félix Delgado (1)—secuencia de los poetas precedentes, principalmente de Saulo Torón—, hay un mar visual, pero asimilado, sensacionalista; Pedro Perdomo Acedo, toma del mar y el amor, lo poético contenido en ironía alegre y dichosa, todo a través de un prisma neogongorino; Luis B. Inglott, distinto, en nuevas motivaciones del verso; Félix Poggio—en sus poemas del mar—, se resuelve en un constructivis-

(1) *Paisajes y otras visiones*, poemas, 1923; *Índice de las horas felices*, poemas, 1927.

mo menos interno y más visual; más que un abstraer es un contener poético; y en Julio de la Rosa (1), y en Agustín Miranda Junco, se perciben acentuada la influencia de la nueva poesía española. En todos se acusa una nueva imaginación poética, como queriendo romper y desmembrarse del precedente; pero no así de la continuidad, de esa vibración siempre viva de la poesía de mar de un Tomás Morales. Estos poetas posteriores a Tomás Morales, siguen el éxtasis sostenido de mar de fuera, o mar de tierra, de litoral; poesía de mar naturalísima, formada por una desnudez interior y resuelta en palabras a su imagen. Así se manifiesta en Josefina de la Torre, entre los poetas más recientes. En *La Rosa de los Vientos* se puede ver todo un índice de esa muestra poética. La celebración del tricentenario de la muerte de Góngora viene a plasmar en una preocupación de nueva factura poética a este grupo. Se hace más pura la poesía, se reconstruye espiritualmente, dejando abierto el arco, tenso, limpio de motivaciones, para la fase de más abstracción y más actual.



(1) Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas, dejan su cuerpo yerto sobre la «arenita», en una noche atlántica de estrellas de mar. Ellos no eran poetas del mar de fuera, estos poetas saben de todas las corrientes marinas y, como tiburones, mueren en tierra.

Los amigos de La Rosa han recogido y seleccionado su obra poética—dispersa en publicaciones literarias y periódicos de las islas, y gran parte inédita—en un libro: *Tratado de las tardes nuevas*. Presumo que estos amigos, que lo eran también de José Antonio Rojas, darán a conocer de éste su obra poética inédita y su obra crítica, tan valiosa.

En la nueva tendencia de poesía que se debe a sí misma una poetisa. Josefina de la Torre (1), que representa una reacción consciente a «Quesada» y tanto menos a Saulo Torón; pues es una continuación y depuración de esta poesía. Josefina de la Torre se ha cogido entre dos puertas: una de la que sale, y otra que la recoge; sale de una poesía Fin de siglo depurado, para entrar en los presagios de Pedro Salinas. Llega tarde a los dos sitios y se queda a media voz, en una sorpresa entrecortada.

El presagismo poético le pertenece por entero al poeta: por suyo, por intransferible. No seamos intrusos en presagios ajenos, y eso por una razón, pues todavía ello no es la poesía, se presume que pueda ser, todo lo más. Si hay un poeta que su presagio no se debe a él como en ningún otro, es Pedro Salinas. Es el momento más delicado, más en riesgo, para el poeta, y, sobre todo, para quienes se le acercan y no se saben en él. De un presagio sólo puede surgir un poeta, y todo lo más una influencia presagista; como que de ese presagismo—brujulario poético del cual se quiere prescindir cuanto antes—ya se aspira a una lógica poética que se deba al poeta y sola a sí misma a la poesía. Por eso Pedro Salinas, cuando los deja y encuentra ya un seguro azar, ve los cielos de la sola poesía.

El auténtico presagio de Josefina de la Torre se debe a la isla, a ella, en sus *Poemas de la Isla*, poesía de amor

(1) *Versos y estampas*, poesía, con un prólogo de Pedro Salinas. Las Palmas, Isla de Gran Canaria, 1927.—*Poemas de la Isla*, poesía. Las Palmas, Isla de Gran Canaria, 1930.

que se ha construído en su imagen y la ha visto resuelta en figura, que acabamos de ver: en amor de otro tiempo pasado, de amor en recuerdo, que fué o sucedió y va o está en amor.

«Como el viento, tu recuerdo
viene y va sobre mi frente.
Tan pronto quieto y dormido
como despierto y seguro.
Ya me acaricia en los ojos
como me hiere en las sienes.
Ya se me para en los labios
o me tiembla en las palabras.»

(«Poemas de la Isla».)

¿Qué ha de ser la figura en el recuerdo de ese amor?
Pensad un momento:

«distancia, viento y espacio.»

Hay títulos de libros de poesía que se sobreponen al poeta, y lo que es peor aún, al crítico. Así les ocurrió a Pedro García Cabrera y a los críticos de su librito de poesía *Transparencias fugadas* (1).

Transparencias fugadas, que no viento, que pueden en su fuga remolinear el aire transparente; la fuga si es transparente, no puede ser rayada, impura en viento, en ventoleras; en invisible, pero naturalísima en oposiciones de

(1) *Líquines*, poemas. Isla de Tenerife. 1928.—*Transparencias fugadas*, poemas. Ediciones *Gaceta de Arte*. Isla de Tenerife. 1934.

sí misma, de su misma transparencia, cuando ya se ha ido el viento, el viento ido, y queda en ella, en sola transparencia, su fuga.

«ni llegas. Ni te vas. Ni estás presente.
por dentro de ti mismo
organizas tus fugas, tus pájaros.»

Ya un crítico, jalón indiscutible de la buena, verdadera crítica europea, se apercibe de esa fuga de transparencias, en el aire, no en el viento, de las Islas Canarias. Me refiero a Humboldt. La transparencia que queda en fuga, en sola fuga, luego que el viento no nos trae polvo—de viento—a los ojos, ojos de alma o de cuerpo transparente, en fuga que no se nota, pues está siempre desapareciendo.

Transparencias que si tienen algún color y no sabor, es sólo, como dice otro poeta isleño, Facundo Fernández Galván, color metafísico «del aire fino de la mañana».

Por ahí, por la transparencia y su fuga se desliza a perpetuidad mudable, vibraciones—no siempre vivas, cuando apaga un mal viento, que no dé tiempo a sobreponerse—en una exploración ceñida a una desnudez que le pertenece en figura. A esta poesía que se debe a sí misma, sólo puede deshacerla el viento y los críticos a la ventolera.

En el segundo libro de Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva*, no sólo hay una superación de continente, sino que también lo hay de contenido poético. En su libro anterior, *Campanario de la Primavera* (1930), Gutiérrez Albelo no pasaba de ser un poeta provinciano; aho-

ra ya logra detener su voz poética: no es todo, pero ya es bastante (1).

Ahora sí, el poeta se determina, termina, es decir, empieza, allí donde sostiene su voz desnuda a ser posible—el caso, por ejemplo, de Rafael Alberti, en *Sobre los Angeles*—, o en la pura imagen sostenida de color—caso de García Lorca—, o en fervor de ser fervor verso que no herviente—caso Salinas—. Diríamos, en una palabra, con Juan Ramón Jiménez: «Un equilibrio sensual entre dinamismo y éstasis».

El caso de sostener poético de Gutiérrez Albelo, es juego sucio: de improviso nos hace la jugada, su caída que pasa por un contener en contra del éxtasis. No sostiene, es verdad; sólo detiene y se invita a caer. Para sostener no hay que pensar en que caeremos, porque entonces comenzaremos a sostenernos en la caída.

El poeta de verdad no cae ni se detiene. Se sostiene hasta el fin de nada.



Como véis, explícita o implícitamente distinguido o escondido, el mar no deja de fluir en los poetas de las Islas Canarias; ni ellos hacen nada por que no les cerque: es un canto, encanto predominante que sucede, sin espejis-

(1) *Campanario de la Primavera* (cuadernillo poético). Imp. «Sans». Isla de Tenerife. 1930.—*Romanticismo y cuenta nueva*, ediciones *Gaceta de Arte*. Isla de Tenerife. 1933.

mos, con voces de marismas al poeta le fluye a las sienas, sordo ya de pies a labios, en tanto que para no ahogarse se sobreponen de ese insosiego en un acto que es reflexivo.

La epopeya del hombre aislado está en partir, en sojuzgar el elemento fatal de Océano, su unidad pasiva aparente. El poeta del mar no es, tampoco, un involuntario.

Plástica.

CAPÍTULO V

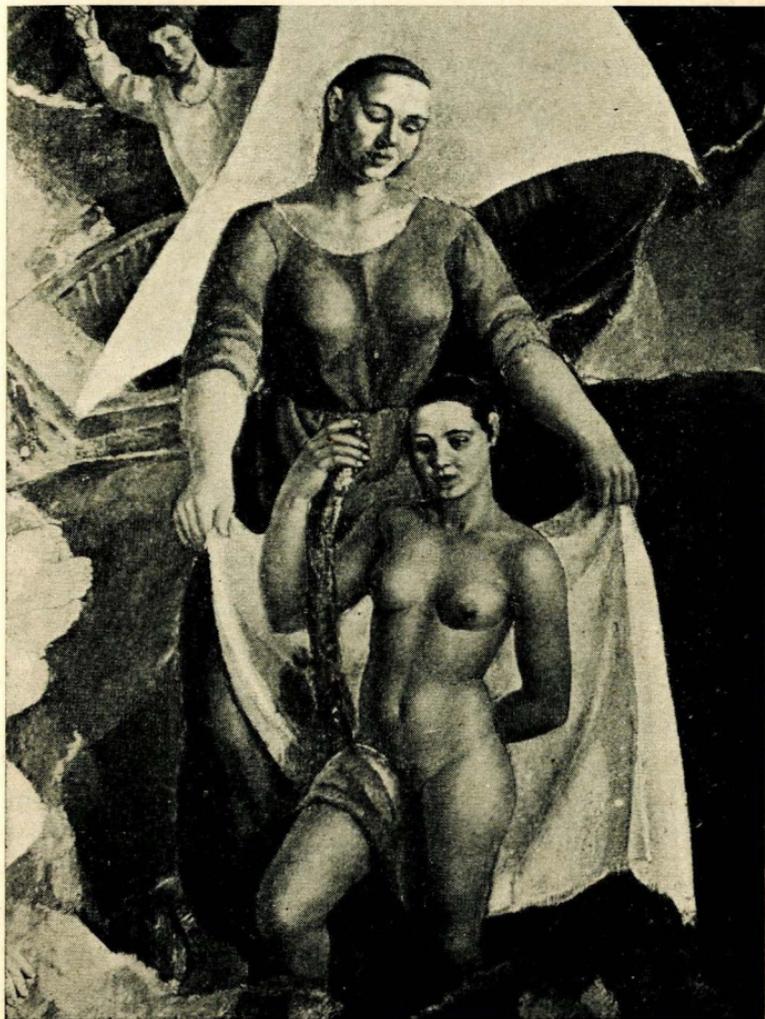
La plástica canaria acusa su personalidad contemporánea, atlántica, con un pintor: Néstor. Antes se debatían en una ineptia cerril y una falta de espíritu manifiesto. La pintura se recluye en el copismo y en el «aficionado», que son los mayores enemigos de las artes plásticas. No tiene antecedentes insulares; no tiene en cuenta para nada manifestaciones, conatos de pintores sin logro, o con una producción circunscrita a temas religiosos. Nace con las nuevas manifestaciones de la pintura, sigue la sensibilidad de la época y sin apartarse de un modo autóctono que le caracteriza y que le da universalidad. Casi todas, por no decir todas, las tendencias pictóricas de principio de siglo y más recientes, se han sabido asimilar por los pintores canarios. Puede decirse que está o pasa—excepto Domínguez—por ese estadio de rigorismo esquemático—Aguar—, que diversifica su ensambladura cubista—Ismael, Monzón—y quiere aspirar a nueva determinación.



En este resumen de la plástica insular, la primera personalidad acusada con características atlánticas en su ejecución es Néstor. Este pintor, con toda una fluctuación expresionista, sorprendente de visualismo, es un *monumental*. No organiza los objetos en espacios, sino que los superpone en superficie; sus bloques son formas inmediatizadas, aparatosidad visual.

A nosotros nos asalta una relación entre la poesía de mar de Tomás Morales y la pintura de Néstor. Todos los elementos del poema del Atlántico pasan luego con unidad al poema de mar en los cuadros de Néstor: representaciones del poeta trasplantadas a los lienzos del pintor. Los hombres de mar, las naves con el velamen latino; los atributos marinos, míticos; sirenas, nautilus; el carro de Neptuno, y otros objetos del mar, es obra representativa del poeta Tomás Morales.

Coetáneo a Néstor, aunque no en su ejecución de pintor nuevo. José Aguiar, representa una más profunda normalización y depuración plástica que ha pasado por todas las pruebas hasta llegar aquí; se ha limpiado de toda una pintura ardorosa y visualizante, sin perder esa fuerza de viva creación. A diferencia de Néstor, fuente, Aguiar sintoniza todas sus facultades retentivas, para acusarse serenamente en un fino neo-clasicismo; así sus composiciones de temas islarios y costumbristas. A este pintor le obsede un equilibrio, un dominio de sí mismo. Naturalmente, el pintor y el artista, en general—y acaso diríamos más, el hombre—, de hoy, quiere un orden, una complacencia con



JOSÉ AGUIAR

ÓLEO

el mundo y consigo mismo. Su obra estéticamente es jerárquica, en el concepto plástico, como queriendo hacer o hacerse un puesto más allá del Caos.

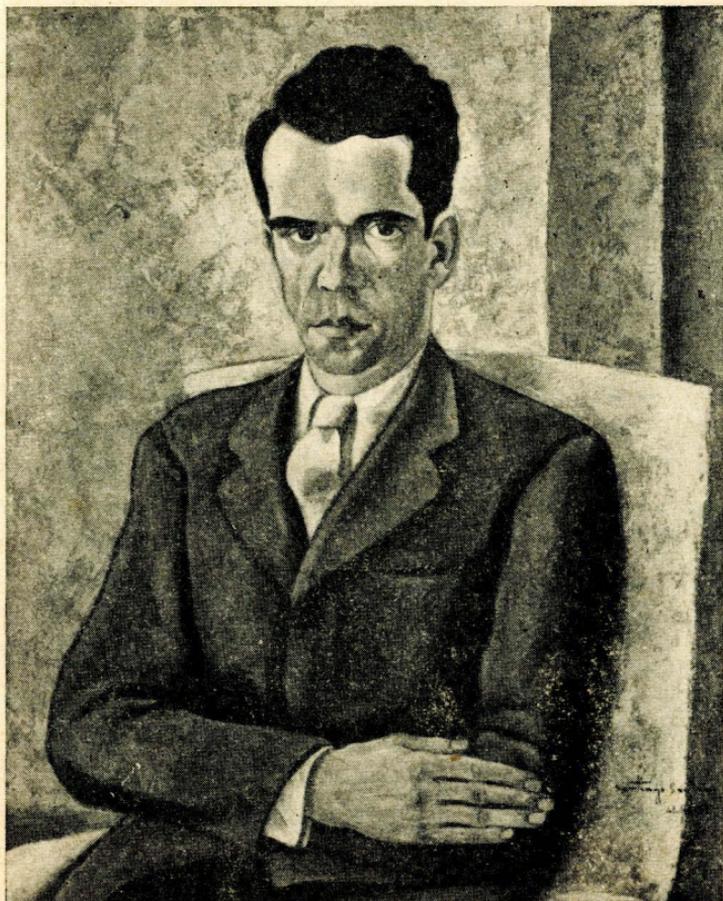


El impresionismo es una de las tendencias pictóricas en la que mejor se ha sabido caracterizar lo vacío, la nebulosa plástica, la anarquía de la pintura. Los impresionistas tuvieron la luz; pero la disiparon de una vez. Tuvieron el objeto, su acuse en la pintura clásica; pero lo perdieron festoneado, hipersensibilizado de luz. Nada mejor que un cuadro de Manet, Besnard, Carrière, para hacernos ver—si no fuera que ha sucedido todo al contrario—el Juicio final de la pintura. De tanto sol, se cegaron los ojos.

Los nombres de Alvaro Fariña, Massieu, por un lado, y de otro, Pedro de Guesala y Cecilio Campos, en sus cáidas, son quienes más de cerca han tenido un contacto con el impresionismo. En los dos primeros, más acusado.

Ernesto Pestana Nóbrega, escribía de Fariña (1): «Hay en toda la producción de Alvaro Fariña un sentimiento musical de la pintura. Viendo sus cuadros nos parece natural que este pintor sea—también—un guitarrista. Sus ojos no saben posarse en lo material, no buscan los objetos para descansar en ellos, sino que se complacen en un vuelo por entre luminosidades colorísticas. Por eso no lleva a sus

(1) «La Gaceta Literaria», núm. 79. 1 de abril de 1930.



S. SANTANA

ÓLEO

lienzos puras formas de guitarra, que es lo que le basta a un estructuralista para componer un cuadro, sino las vibra-

ciones, el estremecimiento de sus cuerdas. Alvaro Fariña es un nuevo desenterrador del impresionismo.»

Pedro de Guesala se diversifica en un impresionismo en que la luz ya quiere hacer el espacio y construir el objeto. Cecilio Campos está más cerca de Guesala, en calidad post-impresionista.



Al ocuparnos de los pintores, al hacerlo, necesariamente tenemos que señalar ese vivero contemporáneo de pintores canarios: La «Escuela Luján Pérez» (1), a la que pertenecen los pintores Felo Monzón, Santiago Santana, Oramas.

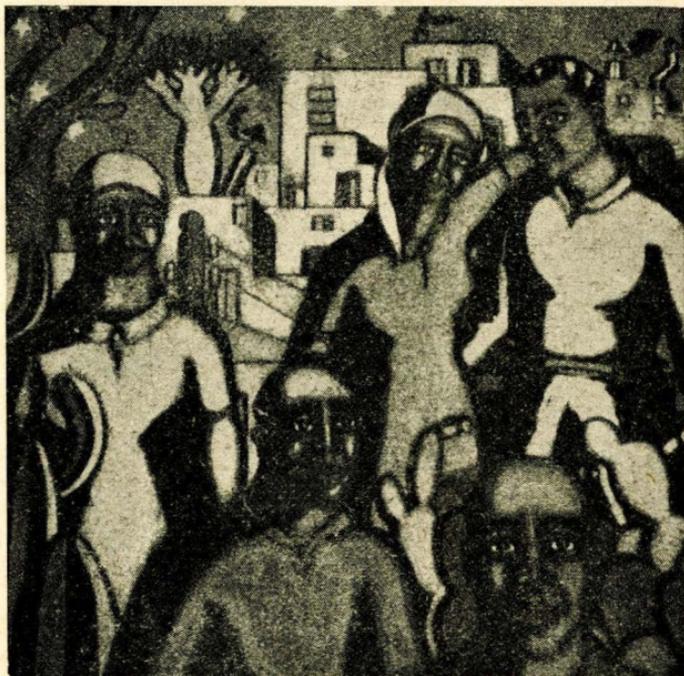
Esta Escuela es, rigurosamente, un «laboratorio», como dice su fundador, Fray Lesco, sin solicitudes de docentismos, pues conserva «frescura y espontaneidad». Bajo ese signo libre ha sido fácil se produjera toda una pléyade de pintores y escultores singulares, como nunca haya tenido Canarias.

«Labor que, en una palabra, ha consistido en instaurar,

(1) «En 1915, un protector inteligente y desinteresado del Arte en sus modalidades diversas—escribe Agustín Millares Carló—, se propuso encauzar las iniciativas y energías, hasta entonces perdidas, de la juventud isleña, y abrió en Las Palmas un centro de enseñanzas artísticas, que lleva el nombre del gran imaginero canario: la «Escuela Luján Pérez».

Gracias a Domingo Doreste, *Fray Lesco*, se hizo posible la reunión de un plantel de escultores y pintores que hoy ponen muy alto el nombre de Canarias en el terreno de las actividades artísticas.»

tras largo trabajo de depuración, un arte plástico genuinamente canario.» Todo unido a que, a los nuevos pintores insulares, no les conforma una disposición proyecticia, sino



FELO MONZÓN

ÓLEO

también una aptitud interior que se había mantenido hasta entonces, si no sorda, al menos desvirtuada.

Santiago Santana es el pintor más joven de la «Escuela Luján Pérez». El dibujo es la consistencia de sus composi-

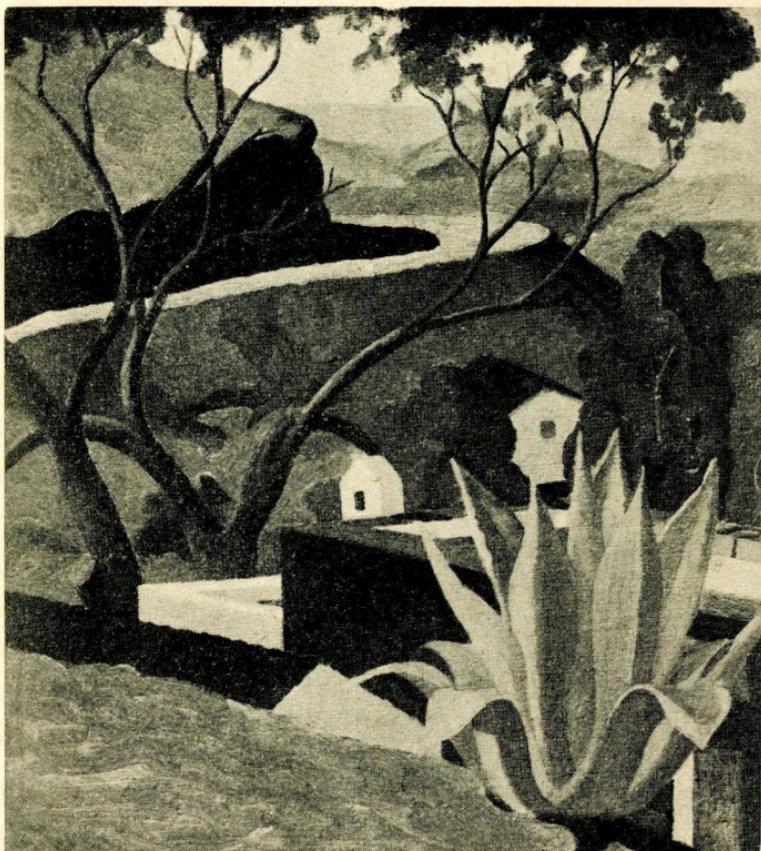
ciones: de figuras humanas, de sus bodegones, de sus grabados y de sus paisajes de isla. Su recuerdo no es vago; lo delata el no perder el dibujo.

Los pintores contemporáneos buscan nuevamente el dibujo para mantener ese equilibrio que necesitan las formas plásticas; ninguna manifestación artística como la arquitectura nueva, sabe que nada se puede menos escamotear, como el dibujo funcional de las masas y colores delimitados.

Sus bodegones son delicados de dibujo y de color; su sencillez está en los elementos simples: los jarros de barro cocido, que puede decirse son caprichos autóctonos de colorido fino. De esa misma virtud plástica son sus composiciones de figuras humanas, por ejemplo, «Muchacha» y «Desnudo», éste, como una proyección en el paisaje o correlación de paisaje y figura.

Pero, además, Santana es grabador. Cuatro grabados en total expuso en la Primavera del año 1934, en Madrid. Su trazo es seguro, sin misterio; las tintas, planas, como pinceladas de color, sobre todo el que rotula «Firgas». Estos grabados estáticos, de tintas planas—así los producidos últimamente sobre el «Madrid viejo»—, con el negro puro ahogando la línea fina, tienen una fuerza evasiva lenta: por ese tormento que nos produce el pensar que no se evaden.

Aparte de todos aquellos elementos decorativos, como son la pita, el cardón, de indudable sentido autóctono,



JOSÉ JORGE ORAMAS

ÓLEO

producido por la flora canaria y los que necesariamente integran el paisaje uniéndose a su aspereza telúrica; pensad que esos elementos físicos están también en el color

difuso: los ocres de polvo de oro, de los arenales de la isla de Gran Canaria.

En sus paisajes, Santana conserva un sentido primitivista dramático. Los verdes intensos, los rojos de barro cocido, una disposición de dólmenes y los acantilados ocultando el mar y el cielo. Estamos en la tierra y sólo en ella.

La isla se le ha subido a Felo Monzón a la cabeza; las cumbres ya le suben a los altos del cuadro; las montañas en superpuesto acantilado comienzan a dominar; las casas, lo mismo. Pero las figuras humanas aparecen en primer plano «cercanas», como proyectadas por ese paisaje contrito y como un producto viril de él. ¿Qué les sorprende a esos rostros viriles, la faz manchada de luz y de sombras opacas? Están ahí como limitados por algo que no vemos, pero que presentimos: el mar está a sus pies, cercándoles... He aquí todo el valor humano—de arte social si queréis—en la obra de Monzón.

Este pintor ya ha dado con una expresión de plástica de isla y comienza a estilizar, y de nuevo interpreta. Así, con los elementos del paisaje físico. Pero no en las figuras humanas, allí donde la imagen de la estructura del hombre isleño nos resulta grotesca por una resultante afro-mongólica que nos da de frente. Hasta tal punto es esto así, que al pintor le preocupa otra expresión de la figura humana, de manifiesto a través de sus cuadros, y en los que no se echa de menos «recaídas» de figuras lamidas.



RAFAEL CLARES

ÓLEO

La luz ayudada, iluminada, de grandes manchas de sombra, agrandando los volúmenes de los objetos en una composición en primer plano, y el colorido nos dice de un rigor muy suyo al componer.

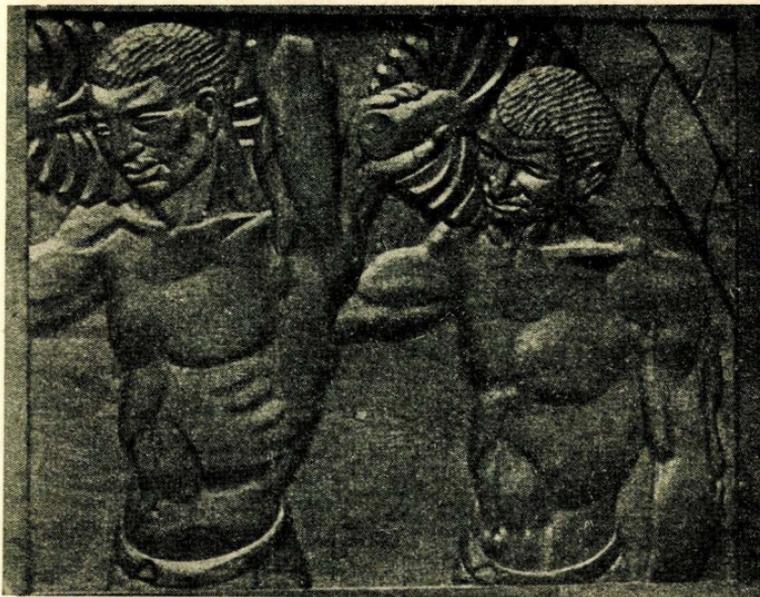
Oramas (desaparecido recientemente) representa en la pintura, y dentro de la «Escuela Luján Pérez», la más fina objetivación del paisaje insular. Colorido delicado a base de colores puros y esas composiciones dibujadas acusando las formas por una detención dichosa: la limpidez del volumen. Oramas no sólo tiene un puesto digno en la plástica insular como paisajista, sino que sin esa obra, y tan sólo con su «autorretrato», sería inolvidable.

En las Islas Canarias han escaseado los escultores. La escultura se reclina en la imagería industrial, cuando no se ha manifestado sin una auténtica personalidad. Hay que llegar a la «Escuela Luján Pérez» para encontrar escauceos de valía. Cuando se estudie el origen histórico de la escultura en las Islas Canarias se podrá apreciar con qué seguridad, con qué dignidad artística se opera en este su primer estadio.

Los nuevos escultores, tallistas, modeladores en barro, en jabón, pertenecen a la «Escuela Luján Pérez»: Plácido Fleitas, Juan Jaén Díaz, Gregorio López, Abraham Cárdenes. Independiente de esta escuela y anterior a ella, hay que señalar un nombre que se ha mantenido independiente en una posición todavía expectante: Perdigón.

Características: son excelentes interpretadores de la naturaleza animal, en su expresión dinámica: «Gacelas»; y

de escenas domésticas: «Los cargadores del muelle», «Lavandera canaria»; un sentimiento alegre y una serenidad de modelado.



PLÁCIDO FLEITAS

RELIEVE

Plácido Fleitas opera anatómicamente, en formas cargadas de energía: «Tarrayador», «Cargadores del muelle», «Lavandera canaria». Es ágil, con elegancia de modelado en su obra «Gacela», dispuesta para devorar obstáculos y altas cumbres. En todo un contorno de dinamismo contenido.

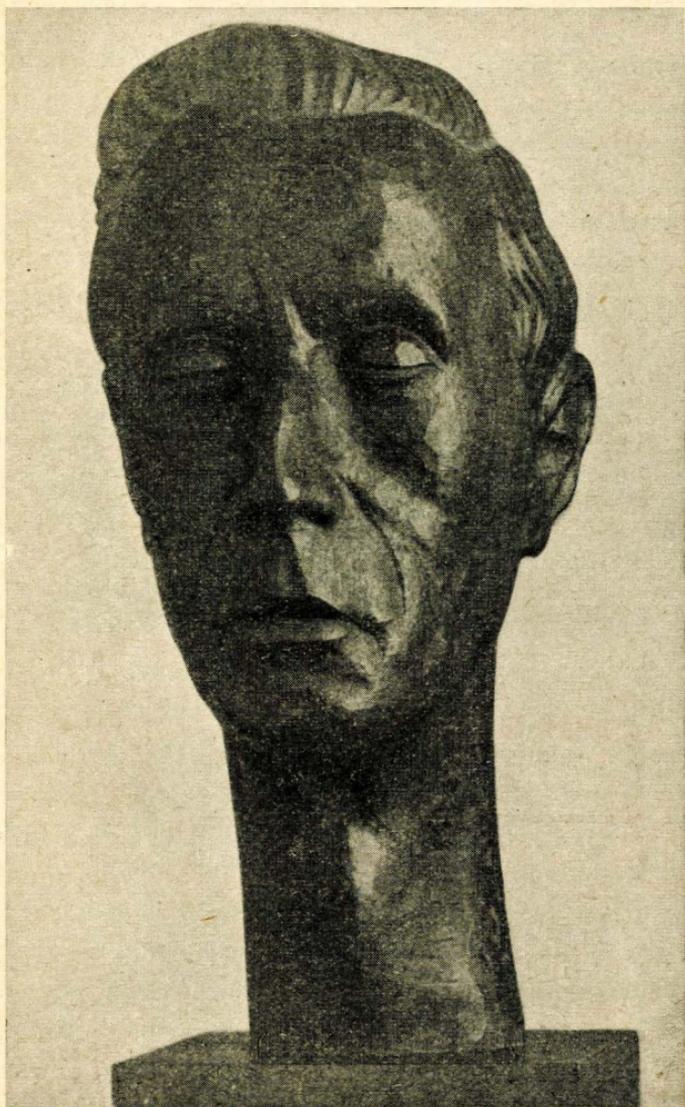
La obra inicial de Jaén Díaz ya deslinda dos campos constructivos. Nosotros preferimos en aquélla la operada en formas huecas que profundizan el bloque por construcción interna. La que, en una palabra, opera con espíritu. Al eliminar se encuentra con él. Sus formas abultadas pasan, pasarán luego, por la eliminación de todo aquello que nos lo oculte. Jaén Díaz está en su obra: «Judío» y «Negra».

Gregorio López, director de la «Escuela Luján Pérez», a su nombre va unido esta alborada de la escultura canaria, como orientador y ejecutor. De fácil fuerza expresiva y contundente realización; así, por ejemplo, la talla directa—que reproducimos—retrato de Fray Lesco.

Abraham Cárdenes nace a la vida y al arte en un pueblo de campesinos del interior de la isla de Gran Canaria; se familiariza con una imagería popular que él se inventa o copia del natural, en la que predominan composiciones, figuras de animales en barro cocido—pájaros, cabras montesas—, que le lleva a la libre normalización, más íntima, de la «Escuela Luján Pérez», donde se dignifica.

Cárdenes, en su producción, se presenta como un torturado de las formas espontáneas en él predominantes y las tendencias normalizadoras en la escultura, a que se le invita.

No sé hasta qué punto se puede decir de este escultor que sea un discípulo de Víctorio Macho. No hay más maestros que aquellos que hemos sopesado y determinado al sorprenderlo en nosotros y en una distancia indispensable,



GREGORIO LÓPEZ

TALLA EN MADERA

que nos debe pertenecer luego y siempre. Quiero decir con esto que Cárdenes sigue debiéndose a la Escuela del imaginero canario.



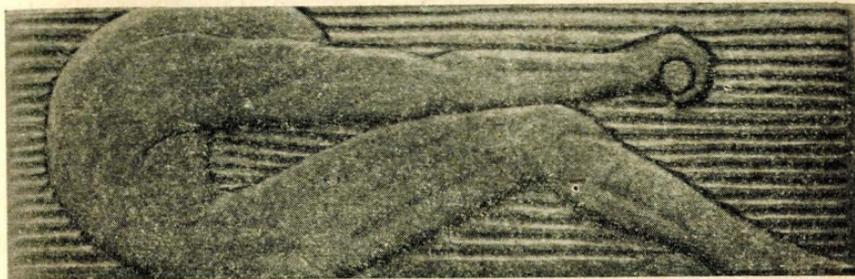
Independientes de la escuela citada, hay que señalar tres nombres: Oscar Domínguez, Juan Ismael y Juana Dorta. Domínguez es un pintor surrealista de la escuela de París, donde se produce; pero no se esconde, es España, con Salvador Dalí y Miró, quienes la inducen.

Como tal pintor surrealista se diversifica en una creación subconsciente; pero en esa fase del pintor del recuerdo por el sueño. Pintar el subconsciente, dormido o despierto, es ir a pintar el recuerdo: así su cuadro «Souvenir de París». Aunque sin control, no pierde el pie, y pinta desde París, sueño, pues no hay distancia para él, y menos para el recuerdo: así el cuadro «Mi país natal».

En los pintores surrealistas, sin «dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, independientemente de toda preocupación estética o moral», escribe Bretón, se pinta automáticamente el «sueño» completo, como puede hacerlo el pintor visual. He aquí el gran problema que suscitan estos pintores. Haced por pintar uno y otro paisaje—subconsciente o visual—, por ejemplo; id por el recuerdo al sueño o por los ojos, si queréis, a las formas, ambos son supremo sueño. Todo es sueño y

luz del recuerdo. «Donde el hombre no existe—según Blake—la Naturaleza es estéril.»

Oscar Domínguez ya busca un «racionalismo» para no perder la cabeza. Algo así como una razón de querer y discernir sus visiones. El surrealismo en esa su tendencia constructiva desea plasmar el mundo subconsciente que encontramos en nosotros, pero sin olvidar una existencia



DELGADO

TALLA EN MADERA

de los objetos exteriores. Lo demás es caer a tontas y a locas en un espiritualismo disolvente.

«Desconfiad del visitador fácil—nos dice D'Ors—que luego de dos vueltas, y alguna vez una, os viene a chocar la mano; podéis pensar que los cuadros no le han gustado. Pronto me puse en el secreto ante su plante, repaso, como ante la galería picassiana, en la que una parte le sirve de alfombra monumental para acercarse a la otra parte. Al fin de cuentas se satura de Picasso, de pies a cabeza. No de

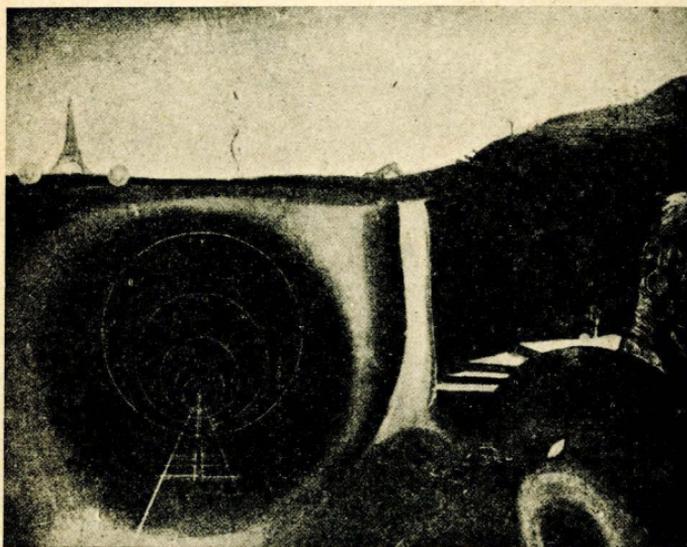
otra manera se puede ser visitador de las Exposiciones abiertas al público, a los malos visitantes.

Eugenio D'Ors presiente bastante de Picasso en los cuadros de Ismael; ese era su revuelo preocupado ante un cuadro que muchas veces le recuerda el pincel de angel del gran malagueño, la «calcomanía» «Luz de mañana». Había que ver lo que nadie apenas si ve hasta entonces, los dibujos a línea con las láminas de blancos, y las líneas en lucha furiosa con las sombras. Vedle puestos los ojos donde menos os lo imagináis; no en balde las cejas de D'Ors sobresalen de la frente, como un rejón chupador de esencias. Pasa y repasa como el Sol los ángulos del mundo; múltiple en las huellas que se nos habían evadido, tanto, que ya cerramos los ojos para no ver más los colores. Verdadero visitador; no lleva pinceles y nos crea el cuadro.

Pero su atención estaba mucho más en los colores achocolatados, candorosos; en los difuminados alegres y en las sombras que ganan transparencia. ¿No es esto mismo lo que nos agrada en D'Ors, si repasamos su prosa que no nos deja por «bella tapada», y lo que él gusta ver transparente, hasta en las formas acartonadas?

D'Ors no dice nada o muy poco del mar de los cuadros de Ismael, sin duda, porque su mar, como sabéis, es el Mediterráneo. A Juan Ismael le cerró el mar Atlántico en la tierra, sediento de tierra se aferra a ella; su mar no tiene inquietud, sino que, como un aguamarina, tiene sólo luces. No puede abandonar el faro, ni la costa, la ribera

de su mar ; ésta es su unidad, su escape vertical, que no horizontal. Por eso su barco es nostálgico, sin vuelo de los mares ; habrá un turbión sin nave, un enemigo de las horas tardías que se detiene. Pluma sin viento, se apresura en-



OSCAR DOMÍNGUEZ

ÓLEO

cima de los bancos de arena, en medio de los desiertos donde se increpa un mismo silencio» (1).

Ultimamente, Ismael toma una derivación hacia una

(1) Fragmento de mi artículo «El buen visitador Eugenio D'Ors, el pintor Ismael y yo, en el subsuelo del Ateneo».

pintura surrealista. Resueltamente preocupado por esta nueva actitud, cambia por completo su trayectoria: composición y color. El surrealismo de Juan Ismael abre brechas de luz, claridades del subconsciente, que se resuelven entre los objetos. El subconsciente con el rigorismo plástico post-cubista.

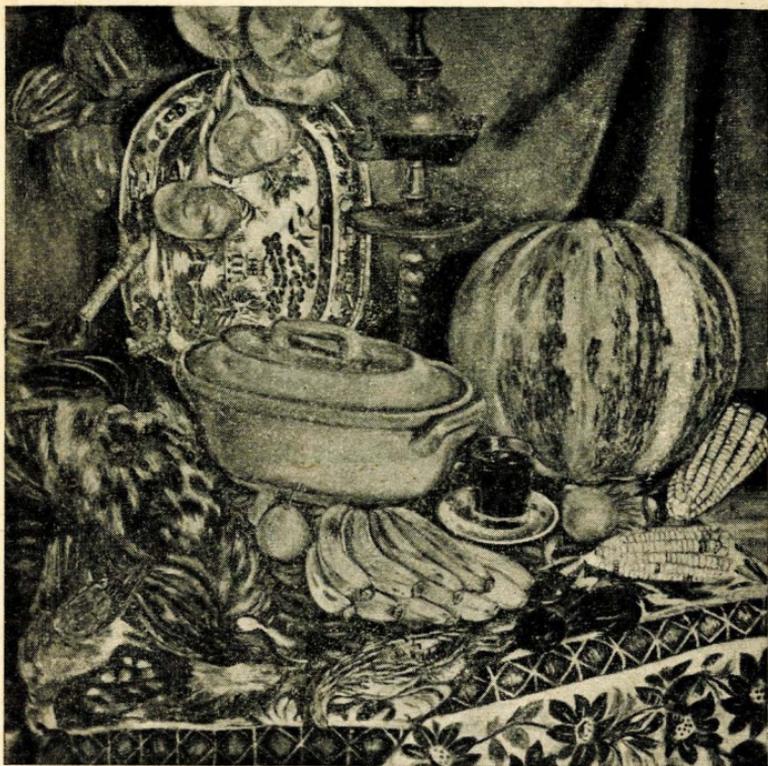
Aunque nos sorprenda en Juana Dorta, pintora de bodogones, una ejecución solanesca, ahondando, llegamos firmes a su fina y recia personalidad. Hay, sí, esa «primera visual», que nos recuerda el pintor que aludimos; pero en arte, en crítica de arte, la segunda y posterior visual es la que vale. Por eso, pronto el fragmentarismo de aquél, en Juana Dorta, cobra una sucesión continua de los objetos—frutas, aves, flores—; así como nos hace olvidar la melopea de Solana, su coherente lucidez, el orden interior, resuelto en el dibujo definido.

Junto a estos nombres no se pueden olvidar—unos en iniciación, otros, en vía superativa—los siguientes: el surrealismo inicial de María Teresa Aguirre; los nuevos pintores de la «Escuela Luján Pérez»: Clares y Delgado; el retratista Gregorio Toledo y Cirilo Suárez, entre otros.



Apartándonos en esta guía de todo iconoclastismo, no podemos menos que mencionar aquí al acuarelista más importante: Francisco Bonnin. Ahora bien: no en la línea de

la trayectoria de la plástica canaria, y sí aparte, situado con su característica ochocentista, donde toda idea plásti-



JUANA DORTA

ÓLEO

ca se sustituye por un frenesí copista. Lástima que muchas de las cualidades de Bonnin—limpidez del colorido y dibujo presunto—no adquieran (aunque ya vislumbrando en su

última época) una mayor comprensión del movimiento pictórico nuevo.



La plástica canaria está llamada a aportar a la pintura española contemporánea elementos que los pintores poseen en sus retinas: así, la luz transparente hasta en las sombras; las composiciones delicadas; el mar con todo su poema atlántico; el paisaje de isla, barroco.

Y no olvidéis, además, esa aportación imaginera, en el sentido amplio, del artista, del hombre isleño. Una isla, la de San Borondón, que se dice a dos pasos de las Canarias, origina toda clase de expediciones náuticas y de grandes catalejos, que se va tragando la corriente del Gulf-Stream: isla de sueño, imaginada para siempre.

Índice alfabético de autores.

A

- Abril (Manuel). 13.
Abreu (Fray). 10, 19.
Acevedo (Juan B.) 30.
Acosta (Ángel). 34.
Aguar (José). 61, 62, 63.
Aguirre (María Teresa). 80.
Aguilar (Francisco). 14, 28.
Aguilar (Alonso de). 20.
Alamo (Néstor). 27.
Alberti (Rafael). 36, 58.
«Alonso Quesada». 8, 47, 49, 55.
Alonso (Elfidio). 8.
Alonso (María Rosa). 29.
Alonso (Dámaso). 10.
Alvarez Cruz (Luis). 8.
Amador (José H.) 8.
«Azorín». 8.

B

- Baumeister (Wille). 17.
Benítez Toledo. 14.
Besnard. 64.
Bonnin (Francisco). 8, 80, 81.
Bonnet. 29.
Bosch (Juan). 27.
Blake. 77.
Bretón (André). 76.

C

- Cabrera (Domingo). 8.
Cabrera Díaz (Agustín). 29.
Cardenas (Abraham). 72, 74, 76.
Campos (Cecilio). 64, 66.
Camoens. 24.
Carrière. 64.
Cairasco de Figueroa. 5, 24.
Clavijo y Fajardo. 5, 18.
Clares. 71, 80.
Crosita, 8.

D

- Darias Padrón (Dacio). 29.
Darío (Rubén). 49.
Davó. 8.
Dalí (Salvador). 36, 76.
Delgado (Félix). 53.
Delgado. 77, 80.
D'Ors (Eugenio). 77, 78, 79.
Dorta (Juana). 76, 80, 81.
Dominguez (Oscar). 61, 76, 77, 79.
Díez Canedo (Enrique). 44.
Duarte (Félix). 24.
Durán. 20.
Duque Díaz (Gabriel). 8.

E

- Espinosa (Agustín). 8, 9, 13, 16, 18,
20, 21, 24, 34, 36, 38, 39, 49.
Espina (Antonio). 13, 51.
Estévez (Patricio). 8.
Estrada (Joaquín). 8.

F

- Fariña (Alvaro). 64, 66.
Fernández Galván (Facundo). 8, 18,
24, 57.
Fernández Cabrera (Manuel). 24.
Feria (Ramón). 24.
Fleitas (Plácido). 72, 73.
«Fray Lesco» (Domingo Doreste). 66
y 74.

G

- Garavito. 14.
García Cabrera (Pedro). 14, 56.
García Lorca (Federico). 24, 58.
Garibay. 20.
Galdós. 30.
Guimerá (José Manuel). 34.
Guesala (Pedro de). 64.
Guillén y Peraza. 19, 20.
Gutiérrez Albelo (Emeterio). 14, 57, 58.
Gutiérrez Solana. 80.
Gómez de la Serna (Ramón). 9.
Gómez Wangüemert (Luis). 24.
Goya. 17.
González (Fernando). 43, 52, 53.
Góngora. 7, 54.
Giménez Caballero (Ernesto). 35, 36.

H

- Hardisson (Rafael). 48.
Hardisson (Emilio). 29.
Hernández Millares. 27.
Hinojosa (José María). 36.
Humboldt. 57.

I

- Iriarte (hermanos). 5.
Izquierdo (Francisco). 52.
Ingloft (Luis B.). 53.
Ismael (Juan). 50, 61, 76, 78, 79, 80.
Irlanda. 24.

J

- Jacob (Max). 40.
Jaén Díaz (Juan). 72, 74.
Jiménez (Juan Ramón). 8, 34, 49, 51
y 58.
Jiménez (Carmen). 11.

L

- Lacalle (Angel). 16.
López Torres (Domingo). 14, 17.
López (Gregorio). 72, 74, 75.
Lope de Vega. 44.
Lorenzo Cáceres (Andrés). 39.

M

- Machado (Antonio). 53.
Machado (Leocadio). 8.
Manet. 64.
Macho (Victorio). 52, 74.
Massieu. 64.
Masy (Armando y Fernando de). 18.

Morales (Tomás). 8, 43, 44, 46, 48, 49,
50, 52, 54, 62.
Mafflote (Ildefonso). 8.
Marichalar (Antonio). 13.
Miranda Junco (Agustín). 16, 54.
Marrero (José Enrique). 17.
Manrique (Domingo J.). 8.
Menéndez y Pelayo (Marcelino). 18, 20.
Monzón (Felo). 61, 66, 67, 70.
Montherland. 12.
Miró. 76.
Millares Cubas (Hermanos). 33, 48.
Millares Carló (Agustín). 16, 27, 66.

N

Navarro (Rafael). 8.
Núñez de la Peña. 30.
Néstor. (Véase de la Torre.)

O

Obregón (Antonio de). 36.
Oramas (José Jorge). 16, 66, 69, 72.

P

Pérez Moreno (Patricio). 52.
Pérez Vidal (José). 24, 25, 26.
Pérez de la Ossa (Huberto). 36.
Pérez Andreu. 8.
Pérez Minik. 14.
Perdigón (José María). 72.
Perdomo Acedo (Pedro). 14, 48, 53.
Peraza de Ayala (Ramón). 28, 29.
Pestana Fierro (Leocricia). 24.
Pestana Nóbrega (Ernesto). 9, 17, 64.
Pestana Ramos (Oscar). 14.
Picasso. 13, 77, 78.
Pinto de la Rosa (P.). 8.

Pinto (Francisco M.). 8.
Placeres (Montiano). 52.
Poggio y Monteverde (Juan Bautista).
18, 24.
Poggio y Maldonado. 10.
Poggio (Félix). 24, 53.
Puigdeval (Gregorio). 52.

Q

Quintero (Salvador). 16.
Quesada. (Véase «Alonso Quesada».)

R

Reymundo y Arroyo (Mariano). 8.
Rivero (Domingo). 43.
Rodríguez Doreste (Juan). 17.
Rodríguez-Figueroa (Luis). 8, 49, 51.
Rodríguez Moure (José). 29, 30.
Rojas (José Antonio). 11, 12, 54.
Rosa (Julio de la). 54.

S

Salinas (Pedro). 49, 55, 58.
San Andrés (Marqués de). 10.
Santana (Santiago). 65, 66, 67, 68, 70.
Suárez (Cirilo). 80.
Scheler (Max). 28.
Solana. (Véase Gutiérrez Solana.)

T

Tagore. 25.
Toledo (Gregorio). 80.
Torre (Guillermo). 13.
Torre (Néstor de la). 45, 61, 62.
Torre (Josefina de la). 54, 55.
Torre (Claudio de la). 8, 33, 43, 48, 53.

Torres (Alfredo de). 8.
Torón (Saulo). 48, 49, 51, 53.
Trujillo (Juan Manuel). 9, 18, 26, 27
y 40.

U

Unamuno (Miguel de). 47.

V

Valbuena Prat (Angel). 8, 9, 16, 43, 44.
Verdugo (Manuel). 8, 49, 51.
Viana (Antonio de). 5, 18, 26, 27.

Viera y Clavijo (José). 5, 30.
Vidal Torres (Julián). 8.

W

Westerdhal (Eduardo). 14, 17.
Wilpret. 17.
Wolf. 18.

Z

Zerolo y Herrera (Elías). 8.
Zurita (Víctor). 14.

Precio: 3,50 pes

1/33