

Manuel de la Cruz González, su noción de “arte cósmico”: la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación¹

Esteban A. Calvo.

Escuela Casa del Artista, Museo de Arte Costarricense
estecalvo@gmail.com

Gerardo J. Soto.

Investigador independiente.
katomirodriguez@yahoo.com

Resumen

Este ensayo analiza la conceptualización de arte cósmico concebida por el artista costarricense Manuel de la Cruz González Luján a través del estudio y análisis del archivo de la familia González-Kreysa y en especial sobre el texto de la conferencia “El arte como integración cósmica”, dictada en Maracaibo, Venezuela, en 1957. En este texto externa una serie de afirmaciones sobre el arte y el fruto del contacto con otros campos del saber, como la ciencia, y en general con la naturaleza, tal cual la observan y han observado artistas y científicos a lo largo de la historia del mundo occidental.

Palabras claves: historia del Arte Costarricense, Manuel de la Cruz González, abstracción geométrica. Pitágoras, proporción áurea.

Abstract

This paper analyzes the conceptualization of cosmic art conceived by the Costa Rican artist Manuel de la Cruz González Luján, by the study and analysis of the archives of González-Kreysa family, and especially on the text of the lecture “The art as cosmic integration”, delivered in Maracaibo, Venezuela, in 1957. In such a text, he expresses a series of affirmations about art and the fruit of its contact with other fields of knowledge, as science, and in general with nature, as it has been observed by artists and scientists through the history of western civilization.

Keywords: Costa Rican art history, Manuel de la Cruz González, geometrical abstraction, Pythagoras. golden section.

¹ **Agradecimientos:** A la familia González-Kreysa, especialmente Mercedes, por facilitar el acceso a los archivos del artista. A la Amalia Bernardini por sus sugerencias al trabajo.

“El artista de hoy al no copiar la naturaleza,
la crea.”

Manuel de la Cruz Gonzalez²

Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Cruz González

En la joven y fecunda historia del arte costarricense, sobresalen algunas figuras que por su carisma y trabajo han marcado diferencia con respecto a la de sus colegas artistas. Una de estas personalidades distinguidas es la del laureado artista e intelectual costarricense Manuel de la Cruz González Luján (San José, Costa Rica, 1909-1986), cuyo pensamiento y obra plástica son piezas fundamentales para el estudio del arte costarricense y latinoamericano del siglo XX.

Desde muy joven, González estuvo ligado al ámbito de las artes plásticas, principalmente ejerciendo el oficio de pintor y dibujante, labor que le significó ser acreedor del máximo galardón que brinda el Estado costarricense a los ciudadanos más notables por la labor de toda una vida dedicada a la cultura y el arte, el Premio Nacional de Cultura “Magón” de 1981. A lo largo de su fructífera carrera también se dedicó a otras disciplinas como la publicidad, la ilustración, el dibujo

arquitectónico, y la composición musical, mientras que en la escena teatral participó como tramoyista, escenógrafo, actor, guionista y director. También colaboró en el desarrollo de la radio, en donde intervino como narrador de historias, declamador de poesía y locutor en varias estaciones. Además, incursionó en la literatura escribiendo poemas, cuentos y narraciones, ejerció la crítica de arte, publicó ensayos sobre cultura en general y pronunció gran cantidad de conferencias sobre temas referentes a la historia de las artes visuales. Se desempeñó como docente universitario en reconocidos centros de estudio dentro y fuera del país y también como profesor de pintura en su propio taller. Ante todo esto, podemos argumentar sin temor a ser exagerados, que se trató de un intelectual muy completo, un personaje versátil dedicado a la creación en todos sus extremos.

Desde finales de la década de 1920 y durante la siguiente, González fue uno de los pilares de la generación de jóvenes creadores que revolucionó la escena artística en Costa Rica. A pesar de que estos no se conformaron como una agrupación formal, los jóvenes artistas aglutinaron sus inquietudes como un bloque vanguardista frente a una generación

² Archivo de la familia González-Kreysa. De ahora en adelante AG-K.

de colegas con un perfil artístico académico y con pensamientos muy conservadores. El trabajo de González sobrepasará las fronteras y se dará a conocer de forma exitosa fuera del país.

La adopción de nuevos lenguajes plásticos, el trabajo con materiales alternativos y la identificación temática con proyectos intelectuales de las vanguardias locales, significó una transformación de gran impacto en el medio nacional. Durante esta época, González realizó una obra figurativa experimental de gran factura técnica, dejando de lado el naturalismo y la concepción clásica del trabajo pictórico que imperaba en la época. Adaptó a su proceso creativo nuevos modelos de manejo del espacio y el color propios de las vanguardias artísticas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX, como el impresionismo, cubismo, expresionismo y abstraccionismo.

Debido a su ligamen político durante el conflicto armado que se desató en 1948, González se ve obligado a abandonar Costa Rica. Cuba fue el destino de su autoexilio por los siguientes dos años. El efervescente medio cultural de la isla le nutrió de forma fructífera y le redimensionó su concepción de mundo, tanto artística como personalmente. Durante su estadía, el joven pintor se logró afianzar con fuerza en el medio intelectual gracias a su talento y fue allí donde despertó su afinidad por el movimiento abstracto

geométrico, que por aquel entonces estaba presente de forma muy incipiente en los jóvenes artistas de La Habana. De esta etapa todavía conocemos muy poco, pero sabemos de la existencia de forma paralela de una obra figurativa con un fuerte acento expresionista que recuperamos a través de dibujos realizados por estas fechas y algunas pocas obras pictóricas de las que tenemos registro.

Buscando ampliar aún más su horizonte creativo, en el año 1950 viajó a Venezuela, donde dio rienda suelta de forma definitiva a su creatividad y se consolidó como un gran artista. En esta década se dedicó a investigar y experimentar con mayor profundidad sobre los conceptos plásticos que giraban en torno a la abstracción geométrica. De esta época sobresalen sus trabajos pictóricos basados en la proporción del espacio y la matemática. En sus pinturas utiliza líneas rectas, formas y colores planos, buscando reflexionar en torno a los conceptos de armonía, orden, proporción, simetría, equilibrio y ritmo dentro del plano pictórico como un todo. En 1957 fue cuando presentó en Maracaibo la conferencia titulada “El arte como integración cósmica” a la que dedicaremos un breve análisis.

Instalado nuevamente en Costa Rica a fines de los cincuentas, y durante toda la década siguiente hasta 1971, González desarrolló un estilo pictórico muy depurado. La

concepción minimalista de la abstracción se identificó en las llamadas “Lacas Duco”, pinturas conocidas de esta forma dentro de la jerga especialista haciendo referencia a la técnica y pigmentos utilizados para elaborarlas, propios de la industria automotriz y no tanto del arte, lo que significó a su vez un impacto no muy positivo dentro del público costarricense, quienes vieron con cierto recelo e incluso con sospecha estos trabajos, descalificándolos y rechazándolos.

Ante esta reacción y con el interés de recuperar el beneplácito de sus coterráneos, durante toda la década de los setentas y hasta su fallecimiento, González retomó con cierto aire de nostalgia la propuesta temática de sus inicios, esto es, los trabajos de las décadas de los años treinta y cuarenta, pero sin embargo, a pesar de que tienen gran fuerza expresiva, no recuperó el aura de las obras de las primeras décadas del siglo. Serán características de esta etapa sus paisajes bucólicos con colores planos y de paleta reducida, dando énfasis a los colores primarios y secundarios aplicados mediante pinceladas pastosas con figuras y planos delineados en color negro.

En González encontramos un espíritu inquieto que, abstraído por el concepto de la creación humana, se desempeñó con gran éxito y notoriedad en múltiples quehaceres de la cultura. Sin embargo, a pesar de que su prolífico legado ha sido objeto de estudio de múltiples

investigaciones, el grueso de su pensamiento todavía hoy sigue sin ser analizado a profundidad.

Este trabajo precisamente busca realizar un aporte al estudio de su pensamiento, analizando uno de sus escritos (publicado en este número, pp. 163-177), centrándonos en la conceptualización de lo que él llamó “arte cósmico”.

El “arte cósmico”: Las raíces del pensamiento de Manuel de la Cruz González

Al contrastar el trabajo pictórico temprano de Manuel de la Cruz González, principalmente el elaborado durante la década de los años 1930 y su forma de pensar al final de la década de los años 1950, esgrimido principalmente en el documento mecanografiado de su conferencia “El arte como integración cósmica”, podríamos caer en la ilusión de creer firmemente en que lo producido por el artista dentro del ámbito de lo no figurativo, pareciera no tratarse de una consecuencia lógica de un proceso de trabajo a largo plazo, sino más bien, el efecto de síntesis de una influencia ajena. Nos resulta sin sentido conferirle al presente ensayo un carácter de discusión moralizante, ya que no pretendemos crear polémica respecto de si resulta legítimo o no apropiarse del trabajo de otros artistas, o la validez de mostrar en mayor o menor tiempo búsquedas de carácter

abstracto en la representación plástica, o si resulta necesario desfilas por los valores de la academia para poder seguir adelante. Lo que sí es claro, es que la falta de estudios a profundidad sobre la obra y pensamiento de este artista ha estimulado presupuestos o conclusiones apresuradas. Por ejemplo, cuando Carlos Francisco Echeverría (1986) en su libro *Historia Crítica del Arte Costarricense*, expresa:

Sus pinturas abstractas conocidas son relativamente pocas. Podemos lanzar la hipótesis de que la abstracción no se avenía, en el fondo, con su personalidad creadora, sino que fue algo que tomó prestado, con innegable maestría, de sus colegas y amigos venezolanos. González no derivó hacia la abstracción de manera natural y progresiva, a partir del diseño de sus obras figurativas, como sí lo hicieron, por ejemplo, Mondrian y de Stäel (p. 130).

Parte del propósito de este ensayo es analizar el pensamiento de González expuesto en el citado documento y propiciar nuevas interpretaciones que permitan generar una posterior relectura de sus obras.³

Desde muy temprana edad, González manifestó gran interés por el arte y en especial por el dibujo. La mayoría de sus dibujos de finales de la década de 1920 nos muestra la mano de un dibujante ingenuo y novato en el oficio, en los que la línea luce nerviosa y en algunos casos, monótona. Son los trabajos de un adolescente que no tiene formación en el campo, pero a pesar de esto, contienen gran potencial en un sentido estrictamente plástico.

El deseo de mejorar y experimentar con la técnica, provocó en él la necesidad de preparar estudios y análisis de forma crítica, algunos de ellos copiando láminas con reproducciones de obras de artistas europeos partiendo de lo más simple a lo complejo. También lo hacía seleccionando detalles de algunas otras obras a las que tenía acceso por medio de material impreso, tanto bibliográfico como en revistas (como *detalle de ojo*, dibujo a lápiz, sin título de 1925). En otras ocasiones realizó trabajos del natural tomando como modelo alguna de sus hermanas.

Un caso significativo es un dibujo a lápiz sin título (*Cristo resucitado*) que se conserva en la colección de la familia González-Kreysa

³ Algunos de los estudios más sobresalientes de la obra de González que explican cómo llegó a la abstracción a partir de modelos figurativos son los elaborados por E. Zavaleta (1994), en especial el capítulo II “Entre la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto” (pp. 35-92). De igual manera el texto de M. Triana (2010) en el catálogo de la exposición retrospectiva del artista en el 2010 con motivo del centenario del natalicio del pintor.

junto a un fragmento de la lámina utilizada como guía. Este material nos ofrece la posibilidad de rastrear los modelos o parámetros estéticos que el artista seleccionó para estudiar. De manera muy general podemos decir que en estos dibujos se buscó experimentar con las posibilidades plásticas de la línea y el plano. Así como trabajar con elementos propios de la representación bidimensional, por ejemplo, la idea de generar la ilusión de profundidad a partir de líneas tramadas, o mediante la utilización de recursos como el sombreado, además se diseñó el espacio a partir de la proyección de las estructuras internas de cada uno de los elementos de la composición buscando analizar el comportamiento de las formas en el espacio.

Toda esta investigación temprana le permitió ensayar de forma intuitiva, lo que será su obra posterior. Si comparamos las obras de finales de los años veinte con obras de principios de los treinta nos damos cuenta que de forma muy veloz el artista alcanzó un estado mucho más sólido en su formación, ya que sus dibujos son mejor logrados, y son ejemplo de una mano mucho más diestra.

Con la muerte de su padre en 1928, el artista vio truncado su plan de viajar a Inglaterra a realizar estudios en arquitectura, ya que como era lo usual en la época, adquirió la responsabilidad económica y social de cuidar a su familia. Este suceso de carácter biográfico

es importante dentro de la investigación plástica, porque descubrimos que nos expresa un deseo inalcanzado que marcará su vida y por ende su obra plástica. Nos referimos a su imposibilitado anhelo de estudiar y convertirse en arquitecto. En ese mismo año, y una vez tomada la decisión de permanecer en el país, comienza la efervescencia en el medio del arte debido a la creación de los “Salones Nacionales” (Zavaleta, 2000 y 1998b); actividad que muy probablemente incentivó al artista a desarrollarse en el campo de la plástica. Más aún si sabemos que incursionó de forma precoz en estas muestras anuales, ya que en el año de 1930 aparece por primera vez como expositor y al año siguiente obtiene una medalla de plata por una de sus obras (Zavaleta, 1998a, pp. 543-544).

¿Qué fue lo que pasó en tan corto tiempo? y ¿qué fue lo que resultó tan importante y llamativo como para hacer brotar en él un deseo de pintar y seguir produciendo obra plástica? Pudo haber sido el incentivo de los salones, pero además de eso sabemos que siempre se preocupó por estudiar de forma independiente todo lo relacionado con la creatividad plástica.

Varios estudios anatómicos y estructurales de los años treinta tempranos, fueron ejecutados siguiendo algún método de dibujo o manual de anatomía. Concluimos lo anterior por la presencia de números secuenciales

en cada una de las láminas, además de estar acompañadas por frases explicativas o aclaratorias con lo que se entrevé la mediación de una guía. Ejemplo de estas son las más de cien hojas de estudios de perspectivas en formato mediano, que muestran todo lo referente a la representación de la tridimensionalidad en el plano (AG-K). La gran mayoría están acompañadas por otras hojas teóricas manuscritas de carácter explicativo. Su condición de autodidacta, su profundo sentido del orden y la disciplina con que elaboraba cada uno de sus dibujos, deja ver su pasión por aprender y la búsqueda de respuestas que caracterizó a este artista hasta sus últimos años de producción plástica.

Al imbuirnos en lo que fuera su archivo personal, continuamente emergen bocetos de carácter íntimo y objetos invaluable para el investigador, tal es el caso de su *scrapbook* o *álbum de recortes*. Una especie de diario inconcluso de carácter emotivo, ya que el orden utilizado para colocar sus recortes no es el cronológico, sino que por el contrario, está ordenado de forma temática y a partir de los afectos. En este libro se pegaron recortes de periódicos, correspondencia, telegramas, catálogos de exposiciones, invitaciones, escritos de amigos, conferencias, fotografías, obras intercambiadas, bocetos... Esto nos permitió elaborar algunas hipótesis acerca de su proceso creativo y conocer cuáles fueron sus influencias más

cercanas, o cuáles obras consideraba más importantes o significativas dentro de su enorme producción, ya que algunos temas ocupan más espacio o tienen una mayor cobertura de recortes e información.

Es por medio de estos documentos, de las láminas de aprendizaje, de los apuntes personales, además de su gusto por la representación del espacio, que sabemos que González aventajaba a sus contemporáneos en un sentido, y es que además de utilizar las influencias de artistas como Cézanne, de los pos-impressionistas, y en general de los movimientos artísticos extranjeros (principalmente europeos), González también se basó en estudios de perspectiva geométrica. Esto derivó en un innegable conocimiento de la representación del espacio tridimensional en el plano y todas las posibilidades plásticas derivadas de él.

Es en este momento del estudio que resultaría indispensable intentar esclarecer qué entendía el artista por espacio, ya que parece ser un elemento de substancial importancia tanto en obras de carácter indiscutiblemente espacial (las llamadas lacas duco elaboradas en la década de los años sesentas), como en paisajes o retratos producidos en los años treinta. Es evidente que su paleta refleja un sentido de relaciones cromáticas distintas al resto de artistas contemporáneos (Amighetti, 1936, pp. 3-6), y parte de su intencionalidad es encontrar la forma de generar la

sensación de volumen o su ausencia a partir del color y no de la línea. Un antecedente de estos trabajos está en los dibujos realizados de forma paralela a obras pictóricas más tempranas en carácter de bocetos.

Además del conocimiento del dibujo estructural de los diferentes sólidos y de cómo se comportan estos en el espacio, también sabemos que realizó estudios de cuerpos humanos, y secciones, algunos en forma de estudios del natural y otros mucho más incisivos en forma de estudios anatómicos.

Al conocer estos trabajos nos obliga a enfrentarnos de forma distinta a otras creaciones del artista, como por ejemplo una de sus xilografías, editadas en el *Álbum de grabados de 1934*, llamada *Niño enfermo*, obra que en apariencia podría hacernos pensar que el artista es intensamente ingenuo y no tenía un dominio total de su oficio de dibujante. Sin embargo, lo tenía, y esta conclusión se deriva después de conocer todos los trabajos de estudio previos, tanto de carácter anatómico como espacial, y más aún cuando reconocemos dentro del archivo de la familia, un dibujo de un carácter sintético, de línea muy simple, que podría ser su boceto. Nos damos cuenta entonces que las obras responden a intencionalidades muy distintas, y de pronto lo que parecían desaciertos se convierten en sus virtudes: estilización, agigantamiento de las extremidades, trabajo con un efecto de abocetamiento, libertad en la

talla, facetado de los rostros, efecto de máscara, trazo nervioso muy expresivo...

Mientras que la mayoría de artistas de la generación de los treintas o los llamados artistas de la Nueva sensibilidad, trabajaban dentro de la temática “costarricense”, apropiándose de lo rural y de la casa de adobe identificándolos como el modelo identitario ideal de lo que representa al país (Molina, 1998, pp. 5-15); algunos artistas y sin alejarse de esta concepción, muestran formas plásticas más complejas y diferentes rutas de enfrentarse a la temática propuesta como “la oficial”. A pesar de lo tradicional que nos puedan parecer algunos de estos paisajes, muchos sobresalen por el manejo del color y por el modo de plasmar las formas y temáticas sobre el lienzo (Hernández, 1993 y Montero, 1986). Los dibujos de González nos brindan la posibilidad de investigar en este sentido, ya que podemos hallar o redescubrir algunos dibujos de pequeño formato, realizados en una libreta de apuntes que posiblemente fueron utilizados como bocetos para trabajos pictóricos.

Uno de ellos, un dibujo a lápiz *Sin título* posiblemente realizado en 1935 (Boceto para *Paisaje*, óleo sobre tela de 1935, colección del Museo de Arte Costarricense, número de catálogo MAC-0350) además de revelar un carácter sintético y una limpieza en la representación plástica, también nos muestra otras características que son importantes de

rescatar, como los apuntes de color realizados en anotaciones escritas. Con este ejemplo tenemos una de las características internas del dibujo de González: escribir pequeños textos en los márgenes de sus dibujos previos, tanto referentes al color como a las dimensiones.

Este tipo de anotaciones aclaratorias de carácter personal, las relacionamos con otra característica de sus bocetos, como es la recurrencia a utilizar una cuadrícula sobre gran parte de los trabajos en papel, destinados muchos de ellos a trasladarse a otro formato o medio plástico, principalmente pintura de pequeño y mediano formato y pintura mural. Sin embargo, no podemos decir que este cuadrículado es únicamente utilizado con ese objetivo, ya que presentamos otras técnicas utilizadas por el artista para transferir dibujos. Ejemplos de estas cuadrículas y en general de este método de dibujar lo encontramos en dibujos figurativos de los años veinte y logramos rastrearlos hasta bocetos para las décadas de los setentas, y posteriores. Lo que nos hace pensar que fueron utilizadas para realizar estudios, de toda índole y no con el fin de realizar transferencias o ampliaciones de escala.

Con los dibujos y bocetos en la colección de la familia y algunas instituciones públicas y otras colecciones privadas podemos realizar

algunas hipótesis de la producción de obras posteriores, como por ejemplo con su obra *Caballos* un óleo sobre tela expuesto en el año de 1939 en la Feria Mundial de Nueva York. Gracias a que conocemos gran cantidad de estudios de caballos, deducimos que la temática hípica siempre le atrajo. Pero esto no es lo importante, ya que lo que resulta elemental es el alejamiento del arte efecista e imitativo, proponiendo por el contrario una nueva forma de ver las cosas simples y comunes. Tal y como lo recalca Emilia Prieto (1938), en un artículo de periódico de 1938 en el que se refiere al cuadro diciendo:⁴

En nuestro mundo pictórico, al parecer tan caído y postrado, la aparición de este nuevo tipo de trabajo es un acontecimiento. Pienso en el pintor y en los buenos síntomas que son para él y el ambiente esté de ir llenando vacíos interiores. Función de artista es tener gracia, crear nuevas visiones. Lanzar audazmente nuevos planteamientos. (“...aunque bufen los eunucos”) [sic] (p. 8).

En su texto, Prieto menciona el color alazán (rojo) del caballo que pasta, mientras que menciona la actitud altiva y mística del caballo que mira a la lejanía de color azul de Prusia y su penacho “rabiosamente blanco”. Sin embargo (y concordamos con la autora)

⁴ Este artículo de periódico nos hace pensar que la obra no fue terminada en 1939, año en que fue expuesta, pero que probablemente se concluyera el año anterior. La discusión queda abierta.

no es el color lo que resulta un giro en la concepción de la creación pictórica, sino más bien, es el abandono de la representación fiel del objeto representado, se trata de una nueva forma de ver las cosas, de un nuevo planteamiento plástico.

Todo este trabajo de cuadrículas, del color llevado a su máxima expresión y del estudio del espacio, produce una pintura que parece ser la síntesis de todo lo explorado. El origen de las obras pictóricas no figurativas de González lo podemos rastrear en la forma y método de dibujar sus figuraciones de los años treinta y cuarentas. Entendiendo el concepto del espacio que maneja González, el trabajo de las cuadrículas y las anotaciones de color como de formato, no nos resulta extraño que aparezcan de forma simultánea lo largo de toda su carrera, estudios anatómicos o de detalles de cuerpos buscando la semejanza con lo representado, junto a otros estudios de carácter más matemático o volúmenes y su comportamiento en el espacio.

Como mencionamos anteriormente, con motivo del estallido del conflicto civil acontecido en 1948, González decidió salir de Costa Rica junto con su familia e instalarse en Cuba, donde se integró de lleno a la intelectualidad de la isla. En su estadía de un par de años, González llegó a entablar amistad con artistas e intelectuales como Wilfredo Lam (1902- 1982), Luis Martínez Pedro

(1910-1989) y Sandú Darié (1908-1991) junto con quienes desarrolló pinturas apegado a los postulados del abstraccionismo geométrico.

A pesar de que la sociedad cubana fue hospitalaria y le permitió desarrollarse como artista, González decidió ampliar aún más su horizonte artístico y con motivo de una oferta de trabajo viajó a Venezuela, lugar donde se instaló por los siguientes ocho años de su vida.

El contexto artístico suramericano se caracterizó por su afinidad por los principios y axiomas de la creación artística ligada a la abstracción y muy en especial hacia la abstracción de carácter geométrico. Brasil y Venezuela fueron dos de los países donde se desarrolló más tardíamente esta tendencia, mientras que Argentina vio surgir el abstraccionismo desde los años de la década de 1940, no sería sino hasta la década de 1950 en que esta corriente de las artes se instaló y desarrolló con fuerza. No fue casualidad que González encontrara afinidad y amistad con algunos de los artistas venezolanos que estaban trabajando bajo búsquedas similares a la suya, como Jesús Rafael Soto (1923-2005), Carlos Cruz-Diez (1923-) y otros jóvenes artistas como Omar Carreño (1927-2013), Mateo Manaure (1926-) y Alejandro Otero (1921-1990).

En muy poco tiempo González se ganó un lugar de respeto entre la clase intelectual venezolana. En 1953 se fundó en la ciudad de Maracaibo el Centro de Bellas Artes (CBA)

y casi de inmediato González ingresó como parte de la nómina de profesores del recién fundado centro de estudios. Su labor docente la complementó escribiendo crítica de arte e impartiendo conferencias, algunas de las cuales se titularon “¿Anula al hombre el arte abstracto?”, “El impresionismo en sus relaciones con el arte moderno” y “Apuntes sobre Matisse”, todas estas dictadas en 1955, y a la que nos referimos en este ensayo: “El arte como integración cósmica” pronunciada en 1957. Esta última tuvo lugar en el auditorio del Centro Vocacional “Octavio Hernández” y también en el CBA en el mes de julio de ese año. En la lectura de esta conferencia, que ha llegado a nosotros en forma de documento mecanografiado con anotaciones de puño y letra del propio artista y que se conserva en el archivo de la familia (AG-K), podemos reconocer cuál era su filosofía del arte en aquel momento, cuáles eran sus ideas con respecto a lo que toda obra de arte debía tener por objetivo primordial y reconocer el por qué el arte abstracto geométrico era el arte ideal, lo que él llama un “arte cósmico”.

Conceptos claves para analizar el texto de González

Filosofía de la naturaleza.

La filosofía de la naturaleza, o filosofía natural o cosmología es el nombre que recibió

la física hasta mediados del siglo XIX. Los primeros filósofos griegos que estudiaron la naturaleza (*physis*) trataron de establecer el origen y la constitución de los seres naturales, de modo que sus conclusiones sirvieron de base a las teorías científicas desarrolladas luego. Los filósofos griegos entendían la naturaleza como una substancia permanente y primordial que se mantiene a través de los cambios que sufren los seres naturales.

El título de “filósofos de la naturaleza” se le puede adjudicar a los filósofos presocráticos, quienes se interesaron por el problema cosmológico, es decir, por el origen del mundo, y trataron de dar respuesta a sus interrogantes partiendo de objetos concretos de la naturaleza. Por ejemplo, Tales de Mileto identificó el origen del cosmos en el agua. Los filósofos presocráticos se caracterizaron por identificar el origen de la naturaleza en otras cosas naturales, como el agua, el aire, y el fuego. Una excepción fue Anaximandro, discípulo de Tales, quien creyó encontrar el origen de la naturaleza en lo *apeiron* (lo indeterminado).

El gran iniciador de la Filosofía de la Naturaleza o *Física*, así denominada por él mismo, fue Aristóteles (s. IV a.C). Este pensador es de los filósofos que han reunido todo lo dicho anteriormente, dando respuestas a los grandes interrogantes que suscitaban los presocráticos, en especial el problema del

movimiento. Aristóteles estudió la naturaleza y tiene abundantes escritos sobre las plantas, los astros y los animales, obras que culminan en su Física, donde estudia la misma naturaleza, pero desde una perspectiva filosófica, con lo que sus principios pueden considerarse permanentes a lo largo de la historia, ya que se distinguen de lo que después y hoy se considera como Física y, en otro ámbito, Matemática. Incluso hoy, no hay Congreso de Filosofía en el que no se le mencione, ya sea para profundizar o rebatir sus escritos, fuentes y seguidores.

La filosofía de la naturaleza se encuentra entre el Renacimiento y el desarrollo científico posterior, en donde los pensadores ni son científicos, ni humanistas, sino que están en el medio, mezclando un poco de todo, algunas veces privilegiando la especulación, otras veces la experimentación. Al comienzo del siglo XVI, el cambio de mentalidad debido a la reforma protestante influye en ellos. Con un nuevo sentimiento de superioridad, los filósofos de la naturaleza rompen con la tradición aristotélica. Actualmente la llamada Filosofía de la Naturaleza trata cuestiones como el determinismo y la libertad, la naturaleza humana y la biotecnología, la explicación en biología, la morfogénesis, e incluso se discute el término más apropiado para dar cuenta de la ontología, epistemología y ética de una Filosofía de la Naturaleza renovada, como el naturalismo integral, o morfologismo filosófico.

Pitagorismo.

Las más tempranas referencias al placer de las matemáticas están ligadas al nombre de Pitágoras (569-500 a.C.), el filósofo griego que observó ciertos patrones y relaciones numéricas que se manifestaban en la naturaleza. Simplificando la postura filosófica de Pitágoras, podemos decir que la explicación del orden y armonía de la naturaleza se encontraba en la ciencia de los números. La escuela pitagórica encontró gran cantidad de relaciones matemáticas en sólidos naturales de índole cristalográfica que podrían estar incluidos en una esfera. En particular el dodecaedro, figura cristalográfica del orden cúbico formada por doce pentágonos, y las relaciones de secciones de líneas dentro de ese pentágono conllevó a definir la “sección áurea”, cuya solución geométrica fue resuelta por Euclides, y que luego Kepler llamaría “divina proporción”.

La divina proporción fue usada por escultores y arquitectos griegos, por ejemplo en el diseño y construcción el Partenón, y por el escultor Fidias; sin embargo, la gran mayoría de artistas occidentales sean figurativos o no retoman esta proporción para elaborar sus trabajos artísticos. La letra inicial del nombre de Pitágoras, la *Phi* (ϕ) daría luego el nombre a la relación.

El número *phi* (relación áurea o divina), su origen pitagórico y evolución.

La regla de oro, sección o relación áurea, o divina proporción es uno de los conceptos numéricos dentro de la estética occidental adquiridos en la Grecia antigua, como hemos expuesto. La relación consiste en dividir un segmento en media y extrema razón y averiguar después las razones a que da lugar esta división. El resultado es un número, el número de oro o número *phi* que se representa según la grafía de la letra ϕ del alfabeto griego, y que posee características especiales. Se obtiene como resultado que $\phi = 1,618$; $1/\phi = 0,618$; ϕ al cuadrado = $2,618$. La identidad de las cifras decimales que advertimos resulta de la ecuación inicial ϕ al cuadrado = $\phi + 1$ y confiere una de las características especiales a las relaciones que se establecen tomando como medida las magnitudes de la sección áurea (Leyra, 1993, p. 63, Casans, 2001, pp. 10-13 y Huntley, 1970, pp. 23-34).

Para la formulación aritmética como “número *phi*”, y su expresión algebraica, han sido necesarios siglos y la específica dedicación de algunos matemáticos. Los griegos, que establecieron las bases de esta proporción, se mantuvieron siempre en su dimensión exclusivamente geométrica. Es más sencilla, y permite una definición mediante palabras. Se trata simplemente de dividir un segmento de forma desigual,

pero de tal modo que “La parte mayor es a la menor como el todo es a la mayor”. Esta es la definición de Euclides que, puesta en álgebra, ha derivado directamente de la definición de Euclides el valor aritmético del “número *phi*”.

Como una cuestión exclusivamente geométrica se mantiene durante toda la antigüedad grecolatina, y ha ido acompañada de una importante dimensión estética y filosófica, de orientación platónico-pitagórica. Además de esta aparente disparidad entre la dimensión geométrica, y la aritmética, puede existir también una confusión en cuanto al nombre, que conviene aclarar desde el principio. Durante este periodo se conoció como “proporción áurea”, de donde también se denomina a veces como “número áureo”.

El siguiente momento importante de esta proporción en la historia occidental, fue el Renacimiento italiano. También se mantuvo la dimensión exclusivamente geométrica, con toda la carga estética antigua, pero más cercana a su aplicación en el arte que a su dimensión teórica estricta. Sus “redescubridores” le dan el nombre de “divina proporción”. En particular Luca Pacioli, quien en 1509 publicó el libro *De Divina Proportione*, el cual fue ilustrado por Leonardo da Vinci.

A finales del siglo XIX volvió a surgir el tema, acentuándose más la dimensión filosófica y

científica que artística. Se plantea así, de forma diversa, en consonancia con el espíritu de cada época. Ahora es cuando se perfecciona su dimensión matemática, llegando a ser conocido, en aritmética, como “número *phi*”, o simplemente *phi*, por la letra griega “ ϕ ”. Además de su brevedad, la denominación contemporánea evita los irracionales “oros” y “divinidades” que han sido perjudiciales para la correcta comprensión de esta cuestión estético-matemática. En la práctica se siguen utilizando indistintamente sus diversos nombres.

Este aspecto de las dimensiones áureas fue muy utilizado por González durante su etapa de abstracción y en los procesos cuando estuvo fuera de Costa Rica, en particular con los aspectos musicales asociados con sus creaciones pictóricas.

La visión contemporánea del universo en Manuel de la Cruz González

Manuel de la Cruz González expresa en su conferencia algunos conceptos respecto al universo como se estaba viendo en esos momentos del siglo XX

Atómos [sic], iones y electrones, para no citar sino algunos elementos de energía, son microcósmos [sic] energéticos que vitalizan pequeños universos en progresión ascendente y en constante proceso de integración universal, desde el núcleo del protoplásmo [sic] celular, hasta el gigantesco sistema planetario (González, 1957, p. 1).

Y es que a partir de inicios del siglo XX, cuando se descubre la radiactividad y todo un zoológico nuevo de partículas elementales, así como paulatinamente se expanden los confines conocidos del universo a partir de los trabajos teóricos de Einstein y muchos otros físicos teóricos,⁵ así como el desarrollo de nueva tecnología telescópica, el mundo empieza a entender de manera más amplia y adecuada las escalas microscópicas y megascópicas del Universo en su dimensión física. Nunca la “filosofía de la naturaleza” fue tan ampliamente discutida como en el siglo XX, tratando de unir los extremos de observación a nivel subatómico, como a nivel galáctico, y de allí han surgido grandes preguntas filosóficas y teológicas, grandes respuestas científicas, e intermedios creadores tratando de reunir y

⁵ Véanse por ejemplo el libro de Einstein, *El mundo como yo lo veo*, (1934), el de Werner Heisenberg, *La imagen de la naturaleza en la física actual*, (1955), en cuya primera página afirma: “se concibe que tal vez a todo hombre que, con fines de creación o de reflexión, desee penetrar en la esencia de la Naturaleza, haya de interesarle la pregunta: ¿Qué cambios han tenido lugar, durante los últimos decenios, en la imagen de la Naturaleza según la ciencia?”(p. 1).

explicar el Universo de manera sintética. La física del Universo tal cual se concebía a mediados del siglo pasado, sin lugar a dudas influyó de manera determinante en las concepciones de González sobre “un arte cósmico”.

Erwin Schrödinger, premio Nobel de Física, ha sintetizado este aspecto de manera magistral a mediados del siglo pasado (Schrödinger, 2006):⁶

Al ampliarse la explicación sobre la estructura material del mundo, y sobre la forma en que nuestro entorno y nuestra propia corporalidad alcanzaron, por causas naturales, la condición presente (haciendo que este conocimiento fuera accesible a cualquiera que estuviera interesado en ello) la visión científica del mundo fue arrebatando sigilosamente (tal como muchos temían) máximas parcelas de las manos de la divinidad, apuntando así a un mundo autosuficiente en el cual Dios corría el peligro de convertirse en un adorno gratuito. No haríamos justicia a quienes abrigaban tal temor si afirmáramos que era totalmente infundado. Podían surgir, y ocasionalmente surgieron, recelos social y moralmente peligrosos, desde luego no en aquellos que eran muy sabios, sino en quienes creían serlo más de lo que en realidad eran (p. 22).

La visión contemporánea del Universo sigue cambiando a pasos de gigante, y se sigue tratando de integrar el conocimiento físico del universo en leyes que hagan converger las fuerzas y las partículas elementales, que expliquen la megascopía estructural del universo hasta la dimensión de los huecos negros. También se ha avanzado en el conocimiento del mundo a nivel Tierra, de modo que somos conscientes que los diferentes aspectos que se intuyeron separados por siglos, tienen una interrelación muy estrecha, como son la tierra sólida y líquida y la biosfera. Hoy también muchos intentan unificar una visión de hombre cósmico y arte cósmico, como en su tiempo lo intentó González (1959):

El arte es una manera de provocar determinadas reacciones que llamamos estéticas, sirviéndose de determinados materiales que germinan dentro del ámbito humano. Dichas reacciones se dirigen a determinada porción de lo humano en inevitable búsqueda de vibraciones cósmicas afines, tomando el momento humano como puente hacia su integración universal. Mientras este paso no se produzca, el arte no alcanza su dimensión de universalidad eterna y adoptando una forma de exclusión por falta de concordancia o permaneciendo en estratos superficiales por sí efímeros debido a sus limitaciones (pp. 2-3).

⁶ Conferencias dictadas por el científico en 1948.

González estaba convencido de que la vida en su época (finales de los años cincuenta) era desordenada y vertiginosa, fuente de sensaciones de angustia y desolación para toda la humanidad. También creía que la finalidad de cada obra de arte (sea esta figurativa o abstracta) es provocar en el espectador una sensación de orden y equilibrio que le permita integrarse de nuevo con la esencia del cosmos, es la idea de un reencuentro con la energía universal.

El orden, el equilibrio y la armonía de una obra abstracto-geométrica eran para González el mejor medio para lograr esta integración cósmica. González al igual que la primera generación de artistas geométricos como el ruso Kazimir Malévich (1879-1935) y el holandés Piet Mondrian (1872-1944) buscó crear sus obras de arte mediante relaciones geométricas y colores, como si fueran armonías musicales:

Mondrian y Kandinsky, que no eran matemáticos, ni filósofos, ni sociólogos [sino pintores que] unieron en el número en su dimensión física con el Pitágoras que dotó de soporte a la música, y lucharon por fijar el momento cósmico en formas abstractas en cuanto estas no corresponden a formas susceptibles

[sic] de cotejación [sic] comparativa o reflejada. Establecieron que para que el juicio estético sea valedero, deberá hacer abstracción de toda representación, buscando el placer estético en la vida del objeto creado por el arte, libre de todo fin práctico y utilitario, independiente de la existencia misma, [de] su conocimiento, su aspecto, es decir, ver la obra en sí misma, reconociendo sus propios valores en una actitud más de percepción que de condición, para obtener una visión más directa de la realidad (González, 1957, p. 12).

Para los artistas abstracto-geométricos, la mejor manera de crear una obra de arte perfectamente equilibrada y universal, es mediante los números. Con toda una tradición que les respalda, estos retoman los conceptos pitagóricos, que entendían o suponían que existe una serie de leyes universales y espirituales que se manifiestan en la geometría por medio de la cual se puede explicar todo en el universo a partir de parámetros de orden matemático. Parte de este pensamiento se deja entrever en la cita que trae a colación Manuel de la Cruz González en el texto de su conferencia donde al citar a Platón en su texto *Filebo o del placer*⁷ esgrime parte de

⁷ Se trata de la respuesta de Sócrates a Protarco con respecto a la pregunta de la veracidad en las sensaciones y el placer.

su pensamiento con respecto al concepto de belleza cósmica:

Puesto que no comprendes al vuelo lo que quiero decirte, es preciso tratar de explicártelo. Por la belleza de las figuras no entiendo lo que muchos se imaginan, por ejemplo, cuerpos hermosos, bellas pinturas; sino que entiendo por aquella lo que es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y con escuadra; ¿concibes mi pensamiento? Porque sostengo, que estas figuras no son como las otras, bellas por comparación, sino que son siempre bellas en sí por su naturaleza; y que procuran ciertos placeres que le son propios, y no tienen nada de [108] común con los placeres producidos por los estímulos carnales. Otro tanto digo de los colores bellos que tienen una belleza del mismo género, y de los placeres que les son afectos. ¿Me comprendes ahora? (51b-51d).

Aunque son pocos los bocetos y obras concebidas a partir de metáforas musicales, sabemos que Manuel de la Cruz González se dedicó durante un tiempo a crear pinturas a partir de composiciones musicales: “Cuando viví en Venezuela quise pintar la música. Le di valores pictóricos a las notas musicales y así elaboré once cuadros basados en partituras” (AG-K).

Utilizando relaciones sinestésicas, incluso algunas de sus obras abstracto-geométricas basándose en el carácter matemático que indudablemente tiene la composición musical. Por sinestesia nos referimos al fenómeno psicológico y neurofisiológico que consiste en que un individuo es capaz de percibir una sensación particular estimulando una sensación secundaria (casi siempre en otro de sus sentidos). Por ejemplo, hay sonidos, sabores, olores y temperaturas que provocan, a la vez, la percepción de colores. En este sentido hay documentación que existen personas quienes mezclan con cierta facilidad las sensaciones percibidas por dos sentidos a la vez, siendo capaces de “escuchar olores” o “ver sonidos musicales”.

Para construir sus pinturas, González diseña retículas y cuadrículas geométricas de las que emergen y hace surgir formas geométricas puras de ángulos y líneas limpias. Para tomar las decisiones acerca de cuáles formas dibujar, dónde ubicarlas y qué colores emplear, González utilizaba una mezcla de intuición y de conocimiento. Por ejemplo, en muchas de sus obras podemos hallar que el diseño se encuentra determinado por la razón o proporción áurea, relación que ha sido utilizada por artistas y arquitectos desde la antigüedad hasta nuestro día para construir obras de arte, como ya se ha discutido anteriormente.

Por las características formales de las obras y su fuerte acento geométrico, además de la técnica industrial utilizada para su fabricación, estas lacas⁸ incluso no fueron ejecutadas por González, sino por artesanos especializados en el trabajo con pintura industrial contratados por el artista para su ejecución. Durante un período cercano a los quince años, en el momento clímax de su carrera, González concibió una serie de obras pictóricas catalogadas como “abstracciones geométricas” en donde elaboró una gran cantidad de dibujos a modo de bocetos en esta corriente. Arte abstracto es el nombre genérico que se utiliza para denominar varios estilos artísticos, los cuales tienen en común no representar los objetos que nos rodean. En lugar de referirse al mundo de nuestras experiencias sensoriales, una pintura abstracta es una composición libre a partir de líneas, formas y colores.

Discusión y conclusiones

A raíz del análisis de la conferencia del artista plástico costarricense Manuel de la Cruz González, titulada “El arte como integración

cósmica”, la cual fuera expuesta en Maracaibo, Venezuela, en 1957, hemos aprovechado para comentar sus perspectivas sobre el mundo, la misión del arte y cómo debe ser proyectado y aprovechado para la satisfacción y bien humanos.

La visión del “arte cósmico” de González implica una integración de lo emocional con la ciencia, el número, las tonalidades de la música, vistas en una dimensión que corresponda con escalas y relaciones de índole integradora, como lo es el número phi (ϕ) en la naturaleza de los cristales, y las relaciones numéricas prístinas en las notas musicales.

Para González, crear objetos bellos no es sinónimo ni efecto de imitar la naturaleza, la creación se produce mediante la relación de geometría y color; una pintura se concibe como si se tratara de una armonía musical. Más allá de lo que para nosotros pueda significar un objeto bello, para González la belleza era un medio para integrarnos con el cosmos; mediante la interacción con una obra de arte el espectador se conectaría con el cosmos.

⁸ En el argot de los historiadores del arte y especialistas en técnicas artísticas se conoce por Lacas, a las pinturas abstractas realizadas por el maestro González desde finales de la década de 1950 hasta inicios de los años setenta. Se trata de obras de arte pictóricas que, mediante la técnica de aplicación de pigmentos industriales en forma de spray sobre una superficie lisa y plana, dan como resultado pinturas con un acabado superficial vidrioso brillante.

González creía más en la función del arte abstracto-geométrico como vínculo de cercanía entre el espectador y el concepto de verdad filosófica. Su búsqueda de soluciones pictóricas (a lo que González llamó el verdadero problema plástico) nos permite ahora, conocer cómo fue su devenir en las artes de una obra figurativa a una más abstracta basada en las leyes de la matemática.

Contrario a lo que se ha opinado, el arte de González en su etapa abstracta no fue un simple estado de ánimo o una moda promovida por las influencias que hubiera obtenido en su periplo extranjero. Más bien un análisis del devenir de su obra nos lleva a pensar que esa etapa de “integración cósmica” es un paso lógico en su maduración como artista, y el hecho de que haya dejado esta etapa inconclusa o bien truncada, obedece solo al carácter hostil del entorno en donde intentó desarrollarlo, en una Costa Rica poco ávida de compartir el aporte de nuevas propuestas.

Los conceptos vertidos en la conferencia de González, si bien son eclécticos, y algunos algo discutibles (como la comparación celular de cromosomas en torno al núcleo, o comparar físicamente objetos y características no comparables en asuntos de frecuencias de estado, como rocas, gases y luz), indican sin duda, una concepción amplia del mundo, en momentos en que el universo se conocía desde las dimensiones y escalas

subatómicas hasta la de las propuestas de entes megagalácticos (esto es, el conocimiento de las partículas subatómicas y el de la relatividad llevada a la experimentación, más allá de las propuestas teóricas de Einstein).

Hay en González y su conferencia, un intento intelectual de visión amplia, en tratar de unificar los supuestos irreconciliables conceptos de arte y ciencia, buscando las relaciones numéricas como esos puntos o eslabones perdidos para encontrar esa comunión cósmica que se anhelaba a mediados del siglo XX. Y en sus propuestas prácticas plásticas, lleva adrede esos conceptos numéricos a sus cuadros, que independientemente de su valorización estética, representan una propuesta filosófica de lo que él pensó era la armonía cósmica.

Es, de una manera amplia y práctica, una consecución de lo que planteara Kandinsky en su obra *Punto y línea sobre el plano* (Kandinsky, 1975):

Y aunque no se tenga en cuenta su valor científico, que depende de un minucioso examen, el análisis de los elementos artísticos es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte.

La afirmación, hasta hoy predominante, de que sería fatal descomponer el arte, ya que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del

arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias (p. 16).

Este ensayo no pretende acabar con el tema, sino más bien plantear que la investigación queda abierta y no es más que una lectura, y que gracias a que el artista nos ha legado cantidad de obra y de escritos, también nos ha dejado mucho por hacer.

Bibliografía

- Belaval, Y. (ed.) (2007). *Historia de la Filosofía. La filosofía en el Renacimiento*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Bunge, M. (2013). *Diccionario de Filosofía*. México, D.F.: Siglo XXI Editores
- Casans, A. (2001). *Aspectos estéticos de la divina proporción*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Echeverría, C. (1986). *Historia crítica del arte costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Einstein, A. (2011). *El mundo como yo lo veo*. Barcelona: Ediciones Brontes, S.L.
- Fabro, C. (ed.) (1965). *Historia de la Filosofía*. Madrid-México: Ediciones RIALP, S.A.
- Hernández, E. (1993). *Paisaje hacia el Modernismo: pinturas y esculturas costarricenses del período 1864-1959*. En: Catálogo de exposición: *Journey to Modernism. Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959*, Washington: Inter.-American Development Bank, Cultural Center
- Heisenberg, W. (1985). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.
- Huntley, H. E. (1970). *The Divine Proportion. A Study in Mathematical Beauty*. Nueva York: Dover Publications.
- Kandinsky, V. (1975). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral Editores.
- Leyra, A. (1993). *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Madrid: Editorial Península.
- Molina Jimenez, I. (1998). Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en Costa Rica (1890-1950). En: *Re-visión de un siglo, 1897-1997: ciclo de conferencias sobre arte y sociedad*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.
- Mondrian, P. (2005). *Realidad natural y realidad abstracta*. México D.F.: Ediciones Coyoacán. (Traducción de Rafael Santos Torroella).
- Montero, C. (1986). *Panorama de las artes visuales en Costa Rica*. En: Cabrera, R. et al., *Arte y crítica en el siglo XX*. San José, Costa Rica: EUNED

- Schrodinger, E. (2006). *La naturaleza y los griegos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Triana, M. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José, Costa Rica: Fundación de los Museo del Banco Central de Costa Rica.
- Zavaleta, E. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.
- _____ (1998a). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica, posgrado en artes.
- _____ (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Otras fuentes**
- Alvarado, I. (1999). *La abstracción geométrica en Manuel de la Cruz González*. Catálogo de exposición. San José, Costa Rica: Fundación Museo del Banco Central de Costa Rica.
- Anónimo. Francisco Amighetti habla de la exposición de artes plásticas, *La Hora*, martes 20 de octubre de 1936, pp. 3 y 6.
- Ginzález, M. (1957). *El arte como integración cósmica*. Maracaibo, Venezuela: Documento mecanografiado inédito.
- Prieto, E. (1938). Un cuadro de Manuel de la Cruz González. *La Prensa Libre*, jueves 11 de agosto, 1938, p. 8.
- Sáenz, G. (Dirección) (1981). *Atisbos. Manuel de la Cruz González*. San José, Costa Rica [Entrevista televisada].
- V. V. A. A. (2010). *Lacas inéditas*. Catálogo de exposición. San José, Costa Rica: Museo Calderón Guardia.
- Zavaleta, E. (1998b). *Los jóvenes de las exposiciones de artes plásticas (1928-1937). Reformulación del campo artístico en Costa Rica*. Catálogo Exposiciones Artes Plásticas 1928-1937, Programa Revisión de un siglo, Volumen 2. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.
- Archivos de la familia González-Kreysa.

