

Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras.  
Máster en Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico

**EL ARTE EUROPEO EN LAS REVISTAS  
ESPAÑOLAS ANTES DE LA GUERRA CIVIL. EL  
DEBATE ARTE PURO-ARTE COMPROMETIDO  
(1929-1936).**



Autor: Francisco de Paula Pestaña Parras  
Tutora: María Isabel Cabrera García  
Año: 2010

El presente trabajo de final de doctorado fue defendido en la ciudad de Granada el uno de octubre del dos mil diez, mereciendo la calificación de Matrícula de Honor que le fue otorgada por un tribunal compuesto por:

D. Ignacio Henares Cuéllar, Catedrático de Historia del Arte, Presidente de Honor del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) y Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada (Presidente del tribunal).

Dña. María Luisa Bellido Gant, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

D. Rafael López Guzmán, Catedrático de Historia del Arte.

Registrado en la propiedad intelectual (Expediente GR. 528-10).  
Publicado en prensa.

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	4
SITUACIÓN GENERAL.....	9
RECORRIDO HISTÓRICO DEL PERIODO.....	14
DOS APOYOS TEÓRICOS PARA LA DIALÉCTICA: “LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE” Y “REALISMO MÁGICO”.....	33
LA GACETA LITERARIA. IBÉRICA~AMERICANA~INTERNACIONAL. LETRAS. ARTE CIENCIA.....	42
Arte fascista, arte imperialista.....	42
Los colaboradores de La Gaceta Literaria. De la heterogeneidad al personalismo..	45
La evolución hacia la derecha del proyecto. De París a Roma.....	53
El abandono de la Vanguardia y la alternativa del orden.....	57
El juicio a los movimientos vanguardistas. Racionalismo, Cubismo y Surrealismo.	69
La conferencia del Robinsón ante la pintura republicana.....	81
GACETA DE ARTE. REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA. TENERIFE-CANARIAS.....	83
Gaceta de Arte, isla.....	83
La generosidad de juicio de Gaceta de Arte.....	89
El reconocimiento a Pablo Picasso.....	94
Carta de Moscú, réplica desde Tenerife: La polémica Boukharine-Westerdhal.....	97
El Surrealismo contado por sus artistas: La técnica y el genio.....	104
La exposición de 1935, cima y reafirmación de Gaceta de Arte.....	106
CRUZ Y RAYA, REVISTA DE AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN.....	111
Dios, Patria y República.....	111
La evangelización del arte.....	113
Atributos divinos del arte: Verdad e intemporalidad.....	119
OCTUBRE. ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS.....	127
El viaje germinal de Octubre.....	127
La estética soviética en España.....	128
Los artistas revolucionarios que hicieron Octubre.....	131
La colectivización del arte.....	134
La I Exposición de Arte Revolucionario.....	136
Indiferencias y entusiasmos de Octubre.....	137
El final de la revista.....	137
CONCLUSIONES.....	140
DOCUMENTOS.....	143
BIBLIOGRAFÍA.....	154

## PRESENTACIÓN

Este trabajo de investigación trata de estudiar la plasmación del debate europeo entre arte puro y arte comprometido en los críticos de arte que trabajaron en cuatro revistas españolas concretas en el periodo que transcurre entre el año 1929 y el levantamiento militar de 1936 en España.

Las publicaciones se han escogido buscando sobre todo mostrar un panorama que contenga a partidarias de ambas posturas de la polémica pero de diferentes concepciones políticas o ideológicas, intentando evitar el simplismo a la hora de adjudicar tales inclinaciones a un bando u otro.

La sucesión se inicia con *La Gaceta Literaria*, indiscutible vehículo de propagación de las vanguardias en nuestro país y reducto también del fascismo español. *Gaceta de Arte*, ilustra las premisas surrealistas nacionales y la valoración que desde ellas merecen las manifestaciones artísticas. *Cruz y Raya* muestra la toma de posición en el debate de nuestra derecha republicana católica. Por último, en *Octubre* se observarán las acomodaciones de las mismas circunstancias a las premisas artísticas oficiales del estalinismo.

Tal espectro ideológico permitirá conocer los argumentos en pro del arte nuevo de una revista de confesión cristiana como *Cruz y Raya* a la vez que en *Gaceta de Arte* órgano de difusión del movimiento surrealista español de conocido componente anticatólico, por ejemplo.

O en cuanto a las coincidentes en el apoyo al regreso a la figuración y la censura al vanguardismo, donde es indudable la distancia ideológica que separa el comunismo soviético de *Octubre* de las premisas reaccionarias de *La Gaceta Literaria*.

Por ello la discusión será de una gran variedad, encontrando a veces semejantes argumentos para defender posturas distintas o revistas enemigas dialécticamente que coinciden en valoraciones o búsqueda de causas para determinados fenómenos artísticos.

Además están los intentos de conciliación de ambas posturas junto a evoluciones de una posición a la opuesta o tensiones entre críticos de acuerdo en algunas teorías y enfrentados por otras. Ello ocurre a veces en las páginas de una misma publicación o entre poseedores de un mismo carné político. El panorama, como se ha dicho, es enormemente rico.

Así, en las revistas nacionales de este periodo puede seguirse este apasionante debate entre arte nuevo y arte comprometido. La calma tras la violenta irrupción vanguardistas y este sentimiento de culpabilidad ante el error de la guerra inicia esta polémica que es además a todos los niveles, desde el meramente técnico al político, social o de componentes filosóficos o religiosos y así se desarrolla en nuestra prensa.

Es muy importante señalar que si algo caracteriza esta discusión es su carácter para nada tajante, aunque en muchos casos se haya pretendido esa adjudicación de las dos visiones del debate a cada una de las posturas dialécticas europeas y que ya se ha dicho este estudio pretende huir. Tan maniquea valoración responde a varios motivos.

Uno de ellos es la adopción de los grandes regímenes totalitarios de un arte representativo como en el caso estalinista o nazi, desconfiando, cuando no condenando y persiguiendo la Vanguardia. Pero esto es la mayoría de las veces decisiones de Estado y no del artista, reelaborando políticamente las propuestas una élite en el poder muchas

veces ignorantes en arte y cuya única intención era el adoctrinamiento. Así ocurre con la línea oficial de la estética soviética, entre otras, sobre la que:

*El hecho de que fuera elaborada bajo los auspicios de Stalin, quien, a diferencia de Trotsky y de Buajrin, no tenía conocimiento ni verdadero interés por las artes, estaba destinado a un efecto generalmente adverso sobre las artes de la Unión Soviética y dondequiera se difundió la influencia del comunismo soviético.<sup>1</sup>*

Pero en ambos lados de estos totalitarismos es posible encontrar defensores del arte puro como Trotsky en el bando soviético o Sebastia Gasch en el fascismo español.

El caso de Hitler es distinto, en el suyo, la posición respecto al arte es la del que ha sido despreciado por sus entendidos y aunque su aparición como imponente del gusto en este debate es menor en el tiempo en comparación a otros líderes como Mussolini o Stalin, sí que será el más entendido en esta materia de todos los que gozan de un poder efectivo en su dirigismo:

*No hay que subestimar los resortes del rencor. Adolf Hitler, pintor fracasado, se convierte en modelo de dictador. A falta de poder brillar en el arte de la creación, se volvió hacia el sombrío ejercicio de la destrucción. En ese terreno, reconocamos que lo ha hecho mejor que nadie. Designado como inferior por aquellos de cuyo grupo soñaba formar parte –la élite del mundo de las Bellas Artes–, acabó imponiéndose como guía de masas.<sup>2</sup>*

En resumen, vemos cómo las causas de elección de un tipo de arte son políticas o de desquite, siendo las menos relevantes las meta artísticas, aunque es cierto que a posteriori, artistas y críticos pretenden a menudo una coartada teórica a estas decisiones.

También la derrota republicana en la Guerra Civil y la demostración inmediatamente posterior de las crueldades de los regímenes fascistas similares al que se enfrentaron en España, revistió durante muchos años a nuestra izquierda de una especie de aureola mártir por parte de la intelectualidad marxista que dificultó la constatación de vacilaciones en nuestros artistas y críticos anteriores a la contienda, como fue el caso de Antonio Espina o Guillermo de Torre.

Por último, la historiografía del arte franquista contribuyó a este panorama simplista de forma interesada, como señala Valeriano Bozal:

*Los años de la dictadura (1939-1976) han proporcionado una imagen deformada de la IIª República en la que predominaban los aspectos revolucionarios. Ello ha conducido en valorar quizá en exceso las manifestaciones culturales revolucionarias que tuvieron lugar en esos años, y a proporcionar así un panorama que no se ajusta adecuadamente a la realidad.<sup>3</sup>*

En realidad y acudiendo a las fuentes estrictamente contemporáneas del periodo, se observa una gran variedad de posturas, algunas que entrarán después en clara

---

<sup>1</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 274.

<sup>2</sup> CLAIR, J.: *Malinconia*. Madrid: Visor, 1999, p. 166.

<sup>3</sup> BOZAL, V.: *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros, 2006, p. 125.

contradicción. Hay críticos católicos que mistifican a creadores con una vida disipada de prostíbulos y amantes como es el caso de Picasso; Salvador Dalí a ojos del juicio falangista pasará de ser un mero pintor paranoico durante su filiación comunista a obrar de forma genial tras su posterior regreso a la España gobernada por Franco; un comunista como Westerdhal se enfrentará al realismo socialista que defiendan Sénder en España o Boukharine en la Unión Soviética, llegando a tachar de burguesas las coordenadas que llegan desde la III Internacional para realizar arte proletario; Sebastián Gasch sin duda es crítico fascista, pero a la vez un gran batallador en defensa de la Vanguardia y detractor de la *rehumanización* artística desde las páginas de una revista reaccionaria, etc.

La trayectoria de Antonio Espina ejemplifica muy bien toda estas fluctuaciones estéticas y políticas. Es el primer crítico español que valora la obra *Realismo mágico* de Franz Roh tras su publicación en España. Este libro es de gran influencia y apoyo para las teorías del retorno al orden. En la crítica de Espina, un autor vanguardista, se observa un análisis en el cual vuelca posturas de Ortega acerca de la existencia y superioridad de las élites, a la vez que celebra la aparición del libro del alemán. Más adelante aparece como co-director del apartado artístico de la publicación fascista *La Gaceta Literaria*, de la que se irá distanciando hasta abandonarla meses antes por un incidente con Ledesma Ramos. Años después militará en el partido Izquierda Republicana de Azaña y es condenado a muerte por ello y su lealtad a la República como gobernador civil de Baleares. Tras un exilio en México vuelve a España donde tendrá que recurrir al seudónimo *Simón de Atocha* para sobrevivir publicando en un diario afín a Franco como *A.B.C.*

Todo esto se debe a la especial situación de unos intelectuales en juventud que, por ello, presentan a menudo las contradicciones inherentes de ese periodo vital:

*Entre los intelectuales que no se declaran partidarios ni del comunismo, ni del socialismo, ni del movimiento libertario reina una gran confusión. Los «prefascistas» o «parafascistas» siguen manifestando cierta nostalgia liberal y algunos católicos de izquierdas demuestran veleidades autoritarias; unos y otros sienten una gran desconfianza por un capitalismo en crisis y por una democracia parlamentaria que, a todas luces y por todas partes, revela su importancia y su caducidad.*

*Esta especie de indeterminación de un sector importante de los jóvenes intelectuales explica el hecho de que unos escritores de tendencias y de temperamentos muy dispares colaboren juntos en publicaciones muy diferentes.<sup>4</sup>*

En lo que las cuatro revistas coinciden es en compartir un momento de la creación plástica apasionante. Precisamente será la descripción de esta situación inicial el arranque del presente trabajo, refiriendo someramente la coyuntura histórica y artística internacional que preside el comienzo de este periodo de los años prebélicos españoles.

A continuación se aportará al trabajo un recorrido histórico de España en unos años tan convulsos política y socialmente, buscando la interrelación de estos hechos con las concepciones artísticas de las revistas u otras consecuencias más directamente condicionantes de la existencia de las publicaciones. De hecho, su juicio acerca de los hechos que suceden, o la ausencia de referencias incluso en unos momentos donde tan

---

<sup>4</sup> BÉCARAUD, J. y LÓPEZ CAMPILLO, E.: *Los intelectuales españoles durante la III República*. Madrid: Siglo XXI de España, 1979, p. 87.

presente está el debate de arte involucrado o no con el ser humano y sus acontecimientos, pretendemos sirva de suave esbozo de las personalidades de las revistas antes de una atención más pormenorizada de cada una de ellas en sus respectivos apartados.

También hemos visto necesario referir brevemente y a parte las premisas de *La deshumanización del arte* y *Realismo mágico* para tenerlas presentes desde el principio, como desde el principio lo tuvieron los críticos que protagonizaron este debate. Y es que, como se verá, prácticamente todos los teóricos del arte que intervienen conocen estas dos obras cuyos aspectos y conclusiones son recogidos o interpretados por ellos en sus valoraciones artísticas.

Tras estos capítulos se realiza el desglose de las revistas escogidas. Dadas las profundas diferencias entre ellas resulta difícil estructurarlas de igual manera. Ni puede acometerse de forma semejante, ni sería justo el estudio de unas revistas tan abundantes de números como *La Gaceta Literaria* o *Gaceta de Arte*, frente a una exageradamente breve *Octubre*. La misma publicación de Gecé, por ejemplo, es totalmente distinta en el año 29 en que se inicia este trabajo a cómo aparecerá en sus últimos meses, totalmente unipersonal. Otra diferencia viene de que si en casos como *La Gaceta Literaria* o *Cruz y Raya* las opiniones, dentro de una concepción más o menos común, son de naturaleza personal, en el caso de *Octubre*, aunque también las haya firmadas por un autor, muchas de las aseveraciones aparecen suscritas por el equipo editorial de una forma totalmente cooperativista, siendo sólo presumible suponer hasta que punto son personales o inclusive se hallan dictadas desde Moscú.

Por todo esto, la división en episodios de las revistas atenderá a su propia idiosincrasia, aunque continuamente se hará hincapié en una serie de constantes que se observarán para entresacar las conclusiones de la postura de las mismas en el debate entre arte puro o arte comprometido:

-Percepción del arte como fenómeno en sí mismo. Su naturaleza, causas o definiciones, es decir, en su forma más objetiva cuando eso sea posible.

-Postura política. En un periodo en el que las ideologías seleccionan unas determinadas propuestas de representación artística que serán a veces totalmente sometidas a parámetros extra artísticos.

-Valoración de Cubismo y Surrealismo. Deteniéndose especialmente en las personalidades de Pablo Picasso, Salvador Dalí y su valoración por las revistas. Al primero desde un aspecto más técnico y al segundo con posturas muy contaminadas políticas e incluso morales y religiosas.

-Concepto de artista. De gran variedad, llegando desde una percepción del creador como instrumento de Dios a la absoluta democratización asegurando en todos los seres humanos la innata capacidad de alcanzar el dominio de la técnica y el genio.

-Destinatarios del arte. La identificación de un público elitista y poseedor de una excluyente predisposición a disfrutar de las obras de arte y que por ello las merece, o la propuesta de ponerlo al servicio de la colectividad declarando en ello su plena significación.

-Influencia de *La deshumanización del arte* y del *Realismo mágico*. Al ser estas obras de Ortega y Gasset y Franz Roh respectivamente, los grandes apoyos teóricos de los críticos y artistas que escribirán en las revistas a tratar y la interesada instrumentalización que de sus argumentaciones se hagan.

-Reinterpretación del arte pasado. Especialmente esclarecedora por su búsqueda de precursores que legitimen las propuestas estéticas o políticas de las dos alternativas de este debate.

-Exposiciones que organizan. En el caso concreto de *Gaceta de Arte y Octubre* bajo el nombre de “*II Exposición Internacional del Surrealismo*” y “*I Exposición de Arte Revolucionario*” respectivamente, al ser las demostraciones más prácticas de sus concepción artísticas.



## SITUACIÓN GENERAL

El debate arte puro-arte comprometido que se estudia en este trabajo, aunque es posible encontrarle algunos antecedentes en los años que siguen a la Gran Guerra, no cabe duda de que se halla decididamente abierto tras la caída de la bolsa neoyorquina en el 29, fecha a partir de la cual se inicia el seguimiento de la primera de nuestras revistas:

*Parece, no obstante, que se puede establecer una clara divisoria en torno a la crisis financiera mundial de 1929: para los llamados happy twenties quedaría la alegría inicial del descubrimiento de lo vanguardista, el testimonio de un mundo banal y apresurado, y para los hoscos thirties quedaría la aguda crisis de identidad -¿qué es el arte?, ¿cuál es su finalidad?-, junto al predominio de los valores del compromiso sobre los puramente eutrapélicos que podría caracterizar la década precedente<sup>5</sup>*

El tiempo que transcurre entre 1929 y 1936 es especialmente traumático debido en parte a suceder la demostración de lo débil de una situación histórica internacional propia de los años veinte que se sustentaba en dos convicciones demostradas vanas. La primera es la supuesta conquista definitiva de la paz por parte de la civilización sellada por el Tratado de Versalles. La falta de perspectiva de lo que en realidad conllevarían sus exigencias para un futura armonía entre vencedores y vencidos sólo parece explicarse por una ceguera política producto del triunfalismo, elaborándose un documento que, ya desde la misma ceremonia de su firma, parecía empeñado en la humillación revanchista.

Además, el conflicto que cerró en falso dicho tratado, ha causado un impacto en los artistas que ha llegado incluso a la desaparición física de algunos de ellos provocada por la magnitud de la contienda que obligó a grandes movilizaciones para el ejército a la vez que se extendían a la sociedad civil las repercusiones del conflicto bélico como nunca antes había sucedido en la historia. Ello provoca ya las primeras opiniones que aconsejaban un Retorno al Orden.

Pero será el otro gran espejismo de entreguerras el artífice de la crisis de los treinta que canalizará todos los elementos anteriores hacia esa explosión de violencia que, adelantada y ensayada en España, marca el fin del periodo estudiado. Se trata de la confianza ciega en el sistema económico capitalista, más concretamente en el norteamericano:

*La expansión consiguiente fue especialmente asombrosa en los Estados Unidos, pero casi todos los países disfrutaron de ella, en mayor o menor grado. «Prosperidad» se convirtió en un término místico, y algunos pensaban que duraría indefinidamente, que se había descubierto el secreto de la opulencia humana y del progreso, y que la ciencia y la invención estaban, al fin, haciendo realidad las esperanzas de los siglos.*

---

<sup>5</sup>MAINER, J. C.: La Edad de Plata (1902- 1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra, 1981. p. 181.

*Pero, en aquella prosperidad había debilidades, diversas imperfecciones en este o aquel engranaje, en esta o aquella válvula del mecanismo, fallas que, sometidas a presión, darían origen a que toda la intrincada estructura se detuviese.<sup>6</sup>*

Las consecuencias fueron tan trágicas como globalizadas. Se trataba de un auténtico desastre internacional que conllevó el desprestigio de los métodos democráticos y una mayor polarización política de la sociedad:

*Millones de personas se veían reducidas a vivir y a sostener a sus familias gracias a las raciones de caridad, al socorro del gobierno, a las limosnas. Las grandes ciudades modernas asistieron a la germinación de un arte de las aceras en el que, en las animadas esquinas de las calles, hombres en plenas facultades físicas, pero sin trabajo, pintaban cuadros sobre el pavimento, con tizas de colores, con la esperanza de recibir unos peniques o unos centavos. La gente se veía espiritualmente aplastada por un sentimiento de inutilidad; meses y años de infructuosa búsqueda de trabajo dejaban a los hombres desmoralizados, aburridos, desalentados, amargados, frustrados y resentidos (...) Y las gentes que se encontraban en paro crónico se inclinaban, naturalmente, hacia nuevas perturbadoras ideas políticas.<sup>7</sup>*

A este desolador panorama no es ajeno el arte europeo. Decididamente involucrado en los acontecimientos de la sociedad tras el abandono, primero de su condición de vehículo de enaltecimiento y doctrina de clases privilegiadas como lo fue antes del Impresionismo y después de esa cierta autocomplacencia burguesa de este último periodo artístico, su preocupación por los acontecimientos de su tiempo corre prácticamente pareja a los movimientos sociales desde finales del XIX.

Es esa complicidad respecto al pueblo, que la que hace se interesen por ideologías y políticas, y que convierte con frecuencia a los artistas en molestos a ojos de ciertos regímenes que, a su vez, descubren pronto la conveniencia de una domesticación del arte como método de propagación de sus objetivos.

*De esta manera, a los llamados «locos años veinte» le suceden los «hoscos años treinta», durante los que se percibe, cada vez con mayor claridad, que todas las cuentas estaban pendientes, aunque ahora alimentadas con un mayor rencor y una todavía mucho más amplia capacidad destructiva. Se consolidaba entonces la era de los grandes totalitarismos: la Italia fascista, la Alemania nazi, la Unión Soviética de Stalin. En este contexto, ya no sólo se trataba de la censura política que estos regímenes totalitarios ejercieron a conciencia contra el arte de vanguardia y en defensa de un arte popularista, de factura académica y mensaje político manipulador, sino, en función de la amenaza creciente, de la propia autocrítica de los sectores vanguardistas, que enfrentan un «realismo crítico» al realismo convencional y académico del arte de propaganda social.*

*En todo caso, la experimentación vanguardista pura, la de carácter formalista, parecía completamente fuera de lugar y, de hecho, apenas pudo sobrevivir, bien a través de algún grupo residual, como el de Abstracción-Creación, que*

---

<sup>6</sup> PALMER, R. y COLTON, J: *Historia Contemporánea*. Madrid: Akal, 1980. p. 543.

<sup>7</sup> PALMER, R. y COLTON, J: *Historia Contemporánea*. Madrid: Akal, 1980 p. 546.

*aglutinó a los supervivientes del arte normativo, aunque también reflejándose en sus obras el estilo de dureza característico del momento.*<sup>8</sup>

Otra característica que el arte europeo comparte con la política del continente es la de estar viviendo sus últimos años de preponderancia mundial. Un gran número de artistas perseguidos por los totalitarismos emergentes, sobre todo de Vanguardia como los miembros de *Bauhaus* entre otros muchos, se trasladan a los EE. UU., comenzando así un cambio del centro creador que culminará tras la II Guerra Mundial que, como pasó con otros aspectos europeos, tampoco es artísticamente desinteresado:

*Los nazis alemanes habían perseguido este arte de vanguardia al que denominaban «arte degenerado», llegando incluso a realizar una muestra monográfica representativa, en 1937, para escarnio del mismo. La Unión Soviética no llegó a tanto pero, ya hacia el ecuador de los años 1920, había mirado con recelo este arte vanguardista, que consideraba una manifestación pequeño-burguesa del decadente capitalismo y, durante los años 1930, ya no existía nadie realmente que pudiera trabajar libremente en esa dirección. Con estos antecedentes, se comprende que el hasta entonces impopular arte de vanguardia recibiera una sanción oficial del gobierno norteamericano, ahora convertido en el portavoz cualificado de la ideología democrática, y que comenzase a ser promocionado como su positiva y genuina forma de expresión artística.*<sup>9</sup>

Los artistas de vanguardia europeos saben bien de la importancia de este cambio de apreciación de las autoridades norteamericanas como demuestra el hecho de la importancia que ciertas revistas de arte de las escogidas atribuyen al llamado “*Caso Brancusi*”, como más adelante señalaremos.

Y además está la tradicional fascinación que Norteamérica ha ejercido siempre, a pesar de encontrarse ella también en una situación difícil, en gran parte de los llegados de la Vieja- y nunca lo fue más que por entonces- Europa:

*Para los europeos perseguidos, América era el paraíso. Un país joven, dinámico, en progreso continuo, de aluvión, habitado por gentes que procedían de todo el mundo y con un gobierno democrático. Un país que situaba a la entrada de su ciudad más importante un gigante de 92 metros, la estatua de la Libertad. Un país en el que el arte contemporáneo tenía el terreno abonado: en 1913 la exposición del Arsenal, Armory Show, había dado a conocer en Nueva York, Chicago y Boston el arte moderno europeo; allí estaban representados Cézanne, Rousseau el Aduanero, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso, Duchamps, Kandinsky y Kirchner, seleccionados por críticos norteamericanos a partir de la primera exposición moderna de verdad que se había hecho en Alemania, la del Sonderbud de Colonia de 1912. Y aunque las críticas americanas fueron implacables, jugó un papel decisivo en la modernización del panorama artístico de Nueva York.*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> CALVO SERRALLER, F.: *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001. pp. 258-261.

<sup>9</sup> *Ibidem*. p. 276.

<sup>10</sup> SANTOS GARCÍA FELGUERA, M.: *El arte después de la guerra*. Madrid. Historia Viva S. L. , 2000, pp. 16-17.

En cuanto a los críticos de arte españoles en nómina de las revistas que se estudiaran en este trabajo, ellos son plenamente conscientes del apasionante momento de la creación plástica de España. Se trata de un periodo que contiene una característica capital que nunca antes se había dado en el arte español y es la trascendencia de la aportación de nuestros artistas al arte de la época en una situación de innegable internacionalismo artístico. Para una gran mayoría de teóricos nacionales y extranjeros incluso, la participación española es *condicio sine qua non* para la aparición de la Vanguardia, sobre todo en relación a Pablo Picasso y la ruptura de la ficción tridimensional del espacio pictórico vigente desde el Renacimiento.

Bien es cierto que la última gran revolución pictórica anterior, la del Impresionismo, es confesa heredera de genios españoles como Velázquez o Goya, que habían ido inspirando la nueva propuesta desde la apertura en París del Salón de Arte Español de Luis Felipe en 1838, pero su participación fue pasiva y producto de interpretaciones posteriores. Además es una corriente que ya en estos años se ve como agotada o incluso falsaria por la mayoría de los círculos artísticos con valoraciones como la de Zuloaga que afirmaba que *“El aire libre sólo sirve para respirar.”*<sup>11</sup>

La escultura española, tradicionalmente denostada por el público extranjero con rechazos de autoridades tan respetadas como Canova hasta que los estudios de Panofsky la revaloricen, se encuentra durante estos años en el centro del movimiento artístico gracias a creadores reconocidos en Gargallo, González, Hugué, Alberto o las incursiones escultóricas de Picasso o Dalí. El difuminado de las tradicionales parcelaciones de disciplina artística propio de lo vanguardista favorece también esta nueva situación:

*Pues bien, dentro del huracán de innovaciones propuestas, es lógico que se produjese un particular interés por la escultura, la cual atraía más, como hemos señalado reiteradamente, al estar comparativamente más en entredicho. Por otra parte, la mayoría de estos movimientos vanguardistas ya había dejado de creer en la tradicional separación entre las artes y, por consiguiente, sus miembros practicaron alternativamente la pintura y la escultura.*<sup>12</sup>

Además, este periodo no es el de su irrupción sino que se ha atemperado toda esa eclosión inicial y permite a las revistas de arte un espíritu más reflexivo en sus juicios. De hecho, un movimiento acaecido durante esa eclosión, el Da-dá había desaparecido en 1924; es más: dos años antes en Weimar representantes del mismo como Tzara ya declaraban su defunción. O la condición del Cubismo como nuevo comienzo artístico, que está asumida por completo en las publicaciones referidas, otra cosa es que se le vea como vaciado ya de intención y embaucado por la imagen.

A todo esto se une que surgen nuevas concepciones de lo que puede ser arte con inclusión de elementos extrapictóricos que acompañen a los tradicionales. En esto, de nuevo, vemos la importancia de la participación española con Picasso y su *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. Además de el uso estrictamente de materiales solo por sus cualidades físicas, como los usados por la Escuela de Vallecas por mencionar un caso español de experimentación material.

Obviamente, las publicaciones españolas tampoco son ajenas a la contaminación política de nuestras corrientes artísticas:

---

<sup>11</sup> Cit. por Tamames, R. en: *Ni Mussolini ni Franco: la dictadura de Primo de Rivera y su tiempo*. Barcelona: Planeta, 2008. p. 343.

<sup>12</sup> CALVO SERRALLER, F.: *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001. p. 202.

*El convencimiento de que la vanguardia es internacionalista constituirá para muchos un valor positivo, mientras que para otros será sinónimo de seguir unos modelos y modas foráneos, extraños a lo español y privativos de ciertas élites o círculos de iniciados minoritarios.*<sup>13</sup>

Todo ello es recogido por las revistas elegidas que se involucran decididamente es estos nuevos retos, conscientes de la importancia del componente de su país en ellos y aceptando el desafío de no permitir que España pierda este protagonismo. Por ello se preocupan de transmitir la importancia de la situación y los acontecimientos que dentro y fuera del país se suceden a las autoridades, la intelectualidad o el gran público, según la orientación de las mismas.

*El debate en realidad es sólo artístico y estético tangencialmente, porque la carga sociopolítica que en Europa está sobre la mesa (realismo socialista, realismo expresionista centroeuropeo con Grosz y Dix, por ejemplo, que influyen en Orto, o bien los restos de la vanguardias o las tendencias abstractas e informalistas...) en España alcanza un tono mayor, y no es exagerado afirmar que, de la misma manera que la República y luego la guerra civil están en el punto de mira internacional, de igual modo lo está el debate artístico.*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> CABRERA GARCÍA, M. I.: *Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil*. La Crítica de arte en España (1830-1936). Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 292.

<sup>14</sup> VIÑUALES, J.: *Arte español del siglo XX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998. p. 99.

## RECORRIDO HISTÓRICO DEL PERIODO

La intención de este capítulo es describir las consecuencias que en todos los niveles afectaron a las revistas los cruciales años en los que son publicadas. Así la quiebra de la Casa Bauer en la Alemania de Weimar acarrea el cierre de la editora de *La Gaceta Literaria*, de la que era accionista; o los sucesos de *Casas Viejas* acaban impregnando las creaciones posteriores como puede verse en *Octubre*, por ejemplo. O las mismas relaciones de estas revistas respecto a los gobiernos que se sucedan, que usarán la censura contra unas u otras según sus posicionamientos políticos. Los mismos términos de *deshumanización* o *rehumanización* que se discuten, encuentran corroboraciones a favor o en contra en su actitud hacia los acontecimientos que vive España.

Es 1929 el fin de uno de esos ciclos de crecimiento que tan afortunadamente definiera Kondratieff y que cabe situar en 1890 en inicio. El final ascendente es especialmente dramático con el crack de Wall Street que, no obstante, todavía tardará unos meses en afectar a la economía europea que no será en un primer momento consciente de sus consecuencias:

*El Viernes Negro (24 de octubre de 1929) cayó poco después de mi llegada a París. No comprendimos en absoluto su significado. Sus repercusiones tardaron varios meses en hacerse sentir en Europa. En cuanto llegaron las primeras ondas fuertes de la depresión, los acontecimientos se sucedieron rápidamente. La desocupación en Alemania llegó a la cifra de siete millones, un tercio de la cantidad total de trabajadores ocupados. La fuerza del partido Nacional- Socialista aumentó con la misma velocidad. Los cimientos estaban rajados, Europa lista para el derrumbe. Sin embargo, en nuestros informes de París, el desastre de Wall Street casi no figuraba. En la Rue Pasquier creíamos que se trataba simplemente de una crisis financiera más; no advertíamos que era el comienzo de la crisis de la humanidad.<sup>15</sup>*

En cuanto a España, es el año en que Primo de Rivera ha perdido definitivamente el favor de Alfonso XIII y él mismo comienza a sentirse abandonado tras el pronunciamiento que Sánchez Guerra protagonizó en Valencia el mes de enero.

Este pronunciamiento fue uno de los que se multiplicaron desde 1929 y que según Tusell: «...impusieron el calendario político al régimen»<sup>16</sup>

Este incidente podía haber sido uno de tantos, pero si resultó diferente no fue por su resultado sino por el benévolo tratamiento que por parte de la justicia recibió Sánchez Guerra.

Efectivamente, aunque el intento resultó fallido, el juicio posterior al intrigante durante el que tuvo por abogado defensor a José Bergamín<sup>17</sup>, demostró en su imposición de penas leves auspiciadas por el monarca, que a Alfonso XIII ya no le era bienvenida la presencia del dictador jerezano:

*La interpretación menos grata que pudo hacerse para Primo de Rivera del doble epílogo judicial de la intentona de Valencia fue que los días de su*

---

<sup>15</sup> KOESTLER, A.: *Autobiografía. Libro 2. El camino hacia Marx*. Madrid: Alianza, 1974. pp. 66 – 67.

<sup>16</sup> TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX*. Editorial Taurus, S.A., Madrid, 1998, p. 546.

<sup>17</sup> Padre del fundador del mismo nombre de *Cruz y Raya* que era por entonces miembro de *La Gaceta Literaria*.

*régimen estaban contados; y que el maridaje rey- dictador se extinguía, presagiando el pronto crepúsculo del general.*<sup>18</sup>

No cabe duda de que *La Gaceta Literaria* debe mucho a Primo de Rivera de su aparición. Su artífice, Giménez Caballero, se hallaba a las puertas de un consejo de guerra por la publicación de su primera obra, *Notas marruecas de un soldado*, que había enfurecido por su crítica a la estrategia en África a los altas instancias militares, quedándole sólo la alternativa de la cárcel o la fuga al extranjero. Hubiera resultado imposible en cualquiera de las dos circunstancias la pretensión siquiera de un proyecto como la revista, pero como él mismo reconoció en un entrevista a Enrique Selva Roca de Togores, la subida al poder del dictador le libró de ambas perspectivas:

*Y en esto llegó el 13 de septiembre y dio el golpe Primo de Rivera. Entonces yo llamé a mi defensor, que era el Comandante Lavín, y le dije: «Mire usted, si con Romanones me piden dieciocho años, este dictador me corta la cabeza. Yo me escapo, ayúdeme usted a escapar». Y entonces él me llamo al día siguiente y me dijo: «No, mire usted, tengo algo muy importante que decirle». ¡Adiós!-pensé yo-. Ya estoy perdido. Y me dijo: « He hablado con Primo de Rivera y me ha dicho que ha leído su libro y que lo que usted dice es lo que va a realizar en Marruecos. Y que se quedará usted libre cuando pase el consejo de guerra».*<sup>19</sup>

Ese conflicto de Marruecos llevaba siendo el mayor quebradero de cabeza para la política española casi desde el primer momento en que, en un intento de satisfacer las infantiles veleidades españolas añorantes de un pasado imperial, le fuera concedida la zona en protectorado. Tuvo mucho el asunto de Marruecos que ver en esa primera aceptación del golpe de estado por parte de una sociedad española que creía que un poder fuerte y unificado pudiera terminar con el problema. De hecho, su resolución es considerada el mayor éxito de la dictadura de Primo de Rivera y marca su momento de mayor prestigio. También, aunque más indirectamente, tendría relevancia en el siguiente levantamiento triunfante contra la legitimidad constitucional: muchos de los militares levantiscos se formaron en el sector africanista del ejército, curtido y extremado por sus acciones en este territorio.

Si Giménez Caballero era contrario al modo de gestionar la situación por la cúpula militar, hubo quienes estuvieron en contra de la misma presencia extranjera en aquella zona, también la francesa (no conviene olvidar que el protectorado fue compartido entre ambos países). El grupo de surrealistas franceses, que años después daría su explícita aprobación a la revista tinerfeña estudiada *Gaceta de Arte*, viajando hasta la isla y publicando en ella su *2º Boletín Internacional del Surrealismo*, nunca vio con buenos ojos los incidentes en la zona:

*Los surrealistas, como tantos de los dadistas antes, se mezclaron rápidamente con la política revolucionaria. La primera ocasión fue en 1925, cuando afrentados por la masacre de rebeldes marroquíes en la guerra del Riff, se*

---

<sup>18</sup> TAMAMES, R.: *Ni Mussolini ni Franco: la dictadura de Primo de Rivera y su tiempo*. Barcelona.: Planeta, 2008, pps. 377-378]

<sup>19</sup> SELVA ROCA, E.: «Giménez Caballero entra la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista». *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 23

*unieron a diversos grupos de intelectuales izquierdistas en su apoyo al líder marroquí rebelde, Abd-el-Krim.*<sup>20</sup>

Volviendo a Giménez Caballero y su primera relación favorable hacia el dictador, su mentor periodístico Ortega y Gasset, cuyo apoyo y bendición fue primordial para que comenzara a publicarse la revista, pretendía influir en Primo por los años de su aparición:

*Primo de Rivera y los intelectuales tenían, por lo menos, un punto de coincidencia importante basado en el común regeneracionismo; por eso Azorín y Ortega y Gasset (y su diario El Sol) mostraron una indudable benevolencia respecto del golpe militar y el segundo intentó, por lo menos hasta 1928, influir sobre Primo para conseguir de él un rumbo político que en el pasado había tratado de imponer a otros protagonistas para acabar por completo decepcionado.*<sup>21</sup>

Pero, si bien es cierto que la deferencia de Primo hacia Giménez Caballero en el consejo de guerra hace viable *La Gaceta Literaria*, en 1927 en que aparece, la situación ha cambiado. Además, el 1929 en que arranca este trabajo de investigación es el año del ocaso de una Dictadura que poco a poco va perdiendo apoyos. La intelectualidad española, que en gran parte había dado a Primo una cierta dispensa inicial, comenzó a mostrar su rechazo desde 1924, cuando Miguel de Unamuno es conducido al exilio de Tenerife en una cuerda de presos, como un vulgar galeote de su admirado Quijote, por sus críticas al general. Giménez Caballero se ha sumado ya en la época estudiada a esta postura:

*La Gaceta Literaria, aparecida en 1927, estuvo dirigida por un personaje, Ernesto Giménez Caballero, que se convertiría luego en fascista. Sin embargo, cuando inició esta evolución fue a finales de los años veinte; en este momento; además, lejos de mostrarse de acuerdo con el régimen vigente, lo criticó como en exceso prosaico y tradicional.*<sup>22</sup>

La postura de Primo de Rivera respecto a las publicaciones estuvo situada a medio camino entre las convicciones liberales en que se formó y el control de la disidencia inherente a todo régimen dictatorial, siendo por ello conscientemente ambigua:

*Así, por ejemplo, cuando se le discutió la procedencia de mantener la censura llegó a decir que solamente se hacía desaparecer aquellas noticias que, por ser erróneas, luego habrían de ser necesariamente rectificadas.*<sup>23</sup>

La censura de noticias en Primo se centra en aspectos más trágicos que los artísticos como son los asuntos bélicos. Ramón Tamames recuerda al periodista

---

<sup>20</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 279.

<sup>21</sup> TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República*. Madrid: Taurus, 1988. p.586.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 541.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.541.



Sánchez de Arco cuando, sobre la retirada de las tropas españolas de Xauen, descubre lo siguiente:

*Encauzado definitivamente el problema de Marruecos, el 1 de Diciembre de 1925, el dictador dijo en una nota oficiosa: «A fuer de franco y sincero, he de afirmar que si España ha de proseguir el camino de su salvación será manteniendo la censura de prensa, merced a la cual se ha podido hacer algo que, sometido a discusión, hubiera sido irrealizable.»<sup>24</sup>*

Puede presumirse de esto que el dictador veía la censura como un mal necesario, aunque la restringía a ámbitos muy concretos que pudieran hacer tambalear su régimen y por ello el debate artístico nunca estuvo entre sus suspicacias, ni siquiera dentro de esa relativa laxitud:

*La propia censura no podía calificarse de férreamente persecutoria: el principal responsable de la misma escribió, luego, acerca de la «instintiva repulsión» que sentía por su tarea, que procuraba ejercer con benevolencia. Primo de Rivera podía ser arbitrario, incluso atrabiliario e injusto, pero no fue nunca cruel.<sup>25</sup>*

Como señala Madrigal Pascual, lo que ocurre respecto al arte y Primo era que su dictadura:

*...carecía de política artística y por lo tanto no pudo influir suficientemente en la ideología artística imperante en este momento.<sup>26</sup>*

Así los números de la etapa dictatorial, son aceptados por los censores sin conflictos reseñables, como delatan las habituales inserciones de la época declarando que “Este número ha sido visado por la censura.”<sup>27</sup> (Documento 1)

1930, el año de la caída del dictador es también cuando comienzan a llegar a Europa las reverberaciones de la crisis económica que se había iniciado el *Viernes Negro*. Estas consecuencias, a las que el sector de las publicaciones es especialmente sensible, explica la razón por la que *La Gaceta Literaria* no tiene más alternativa que vincularse al conglomerado de la Compañía Ibero- Americana de Publicaciones, la CIAP, figurando ya desde enero de ese año, el nombre de Pedro Sáinz Rodríguez junto al de Giménez Caballero como director de la revista, dejando constancia en las páginas de la misma de que ello significaba una nueva etapa, no limitada tan sólo al cambio de formato.<sup>28</sup> España y *La Gaceta Literaria*, desde entonces, no serán ajenas a la radicalización de la política europea, consecuencia del desplome bursátil:

*Se decía que la democracia era conveniente sólo para los países ricos o prósperos. Los parados, en general, se preocupaban mucho más de la ayuda económica, o de las promesas de ayuda económica, que de cualquier teoría*

---

<sup>24</sup> TAMAMES, R.: *Ni Mussolini ni Franco: la dictadura de Primo de Rivera y su tiempo*. Barcelona: Planeta, 2008. p. 179.

<sup>25</sup> TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República*. Madrid: Taurus, 1998, p. 522

<sup>26</sup> MADRIGAL PASCUAL, A. A.: *Arte y compromiso. España (1917- 1936)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 109

<sup>27</sup> Por ejemplo en *La Gaceta Literaria*, 73 (Madrid) 1930, p.6.

<sup>28</sup> Editorial: «En el 4.º año de vida». *La Gaceta Literaria*, 73 (Madrid) 1930, p. 1

*sobre la forma en que deben ser elegidas las personas que ejercen los poderes públicos. Se clamaba por un dirigente, alguien que actuase, que adoptase decisiones, que asumiese responsabilidades, que obtuviese resultados, que inspirase confianza y restaurase el orgullo nacional. La gran depresión abrió el camino a aventureros políticos sin escrúpulos y ambiciosos, a dictadores como Adolfo Hitler en Alemania, cuya solución a todos los problemas – económicos, políticos e internacionales- resultó ser la guerra.<sup>29</sup>*

Uno de los focos de mayor disidencia hacia el régimen de Primo, como muchos años después lo será del de Franco, se encontraba en estos últimos meses de su mandato en las universidades. Los estudiantes, aunque pertenecientes a los estratos burgueses y por ello en teoría no tan alejados de las concepciones del dictador, se rebelaban frecuentemente por una política particularmente desatinada del gobernante hacia la institución, aglutinados por la figura del estudiante Antonio María Sbert.

*La reacción de Primo de Rivera fue especialmente inhábil porque en un primer momento galvanizó a los estudiantes por el procedimiento de proporcionarles un símbolo (Sbert fue detenido) y luego trató de superar el desorden mediante medidas que eran excesivamente rigurosas (la pérdida de matrícula) o mostrando una voluntad de intervención en el gobierno de la Universidad, contraproducente incluso para la propia institución monárquica (se crearon unas comisarías regias para sustituir a los rectores de las universidades más importantes). Los estudiantes, entre quienes eran ya frecuentes las mujeres, se politizaron rápidamente en sentido republicano llegando a colocar en el Palacio Real un cartel en el que se decía «Se alquila.»<sup>30</sup>*

A Primo de Rivera sucede un gran aficionado al arte, Dámaso Berenguer. El nuevo Jefe del Gobierno y ministro de la guerra ve como la intelectualidad española y otros sectores sociales que con su antecesor se habían mostrado relativamente tibios, se vuelven bajo su mandato mucho más beligerantes ahora, llegando él mismo a asegurar que España se comportó “*como una botella de champán que se destapa.*<sup>31</sup>”

*La Gaceta Literaria*, que no pierde ya ocasión de alentar o celebrar cualquier causa contra quien ostente el poder, dedicará posteriormente una alocución a los universitarios con motivo de la llegada a Madrid del estudiante Antonio María Sbert. En ello hay también una astuta estrategia de identificar a Berenguer como continuista político del anterior jefe de gobierno caído. En el número del 1 de marzo de 1930, Giménez Caballero recibe a Sbert como un héroe, adalid de una juventud nacional que debe de ser también fuerza de choque para la nuevos tiempos, con una retórica que pretende enmarcar a la española en la juventud fascista europea:

*Los que conocemos un poco la Europa de la postguerra y habíamos observado a los jóvenes de los otros países intervenir en su destino histórico en el momento de más urgente peligro –y veíamos nuestra España regida por la adultez y el cansancio en todos los órdenes-, tenemos que dar ahora el hurra de las auroras al ver que, por fin, llega a España su movimiento puro, nuevo, original y superador, en el instante más crítico.<sup>32</sup>*

<sup>29</sup> PALMER, R. y COLTON, J.: *Historia Contemporánea*. Madrid: Akal, 1980, p. 551.

<sup>30</sup> TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX*. Editorial Taurus, S.A., Madrid, 1998, pp. 543-544.

<sup>31</sup> Cit. por TUSELL, J. en *Ibidem*, p.559.

<sup>32</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Alocución universitaria. Sbert en Madrid.» *La Gaceta Literaria*, 77

Las críticas de la opinión pública se multiplican y con ello las dificultades para el régimen recién llegado. Tanto es así que no puede cumplirse la predicción que Berenguer hace al general Mola, su Director General de Seguridad de dejar al país estabilizado en apenas unos meses cuando le dice: “antes de un año podría volver a sus soldados y yo a mis estudios sobre arte.”<sup>33</sup>

En noviembre de 1930, el famoso artículo de uno de los alentadores de La Gaceta como fue Ortega y Gasset, titulado “El error Berenguer” no era en el fondo sino un reflejo del desprestigio que el sucesor de Primo había acumulado ya.

*La llamada Dictablanda del general Berenguer, que había accedido al poder tras la caída de primo de Rivera, sucumbió finalmente el 14 de febrero de 1931. El intento del general de volver a la normalidad constitucional se vio frustrado ante todo por la campaña de abstención de la alianza republicano-socialista.*<sup>34</sup>

Tras un corto periodo de confusión que incluye un nuevo gobierno a cargo de Juan Bautista Aznar, las elecciones de abril de 1931 acarrearán la caída de la monarquía y la instauración de la República.

*La caída de la Monarquía se había producido, en esencia, porque, inevitablemente quizá, sus representantes se habían identificado en un determinado momento cardinal con todo lo que el país consideraba caduco. No tenía por qué haber sido inevitablemente así, pues la institución no había sido menos regeneracionista que otros sectores de la sociedad española, pero la realidad es que esta última acabó prescindiendo de las instituciones monárquicas como si fueran el estorbo principal para su modernización.*<sup>35</sup>

El nuevo régimen instaurado, aparte de la valoración de sus aciertos y fallos, es innegable que es el primero en la historia de España elegido por la mayoría de los ciudadanos en unas elecciones libres.

Artísticamente también hubo errores o, si se prefiere incongruencias, como el hacer de la Sociedad de Artistas Íberos el órgano artístico oficioso del estado, monopolizando las ayudas y las salas nacionales de exposiciones.

Pero lo más destacable es que es bajo este sistema de gobierno donde participan las revistas estudiadas y la gran mayoría de los artículos de arte referidos en ellas en medio de un prometedor panorama artístico nacional:

*De ahí que, en muchos sentidos, la etapa republicana venga a ser en el conjunto de la Historia cultural española una especie de comienzo de la tradición de la modernidad. Fenómenos como el urbanismo contemporáneo, el triunfo de un teatro de calidad en la capital, la difusión de la vanguardia en*

---

(Madrid) 1930, p. 1

<sup>33</sup> Cit. por TUSELL, J. en : Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República. Madrid: Taurus, 1998. p.556.

<sup>34</sup> TOWNSON, N.: *La república que no pudo ser. La política de centro en España (1931-1936)*. Madrid: Taurus, 2002, p. 37.

<sup>35</sup> TUSELL, J. en : Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República. Madrid: Taurus, 1998. p.575.

*artes plásticas o una legislación adecuada para combatir el expolio del patrimonio histórico –y tantos otros- aparecieron en este momento.*<sup>36</sup>

Apenas mes y medio antes de la proclamación y con motivo de una reflexión acerca de los admiradores de Picasso en nuestro país, Giménez Caballero escribía en *La Gaceta Literaria* un malintencionado comentario enlazándolo con la pérdida de apoyos de la monarquía, donde señala que:

*Porque así como se está dando el fenómeno repentino de que en España todos éramos republicanos sin saberlo, también comienza a darse, sucedáneamente el de que todos vamos a ser picasianos;*<sup>37</sup>

Pues bien, parece ser que el propio fundador de la revista era uno de esos republicanos ignorantes, al menos en apariencia. Con motivo de la instauración de la II República Española, *La Gaceta Literaria* publica un manifiesto en su número 105 de apoyo en su primera página. En él, la línea editorial se declara no sólo coincidente sino precursora del nuevo régimen en objetivo y actitudes como el plurilingüismo de los pueblos de España. También se autodefine como hermana al compartir, según Giménez Caballero, los mismos fundadores con los de la República, citando entre ellos a Ortega y Gasset. Artísticamente hablando, sus redactores proclaman ser:

*Defensores del cubismo, del surrealismo. De la arquitectura racionalista. Del mueble nuevo. De todo ese orden plástico que ahora ya cuaja y fructifica en la España actual republicana, popularmente.*<sup>38</sup>

Además pretende dejar bien claro que este manifiesto no tiene intención de justificar a la revista sino de reconocimiento a la República.

Esta proclama de adhesión ha producido muchas interpretaciones para quienes se han acercado alguna vez a la obra de Giménez Caballero. Madrigal Pascual en “*Arte y compromiso. España 1917- 1936*”<sup>39</sup>, afirma que este inserto está lleno de “*lamentos pidiendo justicia, jactancias y oportunismo político*”<sup>40</sup>, debido a que la revista no pasa por un buen momento económico, de ahí este ejercicio de cinismo.

José Carlos Mainer también lo cree así aunque señala además la posibilidad de alegría sincera de unos redactores que se vieron claros antecedentes de un nuevo sistema de gobierno<sup>41</sup>.

Si bien todo ello es cierto, los autores parecen olvidar que este entusiasmo ante las oportunidades de un régimen democrático es un acto de lleno de coherencia fascista. La escalada de poder de los grandes regímenes fascistas europeos –con la excepción de los ibéricos- sucede aprovechándose éstos de los cauces democráticos. Aunque bien es verdad que la culminación de este proceso sucede por causas excepcionales, la situación para que estas ocurrieran no se hubiera dado sin un peso político adquirido por la legitimidad de las urnas. *La Gaceta Literaria*, órgano afín al fascismo, sabe que así

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 248

<sup>37</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Fama póstuma. Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso.» *La Gaceta Literaria*, 100, ( Madrid) 1931, p. 1.

<sup>38</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «La Gaceta Literaria y la República» *La Gaceta Literaria*, 105, (Madrid) 1931, p. 1.

<sup>39</sup> MADRIGAL PASCUAL, A. A.: *Arte y compromiso. España 1917- 1936*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002. p. 139

<sup>40</sup> Ibidem, p. 139

<sup>41</sup> MAINER, J.C.: «Notas sobre la Gaceta Literaria (1927- 1932).» *Anthropos*, 84 (Madrid) 1988, p. 44

ocurrió en cuanto a Mussolini en Italia y con Hitler respecto a la República de Weimar. Ya Goebbels, en un discurso pronunciado en Berlín el treinta de abril de 1928, lo había dejado muy claro:

*Entramos en el Reichstag para armarnos con las armas de la democracia. Si la democracia es lo bastante absurda para darnos pases ferroviarios gratis y sueldos, ése es su problema. No se refiere a nosotros. Cualquier manera de provocar la revolución está muy bien para nosotros. (...) los combatientes por nuestra fe gozarán de inmunidad parlamentaria el tiempo suficiente para ensanchar nuestro frente de lucha de tal forma que cerrarlo no será tan fácil como la democracia quisiera que fuera.*<sup>42</sup>

Además de recordar el éxito que ya tuviera la misma estrategia en Italia:

*Mussolini se apuntó a parlamentario. Poco después, marchó sobre Roma con sus camisas negras.*<sup>43</sup>

Estos métodos no cabe duda que eran conocidos por colaboradores de *La Gaceta Literaria* como Ledesma Ramos que es, además el encargado de atemperar un primer rechazo hacia lo alemán de Giménez Caballero. De Ledesma pueden encontrarse numerosos artículos en la revista y es junto a Onésimo Redondo el fundador de las JONS. Sumándoles al creador de la revista tendríamos la tríada de precursores del fascismo español antes de la llegada del carismático y aglutinador José Antonio. Pues bien, como decíamos es indudable que un admirador de Hitler como Ledesma- que llega incluso en un acto de devoción a imitar el mechón sobre la frente del Führer – está al tanto de los métodos de conquista del poder fascista aconsejados desde Alemania como éste admitido por Goebbels, aunque al nazi haya al menos que reconocerle mayor sinceridad al no sólo criticar la democracia, sino declarar abiertamente sus intenciones de suprimirla cuando alcancen el gobierno.

Esta estrategia se verá refrendada entre los fascistas españoles, aún en sus estadios iniciales, al comprobar el éxito de sus colegas alemanes en hacer caer la república de Weimar:

*El triunfo de Hitler en Alemania atrajo el interés de muchos ultraderechistas que, sin saber todavía mucho del fascismo, vieron en el ejemplo de los nazis un buen modelo para acabar con la República.*<sup>44</sup>

Además cuando recurre a Ortega y Gasset para justificarse, está de forma involuntaria dando claves de su fascismo, pues como reconocerá después:

*Pero el Ortega mío sería el de El Sol, el de la Revista de Occidente, el que bautizó mi Gaceta Literaria, el que norteó mi nacionalismo inicial hasta convertirlo en fascismo...*<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> GOEBBELS, J.: *El atacado. Ensayos en tiempos de lucha*. Munich: Central Editora del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán, 1935. pp. 71

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>44</sup> CASANOVA, J.: *República y guerra civil. Historia de España, Vol. 8*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007, p. 95.

<sup>45</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 36

De todas formas, las cosas no se suceden como le hubiera gustado a Gimenez Caballero:

*Pero esta llamada no surte el efecto esperado. Abandonada por la mayoría de sus colaboradores –siendo Eugenio d’Ors, quien se encargaba de la crítica de arte, uno de los últimos fieles- la Gaceta Literaria pierde cada vez más interés y sobrevive hasta desaparecer definitivamente en mayo de 1932.<sup>46</sup>*

Pero hasta llegar a lo adelantado por Bécaraud y López Campillo se sucederán en la revista todavía muchas vicisitudes. Esta actitud de inicial apoyo a la República acaba pronto en Giménez Caballero como antes le ocurriera respecto a la dictadura de Primo, pero la oposición a la misma no puede achacársele sólo a su fundador. Responde también a esenciales diferencias respecto a la concepción del estado de Pedro Saín Rodríguez, el codirector desde la compra de la revista por CIAP. Este personaje era un tradicionalista y conspirador monárquico no exento de un aura mística que, por tanto, jamás podría tolerar la salida de Alfonso XIII. Después, esa oposición al modelo de estado se agrava por la ideología política de izquierdas de los partidos que participan de su gobierno, antitéticas del fascismo de Giménez Caballero.

El rechazo se hace más enconado en los números de *El Robinsón Literario de España*, auténtica publicación aparte y personalísima, aunque presentada dentro de *La Gaceta Literaria*. En sus seis números se suceden una batería de ataques a la República, negando o aligerando sus triunfos sociales o constatando la pervivencia de las tradicionales lacras de España que el régimen pretendía erradicar. En ello hay una clara intención de revocar las cualidades regeneracionistas que se le atribuían, lo que implícitamente contiene también la intención de relacionar ese regeneracionismo únicamente a un hipotético régimen fascista. Prueba de ello son las líneas iniciales que aparecen en su primer número especial donde astutamente critica la política cultural de la República, que acabará construyendo más de trece mil escuelas, aunque al principio proyectará más, además de sugerir que, permitiéndose el derecho a la huelga, difícilmente pudiera funcionar la educación española:

*Encontré una escuela en construcción. –¡Sabe-me dijeron en la escuela-, se van a hacer 27.000 escuelas! (¡Ya lo decía yo!) Pero ésta no la podemos terminar. El presupuesto, las Cortes, la situación económica... Seguí adelante. Un universitario: -Sabe, cuando empiecen las clases secundaremos las huelgas sindicalistas; esto es intolerable... –Pero, ¿y la reconstrucción intelectual española? – exclamé aterrorizado. –Nada, nada, intolerable.<sup>47</sup>*

Y es que Giménez Caballero sabe que los esfuerzos republicanos por una educación pública- que incluía también el cierre de los centros religiosos-, era uno de los puntales de la administración de Azaña por sus consecuencias apreciables en prácticamente todas las familias españolas con hijos que tendrían que revalidar o no en las urnas su mandato:

*Sin embargo, Fernando de los Ríos, el nuevo ministro de Educación, y Rodolfo Llopis, director general de Enseñanza Primaria, ya estaban haciendo*

---

<sup>46</sup> BÉCARAUD, J. y LÓPEZ CAMPILLO, E.: *Los intelectuales españoles durante la III República*. Madrid: Siglo XXI de España 1979, p. 70

<sup>47</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «El Robinsón Literario de España.» *La Gaceta Literaria*, 112 (Madrid) 1931, p. 1.

*esfuerzos hercúleos para llevar a buen término esa parte de los ideales de la República. Se había edificado siete mil escuelas nuevas. El sueldo por año de los maestros se elevó a la todavía escasa cantidad de 3.000 pesetas anuales. Se enviaban escuelas circulantes a las provincias más apartadas. A finales de 1932, 70.000 niños asistían a las escuelas de segunda enseñanza, frente a los 20.000 que acudían tres años antes. A partir de entonces, el ritmo de construcción de escuelas se hizo más lento, debido a las dudas que surgieron sobre la capacidad de algunos de los nuevos ministros y al deseo de equilibrar el presupuesto de los sucesivos gobiernos.<sup>48</sup>*

Es interesante también reparar en lo que ha cambiado la apreciación de las movilizaciones de los estudiantes universitarios desde el carácter salvador de las protestas contra Primo a la crítica que merecen sus simpatías hacia el proletariado en las páginas de la revista.

La situación para *La Gaceta Literaria* se van complicando pues la República cada vez ve con más precaución las posturas reaccionarias, también en la prensa:

*...por la actitud del gobierno de Azaña de no conceder facilidades a unas corrientes fascistas que en Europa estaban extendiéndose con gran rapidez.<sup>49</sup>*

Esta censura de la primera fase republicana se extiende a muchas más publicaciones de derechas no exclusivamente fascistas:

*Azaña y su gobierno aguantaron el resto del año 1932 sin mucha dificultad. La mayor parte del tiempo estuvieron suspendidos los periódicos de derechas ABC, El Debate e Informaciones. Hubo una enorme cantidad de arrestos preventivos de políticos y militares de derechas, aunque no todos fueron procesados.<sup>50</sup>*

Esto demuestra la difícil coyuntura en la que de Giménez Caballero debía realizar el exigente trabajo de sacar adelante una revista.

Para complicar todavía más la situación, la crisis económica, especialmente dura en Alemania, conlleva el cierre de la Casa Bauer, la principal accionista de la CIAP. Esto arrastra al cierre definitivo a *La Gaceta Literaria*, esa revista de ideología fascista y anti proletariado que publicará su último número un Primero de Mayo de 1932.

Durante estos números postreros, *La Gaceta Literaria* coincide en el mercado editorial español con *Gaceta de Arte*, la revista del movimiento surrealista nacional que se redacta en Tenerife. De hecho, en su número 11 es posible encontrar la siguiente noticia relativa a una reaparición de la publicación filofascista que no llegará a producirse:

*para el próximo año se anuncia la reaparición de «la gaceta literaria» rescatada a la c.i.a.p. por ernesto giménez caballero.<sup>51</sup>*

---

<sup>48</sup> THOMAS, H.: *La Guerra Civil Española*. Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona, 1976, p. 126.

<sup>49</sup> TAMAMES, R.: *La República. La Era de Franco*. Historia de España. Madrid: Alfaguara, 1973, p. 50

<sup>50</sup> THOMAS, H.: *La guerra civil española*, I. Barcelona: Grijalbo, 1976, p. 125

<sup>51</sup> *Gaceta de Arte*, 11 (Tenerife) 1932, p. 4.

El caso de esta revista, *Gaceta de Arte*, es realmente contradictorio. Atacada por casi todas las posturas ideológicas de la época por considerarlo egocéntrico y apenas un divertimento vacío, se empeña obsesivamente en reivindicar el surrealismo como revolucionario, a la vez que parece demostrar un ensimismamiento artístico total. Su equipo de redacción se sitúa ideológicamente en el marxismo. Eduardo Westerdahl era militante del PSOE –en los tiempos en que el PSOE era marxista-; Pedro García Cabrera presenta un acentuado compromiso político; por ese mismo compromiso político será asesinado Domingo López Torres y arrojado al mar dentro de un saco; a Agustín Espinosa se le retira de sus funciones de profesor por causas ideológicas y tampoco sobrevive a la guerra... Y sin embargo *Gaceta de Arte* permanece enconadamente ajena a los conflictos sociales del momento.

Tanto se preocupa de reflexionar acerca de un arte de acción que reduce esa acción únicamente al apartado artístico, sin hacerlo descender al ámbito social.

*El arte es burgués o es proletario. El arte puro, el arte por el arte, no se concibe, en este siglo en que un fiel indeciso entre capitalismo y socialismo tiene suspenso al mundo.*<sup>52</sup>

A pesar de estas palabras, aparecidas en su primer número, con todo lo que un número uno implica de declaración de intenciones, la revista que se publica a lo largo de casi toda una época como la republicana, especialmente abundante de revueltas sociales trágicas, no presenta alusiones a las mismas. Ello es debido a que la burguesía a la que se alude se reduce al academicismo que Salvador Dalí no creyó digno de juzgarle en la Academia de Bellas Artes. Esta reducción hace imposible hallar referencias o valoraciones a sucesos como el de *Casas Viejas* o la revolución asturiana de octubre del 34. Esto resulta extraño incluso para *Gaceta de Arte*, pues estos sucesos son una verdadera conmoción en España de la que no son ajenos los círculos artísticos, suponiendo el definitivo desmérito al concepto del arte puro en nuestros creadores plásticos. Mientras a pintores como Grosz o Tombrock<sup>53</sup> se les califica como pintores sociales, siendo ello un verdadero epíteto honroso para *Gaceta*, estas perturbaciones sociales son ignoradas. Ilustrativo de ello resulta que la que puede considerarse reproducción en la revista de la obra de arte de más marcado compromiso político, adscribible a la estética del realismo socialista, sea un grabado de Robert Gumbrecht con el título de *Barrio obrero*<sup>54</sup>, realizado nada menos que en 1921 y publicado en junio del 33 cuando los sucesos de *Casa Viejas* ya habían empapado la producción artística de la izquierda hasta convertirse en inspiradores de la iconología de su producción.

Y es que, como señala Madrigal Pascual:

*...a pesar del empeño de Westerdahl de no despojar a la revista de su contenido político, él mismo en un artículo titulado «Significación social del arte abstracto», se muestra partidario de la separación entre arte y política. Definitivamente, se encuentra esta revista sin resolver las contradicciones entre su referencialidad social y sus preferencias estéticas.*<sup>55</sup>

<sup>52</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «Arte social: George Grosz.» *Gaceta de Arte*, 1,( Tenerife) 1932, p. 2.

<sup>53</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «Arte social: George Grosz». *Gaceta de Arte*, 1, (Tenerife) 1932, p. 2 y LÓPEZ TORRES D. y WESTERDAHL, E.: «El pintor social Hans Tombrock.» *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 4

<sup>54</sup> *Gaceta de Arte*, 16 (Tenerife) 1933, p. 1.

<sup>55</sup> MADRIGAL PASCUAL, A. A.: *Arte y compromiso. España (1917- 1936)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 183.



Para Jaime Brihuela las causas de ello se debe a situarse los redactores de la revista en la periferia europea:

*El relativo aislamiento geográfico de la isla filtraba de tal forma las tensiones sociales y políticas que el grupo canario acababa respaldado por la ficción de una equidistancia tanto de Madrid y Barcelona como de Berlín, Dessau, París, Francfort o Praga, ciudades con las que Westerdahl mantenía una estrecha relación.*<sup>56</sup>

Si hay alguna alusión a los acontecimientos políticos de la nación, estos son tan sutiles que sólo estando bien informado de la situación histórica del momento pueden comprenderse hoy en día. Así cuando Ortega y Gasset pretende disolver su agrupación pro republicana al sentirse decepcionado –por otra parte, como ya lo estuvo con Primo de Rivera- y criticarla abiertamente, *Gaceta*, decidida partidaria del nuevo sistema de gobierno, escribirá:

*Al disolver la agrupación al servicio de la república, esperamos que el filósofo Ortega y Gasset se retire de la política y se reintegre a sus estudios.*<sup>57</sup>

Sin embargo los acontecimientos del ámbito del arte son siempre fielmente constatados. En octubre de 1932, *Gaceta de Arte* refiere el inminente cierre de la Bauhaus en su sede de Dessau que será luego trasladada a Berlín:

*Ya es seguro la desaparición de la academia alemana de arte «bauhaus», fundada por el arquitecto walter gropius, en weimar, en el año 1919 y trasladada más tarde a dessau, por la presión de los consejeros socialistas.*

Valorando este acontecimiento con pesar desde sus concepciones artísticas e ideológicas:

*Su muerte está relacionada con la reacción en la política y será sentida por todo el mundo intelectual en cuya casa recibió educación una crecida parte de los nuevos artistas y técnicos internacionales.*<sup>58</sup>

Con apenas quince días de diferencia aparecen las dos últimas revistas estudiadas, *Cruz y Raya* lo hace a mitad de abril y *Octubre* el Primero de Mayo, un año exacto tras la desaparición de *La Gaceta Literaria*.

*Cruz y Raya* es debida a José Bergamín, que ya había sido miembro de *La Gaceta Literaria*. De hecho, observar el recorrido de este intelectual entre el 27, que funda esta revista junto a Giménez Caballero, y el 36, cuando hace lo propio al lado de Alberti y Teresa León con *El Mono Azul*, bien podría servir para ilustrar la síntesis del espectro político de la España de esos años.

*Octubre* es la publicación de León y Alberti. Ambas son defensoras de la República, como también *Gaceta de Arte*, pero en el caso de las dos primeras lo hacen desde los extremos más distantes que puedan concebirse. Si Bergamín es un católico militante y en las páginas de su revista todo queda barnizado por la visión cristiana, *Octubre* es afiliada al *Partido Comunista Español*, que se haya a su vez supeditado al

---

<sup>56</sup> BRIHUEGA, J.: Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Madrid: Istmo, 1981, p. 335.

<sup>57</sup> «g. a. y sus notas.» *Gaceta de Arte*, 9 (Tenerife) 1923, p. 3.

<sup>58</sup> «g. a. y sus notas.» *Gaceta de Arte*, 9 (Tenerife) 1932, p. 3.

*Partido Comunista Soviético* a través de la *Internacional Comunista*. También se asemejan en la preocupación por los acontecimientos de su época así como por un internacionalismo común, aunque evidentemente en una se entiende desde las concepciones comunistas y en el otro a la comunidad cristiana extendida por casi todo el mundo.

Si es cierto que *Cruz y Raya* defiende el sistema de gobierno, esto no conlleva necesariamente que haga lo propio con los partidos en el poder. De hecho incluso la misma Constitución republicana es cuestionada por su consejo editor. Los objetivos y gestiones en pos del laicismo del Estado, del que incluso el opositor Lerroux defiende que ha de llegar “*con la máxima eficacia pero con la mínima alarma*”<sup>59</sup>, enojan mucho a la revista. Así lo demuestran las primeras líneas de Sempún Gurrea al mes de aprobarse la *Ley de Congregaciones Religiosas*. Estas palabras son toda una declaración de militancia católica a la vez que en el republicanismo:

*Quienes lograron imponer sus voluntades (otra cosa es decir: la voluntad de la República de España), formando escuálida mayoría parlamentaria, heterogénea y de ocasión, han dado en justificar la ley denominada de Confesiones y Congregaciones Religiosas, por la necesidad de cumplir el artículo 26 y el 27, correspondientes a la primera redacción del texto constitucional que rige provisionalmente en este país: es decir, hasta que la soberanía del mismo se encargue de redactar por sus vías legítimas otro definitivo.*<sup>60</sup>

Estas líneas se engloban en un conjunto de reacciones de toda la catolicidad española, desde la jerarquía hasta la masa social, incluyendo como se ha ejemplificado a su intelectualidad y prensa, contra Azaña:

*Los católicos le calificaron de déspota, de gobernante que no entendía las esencias y tradiciones de la nación española. Y pusieron en marcha todos los mecanismos, que eran muchos, para derribarlo. Azaña y los gobernantes republicanos despreciaron el poder de la Iglesia y de los católicos y dos años después de proclamada la República los tenían allí, enfrente, movilizándolo en la calle, en los medios de comunicación, en el púlpito. El oponente era, en verdad, poderoso, una auténtica burocracia nacional, con unos 115.000 clérigos repartidos por todos los pueblos y ciudades, que ejercía un dominio ideológico sin parangón en las sociedades occidentales. Una Iglesia además que no tenía ningún respeto por la autoridad secular a no ser que ésta se plegara a sus mandamientos.*<sup>61</sup>

1933 es además el año de los sucesos de Casa Viejas. Como ya se ha dicho no hay constancia de ello en *Gaceta de Arte*, y por su parte *Cruz y Raya* y *Octubre* aparecen a posteriori de la tragedia sucedida en enero. Pero en la contraportada del número de julio de *Octubre*, se reproduce un dibujo de López Obrero titulado *La guerra*

---

<sup>59</sup> Cit. por TUSELL, J. en .: *Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República*. Madrid, Taurus, 1998, p. 105.

<sup>60</sup> SEMPRÚN GURREA, J. M. DE : «La Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas.» *Cruz y Raya*, 3 (Madrid) 1935, p. 117.

<sup>61</sup> CASANOVA, J.: *República y guerra civil. Historia de España, Vol. 8*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007, p. 85.

en la aldea<sup>62</sup>, donde no cabe duda que las casas ardiendo al fondo recuerdan al incendio de la vivienda en la que se hicieron fuertes los anarquistas resistentes.

Este suceso orada profundamente al gobierno de Azaña por todos los flancos. Desde la izquierda más radical se valora como el claro ejemplo de la represión del estado hacia los desheredados y por el otro lado la clase política y periodística de derechas manipula hábilmente lo sucedido para mermar la imagen de presidente del gobierno.

Los diarios íntimos de Azaña demuestran lo falso de las acusaciones que de orden directa de mano dura con los campesinos le increpaba la derecha, pero también como el jefe de gobierno se apresuró a defender la actuación de la Guardia Civil sin conocer realmente la dimensión de la tragedia, lo que fue un craso error político. A medida que la investigación que encarga obligado por las presiones de la prensa y el Parlamento avanza, se va dando cuenta de lo equivocado de su postura inicial y las consecuencias que puede acarrear a su gabinete. Así, en lo escrito el 13 de febrero, un mes y poco después de los incidentes y tras referir asuntos de variada naturaleza, acaba el día con una escueta frase llena de desasosiego y malos presagios:

*Tengo malas noticias de lo de Casas Viejas. Me temo lo peor.*<sup>63</sup>

Esto, junto al malestar producido por la ya citada política religiosa y otros factores, da el triunfo a la coalición de derechas, la CEDA, en las elecciones de noviembre de 1933 y marca el comienzo del bienio radical- cedista.

Una consecuencia inmediata es la suspensión de la publicación de *Octubre*, que se interrumpe entre ese mismo mes de noviembre para reaparecer cinco meses después.

*Esta orden estaría en la línea de persecución de la prensa comunista que se exacerbaba con Mundo Obrero por aquellas fechas, ya que sería difícil para las autoridades distinguir grados de peligrosidad comunista.*<sup>64</sup>

El regreso, aunque sea para un solo número, implica sobre todo una reafirmación en los compromisos de la publicación no exentos de un rencor reconocible:

*Hoy volvemos a nuestro camino, no perdido ni abandonado, sino oculto, y nos afianzamos más que nunca en él.*<sup>65</sup>

Y unas líneas más abajo sentencia:

*Pero no vamos sólo a pensar en los que se dicen abiertamente antimarxistas. Ya están señalados, y ellos caerán, porque toda su clase está señalada de exterminio.*<sup>66</sup>

Es en este año cuando el Secretario General del PCUS comprende la amenaza que para el comunismo significa la política hitleriana. Desde el Kremlin se propone un frente común ante el Führer:

---

<sup>62</sup> LÓPEZ OBRERO, A.: «La guerra en la aldea.» *Octubre*, 2 (Madrid) 1933, contraportada

<sup>63</sup> AZAÑA, M.: *Diarios, 1932-1933*. «Los cuadernos robados» Barcelona: Crítica, 1997. p. 173.

<sup>64</sup> MONTERO, E.: *Octubre: revelación de una revista mítica*. Madrid: Turner, 1977, p. xvii

<sup>65</sup> «Puertas adentro.» *Octubre*, 6, (Madrid) 1934, p. 2.

<sup>66</sup> *Ibidem*

*Entretanto, como Stalin había quedado finalmente al tanto de la amenaza para la Unión Soviética y para el comunismo que representaba el triunfo de los nazis en Alemania, se desarrolló una nueva línea política, el Frente Popular contra el Fascismo, paralelamente a la nueva línea del realismo socialista en el arte.<sup>67</sup>*

Propuesta a la que la revista *Octubre*, como órgano de difusión del estalinismo en España no puede obviar. En su sexto número y desde su primera página se reproduce un llamamiento de Michael Gold, bastante directo:

*Todo antifascista, pertenezca al partido que sea, debe tomar parte en este frente, aunque tenga que prescindir de sus líderes si se oponen. Estamos cerca de la ruina completa del movimiento obrero. No tenemos tiempo que perder jugando con palabras. Adelante hacia la creación de un único frente. No tardemos más en reunirnos.<sup>68</sup>*

La coyuntura histórica marca el verdadero punto de inflexión del Realismo Socialista, no sólo porque este arte se declara por la más altas instancias políticas comunistas como arma en una guerra abierta en todos los frentes, sino que el estalinismo, que había flirteado con anterioridad con los países fascistas y reconoce ahora esa postura como enemiga, se decide por fin a definir geográfica e incluso personalmente al elemento reaccionario que fuera tan vociferado antes de una forma vaga:

*De hecho, tras la llegada de Hitler al poder en Alemania en 1933, el Realismo Socialista se percibió en círculos amplios como una doctrina que podía unir a artistas de todo el mundo preocupados por el avance del fascismo... Por eso la demanda de un realismo social e incluso «socialista» en el arte, encontró eco en muchos artistas. Preocupados por el ascenso del fascismo, la crisis mundial del capitalismo y, más tarde, por el curso de la Guerra Civil española, se sintieron llamados a participar como artistas en lo que se presentaba a sí mismo como un movimiento plausible de alcance mundial a favor de la justicia social. El Realismo parecía prometer también la conexión de su compromiso con las sólidas bases de la tradición burguesa europea (es decir, la posterior al Renacimiento), a pesar de que el «proletarianismo» militante hubiera socavado previamente esa conexión. El Realismo Socialista, en suma, ofrecía a los artistas comprometidos un lugar bastante más cálido en los fríos años 30 de lo que muchas historias del arte posteriores a la guerra parecen haber advertido.<sup>69</sup>*

Así, no sólo los artistas de esta corriente auspiciada desde Moscú se sienten partícipes de la lucha contra el enemigo antirrevolucionario sino, y lo que es más relevante para este debate, con frecuencia verán a aquellos creadores que no secunden esta escuela como cómplices por omisión en el mejor de los casos o de abiertamente peligrosos en otros más extremos.

---

<sup>67</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 282.

<sup>68</sup> GOLD, M.: *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, p. 1.

<sup>69</sup> FER, B., BATCHELOR, D., y WOOD, P.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pp. 260-261.

En octubre de 1934, ocurren también las revueltas de Asturias. Se trataba de una serie de revoluciones por todo el país tras las que se encontraban los sindicatos socialistas. El motivo era la llegada al poder de la CEDA, una coalición que a sus ojos era claramente antirrepublicana, y más concretamente su ala más derechista. La percepción en gran parte de simpatizantes de izquierdas para ese crucial mes era muy negativa al respecto:

*La promesa del Partido Radical de una «República para todos los españoles» ya no se la creía nadie, en un momento en que el Gobierno, controlado por el sector más reaccionario de la CEDA, se identificaba sólo con los intereses de los grandes terratenientes y de la patronal.<sup>70</sup>*

Ya se les quiera llamar revolución, alzamiento, insurrección o intentona separatista, lo indiscutible es el aldabonazo que representa al colectivo artístico español: para poetas como Federico García Lorca o Miguel Hernández supone su paso definitivo hacia una escritura comprometida con los desfavorecidos; Antonio Rodríguez Luna abandona el surrealismo hacia un realismo involucrado; los argumentos a favor de un arte puro, ya de por sí bastante deteriorados, sufren un descrédito definitivo entre otras muchas repercusiones.

En *Cruz y Raya* y *Octubre* las consecuencias son también importantes. La más afectada es sin duda la segunda. Los redactores de esta revista adherida a la *Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios*, sufren las consecuencias de las terribles represalias del gobierno cedista, que les considera sospechosos de querer acabar con su gabinete e irrumpen en su casa. León y Alberti, que volvían desde el extranjero hacia España al conocer los incidentes protagonizados por los mineros, son informados de ello y ven más cauto no regresar todavía, condenando a la desaparición a *Octubre* que apenas ha durado un año durante el cuál, además, ha estado varios meses suspendida.

En cuanto a *Cruz y Raya*, una revista a la que se le puede acusar de casi todo menos de marxista, desde el número que sigue a lo ocurrido en Asturias puede verse como vuelve a aparecer en su primera página la fórmula habitual de “*Este número ha sido visado por la Censura*” (DOCUMENTO 2), lo que demuestra que las autoridades del Bienio Negro, aunque dirigieron su enañamiento hacia la más izquierdista, no dejaron de controlar cualquier tipo de prensa crítica.

*Y es que la nostalgia de una revolución humanista, de una remoción de conciencias, iba siempre acompañada de una aversión visceral a las revoluciones concretas y, por supuesto, de una peligrosa tendencia a aceptar cualquier forma de fe y de pasión como salvoconducto ideológico (lo que, por ejemplo, sirve a Bergamín para descalificar a los dos bandos enfrentados en la revolución asturiana de 1934: la anarquía ha sustituido a la disciplina tanto entre los insurrectos como entre los servidores de un Estado sin prestigio ni convicción de su propia dignidad.).<sup>71</sup>*

De ahí que culpe a ambos bandos de la crueldad de aquellos días aunque la represiones no se deben, a sus ojos necesariamente el Estado sino a algo más intrínseco y realiza una condena más moral que política:

---

<sup>70</sup> CASANOVA, J.: *República y guerra civil. Historia de España, Vol. 8*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007 p. 145.

<sup>71</sup> MAINER, J. C.: *La Edad de Plata (1902- 1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 316.

*¿Se ha precipitado, en España, según se dice, a partir de octubre, el ritmo revolucionario?...*

*Destrucción revolucionaria, es decir, rápida, hubo por voluntad de unos – y de otros-, destrucción que es, hoy, testimonio vivo, entre cadáveres y escombros humeantes, sobre el que especular la defensa miedosa de un estado de cosas – no de ninguna cosa del Estado-, estado de cosas socialmente injusto; porque acaso no coincide formalmente, jurídicamente, como debiera, con ninguna cosa o causa de Estado, del Estado...*

*¿Pero es que estos perros anarquistas, como les llama Nietzsche, son los mismos, igualmente anarquistas, a un lado que a otro? ¿Desde fuera como desde dentro? ¿Los mismos perros con distintos collares? ¿O unos con collares y otros sin ellos?*

*El porqué de lo sucedido, de lo que sucede –y de lo que suceda-, no habrá que buscarle en el sedicente marxismo ni en un antimarxismo corroborativo, sino en un anarquismo común. No en el collar, sino en el ladrido.*

Luego halla, como es común a su línea editorial, la explicación a las trágicas consecuencias en la ineficacia de las ideologías políticas y el abandono de las virtudes cristianas que deben recuperarse:

*Tras el desengaño de la lucha de clases, tras el fracaso de la violencia, aun contra un Estado desprevenido y tardígrado, ha llegado el momento de la confluencia de una superación de egoísmos, en un desinterés que sólo el cristiano puede vivificar.<sup>72</sup>*

*Gaceta de Arte*, mientras tanto, continua voluntariamente aislada de los sucesos que considera más prosaicos. En el número de noviembre el 34 se dedica a elucubrar sobre las conclusiones de los recientes congresos comunistas acerca de los estilos artísticos<sup>73</sup>.

Las consecuencias de Asturias fueron enormes, comenzando por el gobierno tras la represión. Ya en los días inmediatamente posteriores hubo quien las intuyó a corto plazo como Josep Pla, por entonces corresponsal en Madrid de *La Veu de Catalunya*, que pronosticó:

*La actual hecatombe de Asturias adquiere todo el aspecto trágico cuando se trata de interpretar lo que ha pasado por los procedimientos inmediatos. Los sucesos de Oviedo cierran un periodo en la historia de la Península. Cierran el periodo denominado del bienio. Este periodo, en Asturias, ha sido un desastre. Más desastre quizá que en otras regiones españolas –que ya es decir-.<sup>74</sup>*

Pero en realidad lo que acarrearía conllevaba repercusiones mucho peores que lo serían, además, para todo español:

---

<sup>72</sup> BERGAMÍN, J. y MENDIZÁBAL, A.: «El estado fantasma y ¿En qué país vivimos?» *Revista Cruz y Raya*, 20 ( Madrid) 1934, pp.. 127-132.

<sup>73</sup> GARCÍA CABRERA, P.: «la concéntrica de un estilo en los últimos congresos.» *Gaceta de Arte*, 31 (Tenerife), 1934, pp. 1-2; «fragmentos de las intervenciones de los delegados en el congreso de moscú.» *Gaceta de Arte*, 31 (Tenerife) 1934, p. 3

<sup>74</sup> PLA, J.: *La Segunda República Española. Una crónica, 1931-1936*. Barcelona: Destino, 2006, p. 1193.

*Tras la revolución de octubre de 1934 y teniendo en cuenta la manera como había sido sofocada, habría sido preciso un esfuerzo sobrehumano para evitar el desastre final de la guerra civil. Pero ese esfuerzo no se iba a realizar.*<sup>75</sup>

Esto, unido al escándalo del *estraperlo*, provoca un acusado desprestigio del CEDA que pierde las elecciones de febrero de 1935.

El escándalo del *estraperlo* consistió en la introducción de un tipo de ruleta en el país, parece que trucada, por parte de un financiero holandés en conveniencia con varios ministros del gobierno. Además se incluía también al hijo de Lerroux y el mismo presidente del gobierno no era ajeno a las sospechas. La conmoción fue enorme, pasando la palabra *estraperlo* todavía hoy a identificarse con fenómenos de corrupción por parte de las altas instancias. No sólo la izquierda exigió responsabilidades sino el mismo José Antonio Primo de Rivera vio una oportunidad de oro para deslegitimar el sistema de gobierno republicano en sí mismo:

*Al eliminar a los radicales, la extrema derecha pretendía destruir la mayoría parlamentaria, consiguiendo con ello que la CEDA abandonase su táctica legalista a favor de la violenta de los «catastrofistas». Si la extrema derecha creía que el escándalo confirmaba la bancarrota moral de la República, la izquierda estaba convencida de que la denuncia del affaire demostraba la superioridad moral del régimen. Al menos, tanto la izquierda como la derecha estaban de acuerdo en una cosa: que la única solución de la crisis eran unas elecciones generales.*<sup>76</sup>

La dialéctica política se radicaliza todavía más. A ciertos militares, que llevaban meses conspirando se les unen una derecha no necesariamente extrema, la clave está en esa decepción democrática de un amplio componente parlamentario:

*Si esta actitud parece exclusiva de la extrema derecha, no hay que olvidar que el sector más derechista de la CEDA parecía desengañado de la vía legal tras la derrota electoral y dispuesto a pasar a las vías de hecho.*<sup>77</sup>

Estos sectores no aceptan la victoria en las urnas de la coalición de izquierdas, el Frente Popular, en unas elecciones que ya en su momento, los observadores y la prensa del extranjero, calificaron como absolutamente legales.

Si reparamos en Hugh Thomas este pecado de deslealtad democrática podía también habersele achacado a la izquierda en 1934 a propósito de Asturias, si aceptamos su interpretación de los hechos:

*Allí, el alzamiento –porque indudablemente fue un alzamiento- estuvo dirigido por los rudos mineros de la región, muy concienciados políticamente... Su reacción ante la conquista «fascista» en Madrid fue la de desencadenar, en la medida de lo posible, una revolución total de las clases trabajadoras.*<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> THOMAS, H.: La Guerra Civil Española.. Barcelona: Grijalbo, 1976, p. 168.

<sup>76</sup> TOWNSON, N.: *La república que no pudo ser. La política de centro en España (1931-1936)*. Madrid: Taurus, 2002, p. 380.

<sup>77</sup> TUÑÓN DE LARA, M.: *La Segunda República*. Barcelona: Labor, 1981, p. 216.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 125

Pero la gran diferencia entre ambos alzamientos -si acaso el de octubre lo fuera que uno lo fue contra el Gobierno que no contra el Estado, mientras el segundo si lo fue contra ambos por parte de unos militares que juraron lealtad a las instituciones republicanas. Estos últimos habían sido escogidos por el gobierno del CEDA en la anterior legislatura y los representantes del Frente Popular no tuvieron tiempo de reestructurar los mandos militares. El mismo presidente de la República ya había intuido algo así durante la elección de estos oficiales:

*... Alcalá Zamora se opuso, repitiendo varias veces en la reunión, según testimonio del propio Gil Robles: «Los generales jóvenes son aspirantes a caudillos golpistas».*<sup>79</sup>

Resumiendo: la oposición democrática española había dejado de serlo, los asesinatos de representantes de las dos tendencias se suceden, en el campo una de las pocas medidas que pudo tomar el nuevo gobierno fue una reforma agraria que en la práctica suponía el traspaso de la propiedad de las tierras de las jerarquías rurales a los campesinos... La situación acaba por estallar.

*El estado de paz entre hombres que viven juntos no es un estado de naturaleza (status naturalis), que es más bien un estado de guerra, es decir, un estado en el que, si bien las hostilidades no se han declarado, sí existe una constante amenaza. El estado de paz debe, por tanto, ser instaurado, pues la omisión de hostilidades no es todavía garantía de paz y si un vecino no da seguridad a otro (lo que sólo puede suceder en un estado legal), cada uno puede considerar como enemigo a quien le haya exigido esa seguridad.*<sup>80</sup>

Con este panorama se produce la sublevación militar contra el gobierno legítimo un 18 de julio. Los últimos números de *Cruz y Raya* y *Gaceta de Arte* salen en junio. Sobre el segundo dirá Pérez Mink:

*Este ejemplar 38, junio de 1936, mostró en su formato, contenidos y alegatos, la misma alegría de nuestro nacimiento. Como si la historia española no se fuera a romper brutalmente con una guerra civil.*<sup>81</sup>

De todas formas, ya hemos visto que a pesar de lo que dijera su redactor esta indiferencia era una constante en *Gaceta de Arte*, pero sus palabras son útiles para dar por concluido este recorrido del tiempo en que vivieron las cuatro revistas que se desglosan en este trabajo.

---

<sup>79</sup> CASANOVA, J.: *República y guerra civil. Historia de España, Vol. 8.* Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007, p. 146.

<sup>80</sup> KANT, I.: *Sobre la paz perpetua.* Madrid: Tecnos, 1996, p. 14.

<sup>81</sup> PEREZ MINK, D.: *La literatura en Gaceta de Arte.* Madrid: Turner, 1981.



## DOS APOYOS TEÓRICOS PARA LA DIALÉCTICA: “LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE” Y “REALISMO MÁGICO”.

En el debate entre arte puro y arte comprometido, existen dos textos acerca del arte de la época, que cómo después se verá, presentan una gran trascendencia. Estos son *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset y *Realismo mágico*, del alemán Franz Roh. Ambos no deben valorarse como los respectivos manuales de instrucciones del arte deshumanizado o de retorno al orden, sino que las dos posturas dialécticas acuden a ellas para recoger conceptos, justificaciones o reinterpretarlos bajo sus convicciones artísticas.

Coinciden en aparecer en “*Revista de Occidente*” publicación en la que por los mismos años escriben articulistas y artífices directos de las revistas estudiadas como Eugenio Montes, Rafael Alberti, Manuel Abril, Benjamín Palencia, Giménez Caballero, José Bergamín o Guillermo de Torre y siendo por tanto innegable por accesibilidad e interés profesional, que conocieran las conclusiones de ambos escritos.

Aunque no aparecen dentro del arco cronológico de 1929 a 1936, se han escogido precisamente por esa causa. Es cierto que durante estos años se suceden ensayos y manifiestos artísticos, algunos de tanta repercusión como *El Nuevo Romanticismo* de José Díaz Fernández o *El arte y la revolución* de César Vallejo entre otros, pero en los de Ortega y Roh su existencia es por lo tanto ya común a la aparición de todas las revistas que se estudian y, como se ha señalado anteriormente, de similar conocimiento a muchos de los redactores de las mismas.

Además surgen en 1925 y 1927 respectivamente, lo que los adelanta al crack del 29, de sus consecuencias mundiales y de la exacerbación de las posturas dialécticas tras el arte; lo que las convierte en un elemento de partida que, aunque no elude el componente político, lo aborda de forma menos extremista, a veces como en el caso de Roh, incluso proponiendo en el espacio artístico una cierta reconciliación entre las dos ideologías imposible en los años posteriores.

Otra ventaja es que para su aparición la tormenta vanguardista se ha calmado, la andanada continua de ismos, algunos de apenas un manifiesto de vida, se ha tranquilizado y el panorama es más idóneo para una visión objetiva de ese fértil periodo artístico.

La importancia de *La deshumanización del arte*, radica en que durante los años más difíciles para el arte puro, aquellos de los acontecimientos españoles y europeos de los convulsos treinta, es la más importante justificación teórica de tal propuesta en España. A ella se aferrarán los defensores del arte menos figurativo, sabiendo el prestigio que como pensador Ortega tiene en Europa. Pero su trascendencia también es contraproducente en ocasiones. El término *deshumanizado* es visto casi inmediatamente por sus detractores como una especie confesión de culpabilidad, un argumento para los que lo acusan de darle la espalda al hombre y sus problemas. Ejemplo de estas dos circunstancias es como *Cruz y Raya*, diez años después de la publicación del ensayo, todavía recurre al mismo para defender sus propuestas artísticas en 1935, tras las revueltas mineras asturianas del octubre anterior que tanto desprestigio conllevó para el arte nuevo, a la vez se ufana en matizar el término, revistiéndolo de cualidades humanísticas, como se verá en el apartado específico para la revista de Bergamín.

*La deshumanización del arte de Ortega, el libro con mayor difusión en todo este tiempo –tiene una tirada de 2.500 ejemplares en 1927, otros 2.000 en 1928 y otros 2.000 en 1936-, es un impresionante éxito entre la clase intelectual, sin duda alguna,...*<sup>82</sup>

Su condición de referente será enorme, incluso años después, no cabe duda que reforzado por el triunfo en España de personalidades intelectuales como Giménez Caballero que verán a Ortega como precursor político o estético. Enrique Lafuente Ferrari, que será uno de los directores de la sección de arte de *La Gaceta Literaria*, muchos años después todavía le atribuye cualidad de infalible:

*Fue en 1925 cuando Ortega publicó se ensayo titulado La deshumanización del arte que tan profético se ha revelado por la confirmación impresionante que ha tenido en los tiempos posteriores, hasta 1963.*<sup>83</sup>

Su opinión debe ser especialmente tenida en cuenta si recordamos que Lafuente será expresamente reconocido por Soledad, la hija del filósofo, como conocedor del pensamiento de su padre respecto a las artes plásticas hasta el punto de ser ella quien lo anime a publicar sus reflexiones respecto a los postulados de Ortega.<sup>84</sup>

Actualmente, las valoraciones acerca de lo acertado son más encontradas, así para Madrigal Pascual:

*Los criterios sobre los que se basan las opiniones de Ortega acerca de las artes plásticas adolecen de formalismo. Echamos de menos en el discurso de éste un análisis desde el fondo de las obras de arte y un poco apartado de la apariencia externa de las mismas, un análisis en el que esté más presente el alma del artista y su conciencia social. El término deshumanización aplicado al arte de su época en España es erróneo, así como también lo fue llamar masa al pueblo.*<sup>85</sup>

También hay quien asegura que la obra del filósofo no tiene más intenciones que las descriptivas de una coyuntura artística determinada:

*Las doctrinas estéticas que alimentaron a la vanguardia en su momento inicial se basaron en una lectura de la tesis de Ortega sobre “el arte deshumanizado”, producto lúdico sin pretensión trascendente que tenía, además, un acusado componente de impopularidad, opinión que era mucho más una descripción que una teoría estética, aunque fuera visto como lo segundo.*<sup>86</sup>

Lo que es innegable es que Ortega se empeña en constatar el mero carácter referencial de sus conclusiones acerca del arte que le es contemporáneo:

---

<sup>82</sup> VIÑUALES, J.: *Arte español del siglo XX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998. p. 69.

<sup>83</sup> LAFUENTE FERRARI, E.: *Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente, S. A. 1970, p. 233.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>85</sup> MADRIGAL PASCUAL, A. A.: *Arte y compromiso. España (1917-1936)* Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 114.

<sup>86</sup> TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República*. Madrid: Taurus, 1988. p.541.

*Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva del arte, y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas.*<sup>87</sup>

O más adelante, cuando vuelve a recordar las pretensiones de su palabras:

*La intención de este ensayo se reduce, como he dicho, a filiar el arte nuevo mediante alguno de sus rasgos diferenciales. Pero, a su vez, esta intención se halla al servicio de una curiosidad más larga que estas páginas no se atreven a satisfacer, dejando al lector que la sienta, abandonado a su privada meditación.*<sup>88</sup>

Esto es muy clarificador para averiguar sus propósito pues, alejado de cualquier falsa intención, reconoce que el estudio del tema le sugiere nuevas interrogantes como no podía ser menos para un pensador, pero que renuncia a tratarlas en las páginas presentadas precisamente por esa intención declarada de referencia objetiva.

Personalmente yo me inclino por la teoría de una objetividad si no lograda, sí al menos pretendida. Me resulta difícil creer que el mismo Ortega que durante años pretende influir en las decisiones de Primo de Rivera, el autor de la incendiaria frase “*Delenda est Monarchia*”<sup>89</sup>, o el fundador de una agrupación pro republicana por citar algunos ejemplos a lo largo las diferentes formas de gobierno que se suceden durante el periodo que se trata, no tomara decididamente bando por algunas de las posturas plásticas del momento si así lo hubiera querido.

De todas formas no se trata tanto de desentrañar las intenciones del ensayo como de mostrar la influencia que tuvo en el debate estudiado.

Una de las características más importantes de *La deshumanización del arte* está en trasladar el concepto orteguiano de élite al arte. Esta idea es recurrente durante todo el ensayo y además enunciada en unos términos de superioridad de unos respecto a otros con un exclusivismo absoluto:

*...por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva.*<sup>90</sup>

Además relaciona este término explícitamente con el elitismo político, tanto es así que *La Gaceta Literaria*, que acaba retirando su favor a las vanguardias deshumanizadas, sí se mantiene fiel a este concepto:

*Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante; el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres (...) Si la*

---

<sup>87</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*. Madrid: Santillana, 2005, p. 853.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 870.

<sup>89</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: «El error Berenguer» *El Sol*, 15-11-1930.

<sup>90</sup> *Ibid.* 849.

*cuestión se plantea en política, las pasiones suscitadas son tales que acaso no es aún buena hora para hacerse entender. Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico al que antes aludía permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones.*<sup>91</sup>

A la misma conclusión llega Selva Roca de Togores:

*...en realidad nuestro autor no hacía sino desarrollar una sugestión que Ortega había expresado en *La deshumanización del arte* al advertir los «síntomas y anuncios de una reforma moral que en política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones». Tal reforma, en opinión de Ortega, consistiría en escindir claramente la sociedad en dos rangos –los hombres vulgares y los hombres egregios- y reestructurarla a partir de esa evidencia. Firmemente convencido de la idea orteguiana de una básica «solidaridad del espíritu histórico» Giménez Caballero reivindicaría, junto al arte nuevo, y como fenómenos indisolublemente unidos a su época, los nuevos regímenes autoritarios como modos de encuadrar a las masas. Su cesarismos de estos momentos, cuya trascendencia no escapó a la sagacidad de un Ledesma Ramos, es, pues, una interpretación exacerbadamente política del elitismo sociológico de Ortega y Gasset, en la que interviene muy decisivamente una utilización de Nietzsche con sentido prefascista, análoga a la que habían desarrollado con anterioridad Marinetti y los futuristas.*<sup>92</sup>

La utilización de elementos nietzscheanos en el arte de *La Gaceta Literaria* que menciona Selva Roca, serán constatados en el apartado exclusivo para la publicación de Giménez Caballero.

En cuanto al libro titulado *Realismo mágico* y debido a Franz Roh, se trata de una de las principales argumentaciones recurridas en España por los defensores del retorno al orden, de una figuración que consideran más comprometida. La traducción al español se debe al gijonés Fernando Vela, secretario de redacción de la *Revista de Occidente*. Es un texto escrito con anterioridad a la aceptación de ciertos términos por la historiografía del arte y por ello se usan diferentes nominaciones que hoy en día pueden infundir error como la utilización de *Expresionismo* para definir por extensión a todas las primeras vanguardias o el mismo de *Realismo mágico*, que con el tiempo se sustituirá por el de *Nueva Objetividad*.

Esta obra se pretende que acompañe a una exposición organizada por Hartlaub en la ciudad alemana de Manheim que buscaba mostrar la pintura alemana de la Nueva Objetividad en la década de los veinte, por lo que las intenciones de legitimar esta corriente son claras.

Algo que hay que tener en cuenta cuando se refiere al *Realismo mágico*. Roh, además de historiador y crítico de arte es también fotógrafo, practicando en tal disciplina unas fotografías de intenciones artísticas. Esto es importante por el valor de documento que la fotografía ha tenido desde su inicio, como demuestra, por ejemplo que apenas cincuenta años aproximadamente desde su invención, las autoridades le otorguen valor de prueba judicial en las sentencias contra los comuneros de París de

---

<sup>91</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*. Madrid: Santillana, 2005, p. 849- 850.

<sup>92</sup> SELVA ROCA DE TOGORES, E.: «Plenitud vanguardista de Gecé.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 45.

1871. Estas atribuciones de veracidad y objetividad se explican también las preferencias de los sectores bolcheviques por esta disciplina a favor de las artes plásticas para fines revolucionarios, aunque estas virtudes que se le achacan han sido siempre puestas en duda como se ve, entre otros, en el Cine-Ojo de Dziga Vertov, por citar un caso dentro del régimen soviético. Se trata por tanto de un texto que no pretende en última instancia acercar el arte a lo documental sino todo lo contrario, revestir lo documental de arte, proponiendo una armonía entre los dos conceptos.

Esta obra es, como se ha dicho, la principal defensa de la corriente de la Nueva Objetividad y también tiene también la coincidencia con las reflexiones de Ortega en ser utilizada por las diferentes posturas políticas, tanto la izquierda como la derecha. Esto es algo que el propio autor puede parecer incitar cuando sentencia sobre el nuevo artista, al que augura como:

*... un hombre a la par político y ético, en el cual ambas características están igualmente acentuadas. La nueva posición, si se mantiene, estará en el punto medio; pero no por debilidad, sino, al contrario, por pujanza y conocimiento de su fuerza. Será un agudo bisel, una estrecha arista entre dos abismos a la derecha y a la izquierda.*<sup>93</sup>

Pero una atenta lectura demuestra que lo que pretende es precisamente el refrendar una corriente que se sabe de derechas. Ello es evidente en la distribución de los dos bandos del debate artístico, personificados en los expresionistas de Dix o Grosz frente al realismo del «*Valori Plastici*» de Carrá y De Chirico respectivamente:

*Así, el grupo de izquierda, aún dentro del post impresionismo, abre todas las heridas que quieren cerrarse demasiado rápidamente (tan sólo para prolongar el daño). En cambio, el grupo de derecha, el idílico, cierra las heridas, las refresca o pretende enjugarlas creando complacencia y bienestar íntimos. (El hecho de que ambos partidos puedan servirse de los mismos medios pictóricos post expresionistas es uno de los enigmas de la evolución artística.)*<sup>94</sup>

Ello se debe a que Franz Roh no gusta en demasía del sarcasmo como arma de denuncia social ni tampoco de la confianza en el poder redentor de un proletariado organizado:

*Pero sobre esta base es sobre la que, de súbito, se alza contradictoria la esperanza en el proletariado, que también es un hombre (...) Por eso, los ataques deben ir dirigidos más bien contra el fundamento, en que se basa la construcción, no en la construcción misma.*<sup>95</sup>

Pero es que, simultáneamente, puede verse en estos mismos fragmentos como la visión que Roh tiene del *Valori Plastici* elimina cualquier complejo que de paso atrás pueda tener la *Nueva Objetividad*.

Pero, como es común en estas dos obras ambas posturas se acercan a ellas para recoger interesadamente legitimidad en sus propuestas. Así, el Realismo Socialista, por

---

<sup>93</sup> ROH, F.: «Realismo mágico.» *Revista de Occidente*, XVI (Madrid) 1927, p. 276-277.

<sup>94</sup> ROH, F.: *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente, S.A. 1927, pp. 107-108.

<sup>95</sup> *Ibidem*

ejemplo, puede sentirse refrendado en su elección de temas a representar y su rechazo a los que se escogieron con anterioridad:

*Los temas religiosos o trascendentales han desaparecido en su mayor parte, rasgo característicos de la pintura última. En cambio, se nos ofrece una manera nueva, hondamente terrenal, con una devoción de lo mundano. En lugar de la madre de Dios, la pureza de una pastora en el campo (Schrimpt). En lugar de los remotos horrores del infierno, los inextinguibles horrores de nuestra época (Gross y Dix). Se experimenta la sensación de que aquel trascendentalismo atropellado y frenético, aquel desvío demoníaco, aquella fuga del mundo, han muerto, y que ahora vuelve a despertar un amor insaciable por las cosas terrestres y el deleite en su carácter fragmentario y angosto.<sup>96</sup>*

A la vez que en el polo opuesto, el futurismo fascista es explícitamente reconocido como interesante:

*El futurismo de Severini, Boccioni, Carrá, había ya reconocido esto, cuando, según queda dicho, en medio de un tumulto uniforme de trazos de pura composición, hacía emerger súbitamente los objetos, las cosas creadas, como voces de otro mundo, para hacerlos desaparecer enseguida. Muchos combatieron esto como una inconsecuencia; pero la verdad es que producía un efecto tan incitante como peculiar.<sup>97</sup>*

Por parte del texto de Ortega y Gasset y sin abandonar el Futurismo y las afinidades de Mussolini, el español pretende relacionar el arte de su tiempo con una pasión que es rasgo característico de esas corrientes artísticas e ideológicas, el deporte y sus connotaciones de culto al cuerpo:

*Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere ciertas dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Otros estilos obligaban a que se les pusiera en conexión con los dramáticos movimientos sociales y políticos o bien con las profundas corrientes filosóficas o religiosas. El nuevo estilo, por el contrario, solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos. Son dos hechos hermanos, de la misma oriundez.*

*En pocos años hemos visto crecer la marea del deporte en las planas de los periódicos, haciendo naufragar casi todas las carabelas de la seriedad. Los artículos de fondo amenazan con descender a su abismo titular, y sobre la superficie cinglan victoriosas las yolas de regata. El culto al cuerpo es eternamente síntoma de inspiración pueril, porque sólo es bello y ágil en la mocedad, mientras el culto al espíritu indica voluntad de envejecimiento, porque sólo llega a plenitud cuando el cuerpo ha entrado en decadencia. El triunfo del deporte significa la victoria de los valores de juventud sobre los valores de senectud.<sup>98</sup>*

---

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: La deshumanización del arte. Madrid: Santillana, 2005, p. 852.

Estas alusiones a términos de fuerza y de acción enfrentados a otros como reflexión y los propios de vejez, así como su relación con la Vanguardia, será muy del agrado de las posturas más reaccionarias del periodo de entreguerras europeo que presenten el suyo como *arte nuevo*.

Otro rasgo de las posturas respecto al arte las ideologías de derechas como es el de noción de las civilizaciones y culturas occidentales superiores al resto también en sus creaciones artísticas parece justificarse en las líneas del filósofo español:

*O dicho de otro modo: entre el artista que nace y el mundo se interpone cada vez mayor volumen de estilos tradicionales interceptando la comunicación directa y original entre aquéllos. De suerte que una de dos: o la tradición acaba por desalojar toda potencia original- fue el caso de Egipto, de Bizancio, en general, de Oriente-, o la gravitación del pasado sobre el presente tiene que cambiar de signo y sobrevenir una larga época en que el arte nuevo se va curando poco a poco del viejo que le ahoga. Éste ha sido el caso del alma europea, en quien predomina un instinto futurista sobre el irremediable tradicionalismo y pasadismo orientales.<sup>99</sup>*

En lo que ambas lecturas coinciden también es en la crítica hacia las producciones del siglo anterior que representa en el realismo pictórico todos los errores de los que deben huir los nuevos artistas :

*Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción de que no es arte, sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista.<sup>100</sup>*

Si estas en estas palabras de Ortega, hay una clara intención de avillanar –con todo el matiz de casta de este término- el realismo decimonónico, semejante acusaciones de simplismo pueden extraerse de los postulados de Roh:

*Es sabido que el siglo XIX no pretendió con frecuencia otra cosa que la imitación extrínseca, por lo cual había que permanecer sentado ante la naturaleza o ante obras de arte, o vaciados en yeso, limitándose, en el fondo, a copiar el objeto presente a los ojos.<sup>101</sup>*

También en ver las primeras experiencias del XX desligadas de tal realismo como el comienzo de las nuevas propuestas artísticas, es más, el texto del alemán valora, de igual manera que luego harán muchos críticos de arte en las revistas españolas, esa primera vanguardia como necesaria y digno de reconocimiento por abrir camino hacia la Nueva Objetividad:

*Ahora bien, es preciso reconocer que sólo después de haberse hecho abstracto el arte, pudo reflorar el sentimiento del objeto, que por doquier venía arrastrado como vago, vacío e inconsistente colgajo. Sólo entonces pudo volver a constituir una emoción fundamental y exigir la representación*

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 871.

<sup>100</sup> Ibid. 852.

<sup>101</sup> ROH, F.: «Realismo mágico.» *Revista de Occidente*, XVI (Madrid) 1927, p. 289.

*correspondiente. Habiéndose espiritualizado el arte, lo objetivo ha vuelto a ser el placer más intenso de la pintura.*<sup>102</sup>

Resulta interesante reparar en la reseña que en el número siguiente al de su publicación en *Revista de Occidente* dedica a «*El Realismo Mágico*» Antonio Espina, militante en el arte nuevo, en la misma revista. Ya desde las primeras referencias en la crítica del arte inmediata, se da la reinterpretación o las contaminaciones entre estos dos textos aparecidos en las páginas de las que es colaborador. Este vanguardista aplica el concepto de élite, de escisión artística entre los que lo entienden o no, en su loa a Roh:

*Hacia falta un libro orientador, sagaz, documentado. Hacia falta este libro, que viene a ordenar el caos de la pintura moderna europea y a dar a conocer el estado actual de sus problemas. Porque ocurre, que el público, no el público vulgar e indistinto, sino el público culto, se halla muy despistado respecto a tanta escuela acabada en «ista», único acabamiento nominal que las congruye.*<sup>103</sup>

Junto a la sorpresa que causa el uso de un lenguaje cercano al menosprecio para ese público numeroso e iletrado en uno de los que serían después participantes destacados de la izquierda española como Espina, futuro gobernador civil de Ávila y Baleares como miembro de la Izquierda Republicana de Azaña, está la constatación de que hubo una corriente de artistas que apostaron por el arte nuevo que se sentían en verdad creadores para minorías intelectuales, antes incluso de que fueran acusados de ello tras los acontecimientos históricos de *los terribles treinta* y que algunos de ellos y comenzaran a reorientar su producción.

Otro rasgo a destacar es cuando el reseñador habla de la valoración del Cubismo para Roh y lo relaciona con Gauguin:

*El cubismo, pues, significa para Franz Roh, la primera manifestación expresionista. Pero en el cubismo todavía existe un resabio impresionista. Un resabio gauguiniano. De intención y dimensionalidad todavía «taitianas».*<sup>104</sup>

Pues bien, curiosamente, con el transcurrir de los años y la politización de esta Nueva Objetividad bajo la adscripción de Realismo Socialista, será precisamente la producción del Gauguin en Tahití una de las escasísimas excepciones que el académico soviético Boukharine, adalid de esta estética comunista, redima como comprometida con los más desfavorecidos:

*Tal fue ante todo Paul Gauguin, con su brillante paraíso dorado, verde, rojo y azul y con el exotismo de Tahití. Pero estos no son sino cometas entre las estrellas burguesas ordinarias.*<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Ibidem, 280.

<sup>103</sup> ESPINA, A.: «Franz Roh: Realismo mágico.» *Revista de Occidente*. XVI (Madrid) 1927, p. 110-111.

<sup>104</sup> Ibidem

<sup>105</sup> BOUKHARINE, M.: «carta de moscú. la pintura soviética (i)» *Gaceta de Arte*, 23 (Tenerife) 1934, p.



Aún así, no será este ni mucho menos la única ni más destacada desavenencia entre el soviético y Espina como futuro integrante del español en *Gaceta de Arte*, lo que se verá más detenidamente en lo referido acerca de la polémica entre Boukharine y Westerdahl en la revista tinerfeña.

En definitiva, hemos creído conveniente referir en su condición objetiva *La deshumanización del arte* y *Realismo mágico* antes de observar sus reverberaciones en las revistas, pues ambos son casi desde el principio manipulados cuando no reinterpretados por la crítica, a lo que no cabe duda que contribuye la ambigüedad de los mismos.

Arte fascista, arte imperialista.

*La Gaceta Literaria* es sin lugar a dudas la revista más personalista de las estudiadas hasta el punto de que su creador acaba sobreponiéndose a ella misma para convertirla gradualmente en una propagadora de sus únicas opiniones desde el quince de agosto de 1931, aunque todavía alterna ambas dimensiones por un tiempo. La importancia de sus posturas y valoraciones es muy destacada por ser Giménez Caballero el iniciador del fascismo en España, por lo que es además el primer motor de una de los contrapuestos de la dialéctica ideológica que influye en el arte español y sus percepciones.

Su adscripción fascista, será confesada en varias ocasiones por su creador. El mismo Giménez Caballero declina cortésmente poseer el carné número uno de Falange en deferencia hacia Ledesma Ramos, también colaborador en ella:

*No quiso darme su nombre el comunicante.*

*-Tengo en mi poder papeles importantes de José Antonio y quiero entregárselos.*

*-¿Y a mí por qué?*

*-Porque lo merece y no hará mal uso de ellos. Yo se los dejaré en su casa.*

*Y así fue. Eran autógrafos, menos dos a máquina. Borradores de discursos, órdenes, trámites, pero- sobre todo- la lista de los primeros carnets donde aparecía yo con el número 5 aunque en un principio quiso darme el 1 generosamente y que rechazé. El número 1 era el de Ledesma, el 2 el suyo, el 3 Julio, el 4 Mazas... el 6 Onésimo, el 7 Aparicio...<sup>106</sup>*

O la forma en la que se presenta a Millán Astray con la Guerra Civil ya comenzada:

*... en cuyo hall estaba sentado el fundador de la Legión, Millán Astray, a quien no había vuelto a ver de cerca desde que visitara en 1922 el barracón Docker de Tetuán, donde yo convalecía de tifus.*

*Me acerqué a él y me cuadré.*

*-Soy fulano de tal.*

*Y le dije mi nombre. Esperando que significara algo.*

*Pero no sé porque no le significaba nada o quizá demasiado en recuerdo de aquella acuarela mía de los «chacales» que tanto gustara a Unamuno, el caso que sólo me respondió seco:*

*-¿Y qué?*

*-Soy uno de los fundadores ideológicos del Falangismo.<sup>107</sup>*

<sup>106</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 74.

<sup>107</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 88.

Como tantos fascistas, Caballero comenzó desde el socialismo sus actividades políticas que él posteriormente se encargará de aligerar:

*Ya casi no me acuerdo de nuestras actividades. Nos reuníamos, hacíamos algún discurso, escuchábamos las peroratas de los líderes, saludé a Pablo Iglesias. Nos creíamos unos héroes y ... nada más.*<sup>108</sup>

Después, iniciado por Curcio Malaparte, desarrolla una fascinación por otro socialista renegado, Benito Mussolini. De hecho es además el principal defensor del concepto de hispanidad que desarrolla inspirado por Gobineau. Ello provoca que *La Gaceta Literaria* pervivan estertores del debate que ya por aquellos años era menos frecuente de la dicotomía entre el espíritu latino y el nórdico y la necesidad de toma de partido acerca de la superioridad de uno sobre el otro. Esta polémica apenas persistía entonces salvo en los totalitarismos fascistas y luego cristalizará, convenientemente reelaborado, en el franquismo. De ahí esa vocación internacionalista de la revista, aunque circunscrita al antiguo ámbito de territorios de la Corona española del XVII.

Se aclara así el subtítulo que la publicación presenta definiéndose ibérica, americana e internacional y que no debe llevar a confusión sugiriendo un internacionalismo similar al de izquierdas. Por fascista, *Gaceta* es nostálgica de las glorias nacionales pasadas, de ahí que se refiera a esas antiguas posesiones españolas. Esto se demuestra en un artículo de 1927 de Guillermo de Torre donde propone la sustitución por Madrid, de la guía intelectual y artística que París supone a Sudamérica. Este artículo de título "*Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica.*" que incluso conllevó algunas dificultades para los intereses de la editorial de la revista en el mercado sudamericano, posee una innegable actitud colonial:

*... la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz (...) señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano; como la más auténtica línea de intersección entre América y España.*<sup>109</sup>

Si tales referencias a España y concretamente a ese Madrid elegido por Felipe II para dirigir sus territorios heredados o conquistados por las armas no resultan suficientes para demostrar las aspiraciones imperiales de la revista, hay otro ejemplo definitivo. Con motivo de la publicación del libro "*Historia del arte hispánico*" por el marqués de Lozoya, Eugenio D'Ors escribe una reseña en el número de julio del 31. En él, el catalán deja correr su entusiasmo cuando el autor en vez de referirse a España, lo hace a Hispania pues el historiador no se refiere a la España de 1931 sino:

*... que comprende cuanto, en el año 1600, se conocía con este nombre, y que recibía más exactamente el plural de las Españas. Una declaración así, a mí, antinacionalista de toda la vida; a mí, imperialista, desde la tesis de mi primer doctorado; a mí, que me alabo de haber bautizado la única publicación española que ha resucitado la fórmula plural- la Revista de las Españas, de la Asociación dicha Iberoamericana-, una declaración como ésta de amplitud*

---

<sup>108</sup> SELVA ROCA, E.: «Giménez Caballero entre la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 22.

<sup>109</sup> TORRE, G. DE: «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica.» *Gaceta de Arte*, 8 (Madrid) 1927, p. 1.

*solidaria, no sólo ha de llevarme a simpatía hacia el historiador que tanto se atreve, sino a consideración superior de la mente que sabe dar de este modo nueva plasmación al tema de una empresa sabia cambiando lo español en hispánico, con toda la aducción de perspectivas universales que esta substitución representa.*<sup>110</sup>

Semejante visión también atañe a lo artístico, por supuesto. Así en el segundo número de agosto del 29 y con motivo de la publicación de un libro de arte ecuatoriano del embajador en España de ese país, José Gabriel Navarro, si bien se mencionan el arte americano indígena, se hace de forma anecdótica no siendo en su valoración más que pequeñas aportaciones locales. Al hablar de la imaginería quiteña, el autor que en su trayectoria demostró una gran hispanofilia, resta importancia al componente indigenista y pagano que reduce notablemente, lo que en la revista se refleja al referir su tratamiento de esta disciplina:

*(...) nos traza la filiación de toda una tradición secular, con peculiaridades propias y hasta con originalidades iconográficas en las que, sutiles y solapadas, se infiltran esencias indígenas y orientales.*<sup>111</sup>

La crítica de la obra hace hincapié en la aportación española recurriéndose a un lenguaje a medio camino entre imperialista y de crédulos de la leyenda rosa que ve en la adopción del arte español una elección gustosa de los americanos y no una pragmática para ganarse la vida:

*El hecho es que por obra del señor Navarro y otros dignos trabajadores de su país se está dando a conocer un interesante foco de actividad artística importante en Quito durante la dominación española.*

*Pongamos como ejemplo la rápida asimilación del indio a las labores artísticas de los españoles, e inmediatamente, como esta colaboración influye en la evolución estilística del arte peninsular en América.(...)*

*Repitámoslo; en estos pacientes estudios están latentes las leyes de la historia del mañana. Las disciplinas artísticas en América y su arraigo tienen que depender de la atención que pongan a los elementos que florecen en su suelo, no sólo al arte indígena precolombino sino a este periodo colonial...*<sup>112</sup>

Tanto es así que *La Gaceta Literaria* valora casi como un delito de traición a la patria los frescos de Diego Rivera en el Palacio de Cortés de Cuernavaca. Y es que cuando el mejicano pinta la historia de México describiendo a los conquistadores españoles como crueles expoliadores y asesinos, se le puede acusar de maniqueísmo, cierto, pero en realidad es el propio del otro extremo de la visión de tal episodio histórico, el de la leyenda negra que se antepone a la rosa que procesa la revista de Giménez Caballero. Para Agustín Aragón Leiva, encargado de escribir la crónica de la inauguración de los frescos, la constatación de estos excesos son terriblemente negativos para esta hispanidad, señalando -y la mayúscula es del artículo-, que:

*NO SON ACTUALMENTE ELEMENTOS ACTIVOS EN LA EVOLUCIÓN POSITIVA DEL PUEBLO MEJICANO, SINO INCIDENTES QUE*

---

<sup>110</sup> D'ORS E.: «Una "Historia del arte hispánico"» *La Gaceta Literaria*, 109 (Madrid) 1931, p. 8.

<sup>111</sup> LAFUENTE, E.: «Arte en América.» *La Gaceta Literaria*, 64 (Madrid) 1929, p.5.

<sup>112</sup> *Ibidem.*

*PERTENECEN A LA NATURALEZA HUMANA Y A LA ÉPOCA, Y QUE NO CONSTITUYEN POR SÍ SOLOS, EL HECHO INTEGRAL DE LA CONQUISTA Y COLONIZACIÓN DE LA NUEVA ESPAÑA.*<sup>113</sup>

Y por ello:

*Al derramar tales elementos de antipatía y violencia en sus frescos de Cuernavaca, Diego ha hecho, en última palabra, una obra profundamente antisocial, antirrevolucionaria y antimejicana.*<sup>114</sup>

Esta actitud imperialista también incluye a Portugal, de ahí la definición de Gaceta como ibérica. Para apoyar esta afirmación y regresando al artículo de D'Ors, referir como, al aconsejar al marqués de Lozoya acerca de una continuación de la obra que comenzaría con el gótico, y en relación a lo que él describe como tendencia barroquizante de ese estilo señala:

*... que en Hispania se llama, según las zonas, bien manuelino, bien plateresco.*<sup>115</sup>

#### Los colaboradores de Gaceta Literaria. De la heterogeneidad al personalismo.

La longevidad de *La Gaceta Literaria* favorece una asombrosa nómina de colaboradores e invitados que abarcan una gran parte de la intelectualidad española de la época. Así en una página al azar pueden encontrarse colaboraciones desde el nihilismo anarquista de un Baroja, a lo reaccionario de Ledesma Ramos y Giménez Caballero, un Alberti todavía suprarrealista o a Pedro Salinas, por entonces cercano al ultraísmo.<sup>116</sup> Esto se debe al sutil devenir de la revista hasta la reacción más exacerbada unido a ese engañoso revolucionarismo tan común a los fascismos en sus estadios iniciales.<sup>117</sup>

Para José Carlos Mainer, sin embargo, lo que ocurría era que la revista no era un lugar de intercambio de aprendizaje político o intercambio de ideas:

*El comunismo de éstos y el fascismo de aquellos se aprendía en otras aulas, otras frustraciones y otras experiencias vitales que aquellas que La Gaceta Literaria podía ofrecerles: lo que ésta les proporcionó, en todo caso, fue la convicción de que ser jóvenes y tajantes era importante, y, sobre todo, el*

---

<sup>113</sup> ARAGÓN LEIVA, A.: «Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.» *La Gaceta Literaria*, 105 (Madrid) 1931, p. 9.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> D'ORS E.: «Una "Historia del arte hispánico"» *La Gaceta Literaria*, 109 (Madrid) 1931, p. 8.

<sup>116</sup> *La Gaceta Literaria*, 49 (Madrid) 1929, p. 2.

<sup>117</sup> Por otra parte, para ser justos hay que recordar que todas las tendencias políticas y revistas de la época, desde la anarquista *Blanca* hasta la católica *Cruz y Raya* están convencidas de ser las adalides de una auténtica *revolución*. Si todo término puede definirse con la negación de su opuesto, para ilustrar mejor el concepto de revolución de *La Gaceta Literaria* pudiera ser útil regresar a la valoración de Aragón Leiva sobre los frescos de Rivera en Cuernavaca.

*ingrediente común de nacionalismo cultural que era necesario para dialogar con una época que tuvo un frisson esencialmente internacionalista.*<sup>118</sup>

Y es que la publicación de Giménez Caballero gozaba de una loable especialización. Tras unas primeras páginas más generales que se ocupaban de asuntos literarios, políticos y editoriales, seguían esas otras gacetas que refrendaban la intención latina a la que aspiraba. Gaceta Catalana se realiza directamente en Barcelona, a veces incluso en catalán. Gaceta Portuguesa lo hará desde Lisboa y en portugués. Hay que recordar que en estos años Portugal está bajo una dictadura militar que, si bien todavía no es salazarista, sí está muy inspirada en la que se estaba sufriendo Italia desde 1922. En cuanto a Gaceta Americana, se redacta desde la capital argentina aunque hay una cierta colaboración en Madrid. Precisamente es Guillermo de Torre, un madrileño que fija su residencia en Buenos Aires tras casarse con una artista como Norah Borges, quien se encarga de redactar las crónicas de arte sudamericano. De París llegan muchas de las aportaciones sobre el mundo del cine. Más adelante surgirán más diferenciaciones ateniéndose a diversas circunstancias. Parece sorprendente observar cómo acabará la revista concentrada en un solo redactor ateniendo a esta gran descentralización de la que hizo gala en un principio.

Sea como fuere, resulta innegable –y apasionante- observar cómo la presencia de una nómina de colaboradores tan amplia y de posiciones tan variadas contribuye a una riquísima variedad de concepciones del arte y del artista, desde políticas a religiosas o filosóficas, pasando incluso por las que sostenían ciertos sectores médicos de la época:

*Recordando los nombres que forman el escalafón de la estética universal y disecando sus vidas, encontramos en ellas con gran frecuencia el fantasma soporoso de la enfermedad. (...)*

*Por eso hacemos notar hoy que la adaptación de Watteau a una tuberculosos melancólica como la de Margarita Gautier será la condición primordial en la génesis de su pintura peculiar y específica (...)*

*Consideremos el simbolismo fálico de Miguel Ángel o los mil detalles de las obras de Oscar Wilde, Platón, Schopenhauer, Castelar, Shakespeare o Wágner, todos homosexuales (...)*

*La actividad de un veneno microbiano, el desequilibrio de su sexualidad, constituirán siempre la mejor explicación de una técnica rara o de una concepción estética destacada y anormal.*<sup>119</sup>

En el apartado exclusivo de los críticos de arte, la referencia de los mismos es también numerosa y de lo más variada, antagónica incluso, en sus concepciones estéticas. Algunos de ellos han aparecido ya en el capítulo anterior. Entre los más asiduos se halla un decidido vanguardista, posiblemente la mayor autoridad española de la materia como Guillermo de Torre, también un crítico de interesantísimos análisis artísticos de postura ideológica fascista como Sebastián Gasch; además los hay con juicios hacia la vanguardia de auténtico desprecio que se hayan deslumbrados por el arte cristiano como Eugenio Montes o por el de nuestro pasado imperial como Eugenio D'Ors; o Agustín Espina, que experimenta profundos cambios en sus posturas artísticas que lo llevan de un extremo a otro... Todos ellos protagonizan las reseñas de arte con apreciaciones y debilidades que no son necesariamente coincidentes. Producto de estas

---

<sup>118</sup> MAINER, J. C.: «Notas sobre La Gaceta Literaria (1927-1932).» *Anthropos*. 84 (Barcelona) 1983, p. 43.

<sup>119</sup> RESA, R.: «Arte, sexualismo y enfermedad.» *La Gaceta Literaria*, 86 (Madrid) 1930, p. 15.

diferencias serán las interesantes polémicas que pueden verse en *La Gaceta Literaria*. Para su mejor comprensión convendría desglosar las concepciones de los mismos, pues marcarán a partir de ahora cualquier visión sobre fenómenos artísticos.

El primero es, por supuesto, Ernesto Giménez Caballero, Gecé, que como fundador de la revista visita prácticamente todos los apartados de sus páginas, volcando sus opiniones en cualquier campo, más todavía cuando quede al frente en solitario del proyecto. La posición respecto a las vanguardias de Giménez Caballero está políticamente muy condicionada. Lo que le preocupa es la decisión ideológica de las mismas y su posible utilización para objetivos determinados. Ello explica las diferentes posturas respecto a artistas como Pablo Picasso o Salvador Dalí, cuya valoración oscila violentamente en *La Gaceta Literaria*, como más adelante se verá. Así Enrique Selva Roca de Togores señala que su libro *Hércules jugando a los dados*, es sobre todo un estudio acerca de las posiciones políticas que encierra la vanguardia.<sup>120</sup>

Por ello prefiere un arte humanizado, rechazando las vanguardias anteriores que considera izquierdistas:

*Yo no sentía el vanguardismo; yo llevaba un nervio muy nacional, muy español ¿verdad?, no me perdía en esa marea de tipo internacionalista, apátrida, y con todo ese momento que provoca la revolución rusa.<sup>121</sup>*

En realidad lo que ocurre es la revista pretendió apropiarse e instrumentalizar las vanguardias sin éxito, lo que hace que poco a poco cambie la consideración que tiene de muchas de ellas conforme éstas van tomando partido de un ideología diferente a la suya, como se verá con ejemplos tan ilustrativos como el de Racionalismo y Funcionalismo.

Por ello y, en contra de lo que su artífice no se cansará de proclamar con posterioridad, *La Gaceta Literaria* es el órgano de las Vanguardias en España y así lo reconocen hoy en día, historiadores de toda tendencia ideológica. Lo que ocurre es que cuando Gecé juzga esta aventura editorial lo hace a posteriori. Es ya un hombre que se siente y proclama el ideólogo del fascismo español, el responsable ideológico de una causa convertida en Santa Cruzada cuya victoria en esa ordalía que para los falangistas fue la Guerra Civil demuestra a sus ojos la razón de su postura por el Juicio de Dios, por lo que debe dejar clara su posición última aunque no fuera la inicial. Además el tiempo le ha mostrado a unos artistas vanguardistas contrarios a los fascismos, muchos de ellos de izquierdas o abiertamente soviéticos, sobre todo los españoles, lo que le produce un mayor rechazo. Sólo reconociendo en *La Gaceta Literaria* una decidida apuesta por el arte nuevo en sus propuestas iniciales, puede comprenderse la participación tan importante en su aparición de Guillermo de Torre o las posteriores polémicas entre Gasch y Montes o D'Ors, entre otros casos.

Así, por ejemplo, cuando Gecé es preguntado en una ocasión sobre su libro *Yo, inspector de alcantarillas*, considerado- y lo que es más importante: publicitado así en las páginas de su revista- como el primer libro surrealista español, argumentará años después que no es tal y que sólo posee en su génesis el punto de partida freudiano, no las elucubraciones suprarrealistas:

*La palabra surrealismo es un galicismo feroz, absurdo, ininteligible, y sin embargo ha triunfado. No se sabe si quiere decir sobre el realismo o bajo el*

---

<sup>120</sup> SELVA ROCA DE TOGORES, E.: «Plenitud vanguardista de Gecé.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 45.

<sup>121</sup> SELVA ROCA, E.: «Giménez Caballero entre la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 23.

*realismo. Es la aplicación revolucionaria de las teorías de Freud, que deshace la integridad de la persona humana y deja como valioso el mundo de los sueños, de lo incoherente, la anulación de la razón. Y buscando en esto precisamente la poesía; entendiendo por poesía lo irracional, lo ininteligible, lo subconsciente. Al llegar a mí, no lo hizo por medio de libros ni imitaciones, sino que yo reelaboré este mundo a mi modo, inspirándome como digo en el libro, en la mística española.*<sup>122</sup>

Su idea sobre la estricta función del arte es en definitiva profundamente anacrónica y reaccionaria, como propone sin tapujos:

*Devolver el arte a lo que ha sido siempre: un encargo del Estado, un servicio al Estado o a la Iglesia. El artista libre que se había lanzado desde el siglo XVIII con la Enciclopedia y sobre todo con el Romanticismo, había que volver a encajarlo en su utilidad social, liberándolo del marchante de cuadros, de un comercio un poco vil.*<sup>123</sup>

Guillermo de Torre es el otro gran responsable de la aparición de la revista, no obstante la abandonará antes de su cierre. Es también el autor del artículo que propone a Madrid como faro para el arte sudamericano que tanta polémica conllevó. Hay que señalar que es reconocible en el autor de “*Hélices*” una evolución en sus ideas del arte de ese continente. Tras casarse con Norah Borges al año siguiente de redactar el artículo, descubre una visión hacia América sin paternalismos, basada en el respeto mutuo que dio bellas páginas de admiración sincera en su obra, reforzadas al fijar en la Argentina su casa durante algunos años.

Si a ello le añadimos que este colaborador es uno de los máximas autoridades en el conocimiento de las vanguardias, no resulta complicado intuir lo avanzado de sus concepciones artísticas lo que, unido a su posicionamiento político, provocará su abandono de la revista.

Su visión del arte americano posee un delicioso equilibrio entre la distancia del extranjero y el conocimiento de la Vanguardia, que inmediatamente se enriquece desde una perspectiva afortunadamente integradora con las peculiaridades de su nuevo lugar de residencia. Como muestra están sus comentarios referentes a la exposición del Salón de Pintores Modernos celebrado en Buenos Aires en 1930, donde defiende manifestaciones estéticas como Cubismo, Constructivismo, Futurismo o Expresionismo inspirado en Klee, que concluye de forma muy reivindicativa, aunque con análisis crítico del que sabe diferenciar y hallar los matices del *arte nuevo*:

*En suma, el Salón de los Pintores Modernos ha sido, sin duda, el acontecimiento más valioso e interesante de la temporada invernal argentina. Esta afirmación no adjudica indubitablemente patente de genialidad a sus expositores. Pero con relación a la grisura de las demás manifestaciones pictóricas y frente a la cerrazón mental que padecen los detractores de los nuevos pintores, me place conferir una vez más a estos últimos reconocimiento de excelencia en tono superlativo y hasta darle un tono polémico, vindicatorio.*<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> SELVA ROCA, E.: «Giménez Caballero entre la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 24.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 22

<sup>124</sup> TORRE, G. DE: «La nueva pintura argentina.» *La Gaceta Literaria*, 95 (Madrid) 1930, p. 8.



Dentro de todas esas “*pequeñas gacetas*” que en su suma constituyen *La Gaceta Literaria*, Antonio Espina y Sebastiá Gasch se encargan de la dedicada al arte, uno desde Madrid y otro desde la Ciudad Condal, respectivamente.

Antonio Espina es ejemplo de evolución política al recorrer prácticamente todo el espectro ideológico de la España de entreguerras. Ya se ha visto como desde su posición de primer comentarista español del libro de Roh, vuelca en su reseña a *Realismo mágico* su concepción de arte clasista, como vanguardista para élites escribe en la revista de Giménez Caballero, hasta que sus diferencias políticas se hacen insalvables. Abandona la revista y es sustituido por Enrique Lafuente desde el número del primero de abril de 1929, por eso su presencia es significativa como ilustradora de la evolución de *La Gaceta Literaria*, pero escasa en este estudio.

Sebastiá Gasch, es un entusiasta del arte nuevo, amigo y admirador de Joan Miró y en un primer momento de Dalí. Su concepción es la más adelantada de la revista junto a la de Torres. Fascinado por la Vanguardia, será su más fino analista y apólogo a lo largo de sus colaboraciones. Incluso, cuando este movimiento vaya perdiendo gradualmente la simpatía de Giménez Caballero, este crítico catalán seguirá con su adhesión entrando si es necesario en polémicas con otros compañeros de redacción, enfrentamientos estos que pasan por estar, como se ha señalado, entre los más interesantes episodios de la vida de la revista. No se limita a las obras realizadas con los materiales habituales sino que se preocupa de seguir la experimentaciones a través de otras materias. Incluso atiende a manifestaciones tan alejadas de la tradicional tipificación de las bellas artes como el circo, el music-hall, el teatro de títeres o el transformismo.

Gasch sin embargo se separa del componente izquierdista de las vanguardias en argumentar la existencia de un orden innegable en la realidad que el arte debe aprehender, por ello otra de sus constantes es el rebatimiento recurrente de la existencia de la abstracción. Este orden posee características del proclamado por las doctrinas fascistas. También es un enconado defensor del concepto de arte para la élite orteguiano.

Ya desde el primer número del año 29, el catalán realiza unas reflexiones sobre el arte nuevo donde es posible encontrar todavía las líneas maestras de su postura en el debate estudiado, así como ciertas consideraciones acerca de la creación artística, sus artífices y destinatarios. Gasch señala que el arte moderno, el de la Vanguardia, es característicamente realista, que no aparente. Es decir, su realidad se debe a que no representa el aspecto vanamente material de la naturaleza sino su esencia.

*La pintura moderna, en efecto, es esencialmente realista. El arte actual, en efecto, no imita la parte material, la parte superficial, la parte externa a la realidad, que no interesa a ningún verdadero artista, sino su parte interna, su parte esencial.*<sup>125</sup>

Esto demuestra una concepción de una gran modernidad, con postulados tan atrevidos como los que después se verán en revistas de ideología pro republicana como *Cruz y Raya* o *Gaceta de Arte*, pero junto a esta modernidad se encuentra también pronunciadas intenciones reaccionarias. En la columna, para definir esa esencialidad, se recuerdan las palabras de Le Corbusier cuando afirmaba que la Naturaleza, aunque pareciera caótica, poseía en su interior un orden concreto que era posible intuir. También a Severini cuando hablaba de representar el universo atendiendo a las leyes

---

<sup>125</sup> GASCH, S.: «Belleza y realidad.» *La Gaceta Literaria*, 49 (Madrid) 1929, p. 4.

por las que se regía (leyes divinas, por supuesto, al estar este pintor futurista imbuido en su etapa de pintura sacra, aunque si la revista comparte este punto de vista acerca de su emanación, no lo especifica). Lo que en realidad aconseja Gasch es que el arte ha de mostrar ese orden que, convenientemente instrumentalizado, era una de los valores del fascismo. Es más, si se constataba que ese orden era omnipresente en toda la Naturaleza, que existía incluso por debajo de la apariencia, la legitimación de sus postulados sería mayor. Así escribirá:

*Eso es lo que hace el arte moderno, que no copia el aspecto -caótico- de la naturaleza, sino que crea su equivalente -ordenado- con la ayuda de las leyes de unidad y armonía que la inteligencia ha discurrido en ella.*<sup>126</sup>

Ese orden es intrínseco a todo lo existente, también al ser humano para el que la experiencia del orden le es perentoriamente necesaria. La unidad de medida en la que se mide el triángulo artístico fascista es el orden:

*Equilibrio, orden, proporción, leyes todas ellas que rigen todo lo creado, han de regir asimismo la obra artística. Llevamos esta necesidad de orden incrustada en lo más profundo de nuestro ser. El verdadero artista siente la necesidad de ordenar, y el espectador de la obra realizada necesita igualmente disfrutar de ese orden.*<sup>127</sup>

La proclamación de un orden en todo es una constante de los artículos de Sebastián Gasch en la que redundará continuamente. Habla también acerca de que junto a la circunstancia del orden que el autor descubre a través del intelecto, está la captación de la esencia intuitiva. Para afirmar la capacidad del artista a la vez que lo diferencia de un científico, recurre a Croce. Esta apropiación está acorde con la habitual tendencia de los ideólogos fascistas para utilizar y reelaborar premisas ajenas en su propio beneficio, como las de este filósofo italiano que hacía tres años que había publicado su “*Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas*”.

Aquí se puede observar ese otro rasgo de la visión de Gasch. El arte de y para las élites que propugnara la *Deshumanización del arte* y que sólo ellas son capaces de captar:

*Aquel resplandor espiritual que el vulgar no percibe, que únicamente el artista sabe discernir, y sin el cual no hay obra de arte posible.*<sup>128</sup>

En ocasiones, Gasch, manteniendo esta postura, se cuidará de no presentarla de forma tan clasista, revistiéndola de aspectos más amables:

*No digo ignorantes, ni digo vulgo, ni digo masas. El arte para minorías, en efecto, es una siniestra broma. El arte de Picasso, el arte de Miró, por ejemplo, no es un arte para minorías. No hay mayoría vulgar ni hay minoría selecta. Hay, únicamente sensibles e insensibles.*<sup>129</sup>

Pero otras veces se muestra más crítico con los que no fueron agraciados con ese pretendido don:

---

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> GASCH, S.: «Abstracción.» *La Gaceta Literaria*, 60 (Madrid) 1929, p. 5.

*No basta, para llegar a la plena comprensión del arte moderno, una inteligencia plástica, claramente discernidora. No es suficiente saber descubrir el mecanismo que rige la estructura interna de un cuadro: unas relaciones de ángulos, unas conjunciones de horizontales y verticales, un exacto paralelismo. No es suficiente el profundo conocimiento de la ciencia constructiva. Es preciso, sobre todo, una fuerte intuición. Una poderosa intuición para discernir la buena y la mala calidad. Y eso no se aprende. El que no lo posea, que se aparte prudentemente, a fin de no dar el triste y frecuente espectáculo de un hermetismo espeso, de una siniestra ineptia, de una sórdida incomprensión.*<sup>130</sup>

A pesar de estas consideraciones, no cabe duda de que Sebastiá Gasch será el más decidido y certero analista de la Vanguardia en las páginas de *La Gaceta Literaria*, dando pruebas a lo largo de sus artículos de sincera fidelidad al arte nuevo. Otra prueba de ello es la admiración que hacia él como crítico le reconocen rivales ideológicos, entre ellos los integrantes de *Gaceta de Arte*, lo que se constatará en el apartado dedicado a esta publicación.

Eugenio Montes, por su parte, es un intelectual de profundas convicciones católicas y tradicionalistas, partícipe en la fundación de Falange aunque más cercano a una monarquía en la línea de Charles Maurras, del que le diferencia ese catolicismo militante frente al agnosticismo declarado del francés que, por cierto, ya había sido excomulgado por Pío XI el mismo año de aparición de *La Gaceta Literaria*. Su concepción de arte es muy tradicional, religiosamente post tetrina y reacia a cualquier experimentación en materiales, técnicas o propuestas innovadoras. Como consecuencia, es un colaborador muy conservador, que desconfía de las vanguardias y de lo extranjero, como se ve en el recurrente parafraseo de Jacopone de Jodi y su “*mal te vedo, Parigi.*” Sus crónicas están siempre llenas de valoraciones religiosas y morales, como prueba, por ejemplo, lo aparecido en el número 94, apropiado para trazar su postura por referirse a la escultura con un enfoque muy general:

*Como una luna vivió, plena y blanca de mármoles, hasta que las nieblas del individualismo protestante ocultaron la azul catolicidad. Como una luna volverá a lucir cuando la meteorología de una política heroica alce tabores de fe, entre nieves de invierno moscovitas y sudores de estíos proletarios. Pero en el intermedio, en la mezquindad del aire empequeñecido y escéptico de la mesocracia y la burguesía, ¿qué podía hacer? (...)*

*Menos altiva la pintura, cuando cae –olvidando los Mandamientos de la Ley de Dios, que son los de la ley del pueblo–, acepta el ser entretenida, entreteniendo, deleitosa, sensualmente, al que le pone un piso. La escultura, más popular por más aristocrática, más noble por más de todos, lejos del Templo religioso o civil, emigrada de la fuente comunal, no sabe vivir. (...)*

*La escultura nació cuando el verbo se hizo carne. Cuando los ideales, fugitivos como vientos, encarnaron en la carne eterna del mármol y el granito.*<sup>131</sup>

Coinciden Montes y Gasch en defender la existencia de ese orden presente en la naturaleza y que debe constatarse en el arte, así el artista que lo logre, que ordene la realidad, se demuestra como buen fascista:

---

<sup>130</sup> GASCH, S.: «Comprensión del arte moderno.» *La Gaceta Literaria*, 65 (Madrid) 1929, p. 6.

<sup>131</sup> MONTES, E.: «La esencia civil de la escultura.» *La Gaceta Literaria*, 94 (Madrid) 1930, p. 8.

*La sombra –y la casi sombra- y la perspectiva son para Leonardo dos revoluciones disciplinadas, a las que cumple hacer triunfar, mas sin que su triunfo sirva para otra cosa que para sostener el orden y apoyar la dictadura. Italiano, paisano de Maquiavelo, camisa negra, Leonardo de Vinci es un fascista. Nada de liberalismo en él, nada de creyente en la espontaneidad. Entiende la libertad, como Hegel, a la manera de una «necesidad comprendida». Habla del liberalismo como podía hablar el profesor Gentile. Esto no lo digo yo, que lo dice él mismo en la página 121 del «Tratado» - edición Borselli- Lanciano-, 1914. «Lo que está constreñido por límites es más difícil que lo que es libre, pero donde hay libertad no hay orden.»<sup>132</sup>*

También en el conocimiento de las teorías de Croce, como se observa en esta crítica al filósofo antifascista extraída del mismo artículo:

*Obra a que deberán entregarse urgentemente las cabezas filosóficas para sacar las teorías del arte del callejón sin salida en que las metieron el formalismo liberal y ciego de Croce y sus comparsas, apologistas de la simpleza.<sup>133</sup>*

Otra participación relevante es la de Eugenio D'Ors. Es un fervoroso defensor del retorno al orden, de los artistas italianos como Severini, De Chirico o Tozzi, preocupado del regreso de la figuración y de lo que llama inteligencia frente a cierta inconsciencia de la que acusa a la Vanguardia. De hecho, no cabe duda que su primera admiración hacia un joven Salvador Dalí se debe a ese virtuosismo en el dibujo que derrocha.

En lo referente a Benedetto Croce, su opinión está en la línea Montes, más cuando el pensador italiano ignora a artistas por los que se inclina *La Gaceta Literaria*:

*En cuanto a Croce, autor de una de las «Estéticas» modernas más considerable, su mal gusto en materia de arte moderno sólo tiene por paliativo su indiferencia; indiferencia, de la cual, su «Estética» se resiente...<sup>134</sup>*

Enrique Lafuente, por último, aún siendo amigo íntimo desde la universidad de Giménez Caballero hasta el final de su vida, lo que no ocurre con frecuencia en amistades tan tempranas de Gecé, colabora relativamente poco en el personal proyecto de éste, sólo durante ocho meses y eso que es el sustituto de Espina como director en el apartado artístico de *La Gaceta Literaria*. A pesar de esto, su participación es ejemplar para una definición de la revista. Suyo es el artículo que tanto gusta del libro de Navarro acerca de la influencia del arte español en el americano que se ha referido en el capítulo anterior y también es uno de los autores en los que puede rastrearse ese gradual alejamiento de París como capital del arte novedoso que se presenta en el siguiente. Además, aunque años después publicará esas reflexiones acerca del pensamiento orteguiano en relación a las artes que también se han constatado, en sus escritos entre marzo y octubre del 29 pudiera parecer que el autor no ha reparado todavía en el gran cisma de la concepción del artista como tal antes y después de las revoluciones burguesas. Ello se observa en sus continuas referencias a obras antiguas como las de

---

<sup>132</sup> MONTES, E.: «Leonardo, o la encrucijada.» *La Gaceta Literaria*, 76 (Madrid) 1930, p. 3.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> D'ORS, E.: «Italia vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 8.

Mengs<sup>135</sup> o el énfasis en que el historiador del arte debe anteponerse al crítico en las valoraciones de las nuevas obras:

*La crítica ha de ser concebida como disciplina científica entrenada, puesta al servicio de lo actual. El arte de hoy, antes de perderse en el caos, al que muchos artistas actuales quieran volver, necesita, más que nunca, de historiadores del arte.*<sup>136</sup>

Lo que ocurre en realidad es que Lafuente, como su amigo Giménez Caballero, comparte la concepción de que el artista burgués se ha desviado del preferible camino de poner su producción al absoluto servicio del Estado y muestra su debilidad por los pintores pretéritos como Mengs, que no olvidemos es el último pintor de cámara de la realeza española en el sentido más cortesano del término, ajeno a las veleidades artísticas burguesas que si se observarán en sus sucesores, con un ejemplo tan definitorio como el de Goya.

### La evolución hacia la derecha del proyecto. De París a Roma.

El escoraje paulatino hacia la derecha de *La Gaceta Literaria* lleva al abandono progresivo de muchos colaboradores, bien por desavenencias políticas, bien para poner en marcha otras revistas que reflejen mejor sus concepciones estéticas. Esto junto a la crisis económica europea conlleva el fin de esta empresa editorial, aunque no sin antes asistir a varios números redactados íntegramente por Giménez Caballero desde la irreductibilidad de sus ideales titulado *El Robinsón Literario de España*:

*Mis amigos y colaboradores de La Gaceta Literaria me fueron abandonando hasta dejarme el periódico como isla desierta y sólo por mí habitada y descrita: «El Robinsón Literario de España». Pero yo no les abandoné a ellos y les seguía y abrazaba idealmente.*<sup>137</sup>

Este gradual abandono le afectará personalmente pero también reforzará sus convicciones políticas revistiéndolas de la autoafirmación del rechazado y otorgándole un innegable misticismo:

*Sin partido de derechas ni de izquierdas; solo, solo; en una soledad de isla, que yo he simbolizado en mi Robinsón Literario de España, siento que la angustia y las lágrimas vienen llenando mi garganta, mis ojos, desde hace más de un año.*

*¡Yo no he nacido para esta soledad! ¡Yo me asfixio en mi noche celular de España! Y, sin embargo, algo implacable, religioso, imperativo, e inefable me empuja en esta actitud, que ha llegado a tomar para mí mismo carácter de misión.*

*¿Soy un pobre hombre o un loco? Es posible. Y todo cuanto os he ido diciendo hasta aquí es posible que sólo sea un sueño. Un sueño que muera conmigo.*

---

<sup>135</sup> LAFUENTE, E.: «Revisión de Mengs» *La Gaceta Literaria*, 60 (Madrid) 1929, p. 5

<sup>136</sup> LAFUENTE, E.: «La historia artística y la crítica de arte» *La Gaceta Literaria*, 55 (Madrid) 1929, p. 7

<sup>137</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 68.

*Pero cuando veo que mi alma se va cada vez más desnudando de vanidades y de ambiciones primarias, y cuando veo que «la hostilidad» y «la soledad» han sido siempre los ambientes confortables donde se han movido las palabras puras, las que anuncian verdad, las que exigen reforma de una mentalidad o de un mundo determinado, parece como si en mi Peña Pobre –como San Jerónimo en el desierto- recibiese el pan divino por el pico de un ave. Parece que un espíritu santo consolase mi tribulación y agonía y anunciase a mi soledad próximas campañas fraternales.<sup>138</sup>*

Hasta llegar a la situación que Gecé expone en este lamento, sin embargo, ha habido como se ha señalado una continuo caminar hasta un fascismo sin complejos.

Un original medidor de este proceso puede observarse desde el punto de vista artístico en la consideración que los redactores van teniendo respecto a Francia, más concretamente hacia París como capital artística. Esta visión va evolucionando desde un parnaso poblado de artistas oriundos y extranjeros que se entremezclan en una enriquecedora urbe, faro del arte mundial, hasta convertirse en una vulgar ciudad poblada de judíos, vividores, inmorales y comunistas.

*La modernidad era una aventura de unos cuantos francotiradores al margen de la buena sociedad, poetas y pintores de una bohemia perdida entre Montmartre y Montparnasse, nutrida por la afluencia de famélicos emigrantes de la Europa del Este.<sup>139</sup>*

Los ejemplos de alusiones a esta depauperación son constantes a lo largo de toda la vida de la revista. Recurriendo sólo a unos pocos de ellos observaríamos como la ciudad degenera de Babel a Babilonia. En el número que inaugura 1929, Antonio Espina comienza el año escribiendo:

*París es actualmente el crisol mágico donde se funden todos los elementos del arte universal. Babel de espíritus, bolsa de valores materiales y psicológicos, laboratorio de ensayos en grande y pequeña escala, vitrina internacional de modelos. París sigue imponiendo al mundo los autores y las obras más selectos. Más selectos por haber resultado triunfantes en el medio que mayores dificultades presenta para la lucha y, por tanto, para la selección: Al menos, para una clase de selección: la de la originalidad (...) Los filtros parisinos no restringen la secreción individual de estesia, cuando la individualidad es violenta e imperativa. Al contrario, la depuran con voluptuoso refinamiento.<sup>140</sup>*

Poco a poco, aunque no se le niega su pasado glorioso de capitalidad artística, se va dibujando a la ciudad como un lugar que se agota, que pierde ese espíritu de guía:

*...el siglo XIX suponía un centralismo europeo indiscutible, axiomáticamente aceptado por todas las naciones, a saber, la capitalidad de París (...) París, que hoy se americaniza, que sufre el boicot de rivalidades recelosas –hoy que el mundo ha fermentado en nacionalismos hiperestéticos-, puede ser*

---

<sup>138</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *La nueva catolicidad (teoría general sobre el fascismo en España)*. Madrid: La Gaceta Literaria, 1933, pp. 183-184.

<sup>139</sup> CLAIR, J.: *Malinconia*. Madrid: Visor, 1999, p. 31.

<sup>140</sup> ESPINA, A.: «3 pintores.» *La Gaceta Literaria*, 29 (Madrid) 1929, p. 7.

*considerado ya con la melancolía con que contemplábamos a las bellas otoñales, que han sido muy amadas.*<sup>141</sup>

En noviembre de 1929, Sebastiá Gasch, a propósito de cierta antipatía que la crítica francesa profesaba hacia Chagall, considerándolo “*méteque*”, es decir extranjero y bárbaro, arremete contra los pintores de ese país:

*Y toda la pintura francesa contemporánea – lo recuerda André de Ridder- de Dunoyer de Segonzac a Utrillo, de Derain a Friesz, no hace sino continuar, con diferencias de aspecto, pero con identidad de fondo, la gran tradición francesa esencialmente realista, casi naturalista.*

*Y, evidentemente, este es el origen del estado lamentable de la actual pintura francesa, férreamente obstinada en un realismo vacuo. Cualquiera de esos «mèteques», tan odiados, cualquiera de esos extranjeros que subordinan la realidad a la imaginación, no se puede compara, en intensidad, a los jóvenes maestros de la pintura francesa mal llamada viva.*<sup>142</sup>

No olvidemos que aunque en la producción de Chagall está muy presente su cultura judía, esta condición no influye en el juicio del catalán, es más, el componente judío forma parte de esa cultura que Gasch considera superior a la de los pintores franceses. Será Eugenio Montes, más tradicional que Sebastiá Gasch, quien comienza a introducir ya valoraciones antisemitas. Montes ataca a la Ciudad de la Luces describiéndola como aquel lugar que ha convertido el arte en simple negocio:

*Mal te veo, París, mal te veo. Porque eres tú quien ha perdido el don de ver claro y justo. Nubes equivocadas se han posado en tus ojos. Una limosna, por Santa Lucía. París ya no es capaz de inventar más formas que una mera forma de mendicidad (...) Lo cierto es que es tan sólo un mercado, un zoco, un comercio para nómadas, o si se quiere, para turistas. Pero no un centro creador. El arte joven encuentra en París un bazar, no una patria.*<sup>143</sup>

Ello es ideal para recurrir al manido tópico antisemita de avaricia y usura del pueblo judío que por ello se encuentra en París, enfrentándose por un trozo del pastel con el, ya declarado por la revista, caduco vanguardismo de los artistas españoles:

*En el Bois de Boulogne se ha celebrado, a lo largo de 1930, la lucha entre la pintura francesa de los españoles y la pintura judía de los eslavos. Falsa superficialidad contra falsa profundidad. Cossío, Bores, Viñes –mañana Palencia-, defendiendo, pulgada a pulgada, número a número, la superficie de un arte desraizado, todo hojas, calidad, luz de sol e impresionismo delicado y delicia sexual, contra Soutine y su legión polaca, profunda a fuerza de superficial, sombría, subterránea, confusa y sentimentaloides.*<sup>144</sup>

Incluso se atreve a rescatar la polémica propuesta que hiciera De la Torre en el 27 de renuncia de los americanos de París como ejemplo para la creación artística:

---

<sup>141</sup> LAFUENTE, E.: «La crisis de la medalla.» *La Gaceta Literaria*, 68 (Madrid) 1929, p. 3.

<sup>142</sup> GASCH, S.: «Norte- Sur.» *La Gaceta Literaria*, 69, (Madrid) 1929, p. 3.

<sup>143</sup> MONTES, E.: «El arte europeo en 1930.» *La Gaceta Literaria*, 97 (Madrid) 1930, p. 17.

<sup>144</sup> *Ibidem*

*Todavía hay quien cree que París es la capital urbi et orbi, del mundo artístico. El desudamericanizador que a estos sudamericanos desudamericanice, buen desudamericanizador será.*<sup>145</sup>

Frente a Francia y con devoción casi religiosa, el modelo en arte y política para *La Gaceta Literaria* será Italia, la fundadora del fascismo. Si entre los artistas plásticos españoles desde inicios del siglo XX se observa esa inclinación por París, son las ciudades italianas las que seducen a muchos de los redactores de la publicación. Además no sólo Giménez Caballero, sino otras personalidades relevantes como D'Ors o Gómez de la Serna gustan y son seguidos en ese país. Tampoco puede obviarse el aliciente del pasado componente hispánico- para usar un término afín- del lugar. La aportación española de magnas personalidades al Imperio Romano es incuestionable; la supremacía militar de los Austrias se forja en las campañas italianas del Gran Capitán, Carlos V gustaba de autodenominarse César; el Saco de Roma; la Nápoles española; la llegada de Carlos III desde esas tierras... todos estos acontecimientos conllevan un constante recordatorio de las glorias nacionales que la revista no puede obviar. Ramón Gómez de la Serna, que colaboró en varios números redactando en exclusiva una página, la *Gaceta de Pombo*, había escrito, por ejemplo, esta bellísima declaración de amor a la antigua Parténope:

*Nápoles es la ciudad más inmortal que he conocido. Todas las ciudades si desapareciesen por completo no sé si resucitarían o quedarían en ruinas. Nápoles habrá de resucitar época tras época por el sitio en que está y porque la dulzura de vivir está escrita indeleblemente en el sitio que ocupa.*<sup>146</sup>

O el propio Giménez Caballero que en una obra publicada dentro de los cuadernos especiales de su revista, confesará:

*Pero en Roma, a las pocas horas de caer en Roma... ¿qué cosa me pasó? No sé. Sólo recuerdo que girovagué alucinado por calles, y jardines, y cielos, y árboles, y palacios, y acentos de aquella vida. Y que de pronto me encontré abrazado a Roma con un ansia incontenible y desarticulada de balbucear tenuemente: madre.  
Roma, a los pocos días, ya fue todo para mí.*<sup>147</sup>

Los valores civilizadores que Italia ha irradiado al mundo son innegables para ellos, también por supuesto en el arte. Prueba de ello es la constatación de un estudio de la Universidad de Perugia de 1931 acerca de la huella italiana en el arte eslavo. En él, sin bien no puede discutirse la influencia italiana, sí que aparece exagerada por el revisionismo del *P.N.F.*:

*En Rusia se nota principalmente la influencia de los pintores italianos de los siglos XIII y XIV sobre la pintura de los iconos. Y luego, en tiempos de Pedro el Grande, el desarrollo del arte barroco, que llegó a su apogeo bajo Isabel fue debido, sobre todo a los italianos Trezzini, Chidveri, Michetti y Bartolomé Rastrelli. Luego vino el desarrollo de la arquitectura clásica (bajo Catalina II*

---

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *La mujer de ámbar*. Madrid: Espasa- Calpe, 200 p. 27.

<sup>147</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Circuito Imperial*. Madrid: Cuadernos de La Gaceta Literaria, 1929, p. 48.



*con el estili Luis XVI, y bajo Alejandro I y Nicolás I, con el estilo imperio), y fue el triunfo de otros italianos: Rinaldi, Quarendi, Brenna, Rossi... al influjo directo de Roma se debe la monumentalidad de Petrogrado.*<sup>148</sup>

Si la irradiación italiana ha llegado a lugares tan lejanos como Rusia o la por entonces Checoslovaquia, resulta evidente mencionar su influencia en España. Además de la innegable herencia en el Greco y nuestros pintores barrocos, se asegura que el genio italiano durante ese periodo de decadencia entre el XVIII y el XX sobrevivió latente en los españoles posteriores, hasta se sentencia que es la mezcla italiana y española la que inspira a todos los artistas destacables del arte hasta llegar al presente de la revista:

*Esto ha servido para aclarar las estrechas relaciones entre la pintura italiana y la española. Esta última, después del fenómeno aislado del Greco- «verdaderamente inimitable», como cantó Palomino a su muerte- sacó- como las nuevas escuelas nórdicas- su mayor impulso propio de los caravaggiescos italianos. Y así se aclara la serie ininterrumpida de las influencias italianas. Fueron, por tanto, «ödenklassiziten»: Cincinati, llamado el Luquento; Tibaldi, llamado el Miguel Ángel reformado; Zuccari, trabajando es España, y aquella alumna del Campi, «pintura de naturaleza milagrosa», como la llamó Van Dyck; Anguissola, que es probable haya enseñado más que aprendido en la escuela retratística de Moro. Aun el Greco recogió experiencias de Tiziano, Tintoretto, Coreggio, Parmigianino, y también- y sobre todo- de aquel grandísimo profesor del cual era una pena «que no supiese pintar», que fue Miguel Ángel (...)*

*El «luminismo» del Caravaggio en los periodos más maduros de Velázquez llega a ser problema de «atmósfera», y así hace posible como la última voz italiana del Tiépolo y del Mengs la aparición de Goya, que abrió a Renoir y los impresionistas, después de los cuales en cada uno de los últimos grandes pintores de nuestra época –impulsada por el gran camaleón español Picasso-, pintores como el fantástico Chagall o el tempestuoso Vlaminck, que no frecuentan los Museos, y el lírico Modigliani con sus secuaces Kisling y Sutin, en los que es fácil encontrar mayores o menores influencias españolas.*<sup>149</sup>

### El abandono de la Vanguardia y la alternativa del orden

La posición de la revista en relación al arte nuevo va variando desde la aceptación y admiración incluso, hasta la condena de sus propuestas conforme se van identificando antifascistas. Frente a esta tendencia Sebastián Gasch permanece meritoriamente en contra, resistiéndose de forma admirable. Por ejemplo todavía aún en el año en que se inicia este estudio y en relación a ciertas prácticas abstractas, el catalán justifica así el movimiento neoplasticista de *De Stijl*:

*Llegó un momento, sin embargo, en que los pintores, nunca saciados, cada día más sedientos de absoluto, empezaron a hacerse las siguientes reflexiones:*

---

<sup>148</sup> «Los eslavos y el arte italiano.» *La Gaceta Literaria*, 116 (Madrid) 1931, p. 15.

<sup>149</sup> BARBARO, U.: «Antiguos pintores españoles en Roma.» *La Gaceta Literaria*, 89 (Madrid) 1930, p. 8.

*(...) ¿Por qué no suprimir el pretexto natural? ¿Por qué no hacer un arte no representativo? ¿Por qué no mostrar puramente el hecho pictórico de modo integral, desposeído de estorbos? ¿Por qué no crear una obra que haga uso estricto de los elementos pictóricos puros por excelencia (sic); las formas y los colores abstractos huérfanos de representación? ¿Por qué no hacer Pintura Pura?<sup>150</sup>*

Pero la Vanguardia se va poco a poco perdiendo estas simpatías en la revista conforme se escora a la derecha. Uno de los argumentos al que se recurre para conseguir horadarla es el de la recriminación del término deshumanizado. Sabe Gasch eludir lo tramposo de la definición para afirmar que el debate es innecesario ya que, aunque parezca obvio, todo arte realizado por hombres es humano. Tampoco gusta de usar el adjetivo abstracto, como se ha visto en su referencia al neoplasticismo sobre el que ha querido aplicar el término de *Pintura Pura*. Concretamente sobre la denominación de Ortega dice:

*Otros, más inteligentes, aceptan parcialmente el arte abstracto, pero lo tildan de deshumanizado. Y afirman que un arte no representativo, el valor humano no existe. Por abstracto que sea un arte, sin embargo, se adivina siempre en él al hombre. No hay dos hombres en el mundo que ordenen formas y colores abstractos del mismo modo. Una forma, una línea, un punto, están necesariamente llenos del espíritu del hombre que los ha engendrado (...)*  
*Se habla mucho –se ha hablado demasiado– de la deshumanización del arte. Se ha inventado la palabra «abstracto». Pues bien: nos atrevemos a sostener que no existe, que no puede existir un arte deshumanizado; que no existe, que no puede existir un arte abstracto. El trazo más huérfano de figuración, el punto más desposeído de representación, delatan siempre al autor que los ha engendrado. Y un punto, un trazo, de Miró, serán siempre diferentes de un punto, de un trazo, de Picasso. Todo eso lo hemos dicho varias veces.<sup>151</sup>*

Se prefiere antes que este término que puede malinterpretarse, la denominación de arte nuevo. Esta palabra en la pluma de Gasch no se usa con el matiz de lo último en llegar, sino que se hace hincapié en lo novedoso en sus aportaciones y se preocupa de dejarlo muy claro:

*Así, el arte digno de este nombre, ha sido siempre nuevo, ha sido siempre revolucionario. Los adaptadores, los seguidores, los perfeccionadores de los descubrimientos ajenos, han fracasado siempre ruidosamente. No ha quedado más que el hombre inédito, el artista nuevo, distinto de sus predecesores. Hallamos ejemplos de esta tesis incluso en el estilo de los maestros del XV, los Van Eyck, los Van der Weyden, Memling. Estos pintores habían casi logrado la perfección técnica, por lo tanto susceptible de ser continuada, la cual inculcaban a sus discípulos. Estos, sin embargo, fracasaban indefectiblemente. Lo patético de los maestros se convertía miserablemente en vacío amaneramiento y gesticulación teatral. Y es que el arte verdadero, por su misma naturaleza, es siempre nuevo, casi revolucionario. En arte, únicamente cuenta la inspiración del genio creador. Y ésta anda siempre a tientas. No*

---

<sup>150</sup> GASCH, S.: «La inaugural de las galerías Dalmau.» *La Gaceta Literaria*, 71 (Madrid) 1929, p. 3.

<sup>151</sup> GASCH, S.: «Abstracción.» *La Gaceta Literaria*, 60 (Madrid) 1929, p. 5.

*puede, si no quiere morir, pisar tierras ya exploradas. El arte verdadero es siempre nuevo.*<sup>152</sup>

El proceso de desprestigio de la Vanguardia en *La Gaceta Literaria* se acelera durante 1930, pero Sebastián Gasch, continua resistiéndose a la servil constatación naturalista combatiendo las premisas de otros miembros de su propia publicación:

*Se procedió a la revalorización en gran escala de aquellos pintores insignificantes: grandes exposiciones monográficas, lujosas ediciones oficiales y otros excesos. Y el público –el primero- cayó pronto en la trampa tan hábilmente preparada. Los artistas decimonónicos eran más comprensibles que las arduas complicaciones esotéricas, que proponían los heroicos componentes de los grupos de vanguardia (...)*

*Nos permitimos recomendar a nuestros pintores que no se contenten con pintar lo que ven, sino que pinten de memoria. Que no reproduzcan textualmente los objetos, sino que se esfuercen en representar la imagen de esos objetos que se ha formado inconscientemente en su memoria. No olvidemos que los salvajes y los niños, que pintan de memoria, son a menudo más reales que los pedestres naturalistas, y que nos dan una imagen de la realidad mucho más potente y exacta, que los que se limitan a imitar el aspecto de dicha realidad (...)*

*Siempre será mucho más digno un afán de creación, que el simiesco anhelo de imitación. (...)*

*Que los que tengan imaginación, le permitan, pues, volar libremente sin trabas. Y que cedan el naturalismo a los impotentes, a los pobres de espíritu, a todos los que no sabiendo crear, se han de ver tristemente reducidos a la tarea subalterna de imitar.*<sup>153</sup>

El verdadero arte para él no puede ser una copia servil de la naturaleza y por eso se resiste al Retorno al Orden, pero sí ha de beber de ella, entendida como contenedor de todo lo que disfruta de existencia. Por ello aboga por un término medio en esa referencia que aúne plasticidad y expresividad; ojo, cerebro y corazón.

*Precisa un término medio. Precisa todavía la fusión. Todo artista que aspire a realizar una obra centrada –una obra total- ha de fusionar necesariamente ambas deformaciones. Ha de someter la Naturaleza a unas leyes mitad plásticas y mitad expresivas, mitad intelectuales y mitad sensibles.*<sup>154</sup>

Pero la línea editorial de la revista cada vez difiere más de la postura de Gasch. De esta intención de ataque al Vanguardismo es significativa la célebre encuesta que a lo largo de 1930 realiza *La Gaceta Literaria* a la intelectualidad española sobre la Vanguardia. Las preguntas son cuatro:

-¿Existe o ha existido la Vanguardia?

-¿Cómo la ha entendido usted?

-A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día?

-¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?

Esta última pregunta del formulario puede parecer meramente orientativa, pero es la que da la clave de sus verdaderas intenciones. Se pretende igualar Vanguardia y

<sup>152</sup> GASCH, S.: «La querelle de l'art vivant.» *La Gaceta Literaria*, 86 (Madrid) 1930, p. 9.

<sup>153</sup> GASCH, S.: «Creación e imitación.» *La Gaceta Literaria*, 73 (Madrid) 1930, p. 13.

<sup>154</sup> GASCH, S.: «Totalismo.» *La Gaceta Literaria*, 96 (Madrid) 1930, p. 9.

política para así conocer si la postura de los intelectuales y creadores consultados es afín o incómoda para la actitud ideológica de *La Gaceta Literaria*.

Además, ya desde el debate escogido y la formulación de las preguntas, se observa un interés por demostrar la caducidad de la Vanguardia o, al menos, poner en duda su vigencia. No en vano responderá con cierto sarcasmo el pintor y poeta Moreno Villa:

*Y ese espíritu, lo mismo en la vanguardia ya dudosa –a juzgar por la pregunta de usted- ...*<sup>155</sup>

La presentación del proyecto, en la primera plana del número del uno de junio, se acompaña con una entradilla, muy propia del estilo periodístico de la época, como es “*Una encuesta sensacional*” y con la perspectiva de los años y del historiador del arte podríamos decir que no se equivoca. Sensacional nos resulta para conocer sin ambages la postura acerca de este debate de personalidades de la intelectualidad española de todo tipo: desde directores de las revistas estudiadas como Giménez Caballero o José Bergamín a artistas como José Moreno Villa, Guillermo de Torre o ideólogos de los movimientos políticos que protagonizan la dialéctica del XX en España como Ledesma Ramos o César María Arconada.

Las primeras respuestas publicadas son las de Ernesto Giménez Caballero, donde deja claro su postura.

*En el mundo literario, del arte y de las letras, ha existido. Ya no existe. El momento actual es la llegada de todas las retaguardias. De los reservistas. En España sólo queda el sector específicamente político, donde la vanguardia (audacia, juventud, subversión) puede aún actuar.*<sup>156</sup>

No hay duda de lo categórico de su acta de defunción de la Vanguardia, es más, la descomposición de estas tendencias son ya incluso una rémora. Son, por ejemplo, los cubismos que la revista considera ya trasnochados o la degeneración que a sus ojos ha llegado el Surrealismo, como se verá más adelante. Luego aprovecha para hacer un llamamiento a esa juventud tan cara a los fascismos, para que secunden sus posiciones políticas con la promesa de que en ellas se refugian los verdaderos vanguardistas.

A continuación, del resto de respuestas puede entresacarse una división de las vanguardias desde un primer momento más subversivo e irracional, en el que se adivina un negativo matiz anarquista y en el que incluye los ismos para él ya superados; y otros ordenadores, con todo la intencionalidad reaccionaria en este término, de otros más políticos como fascismo o bolcheviquismo. Si los anacrónicos se han refugiado en el movimiento surrealista- y filocomunista,- es en los segundos donde se encuentran los verdaderamente nuevos, los *adelantados*. En el uso de este término pueden rastrearse ciertas afinidades con los conceptos de contemporáneo y coetáneo que Ortega y Gasset, ya había presentado en 1923 en “*El tema de nuestro tiempo*”.

En cuanto a José Bergamín su rechazo al uso de la palabra *Vanguardia* como definición artística es total. Ello se explica en que para Bergamín solo hay un arte verdadero independientemente del tiempo pues es debido a Dios, es decir, el que aprehende con acierto la creación divina o incluso a veces se convierte en mero intermediario entre Él y sus criaturas. Así, como al Hacedor no se le puede aplicar la

---

<sup>155</sup> MORENO VILLA, J.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 2.

<sup>156</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 1.

dimensión temporal tampoco es el arte susceptible a ella. Las tendencias artísticas equivocadas a los ojos del próximo redactor de *Cruz y Raya* simplemente no son arte, de ahí que no sea correcto el término vanguardia, si acaso arte nuevo, pero usado éste desde una significación evangélica, no cronológica. Sus respuestas son muy beligerantes, casi indignadas:

*...una noción incongruente, impertinente e indefinida: esto es: inexistente o inexacta.*

*Luego se trata sólo de un mote, y como tal mote, utilizable caprichosamente: y así, utilizado por unos o por otros- por unos y por otros, siempre los mismos- : los arribistas o arribados, forzados o forzosos, pescadores de río revuelto, y por eso, turbio; pescadores de fangosas ganancias. Esta es la razón por la que unos y otros se apliquen el mote a sí mismos o se lo apliquen a los demás, elogiosa o desdeñosamente, según el caso de su conveniencia; sin contar con que, en todos los casos, coincidían, o coinciden, con la más extensa, y por consiguiente, incomprensiva, de las ignorancias: con que el vanguardista o antivanguardista, que es igual, esté donde esté, y haga lo que haga, se le ve la antena (término de vanguardia).<sup>157</sup>*

Moreno Villa es un defensor de la Vanguardia que cree aún vigente y la elogia. De hecho sus respuestas esconden ciertas alusiones malintencionadas al interés de *La Gaceta Literaria* de darla por finiquitada que ya se han mencionado. Además señala el oportunismo de personas e ideologías de arrendarse su posesión:

*Lo débil de la vanguardia está en que, como todo grupo, suma individuos o elementos no del todo legítimos; en este caso no vanguardistas de sangre. Ventajistas, en una palabra.<sup>158</sup>*

César María Arconada contesta por su parte que cada vez le interesan menos los debates estéticos pues afirma que se halla en busca de soledad e individualismo, lo que es otro ejemplo de la evolución de las personalidades que aparecen por la revista la de este intelectual que luego sería colaborador de la muy colectivista *Octubre*. Duda de su vigencia, más bien cree que está extinta pero ve con admiración lo heroico de todo aquello que para él, la Vanguardia consiguió:

*Yo seré siempre el hombre que lleve una corona de agradecimiento a la tumba del vanguardista desconocido.*

*Hoy lo podemos ver claro. Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. Es decir, las últimas delincuencias del impresionismo: La pintura quebrada de reflejos de sol. La música acuática y vaporosa. La poesía simbolista. La arquitectura barroca de confituras de yeso. Todo esto murió bajo la acometida poco piadosa de la vanguardia. Tal vez no hizo más. Pero ya era bastante. Ensanchó los caminos, abrió los campos, limpió las ruinas. En resumen: preparó la construcción de lo que ha venido después.<sup>159</sup>*

En el otro extremo, uno de los antagonistas ideológicos de Arconada como será el fascista Ledesma Ramos, se muestra despiadado con los vanguardistas. Para él estos

---

<sup>157</sup> BERGAMÍN, J.: «¿Qué es la Vanguardia» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 2.

<sup>158</sup> MORENO VILLA, J.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 2.

<sup>159</sup> ARCONADA, C. M.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 84 (Madrid) 1930, p. 4.

jóvenes no fueron realmente beligerantes en el aspecto de lucha y violencia más literal, ni respondieron políticamente como debían al tiempo que les contemplaba:

*La dedicación política no tolera la esencial frivolidad que caracterizó a los muchachos vanguardistas (...)*

*No hay en la vanguardia solidez para ninguna cosa. No significó para la vida española la llegada de una juventud bien dotada y animosa, que guerrease en todos los frentes. No dio a España una idea nueva ni logró recoger y atrapar las insinuaciones europeas más prometedoras.*

*Hoy puede hablarse así, a las vistas de las limitaciones tremendas. La juventud vanguardista no ofrece a nadie garantías de que en sus cuadros se movilicen los esfuerzos mejores. Por el contrario, yo puedo asegurar que esa vanguardia escondía la más frívola concepción de la cultura. Sin fe en los valores objetivos. Incapacitada y cansada por batallas de imaginación. A última hora podía verse como se incluían en ella todos los alfeñiques del espíritu, que buscaban en el grupo un amparo abstracto a sus transparencias.<sup>160</sup>*

Fácilmente se descubren en estas líneas términos con marcadas intenciones belicistas comunes a la retórica de los discursos de sus admirados Hitler o Goebbels. Tampoco parece difícil suponer en lo que consistían esas “*insinuaciones europeas más prometedoras*” de las que habla en su contestación a *La Gaceta Literaria*.

Eugenio Montes, desde su catolicismo militante, intuye una función oculta y para ello lo valora como mal necesario para higienizar el arte de elementos caducos y volverlo a un estado de pureza y tradición:

*Vanguardia es – o ha sido. El guirigay con el que, simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden. Se trataba de armar barullo para que los otros se alejasen y nosotros pudiésemos entendernos. Y hablar en paz. Y vivir en paz- y en gracia de Dios.*

*Toda la gran restauración del orden metafísico y auténtico que ha ocupado los dos últimos decenios, se ha cumplido bajo el signo del vanguardismo. El orden filosófico lo han traído los filósofos vanguardistas –p. e., Scheler-; el plástico, el vanguardista por antonomasia –Picasso-; el poético, no sé, no me atrevo a preferir un nombre.*

*Así, vanguardia para mí, ha significado y significa tradición. Es decir, guardia de un espíritu íntegro y unitario, desgarrado por el siglo XIX.<sup>161</sup>*

*La Gaceta Literaria* defiende la aparición de un arte nuevo para un mundo nuevo, lo que condiciona el debate acerca del agotamiento del arte puro en su revista. Si para teóricos del Realismo Socialista ello era consecuencia del callejón sin salida al que los ensimismamientos burgueses de los artistas deshumanizados lo habían arrastrado, la lectura de sus antagonistas fascistas es más nietzscheana. Coinciden también con revistas como *Octubre* o *Gaceta de Arte* en que es inminente una nueva sociedad que tendrá un nuevo arte, pero lo hace inspirándose en ese *Superhombre* del filósofo ya completamente nacionalsocializado por las reelaboraciones de su hermana Elisabeth. Habla así de la muerte de una pintura agotada:

---

<sup>160</sup> LEDESMA RAMOS R.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 85 (Madrid) 1930, p. 4.

<sup>161</sup> MONTES, E.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 86 (Madrid) 1930, p. 3.

*En Francia la pintura casi no existe: no se puede, en efecto, dar el nombre de pintura a los kilómetros de tela que ensucian insistentemente los Favory y comparsas. En Alemania, los pintores no saben evadirse del callejón sin salida de la Nueva Objetividad, repetición no superada de realizaciones de épocas ya definitivamente cerradas. Y en Bélgica, los pintores se obstinan estérilmente en un primitivismo más querido que sincero. Y así en todos los países.<sup>162</sup>*

Esta anacronía será superada y sustituida por otras manifestaciones más modernas, muchas de ellas características de la sociedad que el Futurismo fascista italiano gustaba de ensalzar:

*Y enfrente de estas actividades pictóricas –actividades muertas completamente al margen de las actividades vivas actuales- hay el cinema, hay la arquitectura, hay la ingeniería, hay la industria, hay la imprenta, hay la fotografía, hay innumerables actividades con las cuales la pintura actual no puede competir.<sup>163</sup>*

Es en este periodo de confrontación entre esos modos de expresión válidos y la agonizante pintura donde Gasch introduce a los vanguardistas que defiende aunque el resto de sus compañeros de *La Gaceta Literaria* no estén de acuerdo. Son entre otros sus admirados Picasso y Miró, en cuyas obras aparecen elementos extrapictóricos como los periódicos– símbolo de los nuevos sistemas reprográficos- de los colleges picasianos o el uso de objetos que hasta entonces no se usaron en escultura. Ellos encarnan en el ámbito del arte el estadio de león descrito en “*Así habló Zaratrusta*” y su misión es hacer de puente entre lo caduco y lo nuevo:

*Y así se explica porque estos pintores, dos de los cuales pretenden asesinar la pintura, aún pintan. Porque han nacido en una época todavía pictórica; porque todavía no se creen aptos para romper profundamente con el pasado. Y porque, con sus producciones antipictóricas, preparan magníficamente el advenimiento de una época mejor.<sup>164</sup>*

Pero los artistas propuestos por el resto de colaboradores de la revista para esta nueva sociedad serán otros que los que proclama Gasch. Lentamente se revaloriza el arte que gusta de regresar al orden como alternativa al Vanguardismo. Para que ello no parezca un retroceso, se presenta la tesis de que el arte es cíclico, oscila desde el orden a los excesos apasionados –definidos premeditadamente como anarquistas-, para volver a la calma. Así una obra rehumanizada de los años treinta será más avanzada que una abstracción de Kandinsky de principios de siglo.

Con motivo de una reseña al arte del pontevedrés emigrado a Uruguay Méndez Magariños en marzo de 1931, pueden verse ya los primeros argumentos hacia este postulado al hablar de la técnica de este pintor:

*No se advierte aquí el orgullo de mostrar, con estudiada displicencia, cómo se ha labrado la obra. Hay en ella el empeño amoroso de someter, sin violencias ni alardes, la materia (..)*

---

<sup>162</sup> GASCH, S.: «Obras recientes de Dalí.» *la Gaceta Literaria*, 51 (Madrid) 1929, p. 7.

<sup>163</sup> GASCH, S.: «Obras recientes de Dalí.» *la Gaceta Literaria*, 51 (Madrid) 1929, p. 7.

<sup>164</sup> Ibidem.

*No tiene el pintor aquel anhelo impresionista de captar la visión fugitiva, de sorprender la vibración de la luz sin amenguar su función animadora. Tampoco le seducen la frialdad cubista ni el desencadenado vuelo de lo suprarreal. Más que Manet, Braque o el Chagall de las visiones rusas, acaso le conmuevan Schrimpf o Severini, Mense o Kisling.*

*Pero en estética suele acontecer que cada época se considera a sí misma centro del tiempo, sin ayer ni mañana, olvidando que la Historia desciende en repetidos ciclos (Landsberg lo advierte) del orden (pasión y disciplina) a la costumbre (disciplina sin pasión), y de ésta a la anarquía (pasión indisciplinada), para tornar de la anarquía al orden.*

*Así ocurre –vuelve a ocurrir– en los movimientos últimos de la pintura: Academicismo (Costumbre). Tendencias liberadoras (Anarquía). Concretaciones espirituales (Orden).<sup>165</sup>*

Pérez Ferrero defiende también esta idea contra un arte deshumanizado con motivo de la obra de Ponce de León, dejando muy claro la mayor avanzadilla de la obra de De Chirico frente a la del *deshumanizado* Miró:

*Pero ya se advierte en la pintura de última hora esa intención e intuición de «humanidad pictórica», que pudiéramos llamar.*

*La pintura parece que va, felizmente, hacia esos caminos. ¡Los Dioses la sean propicios!*

*«Humanidad pictórica» no quiere decir –¡cuidado!– realidad fotográfica, ni siquiera realidad, ni eso que suena peor todavía: realismo.*

*Pero tampoco quiere decir paisajes de sueño, ni de microscopio, ni de falso fondo de mar. Miró pinta exquisitamente, magistralmente, todas esas cosas. Y Miró es un estupendo pintor. Y su hora en la pintura es la penúltima. Y la última con el defecto de un minuto la de Chirico –en algunos de sus lienzos– sin el defecto en otros. Pero no es la dirección de penúltima hora la que queremos determinar, sino la de última.<sup>166</sup>*

Uno de los motivos de esa superioridad, a parte de la meramente – y simplista– temporal, es la de atreverse a abandonar las perniciosas directrices parisinas:

*La pintura y la escultura cambian aquí de derrotero gracias al esfuerzo de unos cuantos artistas jóvenes que vienen –después de haber pasado casi todos ellos, y de haberse controlado, por París– combatiendo obstinadamente, heroicamente, viejas fórmulas, o mejor aún, fórmulas despreciables.<sup>167</sup>*

Gasch, aunque siempre con reticencias y manteniendo su admiración vanguardista, va aceptando la tesis, si no cíclica sí pendular o dialéctica, de la evolución del arte. Sus palabras, sin embargo, parecen más resignadas ante la irreversibilidad del proceso que gustosas con el mismo:

---

<sup>165</sup> ALLER, A.: «La pintura de Méndez Magariños.» *La Gaceta Literaria*, 100 (Madrid) 1931, p. 5.

<sup>166</sup> PÉREZ FERRERO, M.: «Lo vivo y lo pintado (Anotaciones a los cuadros “fuera de concurso” de Ponce de León.» *La Gaceta Literaria*, 92 (Madrid) 1930, p. 8.

<sup>167</sup> PÉREZ FERRERO, M.: «Segundo Salón de Independientes.» *la Gaceta Literaria*, 92 (Madrid) 1930, p. 12.



*Siempre, en efecto, el arte se ha mostrado dócil a los movimientos que Kandinsky llama pendulares, movimientos que le han hecho ir constantemente de derecha a izquierda. La Historia del Arte es un continuo tejer y destejer, una serie ininterrumpida de acciones y reacciones (...)*

*Y el cubismo hacía su detonante aparición. El cubismo cuartelero que no tenía otra misión que la de oponer un eficaz dique de contención a los excesos desbordados del postimpresionismo y del «fauvisme» que el recuerdo de Cézanne no había sabido dominar (...)*

*... el cubismo había también de sucumbir por obra y gracia de los aprovechadores de los hallazgos de los iniciadores geniales (...)*

*¿Qué lección se desprende de todo eso? La permanencia de los maestros y el olvido de los discípulos. El hombre superior a la tendencia. De 1830 no queda sino David e Ingres, Delacroix y Gericault. De 1930 no quedarán sino Cézanne y Matine, Picasso y Miró (...)*

*Y ahora es muy probable que al arte continúe entregándose a sus oscilaciones pendulares. Es muy probable que entre las sobras románticas en que nos debatimos, surja, violenta, otra reacción clásica. La vuelta a Italia que entrevé Waldemar George a través de la impasibilidad de las obras de Berard y de Bermann, de Sabino y de Tozzi, así lo hace suponer.<sup>168</sup>*

En estas afirmaciones pueden detectarse la impronta de las que aparecieron en el texto de Roh, *Realismo mágico* cuando escribe que:

*La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo de la realidad y a un mundo imaginado. Y en verdad que, si alguna vez se detiene este ritmo respiratorio de la historia, no parece quedar otra cosa que la muerte del espíritu.<sup>169</sup>*

Los valores y objetivos que ese “adelantado” retorno al orden que *La Gaceta Literaria* opone al arte deshumanizado debe tener quedan de nuevo esclarecedoramente expuestos en las virtudes que atribuye a la producción de la artista alemana Thyra Ullmann. En la crítica a una de sus exposiciones se afirma que posee las cualidades más acertadas de culturas o corrientes pasadas, ocupando entre ellas un lugar predominante la estética de esa Roma tan deseada por la revista y su ideología:

*De barroco el predominio de la curva, de Oriente el reducir al hombre a la categoría de planta viva de elemento decorativo en el paisaje humano, donde sólo el hombre no es humanidad; del Occidente unitario que rodea y corona a Roma la escrupulosa presentación de todo elemento, esquivando el repliegue.<sup>170</sup>*

El final del artículo no deja lugar a dudas de la personalidad de ese novedoso modo de creación, que no es en el fondo sino el sometimiento de todo a la voluntad del ser humano:

*El nuevo arte de Thyra Ullmann sólo se invade a sí mismo, es un arte de freno, de auto en pendiente, de domesticar y encerrar al movimiento que es la base*

---

<sup>168</sup> GASCH, S.: «Arte, 1830-1930.» *La Gaceta Literaria*, 91 (Madrid) 1930. p. 9.

<sup>169</sup> ROH, F.: «Realismo mágico.» *Revista de Occidente*, XVI (Madrid) 1927, p. 277.

<sup>170</sup> GRANADA, S. D.: «Thyra Ullmann- Ekwall.» *La gaceta Literaria*, 100 (Madrid) 1931, p. 7.

*de la inquietud moderna para que sirva de juguete. Así la Naturaleza se convierte en fondo del hombre, el hombre que en el tenso vivir del deporte del mundo, juguete y talla todo la selva en nuestro siglo. Enseñarle a la Naturaleza el sentido del servicio y de la cooperación. A la orden de la vida creada por el hombre.*<sup>171</sup>

Y es que lo que para los vanguardistas puede significar pureza o inmediatez, para los responsables de la revista es lo irreflexivo y la sinrazón. Claman por un mayor componente intelectual en un mundo que según ellos necesita más intelecto y menos pasión:

*Para nosotros, al contrario, el verdadero Paraíso Perdido es la Inteligencia. Henos aquí, de razón, bien nostálgicos: a su ley de orden, de salud, de verdad, de equilibrio, de geometría, de arquitectura, henos aquí dando ciertos fervores deliciosamente furtivos, recompensados con voluptuosidades casi clandestinas.*<sup>172</sup>

Con motivo de la muerte de Ricardo Canals, se le alaba como pintor atribuyéndole junto a Mariano Pidelasserra e Isidro Monell las virtudes de lo clásico:

*Reaccionaron, sí, pero tomando el camino más sensato y fundamental. Reaccionaron con reacción clasicizante, volviendo los ojos a los modelos perennes, a la vez que su vida propia, la vida de los artistas, desorbitada un momento por lo que se ha llamado “luces de bohemia”, volvía a entrar por los cauces de la familiar y casera tradición.*<sup>173</sup>

Debe repararse aquí además en el matiz moral –cívico, más bien- que comienza a acompañar el retorno al orden. Y es que, para remarcar todavía más la censura de esa París tan denostado por él, Eugenio D’Ors recuerda lo corta que fueron sus estancias en esa urbe:

*En Francia, en París, donde los tres había sido iniciados, de donde los tres habían regresado muy pronto –nótese, de más a más esta determinante biográfica común, distinta del caso de otros emigrante más jóvenes, Picasso, Clará y el mismo Joaquín Sunyer-...*<sup>174</sup>

Si en algún autor se detectan indicios que puedan interpretarse como “de vuelta al redil” figurativo se alaba especialmente, como le pareció a *La Gaceta Literaria* intuir en una ocasión en Maruja Mallo:

*Es aquí donde cabe destacar el caso de Maruja Mallo. Caso de singularidad extraordinaria. El caso de Maruja Mallo frente a las tendencias abstraccionistas, sintético- constructivas, en la pintura nueva; situar esta dirección de Maruja Mallo. Dirección de realismo constituidor; realismo libre de turbiedades; de preocupaciones ultra o subconscientes; sincero y depurador realismo; inédito; (...) Ella vuelve los ojos a lo oscuro –no*

---

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> D’ORS, E.: «Mario Tozzi.» *La Gaceta Literaria*, 111 (Madrid) 1931, p. 8.

<sup>173</sup> D’ORS, E.: «Ricardo Canals.» *La Gaceta Literaria*, 101 - 102 (Madrid) 1931, p. 7.

<sup>174</sup> Ibidem.

*subconsciente, no freudiano-, a lo “oscuro tranquilo, sin arcanos”; realista, en busca de su secreto; (...)*

*Esta multiplicidad renovadora es algo más que anotar en torno a Maruja Mallo. Renovadora y valerosa. Por la soledad y dificultad buscadas. Ya son éstas más audaces que las primeras estampas, tan audaces entonces. Otros empiezan de nuevo a mirar al cielo pensando o no en Dios. Entre todos, Maruja Mallo avanza sola. Sola contra viento y marea circundante. Mareo de suficiencias deshumanizadas.<sup>175</sup>*

Este arte del retorno al orden que se ansía, tiene como no podía ser de otra forma para la revista, su nómina de genios que vendrán a sustituir a los artistas deshumanizados anteriores. La nueva estética vendrá irremediamente de esa Italia que es ejemplo nacional a seguir y, consecuentemente, también en su arte. Figuras como Severini, Tozzi o De Chirico son los nuevos genios a los que *La Gaceta* venera, incluso a veces con matices casi redentores ante el oscuro deambular del arte por las irracionales sendas de las corrientes deshumanizadoras.

*¡Ea, que esto se acabó, y, aunque en retardo, comparecen ya los artistas nuevos, que atraviesan los Alpes y se plantan en el centro mismo de la consideración y de la gloria mundial! Aquí llega Giorgio de Chirico, cuyo advenimiento es –según Sacheverell Sitwell– el hecho más importante que en el mundo del arte se haya producido desde el advenimiento de Picasso. Aquí llega Mario Tozzi y los suyos, pues grupos forman y escuela, y como testimonio y lección de avance los ha conocido el año pasado París. Aquí llega Gino Severini, de cuyos bodegones asépticos hablé hace tiempo a los lectores de la madrileña Revista de Occidente, comparando aquellos con las marquetías de Fra Giovanni de Verona.<sup>176</sup>*

Respecto al Futurismo, evidentemente, el reconocimiento se dirige sólo a la producción de Marinetti y sus simpatizantes. Ignora totalmente en sus páginas el realizado en Rusia, el Rayonismo de Popova, Goncharova, Larionov o el primer Malevich. Ello no se debe a que este movimiento se de en un país soviético, pues ocurre con anterioridad al 17, sino por sucesos como el abucheo de los futuristas rusos a Marinetti de 1913 en Moscú considerándolo burgués. Es decir, por su rechazo a la autoridad del representante italiano:

*Terminamos con La Gaceta Literaria diciendo que no es el Futurismo lo que hay que buscar en las páginas de esta revista, sino el fascismo. No se encuentra en La Gaceta ninguna referencia al futurismo ruso, por lo que es fácil deducir que el tema del Futurismo en general le traía sin cuidado a Ernesto Giménez Caballero. Es totalmente lógico que así fuera, ya que del futurismo de Marinetti al de Maiakovski hay un abismo.<sup>177</sup>*

La predilección por Marinetti de Giménez Caballero es total, al que ve como el Benito Mussolini de las artes. Incluso lo define iniciador de la verdadera vanguardia, la que su revista proclama, intentando arrendarse el término:

---

<sup>175</sup> SANTEIRO, J. R.: «Maruja Mallo» *La Gaceta Literaria*, 105 (Madrid) 1931, p. 8.

<sup>176</sup> D'ORS, E.: «Italia vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 8.

<sup>177</sup> MADRIGAL PASCUAL, A. A.: *Arte y compromiso. España (1917-1936)* Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 146.

*Pero, sobre todo, el gran lanzador fue Marinetti. Marinetti era un hombre genial, uno de estos italianos geniales, hijo de un padre rico, de Alejandría, que hablaba y escribía en francés perfectamente. Él inicia con el futurismo todo lo que será la vanguardia.*<sup>178</sup>

Pero Marinetti posee ese matiz de precursor que supo encontrar la certeza entre la confusión de un periodo artístico anterior, inspira pero no pertenece a la juventud de la avanzadilla. En quien el arte italiano vuelve a florecer realmente en los años compartidos por *La Gaceta Literaria* será en Giorgio de Chirico. Este pintor nacido en Grecia cumple ese papel de redentor, y es visto equivalente a Picasso para el retorno al orden además de caudillo en la batalla artística entre los valores occidentales y mediterráneos frente a los orientales y nórdicos:

*«El acontecimiento más importante que se haya producido en la historia del arte de nuestros días, desde el advenimiento de Pablo Picasso, es el advenimiento de Giorgio de Chirico», en opinión de Sacher-Mascheroni, el autor de «Arte barroco meridional», Sacher-Mascheroni ve, en este último acontecimiento, un triunfo decidido de la tradición de Occidente. Juzguémoslo nosotros –en igual sentido, pero con mayor amplitud– como un triunfo de la Inteligencia.*<sup>179</sup>

Como suele ser habitual con los procedimientos fascistas, hay que emparentarlo en una especie de reencarnación, artística en este caso, con algún genio italiano del periodo de su gloria creativa. Se busca así legitimar su relevo y proclamar el retorno del esplendor clásico. Si Eugenio D'Ors escogió, como se ha visto, a Fra Giovanni di Verona como antecesor de Severini,<sup>180</sup> el elegido para el colaborador de la revista Pérez Ferrero, será Piero della Francesca para el caso de De Chirico. Esta asignación cobra especial reivindicación si reparamos en que Della Francesca fue gran teórico de los estudios de esa perspectiva tan característica del arte anterior, dimensión ésta contra la que hace crisis la revolución espacial cubista, calificándola de mentirosa. La afirmación la hace Pérez con motivo de una reseña al escultor menor regresado de Italia Cruz Collado, por lo que necesita además “*esculturizar*” a los pintores mencionados:

*Escultura, sí, Habrá de decirse escultura de Giorgio de Chirico. Mejor que pintura. Aunque sea pintor. Y aunque su obra esté resuelta en telas. Piero della Francesca también era un escultor, un prodigioso escultor que esculpía en muros de pincel (...)*

*Con la mirada fija en Piero della Francesca y en de Chirico, ha pasado su estancia en Italia el español Cruz Collado. Con la mirada fija en ellos ha vuelto a su país el escultor (...)*

*Cruz Collado: de Chirico puede estar contento. ¡Una musa va a montar a caballo! En el cielo de Italia, Piero della Francesca no abrirá los ojos de su sueño de inmortalidad. Nosotros sí podemos tenerlos abiertos.*<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> SELVA ROCA, E.: «Giménez Caballero entre la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, p. 24

<sup>179</sup> D'ORS, E.: «Giorgio de Chirico y la Inteligencia sarcástica.» *La Gaceta Literaria*, 79 (Madrid) 1930, p. 8.

<sup>180</sup> D'ORS, E.: «Italia vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 8.

<sup>181</sup> PÉREZ FERRERO, M.: «Las musas quietas del hombre que vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 90 (Madrid) 1930, p. 8.

Ante esta apología del retorno al orden y ciertos artistas italianos, el incansable Gasch no puede permanecer neutral. No sólo no se limita a defender el arte nuevo rebatiendo cualquier argumento esgrimido en su contra como ya se ha apuntado, sino que atacará decididamente la propuesta alternativa sin dudar en corregir a quienes la defiendan entre sus colegas, como D'Ors, seguramente el más partidario de ella en la revista.

Paradigma de esta polémica entre los dos críticos catalanes se encuentra en el núm. 81 publicado el uno de mayo de 1930. En el mismo aparece el artículo más definitorio de los gustos artísticos del fascismo español, el "*Italia vuelve*<sup>182</sup>". En la página contigua, de la forma más gráfica posible, puede leerse también un artículo, casi manifiesto, donde Sebastiá Gasch vuelve a dejar clara su adhesión al arte de vanguardia titulándolo "*Intensidad*" y volcando explícitas referencias a la otra postura de *La Gaceta Literaria* (Documento 3):

*Es decir, que creemos en la necesidad de propugnar un arte que peque, no por falta, sino por exceso. Un arte intenso y fuerte, patético, áspero y bárbaro sin atenuantes. Un arte que no nos embriague a fuerza de perfumes, sino que nos ponga fuera de combate con vigoroso puñetazo.*

*Es preciso insistir sobre lo que antecede. Es preciso insistir, precisamente aquí, donde hay quien no se cansa de predicar insistentemente la inofensiva normalidad artística y el tono menor, el arte apagado y manso, lindo y gracioso. Es preciso insistir, precisamente aquí, en donde los adjetivos amable, discreto y delicado, han llegado a ser la fraseología usual de algunos escritores de arte.*<sup>183</sup>

Pero tras la marcha de Sebastiá Gasch en los primeros meses de 1931, la revista perderá al más decidido defensor del arte nuevo. Las críticas se vuelven más enconadas con el apartado artístico en manos de D'Ors o incluso en las de Giménez Caballero en los números postreros de *El Robinsón Literario de España*, en los que los comentarios de arte, al no ser un entendido, son cada vez menos técnicos y más morales y doctrinarios.

### El juicio a los movimientos vanguardistas. Racionalismo, Cubismo y Surrealismo.

Hemos visto el proceso de pérdida de apoyo del arte nuevo y el abrazo hacia el retorno al orden en un aspecto general, conceptualmente. Pero la Vanguardia engloba a muchas corrientes artísticas y éstas también son juzgadas por *La Gaceta Literaria*. También en ellas se puede observar una depauperación en su valor de forma individual. A continuación se presenta esta situación ateniéndose a tres corrientes de la estética de vanguardia como es el Racionalismo arquitectónico, el Cubismo y el Surrealismo, estos dos últimos personificados en Picasso y Dalí y volviéndose la censura en sus casos descaradamente personal en ocasiones.

Comenzando con el Racionalismo, la percepción acerca de la arquitectura moderna de la época comienza siendo muy favorable. Se debe a esa inclinación por el orden y una cierta sobriedad monumental tan del gusto a las ideologías que inspiran la revista:

---

<sup>182</sup> D'ORS, E.: «Italia vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 8.

<sup>183</sup> GASCH, S.: «Intensidad» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 9.

*Con esta forma se obtiene la absoluta sensación de «estatismo», de serenidad, de solidez, que debe ser connatural con la arquitectura. Es arquitectura pura. Es, dentro de su sistema, la quintaesencia.<sup>184</sup>*

Además, no cabe duda de que la desnudez ornamental del racionalismo conecta muy bien con las ideas de pureza para un orden nuevo:

*Es un imperativo de todo lo que nace, el nacer desnudo, puro, sin complicaciones; y en arquitectura, recordemos que, sin necesidad de perder sus fundamentos, la arquitectura griega pura, fue mucho antes que las formas de fuertes capiteles, frisos, etc., que animaron posteriormente su desnudo cuerpo ( puramente constructivo al principio).*

*La arquitectura moderna, como es natural, aún no ha podido crear una decoración propia, y prefiere el desnudo.<sup>185</sup>*

Pero como toda propuesta vanguardista, con el transcurrir de los números comienza a verse con recelo. La Italia de Mussolini ha ido cuajando un discurso arquitectónico de arcos triunfales y avenidas para desfiles militares de inspiración clásica, la Bauhaus comienza a verse como socialista en sus postulados, así como Le Corbusier, que incluso presenta proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú... aunque Gimenez Caballero repita no saberlo, son estos varios de los motivos que subyacen bajo este descrédito del Racionalismo:

*No lo sé por qué. Pero es cierto. Es cierto el malestar que me va produciendo ya esta arquitectura racionalista, cubista, lecorbusierana, que empieza a invadirnos, a aplastarnos. ¡Quién me lo hubiera dicho hace tres, hace dos, hace un año! (...)*

*No lo sé por qué. Pero esta arquitectura me va produciendo ya repugnancia y compasión. Desdén. Siempre me irritó –oscuramente- el origen especial del racionalismo en España. Ahora, como lo he descubierto claramente, ya no me irrita. Me inspira desprecio (...)*

*...las casas de Sevilla o de Tetuán, vienen a ser las matrices geniales de esta arquitectura racionalista, transformada por alemanes, suizos y franceses, bajo la presión de sus climas nórdicos. O sea: quitando cal y añadiendo cristales (...)*

*Ahora bien: en España –como en la Italia prefascista-, en vez de encontrar tal arquitectura como un «robo nacional de tesoros artísticos», nuestros jóvenes arquitectos se iban orgullosos a Stuttgart «a traernos las gallinas», a traernos estas pastelerías amazacotadas, estas oficinas de cristal, donde se asan vivos, los que las frecuentan en Madrid.*

*Yo no sé si por antirracionalismo, de un lado, y por dignidad nacional, de otro, es el caso que esta «nueva arquitectura» me va pareciendo más vieja que la de Churriguera.<sup>186</sup>*

---

<sup>184</sup> GARCÍA BELLIDO, A.: «Exposiciones. Arquitectura nueva.» *La Gaceta Literaria*. 60 (Madrid) 1929, p. 5.

<sup>185</sup> GARCÍA BELLIDO, A.: «Exposiciones. Arquitectura nueva.» *La Gaceta Literaria*. 60 (Madrid) 1929, p. 5.

<sup>186</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «El Robinsón y el arte. Disgusto por la “arquitectura nueva.”» *La Gaceta Literaria*, 115 (Madrid) 1931, p. 12.

Además de señalar que ha descubierto que los hallazgos arquitectónicos de esta corriente lo hicieron antes los pueblos mediterráneos y que los nórdicos sólo los reelaboraron, lo que es argumento frecuente ante el arte más lejano, introduce otro argumento para la censura del Racionalismo y es que esta arquitectura es consustancial al clima y al espíritu del norte, no del tiempo frecuente que afecta a las superiores almas latinas.

*Hombre más intemperie: esas son las dos determinantes de toda arquitectura. Lo cual quiere decir que así como nuestros hombres españoles no son como los hombres de Stuttgart, lo mismo nuestro paisaje climatérico no es como el de Ámsterdam.*

*Yo afirmo y sostengo que la arquitectura racionalista que desde unos años se pretende introducir en España es antiespañola y antinatural, porque el español no es racionalista, y tiene el alma puesta en los sentidos, y no los sentidos en el alma.<sup>187</sup>*

Prefiere para España una arquitectura heredera de las épocas pasadas comunes en un cierto barroco, usando este término en la acepción de adornado más que con la de corriente artística, estrictamente hablando.

*Me gustan las filigranerías del mudéjar, me gusta el flamigerismo del plateresco, me entusiasma la cairelería del churriguerismo. Sobre un fondo sobrio, la fantasía barroca: esa es España.<sup>188</sup>*

Empieza a atreverse Giménez Caballero en sus últimos números a insinuar la existencia subyacente de un arte español, un arte que bebe de la grandeza de su imperio como el fascista italiano lo hace de las construcciones romanas. De su imperio, efectivamente, y es que este arte debe ser común a esa Hispania a la que se refieren el marqués de Lozoya o Eugenio D'Ors, entre otros. De ahí que acuñe el término “jesuítico” para esta constante. Ello no es casual pues la presencia de la Compañía de Jesús, de fundación española, coincide además con la mayor presencia de España en el mundo, estando la orden presente en colonias tan dispares como América del Sur o Filipinas:

*Y a este estilo he llamado yo «jesuita», pensando que el jesuitismo encarnó genialmente nuestra tendencia ingénita a buscar el alma por los sentidos. El arte de la Alhambra, con ser musulime, es para mí jesuita. El arte manuelino, portugués, también es jesuita. El arte colonial de nuestra América jesuita es también.<sup>189</sup>*

Alejándonos un poco del Racionalismo pero sin abandonar el tema de la arquitectura en *La Gaceta Literaria*, se ha visto como Giménez Caballero define La Alhambra como de estilo jesuítico español, lo que puede parecer descabellado, pero que se justifica desde concepciones racistas.

---

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «El Robinsón y el arte. Disgusto por la “arquitectura nueva.”» *La Gaceta Literaria*, 115 (Madrid) 1931, p. 12.

<sup>189</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Posibilidades de una arquitectura nuestra.» *La Gaceta Literaria*, 121 (Madrid) 1932, p. 8.

La interpretación que los dedicados al arte en *La Gaceta Literaria* hacen de las creaciones antiguas es, como cabría esperarse, interesadamente dirigida hacia la justificación de un imperio hispano habitado por una raza escogida para traer a otras la luz del progreso occidental y el Evangelio. Esto puede traer complicaciones en relación con el arte árabe. Es conocida la postura del régimen franquista de minimizar la contribución musulmana al total de la cultura española, postura elaborada por algunos intelectuales que participaron en esta revista como Eugenio D'Ors o Lafuente Ferrari. Los engañosos términos de *Reconquista* o *Cruzada* para hablar de estos enfrentamientos remarcando así los componentes religiosos o raciales y rebajando el político de los mismos son otro caso de esto.

*Son todos ellos intelectuales que trabajaron durante la Guerra Civil y en los primeros años cuarenta, desde la prensa y las instituciones, para intentar configurar un modelo estético oficial franquista, ideario que hunde sus raíces precisamente en las décadas que preceden a la contienda, tomando cuerpo y viendo la luz parcialmente en los escritos de los intelectuales, críticos y artistas que se alienaran en la guerra y después con el bando de los sublevados, y que ya en los años treinta apostaron claramente por esa ideología.<sup>190</sup>*

Por ello el problema que se le presenta al historiador fascista del arte español es bastante complicado. El entendido no puede negar lo obras magnas que la cultura árabe dejó en la península a lo largo de setecientos años e ignorar así construcciones como la Mezquita, la Alhambra, la Giralda o la Aljafería. Además, todos ellos son edificios medievales en origen, es decir, del periodo histórico donde los nacionalismos burgueses como el franquista datan el génesis de las naciones modernas políticamente. Con motivo de una exposición de arte persa en Londres, Eugenio D'Ors, presenta una ocurrente solución consistente en describir lo árabe como conglomerado de valores occidentales o arios, una simple amalgama de las conquistas y valores ajenos hasta el punto de que es el arte hispano el que influye el árabe y no al revés<sup>191</sup>:

*No hay arte árabe, en el sentido estricto de las palabras, y aquí mismo lo veíamos. Lo pretendidamente árabe, repitámoslo, es, en realidad, cosa romana, en un cuarenta por ciento; cosa egipcioalejandrina en un veinte; cosa española en otro veinte; cosa originaria y profundamente persa, persa del Irán, en el restante cuarenta por ciento. Desde luego producto ario, no semítico. El semita, en este departamento de la civilización, no crea nada. Recoge, continua, imita, falsifica, mejora, expende, propaga, difunde, cambia, no inventa. La llamada arquitectura árabe es en el fondo una modalidad de lo bizantino.<sup>192</sup>*

Ortega, de nuevo, inspira esta visión del arte oriental en su *Deshumanización del arte* como ya se ha visto en el capítulo que versa sobre este escrito.

Así podría llegar a afirmarse que para los críticos de la revista, la Alhambra de Granada es en realidad un monumento a la raza aria similar a los que por los mismos años de este artículo proyectara Albert Speers para el III Reich.

---

<sup>190</sup> CABRERA GARCÍA, M. I.: *Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil*. La Crítica de arte en España (1830-1936). Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 290.

<sup>191</sup> Con todos los matices que esto último conlleva, no deseamos nosotros caer en el simplismo.

<sup>192</sup> D'ORS, E.: «El arte persa en Londres.» *La Gaceta Literaria*, 103 (Madrid) 1931, p. 7.



En lo referente a la pintura, la postura hacia el arte cubista en *La Gaceta Literaria* es la de señalar la importancia que tuvo su aparición, pero considerando que alejados ya los años de esplendor con Picasso, Braque y Gris, el movimiento ha perdido su capacidad de constatación de la realidad con la que surgió, su componente analítico y revelador de una veracidad posible de transmitir desde un componente intelectual. Para los redactores se ha dejado embaucar por la imagen. Enrevesado y lejos de la verosimilitud de sus inicios, muestra ahora confusión, pero sobre todo ausencia de ese orden que los fascismos defienden, como se ve en la crítica de una exposición con obras de esta corriente:

*(...) aspecto furiosamente caótico, insoportable para los ojos y para el espíritu. La oficina de un decorador por Stephany, en la que se puede comprobar que el espíritu del cubismo ha sido definitivamente arrinconado, triunfando únicamente su aspecto.*<sup>193</sup>

Y es que ya antes había sentenciado el autor de estas palabras que:

*Un cubismo, empero, perfectamente exterior (...) La absoluta simplicidad, verdadera lección del cubismo, es ignorada.*<sup>194</sup>

Más adelante llega a arrebatarse el mérito del descubrimiento de un nuevo modo de representación. Como después hiciera *Cruz y Raya*, se propone que el Cubismo retoma el camino de cierta pintura prerrafaelista. La intención de tal idea no es, como verá luego la revista de Bergamín, la de proclamar la genialidad de esta corriente sino todo lo contrario, despojarla de su aspecto rompedor. Es innegable esta intencionalidad en el lenguaje escogido en el ya estudiado elogio al pintor Magariños:

*Podría señalarse en la estructura un tanto geométrica, en la oposición de planos, en la coloración de superficies que muestran las últimas obras de Méndez Magariños, cierta reminiscencia cubista. ¿Cubista? Sí. No hay motivo de alarma. Cubismo no es únicamente la subversión de 1908: pintura liberada de toda cosa humana; eliminación implacable del sujeto exterior. Cinco siglos antes de Matisse, Braque o Picasso, ya Piero della Francesca y otros ceñían la emoción de sus figuras –Longhi lo recuerda– en mudos teoremas euclidianos.*<sup>195</sup>

Respecto al mayor representante de este movimiento, en un primer momento la publicación continúa apreciando a Picasso precisamente porque ha superado un Cubismo ya caduco y continúa investigando otras sendas artísticas:

*Ruiz Picasso, ese continuo traidor de sí mismo, pero traidor por un ideal de categoría más alta –lo cual le redime–*<sup>196</sup>.

Pero la visión de Picasso en *La Gaceta Literaria* es apasionantemente contradictoria. Evidentemente se le reconoce su apabullante personalidad artística así

---

<sup>193</sup> GASCH, S.: «Arte y artistas. El realismo de la pintura nueva.» *La gaceta Literaria*, 49 (Madrid) 1929, p. 7.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> ALLER, A.: «La pintura de Méndez Magariños.» *La Gaceta Literaria*, 100 (Madrid) 1931, p. 5.

<sup>196</sup> GARCÍA BELLIDO, A.: «Los nuevos pintores españoles. La Exposición del Botánico.» *La Gaceta Literaria* 55 (Madrid) 1929, p. 1

como su papel decisivo en la fundación del arte moderno, pero sus simpatías izquierdistas y su condición de referente en la vida artística de esa ciudad enemiga que les era París, lo convierten en un personaje sobre el que *La Gaceta* se debate constantemente.

En su causa vuelve a aparecer Sebastiá Gasch, coherentemente con su amor a la Vanguardia. Así en ocasiones defiende al malagueño frente a las interpretaciones que considera erróneas o desmerecedoras de su propuesta como las del crítico Waldemar George:

*Muchas de las afirmaciones de Waldemar George se nos antojan perfectamente gratuitas. La opinión que tiene de la obra de Picasso, por ejemplo, evidencia netamente, no la incomprensión de este crítico, no su falta de talento, sino su estrecha parcialidad. Waldemar George pretende que la obra de Picasso es el golpe más certero que se ha propinado al formalismo, a la morfología occidentales. Nosotros creemos, por el contrario, que la obra de Picasso es siempre formal, incluso en los momentos actuales, en que el malagueño parece, aparentemente, haberse evadido de toda preocupación plástica. La obra de Picasso es siempre un problema de formas bien resuelto. Otra interpretación errónea creemos nosotros de la obra de Picasso: Waldemar George –con ciertas reservas, hay que reconocerlo- considera la obra del genial andaluz como una victoria del espíritu septentrional y califica a este artista de verdugo de la claridad latina, mensajero del Norte y el Oriente (...)*

*Ya expusimos en aquella ocasión nuestra disconformidad con aquella fantástica tesis. Picasso se nos antoja esencialmente latino. Un producto complejo de la mezcla del italianismo –plasticismo, armonía preconcebida, abstracción- con el españolismo -fuerza interior vehemente, misticismo áspero, violenta pasión- Más tarde hemos visto con satisfacción que coincidíamos con el crítico inglés Roger Fry –el autor de «Transformación»-, quien ve en Picasso un a heredero de Fra Bartolomeo.<sup>197</sup>*

Y es que Gasch, es consciente de ese agarre de Picasso de la figuración que jamás abandona, incluso intensifica en las ocasiones en que ve que su producción corre el riesgo de caer en lo abstracto. Es lo que para De Kooning revelará años después cobardía y también para Carlo Belli, como se descubre en el artículo reproducido en la tinerfeña *Gaceta de Arte*:

*La incapacidad para fijarse definitivamente en lo abstracto, es decir, de sumirse en la nueva moralidad –ya que lo abstracto excluye de forma categórica el naturalismo- conduce a Picasso a expresiones siempre más turbias en uno y otro terreno.(...)*

*La gran retirada de 1912, la renuncia a lo abstracto, es la primera de estas consecuencias. Como se sabe, la tela abstracta es siempre, para todo artista, el puente del asno. Los grandes pintores lo habían pasado con desenvoltura; pero los menos dotados caían en el tapete persa, que a tanto arrepentimiento debía dar lugar en los críticos más inteligentes. La pintura abstracta parece ser, en efecto, un tema reservado solamente a los grandes pintores.<sup>198</sup>*

---

<sup>197</sup> GASCH, S.: «Actitudes.» *La Gaceta Literaria*, 85 (Madrid) 1939, p. 9.

<sup>198</sup> BELLI, C.: «El gran equívoco.» *Gaceta de Arte*, 34 (Tenerife) 1935, p. 3.

Pero Gasch lo justifica como fruto de una reveladora capacidad analítica y espiritual:

*Es que el inquietante andaluz ha convertido la secular pintura- materia en pintura- espíritu. Picasso no es un ojo, ni un cerebro, ni una mano, sino un alma (...)*

*En una línea cualquiera de Picasso, en la más simple, la más abstracta, la más desposeída de significación representativa, se adivina el misterio del mundo interior del artista. (...)*

*La obra de Picasso, al contrario, no es nunca abstracta. Es siempre de una gran realidad, de un parecido asombroso, no con el aspecto exterior de las cosas, sino con su interior, su realidad profunda, su superrealidad; es decir, con el espíritu que vive en la materia y que únicamente los grandes artistas saben discernir. Parecido espiritual el de las obras de Picasso. Parecido espiritual en vez de material.<sup>199</sup>*

Es interesante, dentro de esa oscilación en la concepción de Picasso, observar la polémica relacionada con su cincuenta cumpleaños. La revista *Cosmópolis* propone para celebrarlo un homenaje en su honor en octubre de 1931 y una exposición de sus obras. A tal iniciativa la revista de Giménez Caballero se adhiere inmediatamente. Para ello propone también el mensaje de apoyo de los principales intelectuales españoles con los que se pondrá en contacto. Pasan los meses y *La Gaceta Literaria* se da cuenta que las muestras de simpatías hacia el malagueño incluyen a personalidades que los teóricos fascistas consideran anacrónicos del nuevo orden que desean para el país. Para Giménez Caballero esta situación es la prueba de la decadencia de la propuesta picasiana.. El hecho de que haya sido aceptada por los sectores más tradicionales de la intelectualidad española y académica demuestra el acabamiento de un artista engullido por el capitalismo y el mercadeo del arte:

*También Picasso está ya muy minado.*

*Si no lo estuviera, ¿se iban a declarar picasianos nada menos que Romanones y que Mariano Benlliure?*

*Picasso tiene ya mucho dinero. Picasso ha visto que su pintura tenía dos elasticidades sociales, dos secretos humanos, por un lado, elpicassismo revolucionó el mundo humilde, creándole hasta una arquitectura suya, hasta una botella de vino suya, hasta una revolución como la rusa: suya. (...)*

*Pero por otro lado, el arte de Picasso tuvo la «elasticidad burguesa». Dió con el «secreto burgués». Dió –además de con Moscú- con París.*

*Al ver el burgués que Picasso emitía estilos y telas como «Valores de Estado», reunió un consorcio de accionistas y fundó la banca picassiana.<sup>200</sup>*

Y así hasta exclamar triunfante:

*¡Hasta Benlliure vanguardista! Ahora. ¡Hasta Romanones picasiano! Ahora.*

*¿No es éste el triunfo arrollador de la vanguardia en España?*

*¿No es éste?*

*No. No es éste. Este es el sepelio definitivo de la vanguardia en España.<sup>201</sup>*

<sup>199</sup> GASCH, S.: «Picasso.» *Gaceta de Arte*, 95 (Madrid) 1930, p. 7.

<sup>200</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Fama póstuma. Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso.» *La Gaceta Literaria*, 100 (Madrid) 1931, p. 1.

Eugenio D'Ors, siempre reticente hacia el Vanguardismo no pierde ninguna ocasión para constatar una supuesta crisis en la capacidad creadora del andaluz. Por ejemplo, con motivo de una polémica carta publicada en una revista rusa cuya autoría del pintor era bastante dudosa, escribe:

*Un escrúpulo viene, acerca de Picasso, asaltándonos desde hace algún tiempo. La definición de su personalidad, por nosotros elaborada y remachada, a través de veinte años y que parecía definitoria ¿será igualmente válida hoy? (...)*

*¿No se diría que, en algunos de los episodios recentísimos de su producción, en alguna de las manifestaciones hodiernas de su self-control- pienso en este momento en el texto de una carta de su mano y minerva, publicada en una revista rusa, reproducida en París- empeñado, demónicamente empeñado, en contradecir, (siquier sea marginal o ligeramente, siquier la aventura tenga algunos visos de cautela, de pirueta o sin geniosa mixtificación), los rasgos de inteligencia y de heroísmo, que, durante tanto tiempo y sin desmayo, han impuesto su personalidad, (...)*

*... como si, a fuerza de verse caricaturizado, se hubiera decidido él mismo a parecerse a su propia caricatura; como si se dejara prender en la propia trampa. (...)*

*Picasso tiene, íntimamente, demasiado salud para caer en ella demasiado rato. Lo del «demonio del mediodía» crisis pasajera, será en definitiva muy útil. Como el Dante, todo hombre genial es bueno que, alrededor del promedio de su vida, baje al Infierno.<sup>202</sup>*

De todas formas hay que reconocer que Montes es aquí algo más benevolente de lo que suele ser respecto a otros vanguardistas, debido tal vez al enorme prestigio de Picasso como artista.

Todo esta polémica tiene un conclusión definitiva, al menos en la consideración de Giménez Caballero hacia Picasso en 1935, cuando el redactor de la ya extinta revista y José Antonio Primo de Rivera se reúnan con el malagueño para pedirle su adhesión a la Falange Española invocando el rasgo español de su producción. El rechazo que encuentran de Pablo Picasso, que acaba ingresando en el Partido Comunista durante la II Guerra Mundial, acaba, obviamente, zanjando en Giménez esa vacilación en sus consideraciones respecto al andaluz.

Por último, en cuanto al Superrealismo, en su apartado técnico la posición de *La Gaceta Literaria* es la de negar su valor pictórico. Ni siquiera concita las simpatías de Gasch, que señala que es precisamente su objetivo de inmediatez sin impurezas o elaboraciones lo que le invalida como movimiento artístico:

*Las obras de Dalí, sin embargo, como la mayoría de obras del superrealismo pictórico, no pueden ser situadas en el terreno de la pintura. Los superrealistas pretenden ser simples aparatos registradores y se entregan a la estricta transcripción literal de sus visiones. Sus realizaciones no son una creación, ni una interpretación, sino una copia, simplemente una copia. Una copia realizada automáticamente, en momentos de inspiración, en un estado totalmente distraído, pasivo e involuntario. Un superrealista, cuando actúa, es*

---

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> D'ORS, E.: «Crisis de Pablo Picasso.» *La Gaceta Literaria*, 96 (Madrid) 1930, p. 8.

*tan automático, tan inconsciente, tan involuntario, como el objetivo fotográfico o el aparato registrador de discos.*<sup>203</sup>

Y es que Sebastiá Gasch, como se ha visto en sus críticas al Retorno al Orden, rechaza la mera constatación en arte, ya sea de la realidad o de la suprarrealidad. Es por ello una lástima que una *Gaceta Literaria* con Gasch entre sus colaboradores no coincidiera en el panorama editorial con *Gaceta de Arte*. Aunque se estudiará más detenidamente en el apartado a la publicación canaria, sí adelantaremos que López Torres trata en él el componente más *artístico*, estrictamente hablando, del cuadro surrealista para defenderse precisamente de esas acusaciones de ausencia de creación en este movimiento. Así, lo que para él son conscientes y buscadas elaboraciones de artista, para el catalán, y siguiendo el símil fotográfico que el mismo usa desde la publicación de Gecé, son semejantes a mecánicos procedimientos de revelado que nada tienen de creativo y sí de rutina de laboratorio. De ahí que:

*Las obras que nacen de ese proceso, engendradas sin ninguna preocupación estética, no pueden, por lo tanto, ser consideradas como obras de arte (...) Por consiguiente, las obras superrealistas, repito, no son una creación, ni una interpretación, sino una copia, simplemente una copia. Y la copia, hasta los académicos más académicos, ya dicen que no tiene nada que ver con el arte.*<sup>204</sup>

Años después, un artículo de *Gaceta de Arte* reforzará involuntariamente este argumento cuando López Torres explique sobre Dalí que:

*Cuando él ha aportado todo el material necesario, comienza entonces una labor intensa y desesperada, de miniaturismo perfecto, que le hace, a veces, llegar a los límites de la fotografía.*<sup>205</sup>

Desgraciadamente la no coincidencia de ambas revistas priva a la historiografía del arte española de lo que pudiera haber sido una interesante polémica.

En el juicio tan severo que Gasch hace al Surrealismo y a Dalí se encuentran las opiniones de un crítico que desprecia a este movimiento, pero también la de un amigo que se siente traicionado. Los dos catalanes mantuvieron hasta meses antes una estrecha relación como pintor y crítico, encontrándose el segundo absolutamente fascinado por las pinturas de la etapa anterior del artista que hace que a sus ojos conforme el trío de los magnos antipintores, es decir, aquellos llamados a destruir en pos de la aparición de un nuevo arte, junto a Picasso y Miró. Las aproximaciones de Dalí al Surrealismo a partir desde 1927 provoca la ruptura de su amistad. Todavía Gasch se resistirá a creerlo con motivo de las primeras opiniones de otros críticos que señalan su elección por el suprarrealismo:

*Dalí es el anti suprarrealista tipo. Ninguno odia tan vehementemente el suprarrealismo como Dalí. La amistad fraternal que nos une a ambos me permite afirmarlo.*<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> GASCH, S.: «Panorama internacional del arte.» *La Gaceta Literaria*, 62 (Madrid) 1929, p. 5.

<sup>204</sup> GASCH, S.: «Panorama internacional del arte.» *La Gaceta Literaria*, 62 (Madrid) 1929, p. 5

<sup>205</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) p. 1.

<sup>206</sup> GASCH, S.: «L' exposició col- lectiva de la Sala Parés.» *L'Amic*, 31 (Barcelona) 1927, p. 95.

Pero parece claro que en este artículo de *La Gaceta Literaria* del 29 lo ha asumido y así lo censura.

Otro amigo de Gasch que milita en el Surrealismo es Joan Miró. Lo que ocurre es, al igual que respecto al Cubismo y Picasso, es que a él lo encuentra también muy por encima de esta tendencia. Por ello, acabará valorado por la historiografía como genial integrante de una corriente a la que, también como hiciera el andaluz con la suya, acabará superando:

*Picasso se ha salvado porque estaba muy por encima del cubismo. Miró se salvará porque está muy por encima del surrealismo.*<sup>207</sup>

Y continua asegurando las afinidades evolutivas de los dos ismos:

*Idéntico proceso con el surrealismo. Un iniciador genial: Miró, precedido por un precursor auténtico: Chirico. Y la inevitable comparsa de seguidores mediocres: Savitry, Tanguy, Defiza, Max Morise, Mesens, Pierre Roy y otros. Hoy, esplendor del movimiento se habla mucho de estos imitadores mediocres. De aquí a unos cuantos años, sin embargo –estoy seguro de ello-, nadie los recordará. Todo el mundo hablará, empero, del iniciador genial. Todo el mundo hablará de Joan Miró.*<sup>208</sup>

Eugenio Montes no será tan permisivo con Miró, incluso se ufana de haber descubierto la trampa de su propuesta:

*Johan Miró, neoclásico e irónico, intelectual y aforístico y en el fondo –te conozco, mascarita-, en el fondo y en la forma, casi casi orsiano.*<sup>209</sup>

Si las de Gasch son valoraciones estrictamente técnicas, las de el resto de colaboradores que se preocupen del Surrealismo lo serán centradas en cuestiones morales y políticas.

Se detecta en la evolución de la forma de éstos de valorar a Salvador Dalí. Al principio también ve *La Gaceta Literaria* en él similitudes con Brueghel y el Bosco, adelantándose a la teoría de la surrealista *Gaceta de Arte* y en contra de lo que creará *Cruz y Raya*:

*(...) atraen especialmente al público visitante y lo atan al cuadro en espera quizás de la bajada del Espíritu Santo (como ocurre con Brueghel o el Bosco, y en mayor concepción con los modernos Ernst y Chirico, por ejemplo, con los cuales tiene Dalí –a no dudarlo- ciertas concomitancias ideológicas y aún formales).*<sup>210</sup>

Pero con el tiempo estas favorables cambian.. El arte de Salvador Dalí empeora para *La Gaceta Literaria* en sentido técnico y ético conforme va practicando los escandalosos excesos de los que tanto gustaron los surrealistas. Así, si para Eugenio D'Ors el figuerense abandona la Real Academia de Bellas Artes con un:

---

<sup>207</sup> GASCH, S.: «Surrealismo.» *La Gaceta Literaria*, 67 (Madrid) 1929, p. 3.

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> MONTES, E.: «El arte europeo en 1930.» *La Gaceta Literaria*, 97 (Madrid) 1930, p. 17.

<sup>210</sup> GARCÍA BELLIDO, A.: «Los nuevos pintores españoles. La Exposición del Botánico.» *La Gaceta Literaria* 55 (Madrid) 1929, p. 1

*... temperamento realmente dotado por las Gracias e inflamado en una de las vocaciones más genuinas, claras y dichosas que nuestra pintura moderna haya conocido.*<sup>211</sup>

Incluso opinando sobre la habitual identificación que la crítica de entonces le otorga con el Bosco afirma D'Ors que:

*... la resultante cromática a que la extraña inspiración se tradujo, parecía poder llegar pronto a ser en Dalí más bella que en el mismo Jerónimo Bosco.*<sup>212</sup>

Será con su llegada a París y el devenir de su pintura, cuando el pintor sea visto por D'Ors como un odioso impúdico agravado con el sonado escándalo del “*J'ai craché sur ma Mère*”:

*...a despecho de tantas ultranzas relativas a la sexualidad, a la crueldad y hasta a la familia del pintor, por explícita designación del mismo.*<sup>213</sup>

Por todo ello el anteriormente admirado es ahora reducido a artista mediocre debido a esos actos:

*... la dosis de insocial obscenidad, que esta pintura –en sus rótulos, es justo decirlo, más que en sus representaciones- arrastra consigo... Nos encontramos en presencia de un arte impuro, cuya impureza enfría nuestro interés,...*<sup>214</sup>

El juicio moral a Dalí y al Surrealismo se radicaliza en aquellos redactores de una trayectoria más reaccionaria como Eugenio Montes o Giménez Caballero, por ejemplo.

*El superrealismo presenta franco aire de secta –de secta de libertinos- y, como tal, se caracteriza por suponer un adversario.*<sup>215</sup>

La adhesión surrealista al movimiento soviético y su obsesión por ser reconocido como revolucionario está muy presente en tales desconsideraciones:

*El surrealismo se dice a sí mismo «al servicio de la revolución». Y lo está teóricamente. Como un cristal de una mano extraña que lo quiebra de un puñetazo. El surrealismo quiere desmoralizar, destruir. Pero el superrealismo es por hoy un caza incautos. Una morfina más, un estupefaciente más que los zorros y las zorras de siempre dan a los niños sanos de la burguesía para envenenarlos y para encanallarlos. El superrealismo es una disolución de clase burguesa, y los conejos de Indias, esos superrealistas manejados por el bolchevique, el judío o el fascista, por el camelot, por el faccioso.*<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup> D'ORS, E.: «El juego lúgubre y el doble juego.» *La Gaceta Literaria*, 72 (Madrid) 1929, p. 3.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> MONTES, E.: «El arte europeo en 1930.» *La Gaceta Literaria*, 97 (Madrid) 1930, p. 17.

<sup>216</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «El escándalo de L'Age d'Or en París. Palabras con Salvador Dalí.» *La*

Y es que para Giménez Caballero el que el talento de Salvador Dalí es:

*... talento de fanático que ya no es talento sino paranoia...*<sup>217</sup>

Al redactor le que escandaliza mucho la relación del español con Gala, que fuera pareja de Paul Éluard:

*... la señora Eluard, la gran amiga de Salvador Dalí (...) el momento real de la nueva profecía surrealista, o sea esa de saltar a vía pública la mujer en sexo crudo y estéril, la mujer visible, la que se la ve todo menos el sexo, porque es lo único que enseña, una mujer tan admirable como Gala, a quien adora Salvador Dalí...*<sup>218</sup>

Incluso entre las fotos que acompañan al artículo aparece una de Gala con este elocuente pie:

*GALA.- La mujer de Paul Eluard, mujer de Salvador Dalí.*<sup>219</sup>

Especialmente negativas son las palabras de Giménez Caballero tras conocer la alta del pintor en el Partido Comunista, donde aúna los pecados dalinianos de comunismo y falta de respeto hacía los lazos del matrimonio:

*En estos días me escribe el amigo Nubiola, desde Barcelona, que el amigo Dalí está a punto de inscribirse en las filas comunistas. Desde luego, el mediterráneo Salvador Dalí, tiene más derecho que otros muchachos españoles a esta inscripción. Ha dado públicas muestras de estar «al servicio de la revolución surrealista», que no es otra sino la comunista, la introducción y propagación del asioeslavismo en la Europa antigua y renaciente. Ha dado públicas muestras de aceptar el amor libre y no tener en cuenta los viejos lazos matrimoniales, de la vieja Europa putrefacta. Pero da la pequeña casualidad de que el arrogante mediterráneo Salvador Dalí, pasea por el superrealismo su amor libre del brazo de madame Eluard, la mujer del jefe de su grupo.*<sup>220</sup>

Pero Dalí no militará en el comunismo mucho tiempo. Estas valoraciones hacia él cercanas en la más pura descalificación personal, acaban con la postura del catalán respecto al régimen de Franco, de la que sólo discuten ya los historiadores del arte si se trataba de una aceptación implícita o una descarada filiación fascista. Giménez Caballero parece olvidar los feroces ataques que le dedicó para afirmar en una de sus últimas apreciaciones que:

---

*Gaceta Literaria*, 96 (Madrid) 1930, p. 3.

<sup>217</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España, relatados sin añadir un solo punto a la cosa, y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí, y dedicando estas líneas a Dámaso Alonso, su autor E. Giménez Caballero.» *La Gaceta Literaria*, 106 (Madrid) 1931, p. 1.

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «El comunismo español y madame Eluard.» *La Gaceta Literaria*, 117 (Madrid) 1931, p. 6.



*Con Dalí seguí una amistad que no he perdido hasta hoy. (...) ¡Quién salvo yo, hubiera entonces pensado que aquel Dalí perverso, marxistoiide, se haría luego «Camelot». Camelo, en español. Aunque no su pintura. Concienzuda y genial. De honestísimo artesano catalán.*<sup>221</sup>

### La conferencia del Robinsón ante la pintura republicana.

Para ir finalizando este análisis de *La Gaceta Literaria*, sería interesante mencionar la conferencia que Giménez Caballero, ya Robinsón Literario, pronuncia en San Sebastián con motivo de la Exposición de Artistas Ibéricos que se celebra en esa ciudad en 1931. Gecé se encuentra en una difícil situación, deberá decir unas palabras para unos artistas de los que muchos de ellos representan posturas vanguardistas que desaprueba. El problema es que la SAI era en la práctica el organismo oficial de la República en lo referente al arte moderno, una sociedad que iba acumulando cada vez más poder hasta el punto de que estudiosos como Javier Pérez Segura señala que:

*No es exagerado afirmar que la SAI y la República nacieron y murieron casi al mismo tiempo. En primer lugar porque la SAI que resurge en 1931 es un producto típica, esencialmente republicano.*<sup>222</sup>

Así, en unos meses en que *La Gaceta Literaria* busca cínicamente la aprobación republicana para seguir adelante, el conferenciante elabora un discurso que busca agradar a los artistas que concurren, pero le es imposible evitar ciertas apreciaciones propias de su militancia ideológica.. Tras reconocer una vez más la paternidad de Picasso en todo lo que sea arte nuevo, habla en unos términos muy personales – “robinsonianos”, más bien- con una ironía no siempre entendida que no termina de convencer a algunos. Así, al pintor de izquierdas Francisco Mateos no gusta que se le recuerde su participación en *La Gaceta Literaria* ni que se le relacione con el filonazi Ledesma Ramos:

*Le acogí – mientras fundaba la revista- en la pobre GACETA LITERARIA. Un buen día me abandono por La Conquista del Estado, periódico de Ledesma Ramos, donde parecía haber algún dinero.*<sup>223</sup>

Su consideración hacia la pintora Ángeles Santos es también cuando menos interpretable. En la conferencia la alaba, sin embargo, en el mismo número donde se reproducen estas alabanzas, un dibujo de la artista es usado para ilustrar una crítica al comunismo junto a otros de Maruja Mallo y del por entonces censurado Salvador Dalí<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 71.

<sup>222</sup> PÉREZ SEGURA, J.: «La II República Española y la Sociedad de Artistas Ibéricos.» *Cuadernos del IAPH*, XIII (Granada) 2002, p. 70.

<sup>223</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Conferencias del Robinsón. El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos.(1)» *La Gaceta Literaria*, 117 (Madrid) 1931, p. 10.

<sup>224</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Ascesis comunista. Nueva moral de lo abominable» *La Gaceta Literaria*, 117 (Madrid) 1931, p. 10.

Su postura hacia la SAI queda clara años después, lejos de un auditorio del que necesita aprobación cuando exclame:

*¡Acudamos a implorar al Estado! ¡Que nos compre el Estado! ¡Que nos emplee el Estado! Y así pasó, por ejemplo, en España. Gran parte de los fauves españoles, de los independientes, de los ibéricos... van terminando como profesores de dibujo en Institutos estatales de Segunda enseñanza.*<sup>225</sup>

Esto demuestra que hasta el final de su revista y aún después, Giménez Caballero se mantiene en sus concepciones políticas que impregnan además las artísticas, sobre todo mientras está al frente de una publicación como *La Gaceta Literaria*, que de hogar de acogida de las más avanzadas vanguardias españolas pasará a ser la principal defensora de la total sumisión del arte al estado autoritario.

---

<sup>225</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: « El arte y el Estado.» Madrid, Gráficas Universal, 1935, p. 33.

GACETA DE ARTE. REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA. TENERIFE-  
CANARIAS.

Gaceta de Arte, isla.

*Gaceta de Arte* surge en Santa Cruz de Tenerife en febrero de 1932, bajo la responsabilidad del *Círculo de Bellas Artes* hasta su número catorceavo a partir del cual se publica de forma independiente. Aunque su principal rasgo es su entrega absoluta al Surrealismo que define su visión y posturas, es desde esa adhesión donde se valoran casi todas las corrientes artísticas de los años treinta en Occidente. Expresionismo, Abstracción, Racionalismo arquitectónico, Primitivismo, Realismo Socialista, Cubismo, arte fascista... pocas son las tendencias que escapan a sus valoraciones a lo largo de más de cuatro años. Y es que aparte de ser entre las atendidas aquí, la revista más volcada hacia las artes plásticas, se le puede acusar a *Gaceta* de muchas cosas- y de hecho así se hace- pero debe reconocérsele que es la más tolerante en relación a ismos que no son el suyo. Tal vez fuera una definición más justa afirmar que se trata de una revista redactada por surrealistas no necesariamente surrealista:

*¿No fue una revista surrealista? Ciertamente no. Basta echar una ojeada a sus páginas para advertir que, además del surrealismo, muchas otras orientaciones del arte nuevo tienen amplia cabida en sus páginas. Aún más, en los primeros números las tendencias ligadas al racionalismo arquitectónico – que habían deslumbrado a Westerdahl en su viaje europeo, y cabe suponer que por influencia directa del GATPAC-, a Bauhaus, al nuevo urbanismo,, neoplasticismo, etc., así como la problemática del arte social y el carácter social del arte abstracto –nombre genérico con el que se denominan las tendencias más radicales entre las derivadas del cubismo, el purismo, neoplasticismo, constructivismo, etc.-, son los temas fundamentales.<sup>226</sup>*

Pero irá incluso más allá de lo que Valeriano Bozal apunta al reproducir sus páginas capítulos y reseñas de críticos fascistas y nacionalsocialistas, eso sí, desde un alejamiento absoluto y declarando la línea editorial su intención de simple reproducción objetiva de otras opiniones artísticas, como más adelante se mostrará.

Su ausencia de mayúsculas responde a las premisas de un libro de Franz Roh, el autor de *El realismo mágico*, escrito junto a Jan Tschichold y titulado “*Foto Auge*”. En él se habla de lo engorroso e innecesario se tantas grafías diferentes para la misma palabra y una simplificación hacia la minúscula, aunque para *Gaceta de Arte* existe otra razón que es la de la total democratización:

*Pero había otra razón para emplear la minúscula: la desmitificación de valores.<sup>227</sup>*

---

<sup>226</sup> BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Summa Artis*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 586.

<sup>227</sup> WESTERDHAL, E.: *El arte en «Gaceta de Arte»* Madrid: Turner, 1981, p. 10.

No obstante, con el tiempo deciden volver, desde su número 23, a la grafía común de mayúsculas y minúsculas empujados por motivos prácticos, aunque en ese manifiesto rabiosos de reafirmación del penúltimo número que se estudiará en su momento, retomen simbólica y momentáneamente la grafía de sus inicios.

Aparecida en Tenerife, una de las más atípicas y fructíferas capitales del Surrealismo europeo, su insularidad pretenden los editores que les otorgue refugio desde el que juzgar más objetivamente las corrientes intelectuales. Ya en sus intenciones delatadas en el número 1 se afirma que:

*nuestra posición de isla- aislará los problemas- y a través de esta soledad propia para la meditación, para el estudio, procuraremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión (...)  
ser islas en el mar atlántico –mar de cultura- es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento.  
queremos el nuevo sentimiento de las islas.<sup>228</sup>*

Pero si Gaceta ansía como dice ser isla, será isla asediada. La revista es órgano de difusión de una corriente artística que recibe ataques desde prácticamente todas las posturas intelectuales y políticas de la primera mitad del XX.:

*...el surrealismo se procura sin desearlo dos enemigos directos: uno, la derecha de siempre, la burguesía, el capitalismo y las clases tradicionales, y otro, los realistas combatientes, los de la izquierda positiva, los que pretenden educar al pueblo entero, los que quieren hacer un arte entendible por las masas proletarias, en fin, los críticos directos de los sistemas que no se conforman con los tímidos avances de la República y que presienten un final desastroso ante la desunión y el individualismo de los grupos.<sup>229</sup>*

Más en concreto, sectores de la izquierda (en los que la publicación siempre buscará reconocimiento) valoran el Surrealismo como un arte hedonista, ensimismado, egocéntrico y cuestionan si algo tan interiorizado puede servir a las masas. Creen que hablar de Surrealismo y función social más que paradójico resulta un oxímoron y lo desprecian por ello. Desde la Unión Soviética recibirá todo tipo de críticas encabezadas por Nokolai Boukharine en una polémica que se estudiará más detenidamente y desde España personalidades como Sándor jamás creyeron que al Surrealismo le interesara las tragedias proletarias, recriminándole que por su autoexploración interior las considere vulgares, así como su mismo método de creación en sí:

*Lo que a mí me ha puesto en guardia siempre contra el surrealismo es el camino que sigue para alcanzar sus representaciones. Un camino demasiado tortuoso, que va del instinto puro al espíritu también puro –y viceversa-, rehuyendo un encuentro comprometido: el de la razón. Esa circunstancia justifica en el espacio el «extremismo» de los surrealistas. Me ponía en guardia, porque de las bodas de la subconsciencia con el espíritu nació todo el arte religioso de la Edad Media –brujas, ángeles, diablos y santos-, cuyas formas me convencen en los museos, pegadas a una etapa del proceso de la*

---

<sup>228</sup> Gaceta de Arte, 1 (Tenerife) 1932, p. 1.

<sup>229</sup> VIÑUALES, J.: *Arte español del siglo XX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998. p. 69.

*cultura, pero me molestan hoy como lo son en realidad: otra evasión. ¡Una evasión más! (...)*

*A este mismo surrealista el hogar de un obrero sin trabajo no le producía la menor impresión. En todo caso, las emociones de las miserias de una familia de trabajadores le resultaban demasiado vulgares. ¡Qué frívolo es eso de juzgar en la vida por el grado de vulgaridad o de distinción de las cosas! Yo le hubiera llevado a un Sindicato y le hubiera puesto ante un grupo de trabajadores. Le hubiera dicho que los escuchara y me habría contestado lo mismo: «Es una vulgaridad.»<sup>230</sup>*

Tal actitud se inspira y refuerza en los escritos de Georg Lukács, el gran teórico de la estética soviética, azote del arte vanguardista. El crítico es partidario de un arte reproductivo que refleje la dialéctica de causas y efectos desde leyes marxistas de los acontecimientos mostrados. Sobre el objetivo del arte argumenta que :

*Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición del fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etcétera, se resuelve de tal manera que la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable.*

Además en sus palabras hay una cierta valoración desde la ética marxista:

*La creación de la ilusión estética sólo es posible si la obra de arte refleja de modo objetivamente justo el proceso objetivo conjunto de la vida...<sup>231</sup>*

Pero es que, por si acaso no parecían ya estas argumentaciones suficientes, resulta que el Surrealismo se había visto involuntariamente involucrado en las luchas internas del régimen de Moscú.

*Bretón había quedado también interesado por las teorías de Trotsky, primero a raíz de haber leído el Lenin de Trotsky, que fuera publicado en edición francesa en 1924. Dada la importancia de la teoría freudiana para el surrealismo, era especialmente fácil que Bretón y otros surrealistas simpatizaran con Trotsky, quien en su Literatura y revolución de 1924 había hablado muy favorablemente de la «escuela psicoanalítica austriaca (Freud, Jung, Albert Adler y otros)»<sup>232</sup>*

De hecho los ataques al Surrealismo, como se verá más adelante, se fueron transformando en habituales hasta casi institucionalizarse para acabar convirtiéndose, por parte de las altas jerarquías del Partido Comunista, en un aviso para navegantes destinados a aquellos artistas que dudaban en seguir o no la corriente del Realismo Socialista y la dirección que marcaba la brújula de la estética estalinista:

---

<sup>230</sup> SÉNDER, R. J.: «El novelista y las masas.» *Leviatán*, 24 (Madrid) 1936, pp. 294- 296. Aunque Madrigal Pascual haya ubicado esta afirmación en un artículo posterior de Sénder en la misma revista con el título «El teatro nuevo», se trata de un error provocado sin duda por acudir a la edición facsimilar de *Leviatán*.

<sup>231</sup> LUKÁCS, G.: *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 29.

<sup>232</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 281.

*Porque, a pesar de su compromiso irrenunciable con el marxismo, a Breton y a sus aliados se les fue aislando cada vez más conforme avanzaban los años 30. Acusados de no tener propósito, de desviación sexual y –lo que más daño hacía- de trotskismo, fueron gradualmente apartados de la lucha social internacional por los partidos comunistas y sus aparatos culturales. Para los artistas que querían que su arte cupiera en un mundo que exigía cada vez más el compromiso de una clase o de otra, que no deseaban ser crucificados junto a los surrealistas ni ser malinterpretados como proveedores de alta decoración para la burguesía internacional, no había mucho espacio de producción sobre el que gravitar aparte del realismo social.*<sup>233</sup>

*Gaceta de Arte* se cuidará constantemente de rebatir estas increpaciones, a la vez que parece empeñada en darles la razón a sus acusadores con una ausencia casi absoluta de referencias y preocupaciones por lo que sucede a su alrededor fuera de naturaleza artística:

*...recoge más que ninguna revista durante toda la República, por obra de su grupo inteligente e imaginativo, las actitudes menos castizas y tradicionales ante las estéticas nuevas que soplan en Europa, pero sin la coherencia consciente necesaria para resolver las contradicciones que existen entre su raciocinio estético y su referencialidad social.*<sup>234</sup>

En cuanto a la derecha, curiosamente son sus revistas las que más se interesan por identificar Suprarrealismo con Comunismo, haciéndole a *Gaceta* un flaco favor. Giménez Caballero, por ejemplo, llega a otorgar a “*La Edad de Oro*”, de Buñuel categoría de instigadora y modelo para lo que valora como acciones subversivas comunistas, hallando similitudes a dos episodios reales ocurridos en España con dos secuencias de la película:

*No el arte quien imita a la vida, sino la vida quien imita y se somete al arte. ¡Hay tantos ejemplos, que no voy a citar sino dos inéditos, dos descubrimientos documentales que acabo yo de hacer sobre lo que el arte puede provocar hasta en la política! (...)*

*Pues bien: en L'âge d'or, realizada por Buñuel hace un año hay estas dos imágenes vaticinadoras:*

*1.ª Un hombre de pueblo, con una escopeta, acaricia un niño del contorno. Se pone a hacer un cigarro. El chico se lo tira jugando y echa a correr. El hombre, irritado, en libertad su instinto de represión por la falta inconsciente del chico, se echa la escopeta a la cara y le pega un tiro.*

*Transcribo –hoy, fines de septiembre de 1931- esta noticia del periódico:*

*Guadalajara.- Comunican del pueblo de Guajar que los obreros campesinos sindicalistas se agruparon armados de escopetas en los alrededores del pueblo para impedir que los demás salieran al trabajo.*

*Sólo intentó salir un niño de doce años, a quien su padre le había mandado a segar hierba para pastos.*

*Un sindicalista disparó un tiro contra el niño, dejándole herido.*

---

<sup>233</sup> CLAIR, J.: *Malinconia*. Madrid: Visor, 1999, p. 262.

<sup>234</sup> OSUNA, R.: *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia: Pre- Textos, 1986, pp. 70-71.

*Entonces se presentaron el padre y un tío del niño, que protestaron de la acción realizada por los sindicalistas.*

*El mismo que había disparado el primer tiro disparó otra vez y mató al niño.*

*2.ª En el mismo «film», un individuo que había sido hasta entonces un héroe de la Beneficencia pública, se encuentra con un anciano en una acera y le entra tal repulsión por esa vida ya inservible y gotosa, parásita, que le pega un puntapié en el vientre, del que la víctima se libra malamente.*

*Transcribo –hoy, fines de septiembre de 1931- esta otra noticia de la voz de Madrid:*

*Granada.- El anciano Miguel Castillo García se quedó dormido en el portal de una casa de la calle Ancha de Capuchinos.*

*Unos desconocidos le rociaron la ropa con gasolina y le prendieron fuego.*

*El pobre anciano despertó envuelto en llamas. Trasladado rápidamente al hospital, se le apreciaron diversas quemaduras de primer grado.*

*Se ignora quiénes sean los autores de la salvajada.<sup>235</sup>*

Es importante resaltar la premeditada convivencia de términos freudianos y comunes al asociacionismo obrero en el primer ejemplo y la rebuscada similitud del segundo con su equivalencia cinematográfica, ambos rasgos claramente interesados. Ello le sirve para, desde su óptica fascista, advertir sobre el pretendido valor social del Surrealismo. Giménez Caballero parece haber olvidado en este periodo de su pensamiento, que había sido su revista *La Gaceta Literaria* precisamente la que estrenara *La Edad de Oro* en España a través de su cineclub, lo que volverá a recordar orgullosamente cuando retome su amistad con Dalí. La publicación canaria por su parte, será al año siguiente de estas acusaciones la valedora de la proyección del filme en la isla ante las prohibición de las autoridades:

*Jamás se había conocido en la isla tanta procacidad de lenguaje contra una manifestación artística y cultural, ni nunca como entonces, en este plano de las actividades creadoras, la libertad de expresión se vió tan estrangulada por las fuerzas que representan la reacción.<sup>236</sup>*

Los artículos de *Gaceta* se dividen por todo ello entre aquellos que refieren o reflexionan sobre corrientes artísticas y los que se ufanan por defenderse de estas acusaciones, pregonando la utilidad social y revolucionaria del arte surrealista. Y es que en sus páginas hay un sincero convencimiento de que los postulados que comparten son los idóneos para una nueva sociedad:

*todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. él no pretende ser la justa expresión proletaria –como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura- sino de las primeras piedras que puedan aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración.<sup>237</sup>*

---

<sup>235</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Valor social del superrealismo. El arte: líder político.» *La Gaceta Literaria*, 115 (Madrid) 1931, p. 8.

<sup>236</sup> GACETA DE ARTE: : «el caso del film surrealista “la edad de oro” en tenerife» *Gaceta de Arte*, 36 (Tenerife) 1935, p. 2.

<sup>237</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «surrealismo y revolución.» *Gaceta de Arte*, 9 (Tenerife) 1932, p. 2.

## La generosidad de juicio de Gaceta de Arte.

En oposición a los numerosos rechazos que el Surrealismo recibe, en *Gaceta de Arte* se observa una sincera admiración por un gran número de corrientes plásticas, incluso si alguna de ellas es denostada por la historiografía artística de la época o incluso por ciertas personalidades teóricas de su movimiento.

La revista es una entusiasta defensora del vanguardismo arquitectónico. Ya en su primera página publicada se reproducen dos fotografías, la una de la Escuela al Aire Libre de Ámsterdam de Duiker y la otra con la icónica Bauhaus de Gropius en Dessau. Además recuerda con amargura el cierre del proyecto en su sede de Dessau:

*La pérdida del «Bauhaus», la más importante organización alemana para la enseñanza de un arte constructivo, constituye, en lo que tiene de destrucción al nuevo espíritu, que parecía llamado a imponerse después moral- económico de la guerra europea, uno de los acontecimientos más reveladores de la marcha del espíritu occidental (...)*

*En 1932, en el mes de octubre, el «Bauhaus» cierra sus puertas y desaparece de la cultura alemana esta importante institución.*<sup>238</sup>

En prácticamente todos los números aparecen manifiestos de explícitas adhesiones a esta corriente, reparando en las más variadas aplicaciones prácticas. Además de este apoyo a grupos como G.A.T.E.P.A.C., se siente junto a la revista A.C. como la valedora de esta arquitectura en España. Dedicó de hecho un exhaustivo artículo a la inauguración del local permanente de exposición de esta sección oriental en el Paseo de Gracia donde se afirma lo adelantado de la propuesta:

*... como lo prueba el reciente congreso celebrado en barcelona, según dimos cuenta, y al que asistieron arquitectos tan prestigiosos como le corbusier, gropius, weismann, van eesteren, giedion, bourgeois, etc. En la construcción española del g.a.t.p.a.c., por los selectos elementos de que se nutre y por sus actividades, representa el centro organizado más eficaz cuya colaboración se hace indispensable para los trazados que debieran ser norma estética de la república.*<sup>239</sup>

Westerdahl rebate en el número doce las acusaciones que de arte frío se hicieron al Racionalismo señalando que es una bella respuesta a los fenómenos económicos de unos años de crisis financiera mundial resaltando así la dimensión de preocupación social<sup>240</sup>.

Y es que si algo rechaza abiertamente *Gaceta de Arte* son los llamados neos arquitectónicos con ejemplos tan significativos como esa equis que tacha la foto de un edificio colonial reformado posteriormente imitándose una arquitectura local que considera desfasada, con el siguiente pie de foto (DOCUMENTO 4):

*«arquitectura canaria». balcón de origen colonial. el resto del edificio no ofrece armonía, a través de su reforma caprichosa. esta arquitectura de*

---

<sup>238</sup> «el caso “bauhaus” en alemania y su cierre en 1932» *Gaceta de Arte*, 30 (Tenerife) 1934, p. 3.

<sup>239</sup> «exposición permanente del g. a. t. e. p. a. c. en barcelona» *Gaceta de Arte*, 21, (Tenerife) 1933, p. 4.

<sup>240</sup> WESTERDHAL, E.: «neoanimación de la estética.» *Gaceta de Arte* 12 (Tenerife) 1932, pp. 1-2.



*balcones es la que se defiende como representativa del espíritu de las islas. contra ella se manifiesta racionalmente g. a.*<sup>241</sup>

Además prefieren el Funcionalismo de los grandes arquitectos del momento por centrarse en construcciones para la población, por preocuparse de la colectividad, afirmando que:

*Por otro lado, independientemente de este movimiento, trabajan los arquitectos funcionales: Gropius, Le Corbusier, Loos, Taut, Mendelsohn, Luckardt, etc. Le Corbusier estudia también la línea. Predomina la horizontal. La línea quebrada, sobresalta, es trágica, perturba. (Giramos alrededor de la angustia, de buscarle una solución a la angustia). Las obras principales son hospitales, oficinas, viviendas. Todos tienen la vista fija en el beneficio de la comunidad. Es decir, se trata de una obra social.*<sup>242</sup>

Uno de los elementos que más gustan a los surrealistas es la inclinación racionalista por la ventana:

*... los racionalistas nos dicen: iluminar un abrigo: abrir ventanas. ventanas: atravesar un apoyo (...) la ventana se coloca así paralela al horizonte, y aparece, junto con el cemento el cristal como uno de los más importantes elementos de construcción (...) como vemos, la última época de la arquitectura se ha desarrollado en un sentido de valoración vítrea.*<sup>243</sup>

Tanta es la debilidad de los redactores que cuando dos años después tengan que defender ante la crítica soviética el arte nuevo, recurrirán a una bella comparación con la ventana racionalista para decir :

*Los cuadros van siendo grandes cristaleras. El adorno desaparece por superficies lisas y tranquilas.*<sup>244</sup>

Como conclusión acaba afirmando acerca del Racionalismo arquitectónico que:

*Como en los grandes periodos históricos representativos la arquitectura perfila sus grandes líneas eficaces.*<sup>245</sup>

En uno de sus manifiestos, el noveno, parece incluso sugerirse el Racionalismo como arte oficial de la estética de la República.

Este “9.º manifiesto de g. a.” resulta interesante, no sólo por su referida propuesta estética sino por marcar su posición en relación a las instituciones artísticas, su naturaleza y enseñanza, y por la definición de arte en sí mismo. Del arte se afirma que “es el cauce universal más enérgico de la humanidad<sup>246</sup>” y el mayor medio de propaganda al servicio del pueblo. He aquí la demostración de que Suprarrealismo y

---

<sup>241</sup> *Gaceta de Arte*, 6 (Tenerife) 1933, p. 4.

<sup>242</sup> WESTERDHAL, E.: «Croquis conciliador del arte puro y social.» *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 1.

<sup>243</sup> WESTERDHAL, E.: «tendencias evasivas de la arquitectura.» *Gaceta de Arte*, 1 (Tenerife) 1932, p. 1

<sup>244</sup> WESTERDHAL, E.: «Croquis conciliador del arte puro y social.» *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 1.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> «9º manifiesto de g. a. tema: la república y la estética.» *Gaceta de Arte*, 20 (Tenerife) 1933, p.4.

Realismo Socialista comparten el mismo objetivo, pero se diferencian hasta el extremo en el lenguaje que prefieren para ello. Cree también en el concepto del arte nacional, situando a España como una de las más grandes naciones plásticas del mundo. No debe creerse que ello se emparenta con posturas fascistas europeas sino que aboga por un arte fortalecido intramuros para participar en la cooperación de la cultura global de su tiempo. Frente al internacionalismo artístico homogéneo y alineado de las intenciones soviéticas, el de *Gaceta* sería surgido por destilación de los enriquecedores aportes de las distintas tradiciones nacionales en el mundo.

Contraria a la pésima opinión que otros sectores de derechas o izquierdas tienen de los impresionistas a los que consideran unos como falsarios, otros como frívolos y burgueses, *Gaceta de Arte* detecta en Manet, Renoir y demás los primeros síntomas de disconformidad con la sociedad, de un alejamiento producto del rechazo de un mundo que comienzan a intuir caduco:

*Sobre los mitos de la pintura burguesa, esos mitos que ya hemos anotado, el espíritu del 900 manifestaba su disconformidad. El impresionismo, en su revolución óptica, es alejamiento. El ojo se aleja del objeto, embelesado, un poco traspuesto.*

*Su idealismo admite un nuevo factor: la luz. La luz diluye el objeto en manchas, en puntos, oculta la realidad en una atmósfera lechosa.*<sup>247</sup>

Ello convierte a los redactores de Tenerife en los únicos tolerantes con este movimiento pictórico entre las publicaciones de la época, al que definirán como “*orgía luminosa*<sup>248</sup>” y “*fenómeno liberador*<sup>249</sup>” al volver constantemente sobre él para situarlo en los primeros tanteos del arte nuevo.

Otra de las corrientes coetáneas de las que la revista es decidida defensora es el Expresionismo alemán de Der Blaue Reiter. Domingo López Torres lo califica de arte social en el cuarto número al hermanar a George Grosz con el autor teatral Erwin Piscator<sup>250</sup>. El Expresionismo es para ellos la culminación de un línea de anarquía e individualismo que comienzan los impresionistas. Califica a Grosz y Pechstein como servidores de una acción colectiva y luchadores frente a una sociedad caduca cuya prueba más execrable ha sido el desencadenamiento de la Gran Guerra. Además, el alto precio pagado por los miembros expresionistas centroeuropeos en la contienda mundial, les otorga un hálito de mártires por la causa del arte. Técnicamente lo ve como el abandono de la preocupación de lo exterior objetivo en una búsqueda de la subjetividad interior. Además los considera provenientes de Da-dá y afirman que estos artistas pintan para solucionar la crisis social:

*He aquí el gran volcán expresionista sinceramente revolucionario. Ya no existe el escorzo. Ya no se entorñan los ojos. Sobre la belleza, una belleza que no ha servido sino para escribir el perfecto mecanismo de un mundo cínico, el hombre expresionista arroja todo su desprecio y modela sus desnudos y pinta sus paisajes, golpeando con furor la materia y vertiendo sus tubos de pintura sobre el lienzo cargando sobre la forma, cargando sobre el color y expresando la angustia de nuestro tiempo (...)*

---

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> PESTANA RAMOS, Ó.: «picasso: primera época.» *Gaceta de Arte* 7 (Tenerife) 1932, p. 1.

<sup>249</sup> Ibidem.

<sup>250</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «arte social: erwin piscator.» *Gaceta de Arte*, 4 (Tenerife) 1932, p. 1.

*No es un hampa bohemia, sentimental, como la de Musset, como la de Verlaine, como la de Baudelaire. No. Es un hampa cargada de tragedia, que habría de tener su esplendor precisamente en la nación más castigada, en la nación vencida, en Alemania. ¿De dónde venían estos grupos sociales? Piscator, Mehring, Heartfield, Welk, Gras, Toller, Pallenberg, etc. De la guerra. En su mayoría hombres de una escuela disolvente: Dadá. No había que cambiar de política, sino de espíritu, parecían decir todas esas voces. Revolución. Auténtica y verdadera revolución.*<sup>251</sup>

De otro artista del pasado, Francisco de Goya se argumenta que tuvo rasgos de pintor horroroso con el mismo poseer cariz positivo de denunciante del horror de su sociedad en la línea de los expresionistas, pero se añade que desgraciadamente acaba sucumbiendo a las convenciones burguesas cuando pinta “*La maja desnuda*”<sup>252</sup>.

Esta concepción de sociedad acabada, que les viene a los redactores por su filiación comunista, justifica estas otras corrientes artísticas por lo que tienen de plantear sociedades distintas. Incluso se valoran tendencias denostadas especialmente por el Surrealismo más ortodoxo como la Abstracción, que Benjamín Péret -cuya relación con la revista es muy estrecha incluyéndose una visita a la isla junto a Breton y su esposa Jacqueline- había calificado como “*soupe deshydratée*”, lo que resulta arriesgado conociendo lo caro que se pagaba dentro de aquel grupo cualquier disidencia. Pero es que a *Gaceta de Arte* no se deja despistar por el debate tan de moda por entonces de lo necesario o no de las presencias de formas reconocibles en la obra, lo que resulta muy loable, sino que le preocupa más los procedimientos mentales detrás de la expresión artística. Ello queda muy claro en las palabras que Will Grohmann dedica Kandinsky en relación a su “*De lo espiritual en el arte*”:

*El libro de Kandinsky «Ubre das Geistige in der Kunst» es la obra capital del arte nuevo no figurativo, profesión de fe sin restricción a favor de la autonomía artística, de la intuición como fuente de todo trabajo creador y plástico, de la soberanía de medios puramente artísticos despojada de toda imitación: es una llamada a las fuerzas del espíritu, dirigida a todos los adversarios salidos del campo de la tradición decadente y del materialismo desastroso.*

*Kandinsky afirma en su libro que en el arte la inteligencia es incapaz de captar la realidad (...) El arte de Kandinsky aparece como hostil a toda figuración. Es un error. Que el arte sea figurativo o no, no es para Kandinsky cuestión básica.*<sup>253</sup>

Aunque es innegable la influencia que en Kandinsky ejerce la geometría amorfa del surrealista Arp o los trabajos de Miró a su llegada a París un año antes de la publicación de este artículo y que tal vez comenzara a ver su autor, lo cierto es que el componente mental en el que tanto incide la propuesta del ruso, así como el rechazo formal de la inteligencia como útil para aprehender la realidad, son sobre todo las cuestiones que agradan a los miembros de la revista.

Pero es que cuatro meses antes *Gaceta de Arte* había dedicado un artículo a recordar el famoso “*Caso Brancusi contra los Estados Unidos*” de 1927,

---

<sup>251</sup> WESTERDHAL, E.: «Croquis conciliador del arte puro y social.» *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 2.

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> GROHMANN, W.: «El arte no figurativo en Alemania.» *Gaceta de Arte*, 32 (Tenerife) 1934, p. 2.

congratulándose de la sentencia favorable a la entrada como obra de arte de esa escultura tan cercana a la abstracción y que tanto hizo al sentar jurisprudencia, para que la ciudad de Nueva York pasara a ser la nueva capital del arte moderno tras la II Guerra Mundial:

*La decisión fue favorable para Brancusi. Los amigos del arte moderno sintieron que una gran victoria había sido ganada. Brancusi había sido defendido con su propia definición de arte:*

*«Lo que es real no es la forma externa, sino la esencia de las cosas. Partiendo de esta verdad es imposible que nadie exprese alguna cosa esencialmente real por imitación de su superficie exterior.»<sup>254</sup>*

Entre estas muestras de reconocimiento a la abstracto y al arte nuevo en sentido más amplio, dedican una especial atención al Salón de Otoño de Madrid de 1933. Comienzan acometiendo contra los artistas más conservadores que son además los que más obras muestran y que califican de secundones y despistados como Rafael Boti, aunque ni siquiera los nombran expresamente:

*...calidad de fantasmas y de sombras anacrónicas es la que presentan los cuadros del salón de otoño. ese salón que, tal vez por el mismo hecho de no ser esperado por nadie, se repite con regularidad astronómica ya hace años, y que colocado al comienzo de la temporada artística madrileña, parece como si pretendiese contagiar de mediocridad las exposiciones sucesivas. ¿por qué ese salón refugio de valetudinarios, «jóvenes- viejos» y honorables «pompiers» viene usufructuando desde hace años el privilegio de llenar con sus tristes engendros las salas del único local que para exposiciones colectivas posee el estado ...*

Ante unas muestras tan desfasadas, el entusiasmo de la revista canaria se centra en otros artistas invitados y expuestos en una única sala:

*con todo, en el salón de otoño había algo excepcional y a ello vamos a referirnos: el grupo denominado «constructivo». desde su altura olímpica, los «otoñales» se habían sentido «generosos» por una vez y acordaron ceder una de sus salas a un grupo de artistas genuinos –nuevos, que a eso equivale en nuestro vocabulario esta última palabra. pero obsérvese la incongruencia: tales artistas, que con plena capacitación debieran haber tenido derecho a monopolizar o a regir por si mismos el conjunto, se veían relegados a la calidad de huéspedes o «invitados», disfrutando únicamente de una sala, mientras los «indeseables» campaban a sus anchas por el resto del local (...)<sup>255</sup>*

Entre estos autores estaban algunas de las primeras figuras de la edad de plata del arte español como Torres García, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Mateos, Moreno Villa, Germán Cueto, Yopes, Julio González y Alberto. Aunque son expuestos bajo la etiqueta de “Grupo Constructivo” en el local y suele considerarse la de Madrid como la

---

<sup>254</sup> «el caso brancusi / u.s.a. ante los tribunales de los ee. uu. en 1927.» *Gaceta de Arte*, 29 (Tenerife) 1924, p. 2.

<sup>255</sup> TORRE, G. DE: «carta de madrid. vejamen del salón de otoño.» *Gaceta de Arte*, 21 (Tenerife) 1933, p. 1.

primera exposición de tal grupo, la publicación señala acertadamente que el título es demasiado limitador pues sólo los dos primeros pueden adscribirse a esa definición. Más bien señala como rasgo común la “vuelta al instinto” y la “libertad de inspiración”:

*«grupo constructivo» rezaban los carteles. título aproximativo, nada más. reflejaba, ante todo, el concepto estético de su animador –torres garcía- pero no definía ningún rasgo común del sedicente grupo. compuesto por ocho pintores y cuatro escultores, de los cuales, exceptuando uno de los primeros, luis castellanos, ninguno puede situarse en la dirección constructiva, - geométrica, bidimensional- que defiende torres garcía. pero no tenemos por qué detenernos en el significado de tal rótulo. fue sólo elegido, probablemente para prestar una denominación circunstancial a pintores nuevos y excelentes muy diversos, la mayoría de los cuales antes de enfilarse por el camino de la pintura constructiva y abstracta marcan más bien esa «vuelta al instinto» a la libertad de la inspiración, propio del arte postcubista.<sup>256</sup>*

Así la revista muestra similar admiración por una artista cultivadora de sus mismas intenciones artísticas como la suprarrealista Mallo, que hacia el cubista Ortiz u otros interesados por el componente matérico como Benjamín Palencia o Alberto, todos ellos para Gaceta dignos de pertenecer a la nómina del arte nuevo.

Alberto, en concreto será objeto de un más detallado artículo por parte de Westerdahl casi un año después.<sup>257</sup>

Gracias a la generosidad y respeto de Gaceta por visiones disconformes, poseemos también en las páginas de las revistas de arte españolas un jugoso artículo del doctor Hildebrand Gurlitt acerca del arte fascista italiano que se expone en Alemania en 1933. Es interesante por el momento en que se escribe y las propuestas de su autor, que en pocos meses se convertirían en sospechosas de traición a la raza aria. Hitler acaba de ser nombrado en la práctica y a través de la *Ley Habilitante* como dictador de Alemania, aunque todavía queda en el marco político legal alemán cierta oposición residual. Comienza un acercamiento con la Italia de Mussolini por sus afinidades políticas, que para los nazis emanan de un espíritu común. Una de las manifestaciones de este espíritu es a través de la pintura, por ello la Nationalgalerie organiza pronto una exhibición de arte fascista italiano con la presencia de los más destacados representantes que lo son además de la Nueva Objetividad como Severini, Carrá o Tozzi. En este contexto, Hildebrand se propone demostrar puntos de conexión entre los futuristas italianos- como suele ser habitual no hay mención alguna para el Futurismo ruso- y los artistas más destacados de su Alemania de entonces, haciéndoles por cierto, compartir como otro rasgo coincidente de esa alma común también el concepto fascista de élite:

*... nos dan buen motivo para meditar como es semejante la situación artística en la italia fascista con la nuestra, a pesar de toda su diversidad nacional. ciertamente se debe añadir, para completar el cuadro de lo que se ve en berlin, la masa de lo mediocre cuya lucha contra los auténticos guías del arte, es en Italia tan intensa, como la producida entre nosotros.<sup>258</sup>*

---

<sup>256</sup> TORRE, G. DE: «vejamen del salón de otoño.» *Gaceta de Arte*, 21 (Tenerife) 1933, p. 1.

<sup>257</sup> WESTERDHAL, E.: «el escultor alberto.» *Gaceta de Arte*, 30 (Tenerife) 1934, p. 1.

<sup>258</sup> HILDERBRAND GURLITT: «arte fascista en “nationalgalerie.”» *Gaceta de Arte*, 17 (Tenerife) 1934, p. 1.

Más adelante reincide:

*así muestra la nueva colección de berlin, que en la italia oficial de hoy (en el sentido de la nueva dirección alemana) no se siente el arte moderno como contraste con el sentimiento nacional. se ve que el querer nacional tan fuerte de este país, se sirve de muy parecidos medios de expresión que los nuevos artistas alemanes.*<sup>259</sup>

Pues bien, se da la circunstancia que en estos años el Partido Nacional Socialista Alemán todavía no ha establecido una estética oficial con representantes como Speer, Breker o Gerhardinger, así que Hildebrand acudirá voluntariosamente en su artículo a buscar a los dignos apóstoles de la imagen plástica del espíritu ario precisamente a la nómina de los que luego serán los pintores perseguidos por las autoridades hitlerianas, los tildados por ellos como traidores a Alemania, los enfermos, locos y depravados que compondrán el programa de la Exposición de Arte Degenerado de Munich de 1937:

*pero verdaderamente asombroso llega a ser el paralelo entre el arte alemán e italiano cuando se muestra en las obras de pintores que no se conocían. así la relación que se encuentra entre la «neue sachlichkeit» (nueva objetividad), de pintores alemanes como schrimpf, dietrich, dix, y los italianos casorati, oppi y salietti, entre el expresionismo italiano de un montanari, del en parís tan celebrado Modigliani, y los discípulos alemanes del «brücker».*<sup>260</sup>

Su compromiso es tal que incluso llega a incluir entre ellos a pintores ya no sólo alemanes, sino nacidos en la anhelada Anschluss:

*he aquí que la celebrada biógrafa de mussolini, margarita sarfatti, abogó siempre por el nuevo arte alemán y logró muchas veces despertar la comprensión para el arte de un nolde o schmidt-rottloff, de un barlach o kokoschka.*<sup>261</sup>

### El reconocimiento a Pablo Picasso

En cuanto a Picasso, presente en todos los debates sobre arte de la época, *Gaceta de Arte* es gran entusiasta. A lo largo de sus cuatro años de vida se suceden los artículos, las noticias y los debates sobre el malagueño con una asiduidad mayor que la que otorga incluso a cualquier artista surrealista de forma individual con la excepción de Salvador Dalí. De hecho, en ocasiones el grupo surrealista está tentado de sumar al andaluz a la nómina de su grupo:

*Más tarde, Breton se sintió tan abrumado por la deuda que él creía que el surrealismo tenía con Picasso que en su libro sobre crítica artística, Le*

---

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> HILDERBRAND GURLITT: «arte fascista en “nationalgalerie.”» *Gaceta de Arte*, 17 (Tenerife) 1934, p. 1.

<sup>261</sup> Ibidem.

*Surréalisme et la peinture (1928), calificó a Picasso de surrealista y quiso que le fuera quitado el rótulo de cubista.*<sup>262</sup>

El número 7, por ejemplo, casi es un monográfico sobre la trayectoria del pintor desglosando su producción en épocas y encargándose de los artículos Óscar Pestana Ramos, Domingo López Torres, Eduardo Westerdahl, André Salmon y Henri Mahaut, estos dos últimos desde París. Pestana llega a hacer coincidir el nacimiento del Picasso con el de la pintura nueva:

*la pintura se encontraba ante sí con maravillosas posibilidades. con múltiples rutas vírgenes. Faltaba el hombre genial, el divino conductor. pablo ruíz picasso fué el elegido. el 25 de octubre de 1881 comienza la pintura su etapa contemporánea.*<sup>263</sup>

Ello resulta revelador pues al no hacerlo con la realización una obra concreta como “*Las Señoritas de Avinyó*” o incluso un periodo como el de sus anteriores tanteos en busca de una nueva estética (el *Retrato de Gertrude Stein*, por ejemplo), está otorgando a Picasso atributos mesiánicos tras el profeta Cézanne. El que se trate de una revista marcada por una ideología defensora del materialismo histórico, demuestra que evidentemente se trata de una hipótesis, pero precisamente por ello es más ilustradora de la pasión que en los redactores de *Gaceta de Arte* despierta el cubista.

En otro número, el 28 aparece un artículo reseña de uno de los pocos números que Fernand Olivier logró publicar en vida de “*Picasso et ses amis*”. En el artículo-acompañado, por cierto, de ese delicioso retrato escultórico que del pintor hiciera Pablo Gargallo en 1913-, Pérez Alfonseca comparte y pretende constatar a través de los fragmentos escogidos de la obra, nada menos que el Cubismo, reinicio del arte mundial para la crítica, es producto de la fermentación de elementos españoles. Olivier, en contra de lo que Sabartés en *Cruz y Raya* constata, declara el profundo españolismo de Picasso que cristaliza en el nuevo movimiento. El colaborador recapitula entonces acerca de las características del Cubismo, buscando su génesis en el espíritu español:

*Español -¡andaluz!- Picasso está solicitado magnéticamente por «el más allá», por «el misterio», hasta el punto de que si llegara a apasionarse por el llamado «arte negro» fue seguramente por lo que éste pudiera tener de aparentemente mágico. La pintura matemática de Picasso -¡oh Averroes!- es tan sangrante cuanto la de carne y hueso del mismo pintor que la precediera: una y otras están devoradas, como la literatura del maestro Unamuno, por «el sentimiento trágico de la vida»: la primera no es más que la culminación de la segunda en su aspiración mística, una más lancinante búsqueda de Dios, del mismo modo que el arco románico se ovaliza.*<sup>264</sup>

Alfonseca recuerda para terminar que, aunque es indudable que el ambiente cultural parisino contribuye también a su aparición, hay en el Cubismo una profundo componente español:

---

<sup>262</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 279.

<sup>263</sup> PESTANA RAMOS, Ó.: «picasso: primera época.» *Gaceta de Arte* 7 (Tenerife) 1932, p. 2.

<sup>264</sup> PÉREZ ALFONSECA, R.: «El españolismo de Picasso a propósito de “Picasso et ses amis”, por Fernand Olivier.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) 1933, p. 4.

*Desde luego, no hay que incurrir en la puerilidad de negar al ambiente único de París toda la participación decisivamente estimuladora que le cabe en las realizaciones de Picasso: no se le dé a César más de lo que le corresponde; pero tampoco menos.*<sup>265</sup>

Para comprender mejor esta afirmación, no olvidemos que por aquellos años la responsabilidad que a Picasso se le atribuye como inventor del movimiento en relación a Braque es casi absoluta por parte de la crítica.

La argumentación de Pérez Alfonseca a favor de esta impronta española en la producción picassiana es opuesta a la de un colaborador de *Cruz y Raya* como Jaime Sabartés, como ya hemos referido. Esto se explica porque, si uno cree como surrealista que las impresiones infantiles alimentan un subconsciente que de una forma u otra impregnan la producción consciente del pintor, como en este caso la infancia en las mismas tierras que Averroes o Unamuno, el católico considera al artista como cercano a un Dios que ya dijo a través del Hijo que “*Mi reino no es de este mundo.*”<sup>266</sup>. Por eso para Sabartés cuanto más por encima se presente de su lugar de nacimiento, mayor rasgo de la excelencia de sus pinturas:

*Bajo el sol de España, sol sin misericordia, deslumbrante, sin modulaciones que parece brillar con el propósito de agostarlo todo, bajo es sol de incendio nació Picasso. Todo lo que en él hubo desde un principio germinó en esta hoguera, y ya en otros horizontes no limita su producción la nacionalidad. Lo que tiene que dar lo da sin trabas ni prejuicios, libremente.*

*Así se hizo la obra de Picasso, libremente. No es lo que es por esto ni por lo otro, pues la razón suprema de lo que ella es está en él y no fuera de él. Picasso español no produce españolismo. Su obra será española por él, si se quiere que sea española; pero nada más, pues no la hizo pensando en agradarnos, ni en cumplimiento de un pretendido deber patriótico. Su obra es eminentemente suya, de ninguna parte en especial y sí de todas partes donde pueda ser comprendida, pues ella está con el ambiente cuando el ambiente está con ella, y ahora el ambiente está con ella en todas partes.*<sup>267</sup>

Aunque no es debido a ninguno de ellos, es interesante la reproducción que del capítulo del uno de los libros de Carlo Belli acerca de Picasso incluyen los redactores. No sólo porque vuelve a dejar de relieve la permisividad de la publicación en referencia a otras opiniones sobre el arte ajenas a las suyas, sino por resultar muy interesante conocer los argumentos que en contra del pintor esgrimía parte de la crítica de arte de aquellos años al experimentar más allá del Cubismo, la de este caso, tildándolo de banal y necio:

*La debilidad moral de Picasso produce en el arte moderno europeo una desorientación que deberá provocar una confusión desastrosa.*

*Bien ha llegado la hora de descubrir este juego. Nos toca a nosotros, italianos, revelarlo en toda su amoralidad. Es una desgracia del genio esta debilidad inoportuna que obliga al artista a mariposarse de aquí para allí; una ineptia (se ha hablado precisamente de esa enfermedad) que, producto de una inteligencia desenfrenada, pone al artista en condición desmentirse a sí mismo*

---

<sup>265</sup> Ibidem.

<sup>266</sup> Juan 18:36.

<sup>267</sup> SABARTÉS, J.: «Picasso en su obra.» *Cruz y Raya*, 30 (Madrid) 1935, pp. 65 y 66.



*ante los que mantienen el camino recto. La conducta de Picasso no tiene nada de enigmática: es toda equívoca. Picasso amoral deviene así en un genio que se deleita.*<sup>268</sup>

### Carta de Moscú, réplica desde Tenerife: La polémica Boukharine-Westerdhal

Uno de los acontecimientos más apasionantes que al historiador del arte puede dar el estudio de la revista *Gaceta de Arte* se sucede a lo largo de los números 23, 24 y 25. Se trata de la polémica que, cuatro años antes de ser purgado por Stalin, sostiene el intelectual soviético Nikolai Boukharine con Eduardo Westerdahl al que se sumará posteriormente un vehemente Luis Castellanos. Fiel a sus principios, la revista no tiene inconveniencia en publicar una larga carta -de hecho, para respetar su integridad la reproducción ocupa dos números -enviada desde Moscú por el político acerca de una exposición allí celebrada de Realismo Soviético, aunque en su primera parte ataca intencionadamente al arte puro. A continuación su director redacta un artículo de réplica. Su amistoso título, "*Croquis conciliador del arte puro y social*" vuelve a demostrar el heroico tesón para que el Surrealismo sea aceptado como revolucionario en los despachos del Kremlin, con unos esfuerzos que casi resultan conmovedores.

Desde el comienzo de la carta está claro que Boukharine no aprueba la estética del arte puro, ateniéndose a los argumentos de Lukács en torno a la inmediatez y comprensión para el proletario:

*Aquí el arte de la pintura se convierte en no sé qué criptografía misteriosa y monstruosa, un conjunto de símbolos incomprensibles elevados a la potencia, de irracionalidad racionalizada.*<sup>269</sup>

Para el soviético el arte es el más inmediato reflejo de una sociedad y por ello, aunque ya durante los años de los impresionismos hay ideologías, publicaciones y acciones comunistas, ni siquiera sitúa el comienzo de un arte comprometido en el triunfo de la Revolución del 17 sino que lo adelanta hasta la subida al poder de Stalin y el cambio de estética, denostando Constructivismo, Suprematismo, y otras prácticas de ese apasionante periodo que en lo artístico resultó el leninista. De ahí que tampoco comparta con *Gaceta* el reconocimiento por el Impresionismo y Postimpresionismo, aunque señala excepcional, y de forma muy restrictiva, la producción de Gauguin en Tahití. Acusa a los artistas nuevos de ignorar al trabajador, incluso, aunque no llega a la osadía de asimilarlos a los burgueses, sí afirma que se preocupan de agradarlos:

*(...) los hombres en su poderoso esfuerzo del trabajo y en su áspera lucha de clase, constituyen también a sus ojos en gran parte, un dominio de vida incomprensible y poco interesante, desconocido e indigno de ser asimilado; los hinchados burgueses inspiran repulsión, pero es necesario explotarlos y asombrarlos. En cuanto a los obreros son los hunos que pisotean las flores de la civilización,*<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> BELLI, C.: «Negación de Picasso.» *Gaceta de Arte*, 34 (Tenerife) 1934, p. 2.

<sup>269</sup> BOUKHARINE, N.: «carta de moscú. la pintura soviética (i)» *Gaceta de Arte*, 23 (tenerife) 1934, p. 3.

<sup>270</sup> BOUKHARINE, N.: «carta de moscú. la pintura soviética (i)» *Gaceta de Arte*, 23 (tenerife) 1934, p. 3

Esta afirmación está en la línea de considerar al artista ensimismado como auto excluido de la dialéctica social por propia voluntad y explica también el recelo por los mismos años hacia otros creadores no necesariamente puros como los acmeístas rusos, por ejemplo.

En el aspecto meramente formal, se señala que:

*Una vez que se ha llegado al límite del empobrecimiento de la realidad, en un máximo de abstracción, al punto culminante de la pureza, a un formidable aislamiento de la forma en relación al contenido, la pintura se ha encontrado en un callejón sin salida;*<sup>271</sup>

Y no se olvida tampoco de las últimas investigaciones de la época en pro de la revalorización de materiales:

*... es el periodo de «liberación de los medios de pintura» que comienza con los cinceles, engrudos, alambre, fósforos, clavos, de botones de pantalón, etc. Montan modelos extraños y monstruosos de cosas y de ideas (Kurt Schiwitters, Talin,, etc.) Pero está será todo lo que quieran menos pintura.*<sup>272</sup>

En el número siguiente se publica la segunda parte de la carta. Es menos interesante por centrarse en las obras de artistas menores expuestos en Moscú, aunque útil para fijar con exactitud lo que debía ser el verdadero arte revolucionario para los dirigentes soviéticos en naturaleza de las pinturas y también en disposición museográfica, con salas dedicadas exclusivamente a retratos de Lenin y Stalin, por ejemplo.

En realidad, en el conjunto de la misiva del Boukharine, en su inquina contra el Surrealismo, en sus censuras y argumentaciones para justificarlas, hay además un componente casi formulista. Y es que, agravados por la salida de Trotsky de la Unión Soviética, que defendía la libertad de los artistas:

*...tales ataques contra el surrealismo eran considerados necesarios por los stalinistas de toda procedencia, porque denunciaban como burgués, idealista y degenerado el elemento freudiano del surrealismo, que había resultado ser atrayente para muchos artistas de inclinaciones izquierdistas.*<sup>273</sup>

Ante este artículo aparece el de Westerdhal, que como ya se ha dicho se preocupa de buscar conciliación en un principio, aunque acabe dejándose llevar por el entusiasmo y atreviéndose a devolver al soviético sus propias acusaciones. Pronto afirma que entre arte nuevo y el social no existe la desconexión que pretende Boukharine, pues aduce que la del realismo socialista:

*...es una expresión prevista, exacta; pero no una expresión en pugna con las tendencias puras, y mucho menos fin del arte nuevo.*<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> Ibidem.

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981, p. 473.

<sup>274</sup> WESTERDHAL, E.: «Croquis conciliador del arte puro y social. » *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 1.

Esta afirmación sólo es posible ignorando conscientemente las declaraciones de multitud de dirigentes soviéticos, intelectuales y artistas españoles de izquierdas como Sènder o Renau y lo publicado en las revistas *Octubre* o *Blanca*, entre otras.

En defensa de un arte nuevo y social hará un somero ejercicio de historiografía del arte desde las primeras manifestaciones primitivas, por lo que resulta muy interesante al referir las diferentes motivaciones mentales y sociales del arte a los ojos del Surrealismo. El inicio del arte nuevo, con los ya citados murmullos impresionistas (aunque llega a aventurar algo de ellos también en Rembrandt o De Lorena), lo marca el Expresionismo. Y es justo en ese momento, desde el tronco común de denuncia revolucionaria del cínico mundo burgués, desde donde surgen dos ramas con la misma procedencia y por ello con misma legitimidad, que son la de los pintores sociales y los pintores puros.

Usa luego una terminología muy diferenciadora entre artistas revolucionarios negativos y positivos. Si los Expresionistas son artistas negativos, al negar un mundo que rechazan aportando necesaria denuncia, pero sin construir una realidad que se le oponga, la abstracción es positiva y elaboradora. Westerdahl habla de un arte que ha contemplado horrorizado como una tierra sin fundamentos parecía hundirse bajo los pies del ser humano. Frente a ella los artistas puros deben erigir otra encauzando sus trabajos a la “*pura construcción*”<sup>275</sup> usando este término, más que con intenciones metafóricas, pretendiendo una identificación con el concepto de trabajo marxista.

Dicha construcción, como todo trabajo debe tener para evitar enajenarse, posee una elaboración desde las propias pulsiones del trabajador. En esto están presentes las palabras de Marx cuando escribió:

*Y a la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él y sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina.*<sup>276</sup>

Esas potencias dormidas son para los surrealistas el subconsciente, que no queda así sólo legitimado como generador de trabajo útil, sino además para transformar la naturaleza, hasta el punto de que podría decirse que un arte que se contenta con representar una naturaleza sin transformarla no es marxista. Y es que *Gaceta de Arte* defiende un componente de elaboración en la obra surrealista que otros teóricos le niegan y que se verá más adelante.

El tono conciliador de la réplica se va abandonando y el entusiasmo se desborda al exclamar Westerdahl :

*¡Qué junto a Freud está todo el arte!*<sup>277</sup>

Luego se atreverá a devolver las acusaciones que reciben de aburguesamiento al mismísimo arte oficial de la Unión Soviética:

*Hay que pintar retratos de Lenin. Hay que conmemorar los días rojos de la revolución. (Falso, falso. Eso es aburguesar la revolución. El arte no tiene que ver nada con ese hecho histórico. Eso es pintura burguesa. Ese es el cuadro de*

---

<sup>275</sup> WESTERDHAL, E.: «Croquis conciliador del arte puro y social. » *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 2.

<sup>276</sup> MARX, K.: *El Capital I. El proceso de producción del capital*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 130.

<sup>277</sup> *Ibidem*

*Las Lanzas, de Velázquez. Esa es la toma de Alhucemas por el general Primo de Rivera. Falso, falso, Ese es el retrato de Guillermo de Montmorency que pintara Juan Clouet) (...) son un error tan manifiesto y antisocial, como creer que el verdadero carácter social de la pintura está en la representación de hombres risueños que expresen lo bien que se vive en el régimen socialista. Esta propaganda puede estar bien para los turistas de América y de Europa, para carteles en las agencias de viaje, pero resulta ingenuo pensar que la valoración de un sistema social está centrada en esos anuncios y no en la obra total del arte contemporáneo...*<sup>278</sup>

De todas formas, si de la mera representación de héroes revolucionarios se trata, tanto Boukharine como Westerdahl ignoran deliberadamente o no, que Dalí ya había pintado a Lenin y a Trotsky en varias ocasiones. Es más, en el número 28 de *Gaceta de Arte*, Óscar Domínguez escribe un artículo tras conversar con el pintor de Cadaqués con motivo de la inauguración en París de una de sus exposiciones. Durante el transcurso de la entrevista el catalán le confiesa a Domínguez acerca de uno de los cuadros expuestos:

*-Aquí tiene usted- me dice-. Mi padre (Lenin)*<sup>279</sup>

Quien más razones podía tener para esta omisión era, evidentemente Westerdahl. Dalí había sido prácticamente expulsado del movimiento dos meses antes precisamente por su fascinación hacia Adolf Hitler. Si no se consumó del todo este hecho fueron por las agitaciones fascistas en París en febrero de 1934 que obligaron a posponer la sentencia, aunque desde entonces Dalí dejó de acudir a las reuniones del grupo, aceptando así tácitamente su marcha. Aunque Dalí, diría el resto de su vida que ese encanto que veía en el alemán se debía a razones exclusivamente apolíticas, lo cierto es que en 1933 había propuesto a Bretón si el Surrealismo debía replantearse su posición hacia ese personaje ateniéndose a su delirante excentricidad. Así, tras los dibujos o acuarelas de 1920 como el “*RFS- Visca Rusia- Morin la guerra*” o el retrato de Trotsky, o “*Evocación de Lenin*” ya de 1931, “*El enigma de Guillermo Tell*” es una crítica leninista<sup>280</sup>. Por ello, la escueta afirmación de Dalí a Domínguez bien pudiera deberse a la constante freudiana de la muerte del padre, más probable si recordamos el antecedente de “*J’ ai craché sur ma Mère*”, o a su infantil gusto por la ambigüedad. Sea como fuera, resulta significativo que un artista al que se tiene en tan alta consideración en la revista en todos los demás aspectos surrealistas, no se le mencione a la hora de buscarle una legitimidad política al movimiento en una polémica tan importante para ese reconocimiento como la que mantiene *Gaceta de Arte* nada menos que con el esteta oficial de la Revolución.

Este todavía leve indicio de repudio hacia Salvador Dalí bien puede argumentarse a favor de la lealtad de la revista hacia la ideología comunista por encima incluso de autores surrealistas. Una postura por entonces de hostilidad al catalán era común en todo el intelectualismo de izquierdas de la época. Así, alguien tan alejado del estalinismo como lo estuvo del egocentrismo surrealista como George Orwell, arremete también contra él a la vez que, y eso es otra constante como ya se ha visto, continua haciendo hincapié en su gran capacidad para el dibujo:

---

<sup>278</sup> Ibid..

<sup>279</sup> DOMÍNGUEZ, Ó.: «Carta de París. Conversación con Salvador Dalí.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) 1934, p. 3.

<sup>280</sup> Conviene recordar que la expresión francesa *L’Enigme* es juego de palabras relativo a la pronunciación del nombre en ese idioma del líder revolucionario..

*Uno debería poder albergar simultáneamente en la mente estas dos realidades: Dalí es un buen dibujante y un ser humano repugnante. Una cosa no invalida, ni tiene por qué afectar a la otra. Lo primero que exigimos a una pared es que aguante en pie. Si aguanta, es una buena pared, y eso es independiente de la función que cumple. Y sin embargo, hasta la mejor pared del mundo merece ser derruida si rodea un campo de concentración.*<sup>281</sup>

Llegados a este punto, y aunque parezca un alejamiento del tema, es necesario referir dos textos aparecidos en la *Gaceta de Arte* para profundizar en la postura de la revista respecto a la imposición de un gobierno de su estética deseada, para demostrar así su carácter contradictorio. Pocos meses antes de la *carta de moscú*, las páginas canarias publican el noveno manifiesto del que ya se ha hablado. Esta declaración es muy crítica con los métodos de enseñanza del arte y con gran hostilidad se exige al gobierno republicano la destitución fulminante de algunos profesores, la destrucción de organismos oficiales, de textos pedagógicos y de escuelas de artes y oficios:

*g.a. exige una consciencia en las labores estéticas de la república española.*  
*destitución fulminante del profesorado sin vitalidad.*  
*destrucción de los llamados organismos oficiales de arte.*  
*formación de equipos jóvenes de profesores y alumnos aptos para desarrollar una propaganda del nuevo espíritu a través de provincias.*  
*destrucción de textos y normas de enseñanza muerta que perviven en la segunda república.*  
*organización sistemática de cursos y conferencias bajo la mirada del estado.*  
*incorporación a escuelas de altos estudios de un profesorado internacional que orientara a los artistas y técnicos de la república.*  
*destrucción de las llamadas escuelas de artes y oficios, por la ineficacia de su sistema pedagógico, y creación, no particular a determinadas provincias, puesto que la enseñanza no puede ser peculiar a un determinado sector nacional, sino generalizada, de escuelas de trabajo y filiales, para el más perfecto conocimiento de los nuevos sistemas de artesanía.*  
*creación de escuelas y museos industriales, vitales, en activo, con explicaciones gratuitas, que originarán centros regionales de determinadas artes menores.*  
*museo no es mausoleo: museo es feria de la inteligencia.*<sup>282</sup>

Se observa aquí, entre otros elementos de reflexión muy interesantes a los que se volverá en otros apartados, como *Gaceta de Arte* propone la erradicación de los desfasados modos de enseñanza artística que conlleva el abandono por consecuencia del arte caduco. Pero lo más importante que el propio consejo editor tan reacio a las premisas de Boukharine, en este caso propone –exige– como alternativa la implantación de un nuevo organigrama y modo de actuación donde el aprendizaje esté subordinado al estado, aunque con total libertad de los artistas en sus elecciones artísticas que, ha de suponerse, la revista desea que sean las suyas y que deben alimentar una estética republicana como se ha referido con anterioridad.

---

<sup>281</sup> ORWELL, G.: *The collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Volume 2. My Country Right or Left. (1940-1943)* Middlesex: Penguin Books, 1982, p. 31.

<sup>282</sup> «9º manifiesto de g. a. tema: la república y la estética.» *Gaceta de Arte*, 20 (Tenerife) 1933, p.4.

Además, ello se refuerza apenas un mes antes de esta propuesta. Por entonces el colaborador Agustín Espinosa había arremetido contra la estética oficial de la República, en su alegoría femenina<sup>283</sup> y en su himno (DOCUMENTO 5). Concretamente de su personalización plástica afirma:

*... –y cuya sustitución pide honores de urgencia- es esa pobre alegoría nostálgica –nostálgica de otras eras, otros gustos y de otros afanes- con que nuestra segunda república ilustra sobre todo sus escuelas y casinos, ayuntamientos, liceos y hasta universidades. todos conocéis bien la alusión, porque están ahitos de sus oros y sus minios nuestros ojos: junto a un manso y melenudo león una obesa madona jerárquica. En el blando animal, más que ideal simbología, recuerdos de zoológicas fiestas de circo, de jaulas de parques provinciales, de juguetes de escaparates de pascuas. Porque, frente a la oronda señora, todo rigor inquisitorial es escaso. Ni el alto gorro ni la banda esencial que rodea su ancha cintura y talle pueden, con toda su caudal ejemplaridad, salvarla. toda republicana emoción –toda emoción republicana- se desvanece y quiebra ante esa mezquina realización plástica de una cruzada, aún regida de máximo fervor y animada por el enlatir más pujoso. sueños de hoy precisan representaciones actuales.*<sup>284</sup>

El tono divertido de esta descripción no debe distraer de importantes datos. Se habla de sustitución, alegando motivos representativos deudores del arte antiguo y una representación del proyecto republicano desde una estética propia al arte nuevo.

Recapitulando puede verse como en esta serie de censuras, propuestas, críticas, y réplicas a Boukharine que se suceden en sólo cinco meses, como mientras se rechaza una estética determinada en el arte impuesta por un Estado, contradictoriamente se pretende la imposición de una estética concreta a otro Estado, ateniéndonos a esas palabras del noveno manifiesto y de Espina.

La polémica entre Moscú y Tenerife, entre Boukharine y Westerdahl, es seguida por Luis Castellanos, uno de los pintores ensalzados por Gaceta en la Exposición del Salón de Otoño de Madrid en 1933. Se siente personalmente atacado por valorarse a sí mismo como pintor del arte nuevo así como también a favor de la revolución y por ello elabora una réplica. Esta réplica es una conferencia con motivo de la inauguración en Madrid de una exposición suya el 23 de junio del 34 que Gaceta reproduce parcialmente al mes siguiente, pues uno de sus redactores asiste a esa inauguración y de sus cuadros dará cumplida reseña en el mismo número.

En la conferencia, califica el artículo de Westerdahl como maravillosamente escrito y documentado, pero le achaca una falta de combatividad que las afirmaciones de Boukharine merecían, valorando que el director de la revista es demasiado teórico y permisivo. De todas formas hay que señalar que Castellanos, aunque tuvo una vaga aproximación al Surrealismo, es y se siente constructivista y por ello no tiene ese especial interés en que su arte sea aceptado por el Partido Comunista soviético, lo que le permite una mayor beligerancia en sus palabras. Deja claro desde el comienzo que está en contra de:

---

<sup>283</sup> Alegoría que aparece reproducida en la revista y estigmatizada con la clásica equis en color morado con el pie de foto: “*estampa simbólica que preside escuelas y organismos oficiales de la segunda república española cuya absurda plasticidad censura g.a.*”

<sup>284</sup> ESPINOSA, A.: «ars reipublicae: iconos del ochocientos y música de tan- ran- tan- tan.» *Gaceta de Arte*, 19 (Tenerife) 1933, p. 4.

... la propaganda política por medio del arte.<sup>285</sup>

También contra la representaciones heroicas por muy camaradas que sean los personajes:

*Contra la deificación por medio del arte del jefe glorioso, inteligente economista o entusiasta obrero de base. Esto es hacer lo mismo que durante siglos ha venido imponiendo a los artistas los regímenes opresores de todas las clases.*<sup>286</sup>

Frente a ello apoya un arte que sea de masas a la vez que bueno, que sea universal a la par que exquisito. Más aún, señala como revolucionarios del arte a cubistas, constructivistas y neoplasticistas, no a los que reproduzcan acontecimientos de la Revolución de Octubre.

Luego, en el plano más personal ridiculiza con falsa inconsciencia los postulados de Boukharine, pues según Castellanos:

*Cree además que la naturaleza debe ser presentada de tal forma que la gente no tenga más remedio que abrir la boca, cerrarla después y volverla a abrir para decir: «¡Oh, verdaderamente el régimen soviético es algo grandioso! Y nosotros no nos habíamos dado cuenta. (...) Realmente es extraordinario. Corro a inscribirme en el partido comunista».*<sup>287</sup>

Lo que sospecha que realmente pretende el soviético de los pintores lo pone en palabras del miembro del Partido cuando le hace decir:

*No. Ustedes los artistas tienen que ser buenos chicos y hacer propaganda.*<sup>288</sup>

Detrás de todo esto que puede parecer más o menos irónico subyace en realidad una visión muy apolítica del arte ya que Castellanos cree que la capacidad de acción política del arte es muy reducida:

*Esto como es lógico no puede suceder con una pintura ni con mil pinturas. Sería pueril pensar que un cuadro pueda influenciar políticamente a un hombre y menos de esta forma tan directa.*<sup>289</sup>

No son partícipes de esta opinión de ineficacia del arte los surrealistas de Gaceta, de hecho lo que más les irrita es que las autoridades soviéticas se hallan arrendado del término de arte revolucionario, decidiendo ellos cuál obra merece tal adscripción y expendiéndola como una especie de sello de autenticación revolucionaria.

César Vallejo está llegando a la misma conclusión por esos años en “*El arte y la revolución*”. En esta obra de 1931 el peruano recuerda una afirmación de Maiakovsky, cuya simpleza casi ofende dentro de un debate serio, pero que muestra la sinrazón a la que había llegado el dogmatismo de la U.R.S.S. de Stalin:

---

<sup>285</sup> CASTELLANOS, L.: «la pintura soviética de hoy» *Gaceta de Arte* 28 (Tenerife) 1934, p. 3.

<sup>286</sup> CASTELLANOS, L.: «la pintura soviética de hoy» *Gaceta de Arte* 28 (Tenerife) 1934, p. 3.

<sup>287</sup> Ibidem.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Ibid.

*Basta- me decía Maiakovsky- que un artista milite políticamente en a favor del Soviet, para que merezca el título de revolucionario.*

Lo que le lleva a razonar lo siguiente:

*Según esto, un artista que pintase –sin darse cuenta de ello, sin poderlo evitar y hasta contrariando subconscientemente su voluntad consciente- cuadros de evidente sustancia artística revolucionaria –individualista, verbigracia- pero que, como miembro del partido bolchevique se distingue por su verborrea propagandística, realiza una obra de arte revolucionaria. Estamos entonces ante el cuadro híbrido o monstruoso de un artista que es, a la vez, revolucionario, según Maikovsky, y reaccionario según la naturaleza intrínseca de su obra. ¿Se concibe mayor confusión?<sup>290</sup>*

Estas palabras son compartidas por Westerdahl, de ahí que afirme que los artistas soviéticos hayan hecho arte burgués. La crítica posterior también lo creará así, lo que demuestra que dentro de la parcialidad de *Gaceta de Arte*, sí había fundamentos en sus acusaciones:

*Con Stalin, sobre todo en los años treinta, la literatura y el arte se reducirán a un propagandismo de estilo significativamente tradicionalista e incluso burgués.<sup>291</sup>*

La soñada aceptación del Surrealismo por la que lucha la revista jamás se producirá. En uno de sus últimos números, el 35, incluso llega a aventurar como causa del suicidio del poeta René Crevel, la obstinación del Partido Comunista soviético por no aceptar la producción de los surrealistas como útil a la Revolución, concretamente en censurar los postulados del líder del movimiento:

*A la semana de regresar a París los escritores Breton y Peret, fueron sorprendidos por el suicidio de uno de los poetas más exactos del grupo, René Crevel, que se encontró en Madrid cuando Breton estaba en Tenerife, a fin de invitar a los intelectuales españoles al célebre Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura y cuya muerte ha influido notablemente en el grupo surrealista, por atribuirse a la actitud demostrada por los delegados soviéticos al hacerse solidarios de la actitud contra Breton.<sup>292</sup>*

### El Surrealismo contado por sus artistas: La técnica y el genio.

Otras de los atractivos de *Gaceta de Arte* es que puede rastrearse las causas de un cuadro suprarrealista y su forma de elaboración hasta el punto que se puede conseguir un verdadero manual para hacer un lienzo surrealista.

Domingo López Torres lo comparte a lo largo de dos artículos. Uno de ellos titulado “*aureola y estigma del surrealismo*”, se encuentra en el número 19 y las otras indicaciones pueden entresacarse de otro que firma en el número 28 a propósito de “*Lo*

<sup>290</sup> VALLEJO, C.: *El arte y la revolución*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984, pp. 34-35.

<sup>291</sup> VALVERDE, J. M.: Breve historia y antología de la estética. Barcelona: Ariel, 1987, p. 220.

<sup>292</sup> «actividades del grupo surrealista en Tenerife.» *Gaceta de Arte*, 35 (Tenerife) 1935, p. 4.



*real y lo surreal en la pintura de Salvador Dalí.*” Además de señalar lo preferible de la perfección técnica a la hora de pintar a lo surrealista, tras el innatismo pretendido por esta corriente. La clave de el artículo la da cuando nos confiesa que:

*en realidad ningún artista surrealista produce un cuadro, sino que en un momento determinado está el cuadro ahí- o lo esencial del cuadro, una vez aportado un objeto estímulo- y él no hace mas que aprehender lo que ya está.*<sup>293</sup>

A partir de entonces entra la pericia técnica para elaborar la imagen, añadirle asociaciones insospechadas, pero eso sí, sin atender a los burgueses y timoratos conceptos de moral o inmoral, bueno o malo, bello o feo.

Este “estímulo” tan importante que es el quid de la obra surrealista es un objeto que estimulará de pronto las profundidades del subconsciente para sugerir de forma torrencial todo tipo de representaciones. Para diferenciarse claramente de otros tipos de arte, López Torres deja bien claro que este material que se obtiene había escapado históricamente a cualquier artista que practicara el naturalismo pictórico y es por ello el Surrealismo un arte verdaderamente revolucionario.

Revolucionario en cuanto a novedoso, pues el componente social tan pregonado por *Gaceta de Arte* es buscado por una elaboración consciente, que es la segunda parte del proceso:

*Es aquí donde termina la aportación de los elementos del cuadro. Después, la labor de construcción es plenamente consciente: labor dura de verdadero artista para una realización plástica perfecta.*<sup>294</sup>

Las importancia de estas líneas es destacada para conocer la versión de unos artistas acusados frecuentemente de meros reproductores.

Dalí era visto por *Gaceta de Arte*, antes de su enemistad con Bretón y los suyos que ya se ha referido como el más importante artista plástico adscrito a la causa surrealista. Los párrafos anteriores explican que junto a su originalidad y capacidad de traer desde el subconsciente las imágenes más impactantes, sea su indudable capacidad técnica lo que seduce a estos redactores. No es complicado tras una lectura atenta el reconocerles una inconfesable satisfacción de que sea un artista de tanta pericia en el dibujo el más internacional representante de una corriente a la que los críticos increpaban su despreocupación técnica. Indudable triunfalismo contienen sentencias como la de López Torres cuando recuerda que:

*La crítica más distante ha tenido que reconocer que se trata de un gran pintor.*<sup>295</sup>

Esta capacidad naturalista le viene a Dalí de la tradición pictórica de los primitivos españoles. Los cuadros del XV y XVI debidos a nuestros artistas son para *Gaceta* de un exceso de concreción realista, lo que no es necesariamente malo. Al contrario, ello humaniza a los santos y místicos, despoja de exquisita y clasista divinidad a cristos, vírgenes y demás, y los derriba contra el suelo de España,

---

<sup>293</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «aureola y estigma del surrealismo.» *Gaceta de Arte*, 19 (Tenerife) 1933, p.1

<sup>294</sup> LÓPEZ TORRES, D.: «Lo real y lo surreal en la pintura de Salvador Dalí.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) 1934, p. 1.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

dotándoles de vulgaridad – con un matiz positivo de propio del vulgo- y cotidianidad próxima. Incluso llegan a afirmar que en ocasiones las escenas religiosas españolas dudan de la propia veracidad de lo representado, aunque y esto es importante, siguen conservando un gran encanto.

Pues bien, Dalí coincide profundamente con la tradición de la pintura española siendo precisamente:

*este realismo obsesionante que le hace dar a Dalí vueltas y vueltas ensañándose en un detallismo exacerbado*<sup>296</sup>

Con el equipaje de esta tradición realista española reunido, ya no a ras de tierra sino en sus profundidades, Dalí comienza a recorrer los caminos del Surrealismo.

Si *Cruz y Raya* ve a autores como El Bosco o Brueghel, antecedentes del arte nuevo, también lo ve en ellos *Gaceta de Arte*, aunque siempre desde la opuesta visión que de la naturaleza artística enfrentan las dos publicaciones. La explicación es que lo que para una es canalización de lo divino, para la otra es captación de lo más hondamente humano, su subconsciente.

#### La Exposición de 1935, cima y reafirmación de Gaceta de Arte.

El momento más álgido de la revista es sin lugar a dudas es el 11 de mayo de 1935, fecha de la inauguración de la “*II Exposición Internacional del Surrealismo*”. No sólo por ser la constatación real de las obras debidas a la corriente que ella defendía, sino por su objetiva condición de acontecimiento en la historia del arte en España. La nómina de artistas representados aún hoy sería la envidia de muchos museos: Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Domínguez, Ernst, Hugué, Magritte, Miró, Oppenheim, Man Ray, Tanguay e incluso Picasso, dada la especial consideración de cercana al Suprarrealismo que se le tenía entre el movimiento, como ya se ha señalado:

*Hasta un año después, París y Londres no conocieron una exhibición similar de los que dejaban de ser piedra de escándalo y empezaban a ser –sobre pinceles muy caros- un capítulo de la historia del arte universal.*<sup>297</sup>

Además la muestra conlleva el arribo a Tenerife de Benjamín Péret, Jacqueline Lamba y sobre todo André Bretón, con la legitimidad que a *Gaceta* como órgano del movimiento, otorga la expresa aceptación del líder (tiránico o no, ese es otro debate) del Suprarrealismo.

Como anécdota de la entrega de *Gaceta de Arte* a esta exposición debe citarse a Westerdahl, quien cuenta años después que el dinero para asegurar las obras sale del

---

<sup>296</sup> *Ibíd.* (Este argumento demuestra también que *Gaceta de Arte*, dentro de su teoría de la existencia de artes nacionales aunque sumadores al arte universal, no se plantea tampoco la trillada afirmación de naturalismo como rasgo definitorio de la creación en España.)

<sup>297</sup> MAINER, J. C.: *La Edad de Plata (1902- 1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 286-287.

propio bolsillo de los editores que ingresan en una dirección de París a Bretón, Eluard y demás. Para mayor sacrificio resultará que los franceses no aseguran las obras pues como refiere, no sabemos si con intención, Westerdahl:

*Los surrealistas se habían olvidado de asegurarlos y habían invertido el importe en sus cosas particulares.*<sup>298</sup>

Tal viaje alumbra el “2º Boletín Internacional del Surrealismo” en el mes de octubre del 35. Es habitual que los Surrealistas publiquen estos números a lo largo de los lugares donde son invitados como también sucede en Amsterdam y Londres. Este caso concreto merece atención además de porque acompañan a las firmas de Bretón y Perét las de los redactores de la *Gaceta de Arte*, porque posee numerosas referencias nacionales que ilustran el evolucionar de la posición del Surrealismo canario respecto a otras revistas que le son coetáneas y sobre sus más directos responsables. Los antecedentes se hallan en un artículo del año 33 debido al director de la revista acerca de Maruja Mallo, comenzando con la opinión que le merecen las dos obras estudiadas en este trabajo como teorías que influyeron en el arte de la época:

*Corría el año en que Ortega hace una excursión profética en una «Deshumanización del arte», libro por demás tardío. Un año antes aparece el libro de Franz Roh traducido al castellano, «Realismo mágico», que pretende calmar la sed de toda una generación, formada en las argollas de «La Gaceta Literaria.»*<sup>299</sup>

Es necesario un inciso para constatar que la mención a la publicación de Giménez Caballero implica un reconocimiento de su aportación a la Vanguardia. Irónicamente, si Gecé se esfuerza tanto en identificar Surrealismo con el enemigo comunista, en este artículo Westedahl le devuelve sin saberlo el supuesto agravio al reconocer su revista como el lugar común de esas vanguardias de las que el fascista tanto renegaría al final de su vida.

Volviendo a la visión de la obra de Roh, le achaca que con el tiempo:

*Franz Roh había convertido su libro en un devocionario.*

Esta afirmación parece injusta tal y como se ha mostrado en el capítulo relacionado, donde se defiende que ambas posturas respecto al arte, la pura y la comprometida, acudieron a las obras tanto de Ortega y de Roh, en absoluto de forma dogmática y menos por intención del alemán como aquí se sentencia.

A continuación refiere a varios de los críticos de arte de revistas como *La Gaceta Literaria* o *Cruz y Raya*:

*Solo teorizaban con éxito Guillermo de Torre, Sebastián Gasch –espíritu finísimo- y Manuel Abril.*<sup>300</sup>

Además de reconocer su influencia en el ámbito artístico, nótese que *Gaceta de Arte* capta esa especial sensibilidad de Gash que lo convierte en una rara avis entre los

---

<sup>298</sup> WESTERDHAL, E.: *El arte en “Gaceta de Arte”* Madrid: Turner, 1981, pág. XIII.

<sup>299</sup> WESTERDAHL, E.: «maruja mallo. la constante dramática de su pintura.» *Gaceta de Arte*, 17 (Tenerife) 1933, p. 1.

<sup>300</sup> WESTERDAHL, E.: «maruja mallo. la constante dramática de su pintura.» *Gaceta de Arte*, 17 (Tenerife) 1933, p. 1.

críticos de su filiación. Peor parados saldrán D 'Ors y Ortega acusándoles de unos defectos que, si bien no ideológicamente sí se les podría achacar a los propios redactores como es el de exceso de teorización:

*Ortega y D'Ors llevaban el arte a terrenos filosóficos y sólo servían para realzar el confusionismo existente.*<sup>301</sup>

Más adelante, estas valoraciones sufren una radicalización con la visita de los adalides surrealistas desde París. Así, acerca de *La Gaceta Literaria*, se señala su trayecto desde la apuesta por la Vanguardia inicial hasta alcanzar su reaccionaria postura fascista. Les ofende especialmente a los responsables del boletín que Giménez Caballero valore el Surrealismo como a un ismo más, simple apéndice *Da-dá* y no reconozca la, para ellos, capital importancia del movimiento en la historia del hombre:

*... todo aquel movimiento de vanguardia alentado por «Gaceta Literaria» y en el que estaba enrolado toda la juventud española, ha devenido por falta de firmeza ideológica en empresas periodísticas de tipo comercial, confesional, etc. Faltó en aquel momento trágico, decisivo, de perfilar voluntades y acciones, alguien que se colocase por encima de la vorágine de la época, de aquel liquidar y levantar «ismos», y supiese ver lo que entonces fué imposible. Que el movimiento surrealista no era un «ismo» más en aquella hora decisiva del naufragio, que André Breton, Paul Eluard, Benjamín Péret, y todos los que militaban inteligentemente en este movimiento, habían, a partir de 1924, dado su verdadero sentido al surrealismo entroncándolo perfectamente al materialismo dialéctico y a la psicología contemporánea. Así quedó perfectamente orientado y conectado a lo más vivo y actual de la cultura. Quien, como Giménez Caballero, no supo descubrir su entrañable significación, sino que siguió hasta los últimos momentos de «Gaceta Literaria» apoyando y propagando el surrealismo como un movimiento «dadaísta» de provocación e injuria, viene en estos momentos de España, de una España en manos de la reacción, a alentar un espíritu fascista en las juventudes españolas, amparándose en aquella autoridad que adquirió desde su posición literaria de vanguardia. En estos momentos, la Asociación Patronal de España le hace un homenaje «por los desinteresados servicios prestados a la clase». Giménez Caballero, además, ha tenido el honor de asistir al Congreso celebrado últimamente en Montreaux en representación de los fascistas españoles.*<sup>302</sup>

De *Cruz y Raya* denuncia lo antirrevolucionario de su orientación, que perpetúa los abusos sobre el ser humano:

*Todos los mercaderes de las más anticuadas mercancías se dan cita en la capital de España. Ahí está «Cruz y Raya» desenterrando las más exhaustas entrañas de una tradición, enmascarando formas y expresiones avanzadas tras una careta de catolicismo intelectualizado con que pretender ahogar el sentido revolucionario de nuestro tiempo.*<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> BRETON A., ESPINOSA A., GARCÍA CABRERA P., LOPEZ TORRES D., PÉRET B., PÉREZ MINK D. y WESTERDAHL E.: *Boletín Internacional del Surrealismo*, núm 2, Tenerife:1935, p. 8

<sup>303</sup> Ibidem. pp. 8-9

Tampoco se olvida de Rafael Alberti, responsable que había sido hasta hacia justo un año de *Octubre*. Esta publicación ignora intencionadamente a la tinerfeña - salvo una breve y cruel definición de entre todas sus apariciones-, pero es sencillo adivinar la consideración que debía procesar hacia el Surrealismo como defensora del Realismo Socialista. A su responsable le dedica valoraciones rayanas en la descalificación personal al tacharlo de analfabeto. Incluso lo compara con Louis Aragon, lo que para ellos debía ser un auténtico insulto si nos atenemos a la condición de persona anatematizada por el Papa Negro:

*Y lo más lamentable es el analfabetismo de Alberti –que tiene en Francia su paralelo en Louis Aragon. Alberti, que fué al Congreso de Moscú a contarnos si se vestía de esta o de la otra manera; pero que no se enteró de las orientaciones marcadas por Bukharine en el campo literario. Alberti, que permite publicar sus obras completas en una editorial católica, haciendo una profesión revolucionaria en poesía, sin saber que era la orientación de «Sobre los Angeles» donde estaba la entrada a una poesía auténticamente revolucionaria.<sup>304</sup>*

*Gaceta de Arte* sufrirá cambios sustanciales en sus dos últimos números tras esta visita. En periodicidad pasará a ser trimestral, se inclinará por un contenido casi monográfico- acerca de Picasso en el penúltimo y compartido entre Miró y Kandinsky en el final-, incluso su formato cambiará, abandonando el de gaceta a favor del de cuaderno. Pero lo más importante es el reforzamiento de sus propuestas, que deja claro en las primeras páginas del número 37, que pretende ser una desafiante constatación de la irreductibilidad de sus ideales. Revelador de ello resulta que, aunque sea sólo para esta declaración de intenciones, recupere la original tipografía sin mayúsculas de sus inicios. Entre sus posturas hay algunas que le acerca mucho a las que años antes trazó *Octubre*, pero dejando claro que mantiene el rechazo a la estética oficial soviética:

*g. a. marcha: contra la guerra, como una solución que tiene el capitalismo para resolver sus contradicciones económicas y sociales.*

*contra el fascismo, forma política que toma la clase burguesa en la última etapa de su derrumbamiento definitivo. contra la patria que divide a los hombres, enfrentándolos como enemigos, en el asesinato de la fraternidad humana. contra la religión, como tiranía espiritual y económica, puesta al servicio de los explotadores para dilatar la llegada de una nueva hora colectiva. contra el arte de propaganda, puesta al servicio de cualquier idea política. el arte tiene revolucionariamente una misión que cumplir dentro de sí mismo.*

*contra la indiferencia política y la inercia social de los escritores que contribuyen a esclavizar al hombre, sin tomar posiciones para su liberación.*

*contra todo arte de resurrección de valores muertos, los neos y demás motes con que se encubre la indigencia doctrinal.<sup>305</sup>*

Este manifiesto será de los últimos arrebatos de *Gaceta de Arte*. Como tantas cosas en España, este proyecto se trunca con la guerra civil, especialmente trágico para

---

<sup>304</sup> BRETON A., ESPINOSA A., GARCÍA CABRERA P., LOPEZ TORRES D., PÉRET B., PÉREZ MINK D. y WESTERDAHL E.: *Boletín Internacional del Surrealismo*, núm 2, Tenerife:1935, p. 9.

<sup>305</sup> «posición» *Gaceta de Arte*, 37 (Tenerife) 1936, p. 7-9.

el consejo editor y los colaboradores de la revista con consecuencias que van desde el ostracismo de Antonio Espina hasta la ejecución por el bando sublevado como ocurrió con López Torres:

Tiempos recios se avecinaban y poco habría de quedar de todo aquello... El general Franco —no se olvide— se sublevó contra el gobierno legítimo precisamente en Tenerife.<sup>306</sup>

La postura de la revista en el debate había sido increíblemente valiente, pretendiendo un arte puro y comprometido a la vez, y permitiéndose como hemos visto la audacia, no exenta de consistencia, de calificar al más grandilocuentemente autoproclamado arte comprometido, el oficial soviético, como seducido por valores burgueses. En el otro lado hay que achacarle, como ya se ha dicho en el capítulo de contextualización histórica, esa despreocupación por los hechos de su tiempo que no sean los artísticos, permaneciendo indiferente a sucesos europeos y españoles de tremendas significaciones sociales.

Con todo es indudable una importancia que hace a Jaime Brihuega afirmar que:

*Entre febrero de 1932 y junio de 1936, los 38 números de G.A. constituyen el pilar más sólido para la difusión del nuevo arte europeo y español durante los años treinta.*<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> MAINER, J. C.: «Las vanguardias canarias» *Cuadernos hispanoamericanos*, 513 (Madrid)1993, p.125

<sup>307</sup> BRIHUEGA, J.: *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p. 334.

## CRUZ Y RAYA, REVISTA DE AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN.

### Dios, Patria y República

Esta publicación, presente desde abril de 1933 hasta Junio del 36, resulta especialmente interesante a la hora de comprender la toma de posiciones que respecto al debate estudiado adquiere cierto sector del catolicismo intelectual español y es que *Cruz y Raya* es profundamente católica, y desde esta posición valorará todas las consecuencias del pensamiento, también el arte.

Dirigida por José Bergamín, uno de los más destacados intelectuales del siglo XX español. El afirmar que la línea ideológica de la revista es la de su director no sólo no aclararía nada sino que complicaría el delimitarle una adscripción, dada las contradicciones política y religiosas de este hombre que transcurre desde el humanismo cristiano aprendido de su maestro Unamuno –con quien comparte su afición a la paradoja llegando al extremo de cultivarla en él mismo–, hasta el apoyo a la causa abertzale al final de su vida; del amor a España también en la línea de su mentor a expresar como última voluntad el ser enterrado en Hondarribia “*para no dar mis huesos a tierra española*”. En este recorrido tuvo también oportunidad de proponer desde su especial republicanismo, el asesinato de comunistas y trotskistas mientras pretendía conciliar comunismo y cristianismo, se convertía en editor de la Generación del 27 o realizaba a Picasso el encargo del *Guernica*.

Por todo ello sería apropiado señalar que la línea ideológica es la que Bergamín mantuvo de forma más o menos constante desde abril de 1933 a junio de 1936, la de republicana y católica, lo que le trajo, en realidad, dificultades por ambos lados. Por su catolicismo no debió ser republicano dada la desautorización del régimen de las autoridades eclesiásticas desde el mismo Cardenal Primado de España, Pedro Segura Saéz al que se le atribuye aquello de “*Que la ira de Dios caiga sobre España si la República persevera*”; por pretendida izquierdista era incongruente su defensa de valores cristianos, emanados de la certeza de una divinidad con un plan preconcebido para el hombre que invalida por consecuencia el materialismo histórico marxista. Parafraseando el lema carlista, podría aplicársele en su definición el *Dios, Patria, República*. *Cruz y Raya* es una paradoja más del genio de Bergamín que consiguió una de las revistas de mayor calidad y originalidad en la cultura prebélica española.

*Cruz y Raya –y su verdadero factótum, Bergamín- heredó de Unamuno el ánimo de contradicción y mucho de su lenguaje (la manía etimológica, los juegos de palabras, el léxico arcaizante, el gusto por la paradoja); de Ortega, su peculiar voluntarismo histórico y un modo de tratar tipográficamente la*

*comparecencia pública de lo intelectual; de Machado, una concepción de la vida nacional y un reflejo populista al abordarla como tema.*<sup>308</sup>

En su portada, además de un árbol pintado por Benjamín Palencia, aparecen en ocasiones únicamente los símbolos de la suma y la resta, diseño de Bergamín, para ilustrar su ansia de afirmar y negar, polemizar para desentrañar las causas últimas del arte o cualquier otro tema. Esta deferencia hacia los símbolos que encierren innumerables connotaciones no es sólo cuestión de diseño sino un rasgo más de la personalidad de su fundador. Durante el exilio, compartirá correspondencia con su amigo y camarada Rafael Alberti, intercambiándose cartas en las que más de cincuenta años de amistad, polémicas y literatura se resumían llamándose con el símbolo X mutuamente:

*Cartas de nostalgia, de tristeza y desconsuelo a veces, satíricas, divertidas, mordaces, pensando en esa España que ansiábamos y no llegaba nunca, perplejos ante la incógnita de la monarquía que el régimen franquista estaba preparando. De X a X firmábamos aquel epistolario lírico, en el que sobre todo relucía nuestra amistad durante más de medio siglo. Así lo decía Bergamín en una de aquellas epístolas:  
Equis soy... Equis eres... Equis fuimos...  
y somos de repente  
dos equis juntas como el siglo XX.*<sup>309</sup>

Su conservadurismo en muchos aspectos no debe incitar a pensar en una publicación fascista como lo fuera la revista de Giménez Caballero. De hecho las críticas a las ideologías fascistas europeas son recurrentes por su rechazo a los valores cristianos. En su número de agosto del 33, Alfredo Mendizábal, uno de sus editores, escribe un artículo titulado “Una mitología política” que subtitula de forma tajante como “Los principios anticristianos del racismo” donde ataca los postulados de la política del nacionalsocialismo alemán, condenándolos desde la óptica cristiana. El motivo del texto parece ser la de justificar el Concordato que el mes anterior había firmado El Vaticano con Berlín:

*Del hecho de avenirse Roma a negociar y a pactar un acuerdo con el Gobierno que hoy preside la política alemana, no puede honradamente deducirse aprobación –ni siquiera admisión– de los principios racistas. Sobre ellos, frente a ellos, el criterio católico queda intacto; nada le afecta la actitud de la Curia romana en materia de política religiosa. Fiel a su precisa neutralidad en lo estrictamente político, la Iglesia oficial reconoce personalidad representativa al Poder constituido; y si hubiera rechazado la paz, cuando el Reich la ofrecía, no hubiera logrado más que agravar la situación de los católicos alemanes que ya sufrían la intensa ofensiva de los nazis, en sus personas y en sus instituciones.*<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> MAINER, J. C.: *La Edad de Plata (1902- 1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 315.

<sup>309</sup> ALBERTI, R.: *La arboleda perdida. Libro III. (1931-1977)* Barcelona: Círculo de Lectores, 2003, pp. 193.

<sup>310</sup> MENDIZÁBAL, A.: «Una mitología política. (Los principios anticristianos del racismo)» *Cruz y Raya*, 5, 1933, p. 78.



Se podría caer en la tentación de achacar respecto a este tema el mismo lapsus que Umberto Eco atribuía a Benedicto XVI acerca de su censura a las ideologías ateas:

*... pero se olvidaba de que en las banderas nazis aparecía escrito Gott mit uns (que significa «Dios está con nosotros»)*<sup>311</sup>

Pero esto es una instrumentalización de elementos cristianos por parte de los ideólogos nacionalsocialistas, práctica muy común en este autoritarismo por otra parte. Cuando, en este periodo de radicalización política, algún colaborador de los falangistas que participaban en ella cultiva vehemencias poco piadosas y antirrepublicanas, suele acabar con su marcha de la revista:

*Pero hay que subrayar que es la última vez que Sánchez Mazas, el más importante de los intelectuales falangistas de Cruz y Raya, escribe en la revista de José Bergamín. A partir de 1935, y es una tendencia característica del periodo posterior de la revolución de Asturias, las tensiones van haciéndose demasiado fuertes en el seno de la redacción para que sigan expresándose allí tendencias divergentes. Los colaboradores de Cruz y Raya que se sitúan más a la derecha van abandonando poco a poco la revista: la operación se realiza con discreción, simplemente se constata la desaparición de ciertos nombres en la lista de los redactores habituales de la revista, impresa en cada número hasta entonces, así como la de un cierto número de firmas.*<sup>312</sup>

Por todo lo anterior, *Cruz y Raya* es importante sobre todo para conocer la valoración que del arte hubo en una de las actitudes que conformaban la variada derecha antes de la homogeneización impuesta por el franquismo.

### La evangelización del arte

El arte, como el resto de las producciones intelectuales se valoran desde el cristianismo sin importar incluso que sean conscientemente negadoras de Dios. Cuando esto ocurre los colaboradores ya se preocuparán de demostrar que en realidad subyacen en las obras pulsiones cristianas.

Así, por citar ejemplos de forma gradual, en la crítica tras la publicación de “*San Manuel Bueno, mártir*” de Unamuno la revista se encarga de reseñar la teoría que el personaje de Ángela realiza de que el protagonista fue hecho incrédulo por insondable designio divino (pensamiento por otro lado perfectamente coherente desde la psicología del personaje de Ángela), y la convierte en la solución final de la propuesta de la novela, cuando parece más claro que la obra del escritor vasco es un aterrador manifiesto de duda respecto a la trascendencia del alma, la “*nivolización*”<sup>313</sup> de las conclusiones de *El sentimiento trágico de la vida*<sup>314</sup>:

---

<sup>311</sup> ECO, U.: «Un blogero llamado Saramago.» *El País*, 6- 10- 2009.

<sup>312</sup> BÉCARUD, J. y LÓPEZ CAMPILLO, E.: *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid: Siglo XXI de España, 1979, p. 109.

<sup>313</sup> UNAMUNO, M. DE: *Niebla*. Madrid: Turner, 1996, p. 165.

<sup>314</sup> UNAMUNO, M. DE. *El sentimiento trágico de la vida*. Madrid: 1996.

*No la tuvo San Manuel Bueno. No la pudo tener. Murió en el secreto de la tristeza sin remedio. Sin remedio para él, claro está. Y no hubo que cerrarle los ojos, porque se murió con ellos cerrados, dice Unamuno, por cierto, en un capítulo de suprema emoción. Pero ¿quién nos asegura que no fue entonces justamente cuando percibió San Manuel Bueno la luz que, por esclarecerlo todo, proporciona alegría eterna...? Unamuno mismo lo estima probable cuando hace decir a Angela Carballino, la hermana de un complicado en el piadoso fraude de San Manuel Bueno: Creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escudriñaderos designios, les hizo creerse incrédulos. Y acaso en el acabamiento del tránsito se le cayó la venda...<sup>315</sup>*

Evidentemente, también ignora las conclusiones que sobre la actitud de Manuel Bueno extrae el personaje del ateo Lázaro, ese “*complicado en el piadoso fraude*” al que se alude. Tampoco parece reparar Melchor Fernández Almagro en el genial y opuesto al que él cree significado de esa venda que cita, sin conocer las connotaciones de este elemento en el pensamiento unamuniano, trazado ya en 1913 en su obra de teatro simbolista “*La venda*”<sup>316</sup>.

Un poco más allá irá la línea editorial de la revista tras la valoración de “*Viaje al fin de la noche*” de Louis Ferdinand Celine. Esta obra no es estrictamente adscribible a ninguna postura dialéctica sino que es profundamente nihilista. Su concepción de la vacuidad de la existencia no es siquiera una conclusión sino una constante que define la novela. Ello no disuade a *Cruz y Raya* que al final de la reseña del libro interpela directamente a Céline para decirle, que aún sin saberlo- por inspiración divina debió ser entonces- su obra es una manifiesto a favor de la existencia del *Verbo*.

- *Pero esa idea, Louis Ferdinand Celine, esa idea existe. Se llama LOGOS, o, si se quiere, VERBO. Es el Verbo, que se hizo carne, y habitó entre nosotros. Y todos podemos tenerla, porque después de hacerse carne, se hizo alimento, para que la pudiésemos comer. Y ella puede darnos esa fuerza con que movamos los cielos y la tierra, y ese amor, dentro del cual se queda como dulcemente dormida la muerte. Porque asumió en sí la muerte también, crucificado con ella. Y en esa Idea metidos, podremos tapar el horror de la muerte ¡y el de la vida! En el amor, que lo llena todo en ella, y que esconde la muerte y el dolor eterno. Para lograrla no hace falta vivir muchas vidas, sino una sola: la vida que ella de sí misma derrama. Porque se dice de ella que es la vida: Y también la luz. La luz con que nos encontramos al cabo de este viaje a través de la noche. De ese viaje tenebroso y húmedo hasta el cabo de la noche, por donde Celine tan dolorosamente nos conduce; tan dolorosa y tan certeramente, como que, sin quererlo, al final de la negrura, nos pone frente al alba de la luz, que la disipa. Frente a la luz, que explica sólo toda la tortura de esta miserable peregrinación por las tinieblas.<sup>317</sup>*

Pero el extremo llega a la lectura que Bergamín hace del brillante discurso en defensa de la cultura que André Guide pronuncia en el Congreso Internacional de Escritores celebrado en el Palais de la Mutualité de París en 1935. En esta reseña

---

<sup>315</sup> FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: «A propósito de Unamuno, en sus novelas o historias.» *Cruz y Raya*, 7 (Madrid) 1933, p. 161.

<sup>316</sup> UNAMUNO, M. DE: *La venda*. Madrid: Turner, 1996.

<sup>317</sup> SEMPRÚN GURREA, J. M.: «Al cabo de la noche.» *Cruz y Raya*, 4 (Madrid) 1933, pp. 107-112.

afirma que el escritor, por entonces afín al comunismo, lo que ha hecho es *hablar en cristiano sin saberlo*, (y de hecho así titula su artículo) calificando los valores izquierdistas del discurso como propios de la moral cristiana:

*También en el bajo fondo invisible de estas actitudes religiosamente comunistas late un mismo afán de comuniones evangélicas (...)  
Todo lo que en esta defensa humana se refiere al pueblo, lo hace en la dirección misma clásica y cristiana, moral y religiosa, de ese humanismo permanente.*<sup>318</sup>

Esta conversión de Guide provoca la indignación de Arturo Serrano Plaja, poeta español de izquierdas que también acudió a ese congreso. Le rebate en *Leviatán* con una carta directa en la que desmonta sus afirmaciones y comparan las dos doctrinas para demostrar lo opuesto de sus medios y objetivos.

*Y esto es, precisamente, lo que define la diferencia específica, socialmente hablando, entre el «cristianismo no histórico, evolutivo o progresivo», y el no cristianismo, el marxismo en este caso: «dar categoría moral y metafísica a la eficacia, o no». El cristiano en sí, el «cristiano no histórico», como consecuencia de su peculiar actitud religiosa, debe aceptar el sufrimiento, la explotación capitalista, puesto que la explotación o la no-explotación, no tienen sentido, no cuentan en su tabla de valores (...) para el marxista, en cambio, es a partir de una «eficacia social» cuando el hombre, los trabajadores, «la masa», que a ese estado de «cosa», como dice usted, créame, ha reducido el capitalismo «al pueblo como persona».*<sup>319</sup>

Pues bien, en el número de noviembre Bergamín reproduce esa carta y añade una contrarréplica donde el redactor se mantiene y refuerza en todas sus opiniones<sup>320</sup>.

Estos ejemplos se citan para referir que los excesos que en la valoración del arte aparecen en la revista no son únicos de la producción plástica y convierten a ésta en la más original sin duda de todas las publicaciones que aquí se tratan.

Lo primero que debe dejarse claro es que la posición en el debate de *Cruz y Raya* es indiscutiblemente a favor del arte puro, arte nuevo o arte moderno, términos de los que gusta especialmente. Este concepto de *nuevo o moderno* no tiene valor temporal -autores separados incluso en cuatrocientos años a la aparición de la revista también pueden haberlo sido-, sino que es un terminología usada a mitad de camino entre el *artista moderno* baudelariano, las propuestas orteguianas y la retórica del *Hombre Nuevo* presente en el cristianismo.

El mismo diseño de la revista debido al pintor Benjamín Palencia en su portada y en lo restante a Bergamín, es todo un alegato de la estética deshumanizada con un gusto por las líneas geométricas sencillas de espíritu neoplasticista. A partir de enero de 1934, pueden encontrarse entre las páginas de la revista ilustraciones de Benjamín Palencia en una línea picasiana, algunas, por cierto, bastante explícitas y cristianamente poco edificantes<sup>321</sup>. Al número siguiente aparecen otras de temática evangélica debidas

<sup>318</sup> BERGAMÍN, J.: «Hablar en cristiano.» *Cruz y Raya*, 28 (Madrid) 1935, pp. 73-83.

<sup>319</sup> SERRANO PLAJA, A.: «En torno al Congreso Internacional de Escritores. Carta abierta a José Bergamín.» *Leviatán*, 17 (Madrid) 1935, pp. 300-301.

<sup>320</sup> BERGAMÍN, J.: «El clavo ardiendo (dos cartas).» *Cruz y raya*, 32 (Madrid) 1935, pp. 20-33.

<sup>321</sup> PALENCIA, B.: *Cruz y Raya*, 10 (Madrid) 1934 pp. 112-114 y *Cruz y Raya*, 11 (Madrid) 1934, p. 73.

a Max Jacob aunque sólo en un artículo que él mismo escribirá<sup>322</sup>. Tras ello la presencia de dibujos es marginal, prefiriéndose la fotografía.

También se deduce entre sus páginas una defensa del arte hermético para la élite, pero no desde un punto de vista del ensayo de Ortega y Gasset sino reelaborándolo también a éste en cristiano, como minoría de elegidos, de salvos en relación al mensaje divino.

Ello empapa, por ejemplo, en al artículo que Félix Ros, escribe acerca de la figura de Narciso. Este acercamiento al personaje mitológico se convierte en una divagación sobre ese artista nuevo y virtuoso:

*Este Hombre es nada menos que un caso de incapacidad para el mal. Como incapaz para el mal ha de ser todo artista. (Aunque debe tener malos instintos; pero tener malos instintos no es hacer el mal; que, justamente el artista, como humano, no hace.) El artista como hombre y como profesional-perdón-, aun en su misma y grandiosa inconsciencia es Narciso. Es decir, no se pierde, aun en los casos más típicos de objetividad o de reacción inestudiada; no se pierde, digo, en la naturaleza sino hasta muy cierto punto.*<sup>323</sup>

Nótese la mayúscula con intención de jerarquizar y esos malos instintos que el artista debe tener pero no concretar, que lo convierten en un místico triunfante sobre el mundo de las apariencias vanas, en un moderno San Antonio.

De ello puede deducirse una concepción de la divinidad que apuesta por una forma de esencialización de la realidad para aprehender el hálito divino. También hay en ello, claro está, un cierto neoplatonismo. Además *Cruz y Raya* se publica en ese periodo de entreguerras en el que el cristianismo se halla en una situación de shock y de replanteamiento profundo (del que tampoco es ajeno el internacionalismo comunista), tras las atrocidades cometidas durante la Gran Guerra, tan difíciles de justificar cristianamente. Esta impresión está detrás no sólo de los artículos escritos para la revista por autores españoles, también por los numerosos colaboradores extranjeros reproducidos en sus páginas como, por ejemplo, Heinrich Lützel que escribe acerca de la renovación de la arquitectura religiosa, elogiando las iglesias de aquellos años realizadas con una arquitectura desnuda de ornamentación:

*Hay que huir de interpretar la sencillez como una falta de alma. Hay una sencillez grande y fecunda, la sencillez de los comienzos claros y sanos (...)*  
*Esas iglesias, que nos parecen extremadamente sencillas, ¿ no podrían también participar de esta nostalgia europea por la sana sencillez de los comienzos?*  
*Pero habría que preguntar más hondamente, porque todavía no hemos traspasado el campo de lo puramente humano. Hay que preguntarse si la Europa de la preguerra no se parece al joven rico del Evangelio que se alejó con tristeza del Señor, y si la Europa de la postguerra no ha escuchado las palabras de Cristo a Marta: Sólo una cosa es necesaria. ¿No será, acaso, que estas iglesias nuevas han buscado a sabiendas una pobreza digna y han*

---

<sup>322</sup> JACOB, M.: «El verdadero sentido de la religión católica.» *Cruz y Raya*, 13 (Madrid) 1934, pp. 9-41.

<sup>323</sup> ROS, F.: «Elogio de Narciso.» *Cruz y Raya*, 11 (Madrid) 1934, pp. 55-56.

*renunciado a todo boato y a toda magnificencia, para lograr con mayor fuerza la única cosa necesaria: la substancia firme del templo cristiano?*<sup>324</sup>

Especialmente reveladora es la reflexión que Manuel Abril hace de “*La deshumanización del arte*” de Ortega y Gasset en el segundo número de la revista. Reveladora por varios motivos que ya se han expuesto en el capítulo dedicado a ella: primero por los nueve años que separan el artículo del ensayo y que demuestra que este texto será uno de los pocos apoyos explícitos que el arte puro encontrará entre los intelectuales en este periodo de pérdida de prestigio que vive tal postura artística y que aún se intensificará más tras esos sucesos de 1934; luego por la descarada afirmación que Ortega hace en él de arte para las élites que ya de por sí sería suficiente para zanjear cualquier discusión sobre la apuesta por un arte para unos pocos en *Cruz y Raya*; y finalmente porque el término de *arte deshumanizado*, como ya se ha dicho, es intencionadamente usado por los enemigos del arte puro para atribuirle connotaciones peyorativas contra las que la publicación pretende enfrentarse, resultando interesante sus argumentos de refutación. Si a todo ello se le suma la habitual lectura católica y neoplatónica que Abril hace de las palabras de Ortega encontraremos las razones de la adscripción de la revista al arte nuevo y es que:

*Lo que en Ortega era laicidad e historicismo, aquí –y no por única vez en las lecturas orteguianas de los redactores de Cruz y Raya- se convierte en misticismo y esencialidades.*<sup>325</sup>

Las páginas aparecidas en *Cruz y Raya* acerca del ensayo del filósofo comienzan muy entrelazadas con el texto del que se habla, queriendo dejar claro ya desde el principio lo en absoluto negativo del término *deshumanización* y citando, regresando y ahondando frecuentemente en las palabras de Ortega, pero más adelante se desliga del mismo, usándolo como excusa para profundas digresiones acerca del arte, su naturaleza y objetivos desde el prisma de la revista. Así, Abril señala que:

*Lejos de ser, pues, el arte nuevo deshumanizador, es, por el contrario, el intento más rotundo y coherente de patentizar que el arte- lo mismo el de hoy que el de siempre- cuando es arte verdadero, es humano, y cuando es humano de veras no se parece a nada.*<sup>326</sup>

Esta afirmación que refiere también al *arte de siempre* es importante por que la revista no considera el proceso artístico como lineal, no sostiene que el arte puro sea fruto de una evolución que ha conseguido conquistar tal meta, sino que defiende desde sus habituales relecturas la práctica de este arte puro en otros autores antiguos que intuyeron por influencia espiritual su existencia, como ya se ha referido y más adelante se desarrollará.

Los valores divinos atribuidos a la creación artística quedan todavía más subrayados al afirmar que:

*El arte moderno no niega ni lo trascendental, ni el patetismo, ni las emociones profundas y vitales y humanísimas. Por completo lo contrario: el arte moderno*

<sup>324</sup> LÜTZELER, H.: «La renovación de la arquitectura religiosa.» *Cruz y Raya*, 15 (Madrid) 1934, pp. 10-11.

<sup>325</sup> MAINER, J. C.: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 181.

<sup>326</sup> ABRIL, M.: «Sobre la deshumanización del arte.» *Cruz y Raya*, 2 (Madrid) 1933 p. 160.

*afirma que hay unos sentimientos vitales y humanísimos, que hay una profundidad de calado extraordinario y de trascendencia hasta sagrada que el arte puede dar y sólo el arte.*<sup>327</sup>

Por fin regresa al texto del que versa el artículo para ampliar, esclarecer y especificar desde la posición de la revista los famosos rasgos ortegianos definatorios del arte nuevo. Sobre todo las añadiduras al primer y último punto de estos rasgos dan la clave de la postura ante el arte de *Cruz y Raya*:

*El arte nuevo tiende:*

*1.º A la deshumanización del arte. (Y nosotros: ... y a la superhumanización de lo humano, arte inclusive. Lo demasiado humano del arte hace descender al arte para coincidir con el hombre; la deshumanización del arte eleva a éste y lo superhumaniza haciéndole coincidir con el Hombre. Ecce homo.)*<sup>328</sup>

El artículo acaba con la glosa al último rasgo de Ortega y Gasset:

*En fin el 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es un arte sin trascendencia. (Y nosotros:... sin trascendencia absoluta o total: incapaz de suplantar a lo absoluto; incapaz de ser Dios; pero en cambio, capaz de ser sagrado. El arte concebido de este modo es el único camino que, aparte la santidad y su vía, lleva a un concepto sacro de la creación y del espíritu.)*<sup>329</sup>

Brihuega aventura otras motivaciones junto a la anterior para esta reelaboración del ensayo, más allá del intento de reivindicación de un arte puro denostado:

*El codeo con Ortega significaba un intento de asalto al liderazgo de ciertos sectores intelectuales y a ellos iban dirigidos los razonamientos de su texto, tan alejados de la realidad artística como lo estuvieron los de Ortega, pero mucho más que aquellos de las directrices por las que, en este momento discurría el debate sobre la producción artística.*<sup>330</sup>

El mismo autor afirmará además que el arte nuevo, por irrepresentativo nunca podrá ser inmoral, pero que sí es posible que lo sea en ocasiones el arte antiguo al depender de la constatación de acontecimientos o imágenes que puedan resultar pecaminosas.<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup> ABRIL, M.: «Sobre la deshumanización del arte.» *Cruz y Raya*, 2 (Madrid) 1933, pp. 160-163.

<sup>328</sup> No debe sorprender tampoco el frecuente uso que la revista hace de términos presentes en Nietzsche, al contrario, les serán muy caros a los miembros de la publicación: de las habituales “conversiones” de *Cruz y Raya* tampoco se librará el filósofo prusiano.

<sup>329</sup> *Ibidem*

<sup>330</sup> BRIHUEGA, J.: *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p. 334.

<sup>331</sup> ABRIL, M.: «Arte moderno y arte sagrado.» *Cruz y Raya*, 1 (Madrid) 1933, pp. 133-138.

### Atributos divinos del arte: Verdad e intemporalidad.

Concretando más en las posturas de *Cruz y Raya* respecto al arte nuevo, hay que decir que no todas las tendencias artísticas consideradas por la historiografía como de vanguardia son vistas con el mismo entusiasmo.

El Cubismo, por ejemplo, sí que es valorado como la consecución de lo que el verdadero arte debiera ser, como un auténtico triunfo del mismo. Ya en el primer número se dice de él que:

*Contra el ilusionismo realístico, el vitalismo descarado de los holandeses (sin caras de razón poética) o el mal encarado de los españoles (con caretas, caricaturas de razón), venía el cubismo, ni más ni menos que a afirmar la pintura hermética o verdadera: la que da la cara, sencillamente: con evidente sencillez; sin trampas ilusorias de vitalidad, como pura realidad poética.*<sup>332</sup>

En lo que respecta a Picasso la admiración es absoluta, rayana en devoción. Por cierto que la revista parece ignorar esa explícita capacidad para el mal-entendido desde su ética católica- que *Cruz y Raya* niega al artista nuevo en relación a un hombre cuya vida estuvo llena de parejas con las que no se casará e hijos por tanto ilegítimos y otros comportamientos inmorales. En descargo de la publicación de Bergamín, habría que recordar lo habitual de esa pasión por las obras picasianas en ámbitos en teoría tan contrarios a su trayectoria política y personal que el malagueño cosechó. EE.UU., por ejemplo, que es el país donde más obras suyas hay, incluso durante el más acusado macartismo sus cuadros no dejaron de entrar en los Estados Unidos a pesar de haberse afiliado ya al Partido Comunista. Ello se debe a la apolitización de su obra respecto al personaje. De hecho cuando Picasso quiso visitar el país en una misión de paz durante la Guerra Fría, el Gobierno de esa nación le denegó la entrada aunque sus creaciones seguían siendo admiradas y adquiridas. Y a menudo se recuerda cómo a algunos sectores republicanos españoles no les agradó la generalización que de la guerra hizo en su *Guernica*, echando en falta un componente más explícito con presencia de alusiones o simbologías fascistas y republicanas que dieran a la obra mayor concreción.

En lo que se refiere a *Cruz y Raya*, las valoraciones y alusiones a Picasso son frecuentes y recorren toda la vida de la publicación. En un artículo de 1935 de Jaime Sabartés titulado "*Picasso en su obra*"<sup>333</sup> se valora la continua evolución de sus creaciones, su capacidad de no acomodarse, de seguir investigando sin detenerse en el éxito o la aceptación de la crítica. Se afirma que esta cualidad es debida a que el pintor produce en la intimidad de su fe. A continuación aparecen de nuevo argumentaciones a favor del arte puro. Se afirma que cuando al hecho de crear se le antecede una idea preconcebida el artista es en realidad un artesano. Este término usado en *Cruz y Raya* tiene un matiz negativo totalmente opuesto del que se reviste en las publicaciones de izquierdas como *Octubre*, por ejemplo. Picasso es en verdad artista libre para Sabartés, no esos que recrean algo ya existente que son meros ilustradores de acontecimientos elaborados por otros. Y es que en un artista puro como el andaluz, no cabe en su opinión la idea de premeditación.

*Obra sincera es la de Picasso. La produce en la intimidad de su fe. No responde nunca a una necesidad exterior. No concede jamás nada a las*

<sup>332</sup> BERGAMÍN, J.: «El pensamiento hermético de las artes.» *Cruz y Raya*, 1 (Madrid) 1933, p. 56.

<sup>333</sup> SABARTÉS, J.: «Picasso en su obra.» *Cruz y Raya*, 30 (Madrid) 1935 pp. 63-85.

*exigencias del medio: se da con espontaneidad. Es el fruto de una fecundidad que tiene que exteriorizarse libremente en el acto creador. (...)*

*El artista se da cuenta de que produce cuando produce con un propósito. El artista se convierte en un artesano, en un hombre sometido a las reglas de un oficio, cuando el acto creador va precedido de una idea preconcebida; cuando la preocupación de la forma le detiene. La obra no nace en tales circunstancias no nace; se hace. (...)*

*La obra de Picasso surge, brota, mana. Se da sin restricciones. No considera conveniencias de momento, de tiempo, de lugar, de distancia, de forma ni de fórmula, ni calca resultados. Sólo el propósito se manifiesta por medio de formulismos. Es el problema artístico sin resolver. Picasso, en cambio, es la expresión de la fuerza interior que le impulsa. El problema artístico en él se resuelve por sí mismo antes de presentarse. No existe, pues. Por eso su caso es único. Es un caso y una lección. Picasso constituye una personalidad.*<sup>334</sup>

Atendiendo a ese gusto por la pureza en el proceso creativo, se podría deducir que la revista gustaría especialmente de un ismo de tan buscada inmediatez como el Surrealismo, lo que es totalmente equivocado. Su posición acerca del Suprarrealismo es especialmente beligerante. Ello es debido a que, aunque esta propuesta artística, busca esa esencialización de lo físico, el hallazgo del tuétano de la realidad, las conclusiones que extrae son absolutamente humanas sin atisbo de una divinidad en ellas que con rotundidad niega. Además el movimiento surrealista es comunista hasta el dogmatismo, abiertamente anticlesiástico y a menudo intencionadamente blasfemo. Por si ello fuera poco, si a menudo se afirma que el Surrealismo es *Da- dá* más Marx más Freud, las posturas del austriaco negando categóricamente la existencia trascendente y la influencia que ejerce en el pensamiento de entreguerras tampoco ayudan a ganarse las simpatías de *Cruz y Raya*. Así, en una entrevista concedida a Silvester Viereck, el padre del psicoanálisis y escogido también como del Surrealismo, expone su postura respecto a la trascendencia totalmente opuesta a la de la concepción del consejo editor. Preguntado si aspira a la inmortalidad responde:

*Sinceramente, no. Cuando uno percibe el egoísmo que subyace a toda conducta humana no siente el menor deseo de renacer (...) Por lo que a mí respecta, me satisface saber que la eterna molestia de vivir llega finalmente a término. (...) El deseo de prolongar la vida más allá de lo natural me parece tremendamente absurdo.*<sup>335</sup>

Todo ello es demasiado para Bergamín y el resto de los editores que atacan a esta corriente desde los primeros momentos calificándolo de errónea en sus premisas iniciales sin otorgarle siquiera esa pátina cristiana que aplica a otras corrientes y autores aunque no se la pidan:

*Esta pretendida superación del realismo se equivoca de punto de partida: toma por verdadera realidad la ilusión realística del vitalismo y cae en otra nueva ilusión vital: la de los sueños. Tratando de sobreponerse a la realidad de lo vivo, que no es realidad sino irrealidad ilusoria, desciende a la infrarrealidad imaginativa de lo soñado, de lo soñado sin pensar, vivamente: al infierno de las pesadillas ilusorias.*

---

<sup>334</sup> Ibidem, 66-69.

<sup>335</sup> VIERECK, G. S.: Glimpsess of the Great. Londres: Duckworth, 1930.



Además, les augura a los surrealistas una pronta desaparición:

*El reino espectral del suprarrealismo está casi tocando a su fin; su delicada floración espiritual se desmorona finamente; mueren en la flor de su edad sus monstruos jóvenes, engendrados vivos, malogrados por la atmósfera de confinamiento anímico que los envuelve; mueren intoxicados de su propia obcecación vital de pesadillas sexuales, más o menos pseudocientíficas. Se deshace su empeño vivo, pudriéndose rápidamente, y emanando esa pestilencia psicofísica de los alcantarillados instintivos de lo subconsciente.*<sup>336</sup>

Y no es sólo Bergamín- al que, en otra de sus recurrentes paradojas a lo largo de su vida, le fue entregado el manuscrito de “*Poeta en Nueva York*”, que publicaría después-, los ataques a este movimiento son tan constantes en la revista como las loas al Cubismo. Por supuesto que el Surrealismo no es incluido nunca entre las corrientes artísticas que la revista denomina como *arte moderno* aunque les sea estrictamente contemporáneas, pues, como ya se ha dicho, este concepto es más religioso que cronológico.

Esto se debe a la atemporalidad de Dios, pues como señala Manuel Abril en el número de junio del 35:

*El arte adquiere así una jerarquía excelsa, porque no se reduce a mero grafismo simbólico o alegórico o alusivo, según el cual pueda un cuadro hacernos sentir a Dios porque nos recuerde algún atributo de la divinidad o alguna escena de la historia sagrada, sino porque el hecho mismo de cantar artísticamente la creación y el hecho mismo de que se realice en un cuadro –y en un espíritu- el fenómeno del arte supone ya- cuando el arte se realiza de verdad- todo un fenómeno cósmico, ultracósmico, casi sobrenatural, en el que Dios está- por una ley intrínseca- operando.*

Estas palabras son reseña de una exposición que de bodegones españoles del Siglo de Oro se celebró en Madrid con obras de Zurbarán, Meléndez o Sánchez Cotán entre otros. Reseña que, cómo suele ser habitual, se desliga pronto del asunto que le es causa para convertirse en una reflexión de arte y teología. La de este número es especialmente interesante porque pretende demostrar esa veracidad de todo arte nuevo recurriendo a lo representado en estos cuadros y los de vanguardia. La relación la halla en los objetos que se representan afirmando que:

*El arte moderno, todo, ese arte que han llamado los franceses art vivant, se caracteriza, en efecto, por la preferencia insistente hacia las naturalezas muertas, y dentro de las naturalezas muertas, por las más vulgares y prosaicas. No hay pintor en estos tiempos en el que buena parte de su obra no esté dedicada a una manzana, a una mesa de cocina, a veces a unos cuantos cacharros de deshecho amontonados en un desván, o a las ya conocidas colecciones de pipas y periódicos sobre una mesa pobre. Todo en l' art vivant es pobre, vulgar y siempre lo mismo. No parece que tuviera mucho empeño ni en buscar motivos excelsos ni en variar en motivos humildes.*<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> BERGAMÍN, J.: «El pensamiento hermético de las artes.» *Cruz y Raya*, 1 (Madrid) 1933, pp. 57-58.

<sup>337</sup> ABRIL, M.: «Ojo avizor. De lo visto a lo mirado.» *Cruz y Raya*, 27 (Madrid) 1935, pp. 145-152.

Tal llamada de atención acerca de los objetos escogidos para ser representados por las diferentes corrientes artísticas y las conclusiones que puede acarrear, resulta muy interesante, pero no es nueva. Efectivamente, similar reflexión es la que abre el texto de el *Realismo mágico* de Roh, publicado, como ya se ha dicho en *Revista de Occidente*, lo que demuestra la influencia de este texto aparecido en una revista a la que Abril era muy cercano al escribir artículos a lo largo de la dilatada existencia de esta publicación.

Todavía se refuerza más la teoría al atender al comienzo del ensayo del alemán:

*Las fases de todo arte pueden diferenciarse simplemente por los distintos objetos que los artistas aprehenden, entre todos los objetos del mundo, merced a un acto de selección que ya por sí mismo es un arte de creación. Pudiera intentarse una historia del arte, que consistiría en enumerar los temas preferidos en cada época, pero sin omitir aquellos cuya ausencia y falta pueden ser igualmente significativas.*<sup>338</sup>

Estas instrucciones han sido seguidas por Abril en otro ejemplo de cómo la crítica de arte de las revistas españolas estudiadas, aunque no compartan totalmente lo propuesto en *La deshumanización del arte y Realismo mágico*, sí recurren a muchos elementos aparecidos en ellos.

Retomando el artículo de *Cruz y Raya*, la presencia de objetos en los que es fácil descubrir temas recurrentes a artistas como Cezanne, Picasso, Braque o Gris los relaciona con los bodegones expuestos, demostrando esa constante del arte puro como es la búsqueda de Dios, pues Él está presente en toda las cosas, también en las anecdóticas y representarlas es constatar su reflejo en la Creación. Pero cuidado, que no es la simple constatación de la existencia de los objetos lo que contiene la divinidad sino una espiritualidad especial que el pintor y el espectador deben de tener en su contemplación, y es que:

*La esencia espiritual del arte; el arte como privilegio del único ser creado a imagen y semejanza del Creador, como ley creadora, por tanto, y concebido como función trascendente, ha sido lo que la estética del arte moderno ha traído a la conciencia de los hombres; fenómeno que de hecho viene siendo en práctica desde que el arte es arte, en todas las obras maestras...*<sup>339</sup>

Es precisamente la renuncia a la narración en los bodegones de la exposición los que les libra de la pésima valoración que el arte posterior a Rafael se tiene en *Cruz y Raya*. Y es que la postura de la revista respecto a autores tan capitales como Leonardo, Velázquez, Rembrandt, Goya o Manet es realmente original.

Como afirma Benjamín Palencia en un artículo sobre Giotto en Octubre de 1934, el arte moderno ha retomado la verdadera senda que inauguró este pintor del Trecento. En contra de lo que la historiografía del arte ha dicho siempre, que el Cubismo rompe la representación en cubo tridimensional iniciada por Giotto, lo que se afirma en este artículo es precisamente lo opuesto, que lo que hizo el alumno de Cimabue fue iniciar el verdadero camino, pero que fue malentendido o ignorado por los pintores posteriores, equivocando el arte hasta que por fin, Cezanne profético y el Cubismo mesiánico consiguieron reencontrarlo. Así, por ejemplo, el carácter casi táctil que de la pintura de Giotto señala Palencia, parece esbozar un camino que luego seguiría el arte de vanguardia con la invención del collage. Además la geometría y los volúmenes

---

<sup>338</sup> ROH, F.: «Realismo mágico.» *Revista de Occidente*, XVI (Madrid) 1927, p. 274.

<sup>339</sup> ABRIL, M.: «Ojo avizor. De lo visto a lo mirado.» *Cruz y Raya*, 27 (Madrid) 1935, p. 152.

característicos a partir del XX también asegura que se hallan ya en el italiano al afirmar que:

*(... ) cuando se basaba en alguna leyenda de escrituras sagradas o episodios populares de la vida de los santos, lo tomaba como punto de apoyo para desarrollar los conceptos formales de plasticidad, basados más bien en volúmenes que en estructuras humanas. Con ello logró dar a su pintura una idea de perduración, de permanencia. Y por ello a Cezanne y a los modernos se les hizo nueva su obra.<sup>340</sup>*

En estas palabras está también el gusto por la renuncia a la narración que resarcía a aquellos bodegones barrocos expuestos en Madrid.

Por fin, la propuesta del autor del siglo XIV es enlazada con la de los pintores modernos al señalar que:

*En un estudio comparativo entre una obra cubista y una del arte pasado, hemos podido apreciar claramente que esta última no supera a la primera en plasticidad o sentido metafísico, como vulgarmente se cree. Toda la ciencia que Leonardo puso al servicio de una representación creemos firmemente que no es superior a la que se descubre en una obra lograda de Picasso, Juan Gris o Braque. Si a la Gioconda la desposeemos de la representación de su imitado parecido humano y de la literatura que la rodea, queda reducida a un simple juego de formas geométricas, no superior al de cualquier obra elegida entre los modernos. La pintura se tiene que estimular y defender por su cualidad plástica pura.*

*Esta intuición plástica, original y poética, que llena de misterio las superficies pintadas por Giotto, fué la primera piedra lanzada que, atravesando el espacio luminoso, dio bellezas al tiempo, bellezas que los pintores nuevos han sabido recoger con exactitud y fundir con sus creaciones delineas y colores, inéditas hasta el presente.<sup>341</sup>*

Esto provoca una relectura de toda la historia del arte que califica a artistas como Giotto, Della Francesca o Rafael –estos dos los únicos continuadores en un principio que transitaron el camino abierto por él- como nuevos y a otros a partir del maestro de Urbino, -salvo excepciones como el Greco o Tiziano- de equivocados.

José Bergamín deja claro los extremos de esta ruptura:

*Gracias a este duro tesón moral de disecador imaginativo preparaba Ceçanne la vuelta al camino real de la pintura, el salto del cubismo a la pintura racional, verdadera de los italianos y flamencos: los llamados primitivos y los otros, los llamados renacentistas; que ni unos ni otros perdieron nunca el hilo de la racionalidad, la conducción hermética, poética, de la pintura.<sup>342</sup>*

Se llega incluso, extremando esta visión cristiana de la revista, a identificar el arte de estos autores caídos en el error de ser un arte demoníaco. El razonamiento es, no obstante, consecuente si atendemos a sus premisas: si el arte nuevo, el verdadero, es aquel que se acerca a Dios, el artista que no transita por esa senda se aleja de él y por

---

<sup>340</sup> PALENCIA, B.: «Giotto, raíz viva de la pintura.» *Cruz y Raya*, 19 (Madrid) 1934, p. 15.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>342</sup> BERGAMÍN, J.: «El pensamiento hermético de las artes.» *Cruz y Raya*, 1 (Madrid) 1933, p. 56.

tanto cae en esas tentaciones que el verdadero artista debe de evitar <sup>343</sup>, penetrando de esta forma el demonio en su trabajo. Afirma Bergamín que en autores para él frustrados como Rembrandt, Velázquez o Goya, el demonio aparece o bien en las sombras de Goya o bien como falsa luz en los luminosos lienzos de Rembrandt

*... porque son una trampa ilusoria de sombra y luz en un juego escénico que es un juego de escarnio celeste.*<sup>344</sup>

En cuanto a Velázquez, cree que su Cristo es en realidad el vivo retrato del demonio que ha conseguido engañar al sevillano y autorretratarse a través de sus manos. De hecho el famoso recurso del mechón de pelo tapando medio rostro de esta imagen sería una argucia del diablo para disfrazarse mejor y que no sea descubierta su verdadera identidad. Bergamín llega a escribir sobre el cuadro:

*No quisiera escandalizar demasiado afirmando que el famoso Cristo crucificado de Velázquez es, a mi parecer, el mismo retrato del Demonio, su más vivo retrato. El Demonio, que estaba detrás de la cruz, en su sitio, se le pone al incrédulo pintor por delante y éste lo pinta con tan endemoniada exactitud, que da miedo. Milagro del Demonio es ese dorado Luzbel crucificado (...)*

*El truco famoso de Velázquez, el mechón de pelo sobre el rostro, sobre la cara de Dios para taparla, cumplía con descarro tramposo la voluntad engañosa del Demonio. Porque cara a cara nos escamotea endiabladamente Velázquez la figura de Cristo, pintándonos ese demonio dorado, ese ídolo bello que es la más terrible profanación de Cristo que se ha hecho, el más satánico sacrilegio espiritual, religioso y poético que conozco.*<sup>345</sup>

Tal valoración no se debe a una ofuscación pasajera, sino que es fruto de una largamente elaborada en el tiempo reflexión. Cuatro años antes, por ejemplo, Bergamín escribirá en *La Gaceta Literaria* unas líneas acerca de la poética de su amigo y futuro fundador de *Octubre*, Rafael Alberti. En ella para ilustrar sus teorías acerca de la relación entre poeta y poesía recurre a ejemplos pictóricos. Tras ensalzar a los Brueghel, Fray Angélico o Picasso, esos extremos separados de su definición de arte nuevo, menciona a Velázquez. A partir de entonces es posible adivinar las incipientes directrices de esa valoración de su Cristo tan ilustradora del artista como instrumento de Dios. Cierto es que todavía no ha llegado Bergamín a las conclusiones de obra de autoría demoníaca, pero ya se intuyen los primeros pasos en el camino que desembocará en tal afirmación:

*(...) es irreal Velázquez, el gran ilusionista tramposo. Por eso en Velázquez no hay naturalidad artística (sobrenatural, milagrosa), sino empaque, afectación, jactancia... todos los disimulos del tramposo: artificialidad. Porque no puede ver a Dios, le echa un mechón de pelos en la cara: como echándole en cara, verdaderamente, por rencor realístico, su divinidad;*<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> Véase nota 16.

<sup>344</sup> BERGAMÍN, J.: «La importancia del Demonio.» *Cruz y Raya*, 5 (Madrid) pp. 9-51.

<sup>345</sup> Ibidem.

<sup>346</sup> BERGAMÍN, J.: «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti.» *La Gaceta Literaria*, 54 (Madrid) 1929, p. 2.

Varios números después de lo asegurado en su *Cruz y Raya*, en el número de febrero- marzo de 1935, al hablar de Lope de Vega, vuelve a plantear la misma cuestión y, aunque parece suavizar el lenguaje seguramente por reconsiderarlo blasfemo, no varía su conclusión:

*Como el de la demoníaca figura del Cristo velazqueño: (...) milagro- o trampa- del Demonio...*<sup>347</sup>

El juicio tiene mucho más valor si recordamos que el lienzo es la absoluta plasmación pictórica de los preceptos que Francisco Pacheco fija en su *Arte de la Pintura* para retratar al Crucificado atendiendo a las premisas de la Inquisición. Por ello si el diablo hubiera conseguido introducirse en un cuadro como imagen de Dios revistiéndose de las exactas consignas sugeridas por el Santo Oficio, creado ex profeso para combatir sus inspiraciones en la tierra, se trataría de una victoria de Satanás desde el mismo seno de la Iglesia.

El Bosco se cita también entre los artistas nuevos, los que supieron practicar el arte puro. Pero lo realmente interesante del artículo en el que esto se afirma es la concepción que de arte corporativo tenía la Edad Media que proyecta al arte del XX y que sirve todavía más para redundar en la idea de la élite del genio, de maestro que se erige sobre un número de inferiores artesanos. Ello diferencia a *Cruz y Raya* en mucho a aquello que proponen por entonces las revistas de izquierdas a favor de un arte para todos, llegándose a sentenciar que el concepto artesanal dirigido responde a estructuras de aprendizaje masónicas. Refiere además cómo en medio de esta homogeneización despersonalizada aparecían a veces nombres concretos que eran permitidos para que su evocación sirviera de estimulante y acicate al arte de la misma forma que los santos se toman como patronos o modelos. Aquí puede verse cómo el concepto orteguiano de élite, de esos hombres que se imponen sobre la masa provocando una acelerada evolución social ha sido definitivamente santificado.

*En esta constitución artesanal, el aprendiz y el oficial no tienen derecho a la personalidad artística. Sólo el maestro puede gloriosamente firmar el trabajo de una escuela y asegurar la perpetuidad de su nombre. Los escultores, los iluminadores, los oficiales de las gildas flamencas llenan con sus obras anónimas la compacta Edad Media, que no glorificando más que a Dios en el hombre, llega a borrar hasta el nombre de éste. De tiempo en tiempo, un nombre surge. Es que fué tolerado para que su evocación sirviera de estimulante. ¿No se decía que los santos eran patronos, es decir, modelos? Como sus nombres, emergen aquellos de los maestros a la cumbre histórica de una jerarquía cuya base reposaba sobre el trabajo oscuro de la corporación.*<sup>348</sup>

*Cruz y Raya*, revista de un republicanismo acérrimo, por encima incluso de los mismos partidos que ocupen su gobierno sean o no republicanos, acabará cuando lo haga la normalidad democrática del sistema que defiende. Su último número aparece días antes del levantamiento militar. A lo largo de su existencia ha tenido tiempo y oportunidades suficientes para demostrar su postura en el debate entre arte nuevo y arte comprometido, apostando indudablemente por el primero. Aunque bien es cierto que su

---

<sup>347</sup> BERGAMÍN, J.: «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja.» *Cruz y Raya*, 23 (Madrid) 1935, p. 13.

<sup>348</sup> PARROT, L.: «Jerónimo Bosco.» *Cruz y Raya*, 16 (Madrid) 1934, p. 49.

convicciones marcadamente católicas hacen que tal vez esa toma de decisión no sea ni siquiera una propuesta sino una inevitable constatación. El artista puro es el único capaz de intuir la divinidad de la Creación, el más cercano a Dios tras el santo, de ahí que los valores de absoluto e infalibilidad del Creador hace que a los ojos de la revista sólo haya un arte verdadero, el arte puro, que sus colaboradores sólo se limitan a constatar.

## OCTUBRE. ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS

### El viaje germinal de Octubre

La revista *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios* se publica entre junio de 1933 y abril de 1934. Sus artífices fueron María Teresa León y Rafael Alberti. La postura es abiertamente pro soviética e internacionalista. De hecho, los meses antes de la fundación- hasta el punto de poder afirmar que ello es la causa de su nacimiento- la pareja viajó por la U.R.S.S. y Alemania entre otras naciones. En el país de los soviets pudo ver las excelencias de un estado todavía no sumido en la miseria que le acarrearía la II Guerra Mundial y los gastos exigidos por la carrera armamentística y espacial a los que obligaba su enfrentamiento con los EE.UU., todo ello unido a una subjetiva idea preconcebida de excelencia:

*En ese momento se me ocurrió viajar, por primera vez, a la Unión Soviética, que fue para mí entonces como realizar un viaje del fondo de la noche al centro de la luz.*<sup>349</sup>

En Alemania presenciaron el triunfo del Partido Nacionalsocialista hitleriano, el incendio del Reichstag del que harán crónica en su primer número y todavía pudieron cantar la última Internacional que se oíría por las calles de Berlín en muchos años. Es decir, que sus dos máximos responsables fueron privilegiados testigos de las macro ideologías que protagonizaron la dialéctica que acabaría estallando y ensangrentando, primero España y luego el resto del continente, en los años siguientes. Estas experiencias les refuerza hasta convencerse de lo necesario de una revista de apoyo y promoción de la intelectualidad revolucionaria en su país, dentro de un decidido internacionalismo tras un:

*Viaje de cerca de dos años, que me había hecho comprender, viéndola y sufriendola, la trágica realidad de Europa. Regresaba otro: nuevo concepto de todo, (...) Con María Teresa fundé la Revista Octubre, la primera española que dio alerta en el campo de la cultura...*<sup>350</sup>

Esta afirmación de viaje germinal que incluye a otros países aparte de los señalados, se refuerza más en el adelanto de la revista. En efecto, *Octubre* publica un pequeño anticipo un mes antes de su primer número que aparecerá en junio del 33. La oportunidad de inaugurar una publicación que se pretendía tan afín al proletariado un Primero de Mayo era demasiado tentadora y no se dejará escapar. Este panfleto puede llamarse número 0, no ya desde una perspectiva ordinal sino por lo que tiene de excepcionalmente inaugural y de perfecto compendio de las intenciones y objetivos de la revista. En este número es posible rastrear ese recorrido por las capitales europeas que emprendió la pareja. Así, de las dos urbes cabezas visibles de esa citada dialéctica, su estancia en Berlín da lugar a la publicación de un manifiesto de protesta contra la persecución a la que se vieron sometidos muchos escritores alemanes por parte del régimen nazi cuyo ejemplo más conocido acaso sea el de Thomas Mann. Entre los

---

<sup>349</sup> ALBERTI, R: *La arboleda perdida*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003, p. 32].

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 75

firmantes encontramos artistas plásticos pertenecientes a la pintura como el cubista Manuel Ángeles Ortiz, el escultor Alberto o el arquitecto Luis Lacasa. De su paso por Moscú queda constancia en la decidida defensa de la Unión Soviética que se proclama en la declaración de principios de la portada. Pero antes de estas dos ciudades el matrimonio León- Alberti visitaron también París, donde entablan relación con un André Guide que ha comenzado su breve pertenencia a la causa soviética. En mayo del 33 *Octubre* publica su “*Carta de André Guidé a la juventud soviética.*”<sup>351</sup>. En Ámsterdam asisten al Congreso Mundial contra la Guerra Imperialista que refuerza lo propuesto en ese otro congreso general celebrado en Kharkov (Ucrania), referido en la declaración. Por si todo ello no fuera suficiente, a la llegada a Madrid y sólo siete días antes de la aparición del número 0, Alberti es entrevistado en *El Imparcial* y, a la pregunta acerca de las obras que está desarrollando, responde que se encuentra escribiendo unos versos, entre los que no cabe duda que se halla el poema “*S.O.S*” que abre el adelanto de esa revista que afirma que está preparando y que llevará el título *Octubre*<sup>352</sup>. La revista será desde entonces el órgano de expresión de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R.), afín al P.C. español y a la Internacional Socialista, y así lo deja claro en su encabezamiento.

### La estética soviética en España

Como breve introducción y aunque sobradamente conocida, conviene recordar la vocación de pintor de Alberti en su juventud que se filtrarán por las páginas de este proyecto conjunto. Los conocimientos surgidos de la propia experiencia del gaditano sobre creación pictórica están, no cabe duda, presentes en las páginas de *Octubre*. Desde una formación típicamente académica que incluye el estudio y las reproducciones de los genios del pasado como Zurbarán y Goya, cultiva además Impresionismo y arte cubista. Conoce a Vázquez Díaz y a Delaunay y llega a concurrir en una de las exposiciones del Salón de Otoño antes de despedirse de su vocación en 1921. Por todo ello Rafael Alberti conoce la tradición española a la vez que ha practicado el arte nuevo y entablado relación con algunos de sus representantes.

*Soñaba yo entonces, siempre muy impresionable, con alcanzar la perfección en aquel sabio y pequeño arte de la copia y llegar a colgar en las paredes de mi casa mis obras maestras preferidas. Pero mi desasosiego de aquellos años, mi ya naciente intranquilidad por las nuevas tendencias pictóricas, hicieron que ni siquiera terminara el San Francisco yacente de Zurbarán ni otra copia –La gallina ciega, de Goya- que inicié algo después.*<sup>353</sup>

A lo largo de su vida continuará haciendo de forma aficionada dibujos e ilustraciones que, por cierto, poco tendrán que ver con el Realismo Socialista que pregona la revista dirigida por él junto a su esposa.

Y es que las directrices seguidas respecto al arte, como no podía ser menos en una revista autodeclarada pro soviética, son las del camarada Stalin. La brevedad de *Octubre* permite para su análisis la ventaja de poder situarla en un contexto histórico ideológico y, sobre todo, estético muy concreto, no habiendo en ella tiempo para la evolución de premisas que sí se observa en otras como *La Gaceta Literaria*, por

<sup>351</sup> GUIDE, A.: «Carta de André Guidé a la juventud soviética.» *Octubre*, 0 (Madrid) 1933, p. 2.

<sup>352</sup> *El Imparcial*, 23-IV- 1933.

<sup>353</sup> ALBERTI, R.: *La arboleda perdida*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003, p. 124.



ejemplo. Procurando no dejarse seducir por las autodefiniciones utilizadas por sus redactores, lo cierto es que el arte pretendido no es el marxista, ni siquiera el leninista aunque de él se reproduzca sus famosas reflexiones artísticas, sino el del más crudo estalinismo, teorizado por Lukács y refrendado por un Boukharine aún no caído en desgracia. Es importante tener presente esto por la diferenciación con esas concepciones del comunismo de la primera mitad del XX, un arte que era visto:

*...como expresión de la problemática política y como instrumento de propaganda y acción revolucionaria: ante todo, un «espejo de la vida social», en términos del principal teórico, Plejánov (1856- 1918), quien, sin embargo, rechaza la simple reducción de la creación estética a un servicio al Partido (partjinost). Lo individual, tanto en el autor como en sus criaturas, es lo que menos cuenta: lo importante es el juego de fuerzas colectivas y de situaciones generales. También antes de la Revolución, Lenin, cuando no preveía que él mismo sería su principal cabeza, había acentuado esta puesta del arte al servicio de la política, sin escrúpulos ante el partidismo que Plejánov no quiso llevar al extremo. De hecho, hasta la muerte de Lenin, en 1924, y en parte porque Trotsky defiende la libertad del arte en la revolución, se acepta incluso que el formalismo, a que antes aludíamos, pudiera ser, «compañero de viaje» del «partidismo».*<sup>354</sup>

Pero tras el exilio de Trotsky, será la visión de Stalin la que se imponga referente al arte al servicio estatal

Jean Bécaraud y Evelyne López Campillo hablan de una relativa libertad respecto al Partido Comunista Español:

*A pesar de su aspecto «militante», cabe notar que las revistas del sector comunista difunden una propaganda y una consignas que parecen más radicalizadas, más «revolucionarias» que la línea oficial del PCE de entonces, lo cual induce a pensar que no existía una relación organizativa muy estricta entre la burocracia del partido y su orla intelectual.*<sup>355</sup>

Lo que ocurre es que las directrices que se siguen son, como corrobora Mainer, directamente las del régimen soviético:

*... era someterse a una compleja autodisciplina, delegar una parte del pensamiento en una célula de camaradas, en las decisiones de un líder taciturno y, a menudo, en un despacho de la Plaza Roja que jamás se vería.*<sup>356</sup>

En el apartado rigurosamente estético, de Lenin se reproduce parcialmente un escrito suyo acerca del arte en el número de agosto- septiembre del 33 sin ningún tipo de interpretación (salvo, claro está, la ineludible de todo extracto). Aparecen en las palabras del líder de la Revolución Rusa la afirmación de que el arte pertenece al pueblo, negándole así su propiedad a la élite y además es capaz de despertar las inquietudes creadores en la clase proletaria:

---

<sup>354</sup> VALVERDE, J. M.: Breve historia y antología de la estética. Barcelona: Ariel, 1987, p. 220.

<sup>355</sup> BÉCARAUD, J. y LÓPEZ CAMPILLO, E.: *Los intelectuales españoles durante la III República*. Madrid: Siglo XXI de España, 1979, p. 98

<sup>356</sup> MAINER, J. C.: *La Edad de Plata (1902- 1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 320.

*El arte pertenece al pueblo. Sus raíces deben llegar hasta lo más profundo de las grandes masas trabajadoras, debe ser comprendido y querido por ellas, elevarlas, unir sus sentimientos, sus ideas, su voluntad: Debe en ellas despertar los artistas y debe desarrollarlos.*<sup>357</sup>

Esta recomendación de que el arte sea comprensible para el proletariado, no cabe duda están muy presente en los redactores de la revista y su defensa del realismo.

Señala en otro punto que debe primeramente a través de la educación elevarse el nivel de la cultura popular para que la interrelación entre proletariado y arte sea más intensa, esto resulta algo contradictorio pues lleva implícito este apartado un reconocimiento de cierta exigencia intelectual para el disfrute artístico:

*Para que el arte pueda acercarse al pueblo y éste a aquél, debemos primero elevar el nivel de cultura general.*<sup>358</sup>

Hay además una reivindicación de la pintura aunque sea “vieja”, lo que es muy importante teniendo en cuenta que la revolución prefería para sus fines de agitación a la fotografía, al cartelismo o al cine. Se afirma además que la belleza no esta reñida con la antigüedad de la obra, lo que supone una revalorización del arte de anteriores épocas ya fuera debido a cualquiera de esos modos de producción asiático, antiguo, feudal o burgués que Marx distinguía:

*Somos excesivamente negativos respecto a la pintura. Hay que conservar lo bello, tomarlo como modelo, «partir» de ahí aunque sea «viejo.» ¿Por qué hemos de volver la espalda a lo verdaderamente hermoso renunciando a ese punto de partida pretextando que es «viejo»?*<sup>359</sup>

Por todo ello resulta claro que la postura que la revista adopta relativa al debate entre arte puro y arte comprometido es en defensa del Realismo. Para ello hay que recordar que ese término de Realismo en los teóricos marxistas no se refiere únicamente a una forma de representación sino, y sobre todo, a los temas escogidos.. De hecho estamos en el último gran periodo en que tal término es referido con esas connotaciones sociales en lo que se retrata. Aunque en la práctica lo aconsejado por las directrices del Partido Comunista se materializan en obras más cercanas a las de Meunier, no cabe duda que Courbet está muy presente no sólo por ser el primer gran representante de este estilo, sino por su postura vital y política. Episodios como su desafío a los críticos a que le trajeran dioses ante él si querían que los pintara es un manifiesto de ateísmo, su rechazo de la Legión de Honor lo es contra el estado burgués y su activismo durante la Comuna de París, un ejemplo a favor de la anhelada actitud revolucionaria del artista que la intelectualidad marxista no puede ignorar. Si no se incluye a Courbet dentro del apartado de revisitación de los artistas anteriores es porque consideramos a este pintor como el primer artista destacado de izquierdas, de una ideología, aunque temprana, ya por entonces completamente definida como es el comunismo, lo que se refrenda en la relación de este creador con figuras consagradas de esta doctrina como Proudhon al que llega a retratar.

---

<sup>357</sup> «Lenin, la literatura y el arte.» *Octubre*, 3 (Madrid) 1933, p. 1.

<sup>358</sup> «Lenin, la literatura y el arte.» *Octubre*, 3 (Madrid) 1933, p. 1

<sup>359</sup> *Ibidem*

Existe una connotación más de la elección del Realismo y es el de lucha contra los fascismos. Ese primer movimiento realista del XIX aparece como reacción a un romanticismo alemán en el que intelectuales marxistas como Lukács vieron elementos de génesis nacionalsocialistas. Ello, cierto o no (Rüdiger Safranski, entre otros, ha rebatido recientemente esto argumentando que el nazismo buscó su justificación en presupuestos pseudocientíficos como el racismo y el biologicismo tan ajenos a un romanticismo que niega reiteradamente cualquier atisbo de racionalidad aunque sea sólo pretendida, como en las corrientes de Gobineau y de los biologicistas<sup>360</sup>) reforzó intelectualmente la elección por el Realismo que *Octubre*, como confesa defensora de la Unión Soviética, comparte.

### Los artistas revolucionarios que hicieron Octubre

Comenzando con el diseño sus páginas, gustan de una propuesta sencilla inspirada en el Suprematismo de Malevich, con un bicromía de negro y rojo y el uso como separador entre contenidos del punto negro presente en la obra del pintor y cartelista ucraniano, cuyas composiciones no cabe duda el matrimonio había visto en los museos moscovitas. Hay que aclarar que estos recursos usados lo son sólo como articuladores instantáneos de los contenidos para un público poco cultivado, se trata de una interesada utilización de tales hallazgos y nada hay en su uso que delate el refinado intelectualismo hermético del ismo suprematista.

Una de las características más llamativas de la publicación, como todas las que buscan la agitación política desde los postulados revolucionarios, es su profusión de fotografías. Ello se debe a la inmediatez y lo directo de su percepción, ya que no puede olvidarse que la revista nace con intención de adoctrinamiento para los proletarios de una España que calculaban sus redactores en aquella época debía llegar a un nivel de analfabetismo del 70 x 100 en algunas provincias. Era primordialmente a ellos a los que se dirigían las páginas de la *Octubre*, que en ocasiones tenían que ser leídas por una sola persona al colectivo.

Aún así hay muchas colaboraciones de artistas afines a la causa revolucionaria, como la genial dibujante alemana Käthe Kollwitz o Maiakovski, el poeta del que se reproducen unos dibujos. De todos ellos nos detendremos en aquellos que, ya sea por su decidida adscripción a la estética del Realismo socialista o por participar en exposiciones comentadas por *Octubre*, son especialmente significativos para reflejar el debate entre arte puro y arte comprometido.

Como Helios Gómez, un creador de gran militancia declarado enemigo del concepto del *el arte por el arte*. Una obra suya se reproduce en el número que engloba los meses de octubre y noviembre, para ilustrar el episodio de la evacuación de Jerson de marzo de 1918. El dibujo es paradigma del Realismo soviético o socialista, con gran presencia de retórica bolchevique en la simbología, banderas, hermandad de soldados y proletarios, etc<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> SAFRANSKI, R.: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009.

<sup>361</sup> *Octubre*, 4 y 5 (Madrid) 1933, p. 48.

López Obrero aporta el dibujo que aparece en la contraportada del segundo número, muy comprometido y expresionista con el título de “*La guerra en la aldea*”<sup>362</sup> (DOCUMENTO 6), con una segura inspiración en los sucesos de Casa Viejas (Cádiz) que incluso se usó como sello, lo que redunda en su intención propagadora.

Otra contraportada debida a López Obrero es la del tercer número donde aparece un dibujo suyo que formó parte de la exposición de la “*Fira del Dibuix*”, de Barcelona de junio de 1933 (DOCUMENTO 7). Esta obra es reproducida porque los redactores la consideran de gran valor artístico y revolucionario y creen que por ello fue sabotada por intereses burgueses, relegándola a un lugar marginal del local de la muestra. El dibujo es muy radical y en él unos trabajadores abofetean a un esquirolo demonizado y a un representante de la FEDA., la conservadora Federación Económica de Andalucía, agrupación patronal enemiga de los movimientos asociativos del campesinado andaluz. Hay también una condena explícita a la prensa burguesa con un periodista ahorcado representante de la manipulación colaboracionista con ese estamento<sup>363</sup>.

En el número de julio- agosto, muy comprometido contra la guerra por iniciarse el primero de agosto una movilizaciones internacionales contra ella, se recupera un dibujo de L. Brunet con la de 1914 respondiendo a la idea del comunismo de presentar al pueblo todas las guerras como una sola: la guerra imperialista<sup>364</sup>.

Tres artistas en concreto merecen destacarse significativamente. Tanto en los números de la revista como en la exposición de artistas revolucionarios que ella organiza podemos encontrar trabajos de Renau, como sus habituales fotomontajes que, gracias al recurso de la fotografía, gozan de un acusado realismo y en su manipulación pretenden una clara orientación socialista. También de Karreño aparecen unas viñetas en el tercer número con ese manejo tan característico del blanco y negro. Son acerca del colonialismo europeo en África con la herramienta de la Biblia<sup>365</sup>. Otras no acreditadas pueden verse en el número 1<sup>366</sup>. Una ilustración de gran fuerza e intención pro soviética flanqueado por las estrofas de un poema de Langston Hughes también se le debe<sup>367</sup>. El tercer destacado aparece en la penúltima entrega. Un dibujo a toda página del escultor Alberto se incluye en él (DOCUMENTO 8) mostrando un monstruo símbolo del capitalismo- con un delator sombrero de copa- con una docena de serpientes a modo de extremidades que portan en sus bocas diversas revistas y periódicos. La intencionalidad del dibujo es algo complicada. Madrigal Pascual afirma que simboliza un monstruo cuyas sierpes devoran la prensa comprometida<sup>368</sup>, pero bien podría tener una finalidad opuesta. Las palabras que acompañan al dibujo dan motivos para dudar de la orientación que asegura Madrigal cuando se afirma:

*¡Trabajadores! Este monstruo, propagador de mentiras y calumnias contra la Unión Soviética, crea la confusión, preparando el fascismo y la guerra. Morirá si vosotros le aplastais la cabeza. («A B C», «El Debate» y «La Nación» no se incluyen aquí porque su marcada posición reaccionaria no deja lugar a dudas.)*<sup>369</sup>

---

<sup>362</sup> Octubre, 2 (Madrid) 1933, p. 34.

<sup>363</sup> Octubre, 3 (Madrid) 1933, p. 34

<sup>364</sup> Octubre, 2 (Madrid) 1933, p. 29

<sup>365</sup> Octubre, 3 (Madrid) 1933, p. 6.

<sup>366</sup> Octubre, 1 (Madrid) 1933, p. 2

<sup>367</sup> Octubre, 3 (Madrid) 1933, pp. 16-17

<sup>368</sup> MADRIGAL PASCUAL, A. A.: *Arte y compromiso. España (1917- 1936)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 170.

<sup>369</sup> Octubre, 4 y 5 (Madrid) 1933, p. 25.

Puede deducirse así que lo que pretende es mostrar a ese público al que tanto se recurre visualmente como ya hemos señalado, las publicaciones reaccionarias del mercado editorial del año 33. La alusión a esas otras revistas en el enunciado refuerza esta posibilidad. Además, reparando en el atributo designado al monstruo de propagador de mentiras contra el Partido Comunista Soviético, se nos asemeja a un repartidos de prensa contra los soviets, y esas revistas serían el veneno escrito de las serpientes que porta.

Algunas de las publicaciones representadas por Alberto pueden llevar a la equivocación. Así por ejemplo, si bien *El Sol* fue durante casi toda su vida editorial un diario progresista y abiertamente orientado al Regeneracionismo español con colaboradores en plantilla tan representativos de la izquierda como Bagaría o Sénder, cuando aparece esta ilustración hacia ya dos años que su fundador Nicolás María de Urgotí se había visto obligado por diversas causas –la más destacada las complicaciones de la publicación en el mismo del “*El error Berenguer*”<sup>370</sup>, a vender su participación a la editorial propiedad de los monárquicos Conde de Barbate y Conde de Gamazo. Desde el año anterior a este número de *Octubre*, pueden leerse con regularidad en las páginas de *El Sol* artículos de intelectuales reaccionarios como Eugenio Montes y Gecé, entre otros. La concepción contrarrevolucionaria del periódico fundado por Urgotí a ojos de el equipo redactor de *Octubre* queda definitivamente zanjada en el mismo número que contiene el dibujo de Alberto. Unas páginas más adelante, la revista del tándem Alberti-León, publica una supuesta entrevista a un estudiante comunista con la siguiente entradilla:

*El periódico «El Sol» ha iniciado una encuesta dirigida a la juventud española sobre su relación y concepto de familia. Algunos estudiantes nos han enviado a nosotros contestaciones que por su posición revolucionaria, es de temer que no fuesen publicadas por los encargados (sic) de la encuesta.*<sup>371</sup>

Por último, si las revistas mostradas son afines a la causa izquierdista y por ello atacadas por el Capitalismo, resultaría inexcusable la ausencia entre las mismas de la propia *Octubre*, revista para la que el dibujo denunciante es elaborado.

Ellos tres –Renaud, Karreño y Alberto- serán más adelante protagonistas la interesante polémica entre la exigencia de compromiso en el arte que se desarrollará en las páginas de la revista Nueva Cultura. En ellas Renaud aconsejará al escultor Alberto huir de lo que llamó “*reminiscencias pequeño- burguesas del individualismo.*”<sup>372</sup>

Otro partícipe de la polémica, Rodríguez Luna, aunque no colabora en *Octubre*, sí que aparece invitado en esa exposición organizada por la pareja León- Alberti en el Ateneo de Madrid.

---

<sup>370</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: «El error Berenguer» *El Sol*, 15-11-1930.

<sup>371</sup> *Octubre*, 4 y 5 (Madrid) 1933, p. 55.

<sup>372</sup> KARREÑO, F. y RENAUD, J.: «Situación y horizontes de la plástica española. Carta al escultor Alberto.» *Nueva Cultura*, 2 (Valencia) 1935, pp. 3-6.

## La colectivización del arte

Ya en el número 1 puede conocerse tanto la concepción de cuál es el arte beneficioso para la revista, como las razones de rechazo del arte puro que automáticamente se identifica con burgués. Acerca de una muestra de carteles soviéticos organizada en el círculo de BB. AA. de Madrid por los amigos de la URSS, resaltan, además de su sencillez y objetividad, su interés social y los enfrentan a las obras burguesas que califican de decorativistas, revistiéndose el término de evidentes acusaciones de inacción:

*Los carteles que se expusieron en el salón del Círculo de Bellas Artes, cumplían ampliamente la función social y artística de divulgación, de la Unión Soviética para las masas trabajadoras. Son, por lo tanto, de una gran sencillez y objetividad. Es un acierto emplear para ellos la composición fotográfica de gran tamaño sobre temas claros y terminantes. De esta manera se consigue, primero, matar el decorativismo burgués y, segundo, dar a los interesados la máxima realidad.*<sup>373</sup>

Además cuando se arremete contra la instaurada crítica burguesa ello implica una forma de visión para el arte antiguo que se rechaza, ya no sólo por contrario o perjudicial sino también por agotado; tan exhausto como la clase burguesa que lo genera y que será sustituida por un proletariado que llega con rejuvenecedoras concepciones artísticas:

*Es esa realidad la que ha desconcertado y puesto instantáneamente en contra a la prensa y críticos burgueses. Acostumbrados estos a un arte engañoso de decadencia, que disimula la falta de contenido creador de la clase que lo produce, era de esperar que al enfrentarse con esta visión directa, fuerte, sana, del mundo (de un mundo que desconocen: el del trabajo) no encontrasen, entre los tópicos que continuamente manejan, las palabras precisas para el elogio.*<sup>374</sup>

Más adelante la reseña señala que también se expusieron ilustraciones para libros de cuentos y de texto que se imprimían en la Unión Soviética con la editorial soviética para niños “*La Joven Guardia*”, de la que se dice agrupa a los mejores artistas del país de los soviets. Se reincide en esa función de divulgación y en su calidad contraponiéndola a los materiales didácticos españoles. Subyace en esta valoración otra vez la importancia del arte como vehículo de adoctrinamiento, pero también demuestra una homogeneización, una relajación de la jerarquía de las artes producto del rígido y clasista ordenamiento de las élites europeas.

Esta democratización artística queda refrendada en el largo artículo que Korsunski envía a *Octubre* para su publicación desde la Unión Soviética en el número de Octubre y Noviembre de 1933. Es un estudio acerca de la evolución de los esfuerzos en busca de una nueva cerámica en consonancia con la nueva sociedad comunista que se han llevado a cabo en la Unión Soviética desde 1918. De hecho el artículo comienza refiriéndose al trabajo de quienes califica artistas en busca de esa cerámica. Comienza señalando la supresión de los temas pasados recurrentes en la vajilla anterior a la Revolución a la vez que los condena:

---

<sup>373</sup> «Exposición gráfica organizada por los amigos de la URSS.» *Octubre*, 1 (Madrid) 1933, p. 24.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

*Poco a poco fueron eliminados de la producción todos los dibujos con las escenas galantes o pastorales en los juegos de té (eran supervivencia anacrónica del arte aristocrático del siglo XVIII); todos los motivos decadentistas (entre ellos la especial decoración floral en el estilo «moderno» de la primera década del siglo XX sobre las tazas); los absurdos adornos en relieve sobre los platos y platillos; en fin, todos los procedimientos antiartísticos y todas las formas irracionales...<sup>375</sup>*

Ensalza luego las creaciones que describen temas de Realismo Soviético resaltando su figuración. A continuación se refiere con semejante entusiasmo la loza soviética citando como grandes artistas a Danko, o Matvéev quienes serían considerados artesanos con los parámetros de otras interpretaciones políticas. La definitiva consagración de estos trabajadores como artistas de primer orden se detecta al citar a Isidoro Frij Jar como partícipe en la exposición “*Quince años de la escultura soviética*”<sup>376</sup>.

Es interesante comparar todo esto con la valoración elitista que del artista se hace en otras revistas como *Cruz y Raya* o *La Gaceta Literaria*, así, si bien rechaza con rotundidad un artista como cercano a Dios, de los críticos católicos, sí comparte la absoluta sumisión del artista al Estado a la que aspiraba Gecé, aunque con fines ideológicos opuestos.

Aún se da un ejemplo más rotundo de la total democratización de la capacidad de generar arte para cualquier ser humano a propósito de una exposición de dibujos infantiles promovida por la Agrupación Artística Castro-Gil:

*Alrededor de dos mil dibujantes, de los cuatro a los catorce años, llenaron con sus dibujos las pequeñas salas del local (...)*

*Después de visitar numerosas exposiciones aburridísimas, con sus inevitables cabezas de estudio, desnudo, tipo X, naturalezas muertas, bodegones y demás zarandajas que ya no asustan a nadie, los dibujos infantiles nos parecieron verdaderas maravillas de arte y alegría, que ya quisieran para sí muchos expositores adultos.<sup>377</sup>*

Es importante tener en cuenta que muchos de los dibujos lo son de niños huérfanos y pobres que retratan temas habituales a su realidad como vagabundos, trabajadores explotados o personajes desnutridos, temas que provocan la inmediata empatía de *Octubre*. Pero hay también otras reflexiones interesantes. Se apunta que la exclusividad de los artistas en las sociedades capitalistas deviene desde esa edad, ya que la educación en tales sistemas no busca el estímulo de las inquietudes artísticas en los niños, lo que no ocurre, por supuesto, en la Unión Soviética. Acaba la reseña desligándose del asunto y haciendo unas reflexiones que perfectamente pueden tomarse como el manifiesto artístico de los redactores de *Octubre*, un manifiesto original y no aquel del tercer número que ya se ha dicho era transcripción ajena, debido a Lenin. Éste será un perfecto exordio al arte comprometido:

---

<sup>375</sup> KORSUNSKI, J.: «Quince años de pintura soviética.» *Octubre*, 5-6 (Madrid) 1933 p. 52-53.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> DELGADO, E.: «Crítica de literatura y arte. Exposiciones. Dibujos infantiles (Agrupación Castro-Gil).» *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, p. 29.

*Nosotros desde luego estamos contra toda tendencia artística que se denomine a sí misma como apolítica. Vivimos en una época de luchas terribles en que la faz del mundo se va a transformar totalmente y no puede admitirse las posturas inhibitorias, que a la larga favorecen una corriente contraria. El arte no está más allá ni más acá de otros valores humanos, por igual eternos. Está en la vida misma y hay que encuadrarlo en sus límites exactos. Hablar de arte apolítico en estos momentos equivale a una traición en el terreno de la cultura. Nosotros tampoco pretendemos un arte político, tendencioso, sino un arte vivo que refleje el lenguaje de nuestra época.<sup>378</sup>*

### La I Exposición de Arte Revolucionario

La apuesta más decidida de la revista *Octubre* por el arte, como órgano de la UEAR., es la organización en el Ateneo de Madrid de la *I Exposición de Arte Revolucionario* que se celebró durante los primeros doce días de diciembre del 33. Para encontrar una iniciativa tan importante y comprometida entre los artistas de nuestro país habría que remontarse dieciséis años, a aquella *Exposición de Legionarios Españoles* que en 1917 surgió promovida por una publicación como *España* afín también a la causa izquierdista en apoyo de los voluntarios españoles que lucharon en el bando aliado durante la Gran Guerra.

En la exposición de 1933 se presentan obras enmarcadas en el Realismo más comprometido, algunas llenas de gran radicalidad política y de espíritu de lucha frente al fascismo con presencia de artistas como Renau, Alberto, Karreño, el colaborador de *Octubre* López-Obrero, Rodríguez Luna y mucho más. La noticia que *Octubre* da de ella en su último número es importante por dos motivos. El primero porque muchas de estas creaciones se perdieron y sólo es posible el conocerlas por la reproducción en sus páginas (ya que hubo una interesada ausencia de noticias de esta exposición entre los medios burgueses) y la otra y más relevante es porque en la reseña se presenta la figura de trabajador- espectador de arte que sustituirá al aficionado burgués tras la derrota del sistema, mostrando así la interpretación marxista de la relación del recurrido triángulo entre artista, obra y público del que habla Simone Marchand. Se señala una:

*Gran resonancia entre los trabajadores. Diariamente, centenares de ellos, a la salida del trabajo, desfilaron ante las obras. Mientras las exposiciones burguesas se mueren de soledad y aburrimiento y el comprador de cuadros desaparece entre los rotos bastidores de la crisis, un nuevo público, una nueva clase, limpios los ojos y clara la conciencia, irrumpe, ávida, en el mundo de la revolución y la cultura. Hoy ya la clase obrera es la única capaz de pasar las hojas de un libro con entusiasmo, de desbordar las salas de los teatros y las exposiciones.<sup>379</sup>*

---

<sup>378</sup> Ibidem.

<sup>379</sup> «I Exposición de arte revolucionario.» *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, p. 16.



## Indiferencias y entusiasmos de Octubre

En una revista tan política, brazo editorial del comunismo español más militante, resultaría de gran interés los análisis y conclusiones respecto a si el arte surrealista puede ser o no un activo útil para la Revolución. Lo cierto es que apenas se encuentran referencias al mismo. Esta casi total indiferencia es en sí ilustradora de la postura de sus colaboradores respecto al ismo. La única alusión, muy escueta, la encontramos precisamente acerca de *Gaceta de Arte* con una definición del proyecto canario que por sí misma resulta demoledora. Se encuentra en el último número, en el apartado destinado a constatar otras revistas españolas y extranjeras. Al hablar de *Gaceta*, la citan: “*Gaceta de Arte. Revista internacional de cultura*”, para añadirle a modo de aclaración: “*De cultura burguesa*<sup>380</sup>” (DOCUMENTO 9)

Este juicio está acorde con la valoración de colaboradores de *Octubre* como Ramón J. Sender que cree que los surrealistas persiguen temas ensimismados y egocéntricos y que asuntos como la situación de los campesinos les parecen vulgares, como ya hemos referido.

Respecto a la revisitación de las obras pretéritas, dada su pretendido activismo, no es *Octubre* una revista que se detenga mucho en el arte anterior buscando analogías o precursores. Con todo es innegable una debilidad por la figura de Goya por parte de Rafael Alberti y no sólo por motivos técnicos:

*...lo que casi me causaba susto era el descubrimiento de una audacia de la que ni podía sospechar su existencia. ¿Cómo no iban a turbar entonces, a un muchacho recién salido de su pueblo, espantajos cual El maricón de la tía Gila, Ciego enamorado de su potra, Nada dicen o tantos sucios frailes comilones e impúdicos que ennegrecían de modo obsesionante aquella pared del museo?*<sup>381</sup>

De hecho, en una publicación tan plagada de fotografías resulta revelador que la primera plasmación gráfica del proyecto, en su número 0, sea la reproducción de un grabado del aragonés. Se trata del desastre número 76 titulado “*El buitre carnívoro*”. El poeta lo subtitula como “*Goya, contra la guerra de invasión*<sup>382</sup>”. Nótese que no usa el término de *Guerra de la Independencia* a la que se refiere y más tratándose de una serie de pretendido interés documental –a pesar de esa obsesión reciente de algunos historiadores de relativizar esta intención del autor-. Ello se debe a la orientación internacionalista de la revista que no culpabiliza a una nación entera, lo que es rasgo de nacionalismos, sino a los estados y sus ideologías. Por eso este grabado no se reproduce para advertir de la amenaza de la Francia de 1808 o la Alemania de los años treinta. La invasión que subtitula el dibujo se refiere a los fascismos que se extienden por Europa y que ya llevaban mucho tiempo emponzoñando también España. Si a este le sumamos el grabado aparecido en el número 2, el Desastre 26 que lleva como título “*No se puede mirar*<sup>383</sup>” vemos como Alberti, intenta sumar a Goya a la causa contra la guerra imperialista decidida en el citado congreso de Kharkov. Además junto al vigésimo sexto aparece también el grabado 77, el “*Que se rompe la cuerda*” que el poeta actualiza a

---

<sup>380</sup> «Revistas» *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, p. 30.

<sup>381</sup> ALBERTI, A.: *La arboleda perdida. Libro II (1917- 1931)*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003, p. 129.

<sup>382</sup> *Octubre*, 0 (Madrid) 1933, p. 1.

<sup>383</sup> «Documentos: Los desastres de la guerra. Goya. 1808.» *Octubre*, 2, (Madrid) 1933, p. 10

través de un poema que escribe para acompañar su publicación<sup>384</sup> y en el que incluye el título entre los versos haciendo así al de Fuendetodos camarada en la causa socialista contra los abusos de la Iglesia en España (DOCUMENTO 10).

### El final de la revista

Asegura Osuna:

*El título de Octubre es también revelador pues apunta al típico deseo de simbolización que se encuentra en los movimientos sociales.*<sup>385</sup>

Pero el nombre de *Octubre* contenía también un matiz premonitorio y es que serán otros acontecimientos acaecidos en ese mes, pero en la España de 1934, los que marquen el final de este proyecto. El matrimonio se encuentra en la Unión Soviética cuando conocen de la revolución de Asturias y deciden volver a España. Se suceden las malas nuevas. La muerte de Ignacio Sánchez Mejía se une a la desazón que las represiones les causan. Por si fuera poco, María Teresa León recibe noticias de su madre: la policía, bajo órdenes de Gil Robles, ha entrado en su casa y la han registrado en uno de los actos que la derecha, en su obsesión anti soviética acentuada tras los disturbios de los mineros, realiza en España. Madrid no es seguro de momento para ellos y deciden detenerse en París, en la casa de René Crevel.

*A todo esto, un telegrama y una carta de la madre de María Teresa nos aconsejaban no entrar en España. Habían allanado nuestra casa de Madrid, desenterrando hasta las plantas de la terraza buscando armas (¡!) y precintando la puerta de nuestro domicilio. La policía republicana de lo que luego se llamó «bienio negro» se había encargado de ello. Desde hacía algún tiempo, en aquel barrio de Argüelles éramos conocidos por los rusos. No nos quedaba más remedio que refugiarnos en París.*<sup>386</sup>

Aunque Alberti constata en sus memorias la sorpresa acerca de lo que el gobierno cedista esperaba encontrar en su casa, lo cierto es que Gil Robles tenía razones fundadas para relacionar a los responsables de una revista autodeclarada órgano de difusión de la A.E.A.R. con el alzamiento asturiano:

*En el extranjero, la reacción de la Internacional Comunista por una vez fue rápida; el 10 de octubre, el KOMINTERN (es decir, su comité ejecutivo, el ECCI) anunció a la [Segunda] Internacional Socialista su propuesta de acción conjunta para apoyar a la alianza de los trabajadores españoles.*<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> ALBERTI, R.: «La iglesia marcha sobre la cuerda floja.» *Octubre*, 2 (Madrid) 1933, p. 10.

<sup>385</sup> OSUNA, E.: *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931- 1939*. Valencia: Pre. Textos, 1986, pp. 70-71.

<sup>386</sup> ALBERTI, R.: *La arboleda perdida. Libro III. (1931-1977)* Barcelona: Círculo de Lectores, 2003, pp. 56-57.

<sup>387</sup> THOMAS, H.: *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo, 1976, p. 160.

Esta persecución por parte de la derecha en el poder, también por otros medios, es determinante en el cierre del proyecto:

*... una revista como Octubre, que sucumbió en mayo de 1934, no por falta de lectores, ni mucho menos, sino, al parecer, por presiones fiscales del gobierno.*<sup>388</sup>

Bien es cierto que, en militancia y agitación, la revista contó con varias publicaciones anteriores que le mostraron el camino, algunas con la participación directa de Alberti, sin embargo:

*«Octubre» representaba una publicación brillante con una coherencia no alcanzada hasta ahora.*<sup>389</sup>

La próxima empresa del matrimonio León- Alberti será ya en guerra, por ello con un espíritu bélico y de resistencia. En esta nueva publicación, la célebre *El Mono Azul*, estarán acompañados del creador de *Cruz y Raya* José Bergamín, encontrando un lugar común para defender sus lealtades republicanas tres de los personajes más relevantes en este debate entre arte puro y comprometido en las revistas españolas.

---

<sup>388</sup> BÉCARAUD, J. y LÓPEZ CAMPILLO, E.: *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid: Siglo XXI de España, 1979, p. 98.

<sup>389</sup> BRIHUEGA, J.: *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p. 345.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han podido ver las argumentaciones en defensa de un arte puro o de preferencia hacia un arte más comprometido. También los pecados que los adscritos a una u otra postura se achacaron en las páginas de estas cuatro revistas. Así, si al arte deshumanizado se le señala como internacionalista y coartada de elitismos, el del retorno al orden lo será de demagogia y doctrinario.

En todo esto subyace una evidente contaminación ideológica que acaba condicionando la adopción de preferencias. Concretamente en las revistas puede verse como aquellas que responden a una tendencia política más heterodoxa, como *Cruz y Raya* con su ideología de derechas católico-republicana y *Gaceta de Arte*, que comparte un comunismo alejado del estalinista y la III Internacional, apuestan por el arte de Vanguardia, de mayor exigencia intelectual en el autor y su receptor. En cuanto a las publicaciones deseosas de una dictadura, ya sea fascista o del proletariado como *La Gaceta Literaria* y *Octubre*, la preferencia es una propuesta plástica más evidente y directa, específicamente menos proclive a divagaciones del intelecto. Tras ello subyace una interesada intención de coartar una capacidad de discurrir en artista y público que podría acarrear disidencias políticas de ambos como ciudadanos.

A pesar de ello, una de las más evidentes conclusiones que este trabajo conlleva es la recomendación del abandono de una concepción de bandos en relación a la toma de postura artísticas de los críticos de arte de manera individual que escribieron en las cuatro revistas españolas estudiadas entre 1929 y 1936. Como se ha visto, ni las apuestas más revolucionarias son exclusividad de los autores de izquierda ni el abandono de la vanguardia y los intentos de recuperación de valores plásticos anteriores lo son del reaccionario político. Incluso se dan coincidencias entre los extremos más alejados de la dialéctica como se señalará más adelante. Ello es consecuencia de la continua evolución teórico artística y política de muchos de los visitados. Esto se ilustra en que, por ejemplo, dos de los partícipes dentro de este debate más comprometidos políticamente que acaban siendo enemigos ideológicos, Giménez Caballero y Rafael Alberti y que representan en España al fascismo y estalinismo, las posturas más beligerantes hacia el Surrealismo, hayan en algún momento de su producción artística realizado obras totalmente pertenecientes al movimiento surrealista como son “*Yo, inspector de alcantarillas*” y “*Sobre los ángeles*”.

Otra de las constataciones es la del contagio gradual en ellas de esa radicalización política española de estos años. Salvo *Octubre*, todas tiene en su proyecto inicial un carácter mucho más plural del que acaban mostrando en sus últimos números y en todas sin excepción, puede detectarse el abandono, voluntario o impuesto, de colaboradores a medida que la toma de postura ideológica se intensifica optándose por una determinada apuesta plástica.

Es común además el innegable conocimiento por parte de los colaboradores de las revistas de hallarse ante un arte, el del siglo XX totalmente distinto a lo anterior. El mismo uso de proclamar un *retorno*, es un reconocimiento de la existencia de un momento de inicio de una propuesta diferente a la tradicional. Ruptura con la tradición que todos reconocen producida por las investigaciones cubistas, aunque para algunas sean más originales que para otras.

La increíble formación intelectual de los partícipes en la polémica entre arte nuevo o arte comprometido es otro rasgo destacable. El conocimiento de teóricos pasados o contemporáneos es abrumador en una generación de jóvenes de gran preparación y activismo, profundamente involucrados con la situación internacional y de su propio país.

En cuanto a algunas de las constantes en las que se he ido reparando a lo largo del estudio que son en realidad emanaciones de sus posicionamientos en el debate arte puro-comprometido, seguidamente se concluyen algunas, pues las posturas políticas de las publicaciones y su convivencia con los libros de Roh y Ortega señalados -que implica también la elección de los destinatarios del arte-, creemos han sido ya recurrentemente demostradas a lo largo de este estudio.

La concepción de arte recorre en las revistas un extenso panorama la interpretación de su génesis y naturaleza, desde *Cruz y Raya* donde es la misma naturaleza de Dios, manifestación de la omnipotencia de un Ser absoluto, hasta *Octubre* para el que es un rasgo común en todos los hombres, una demostración más de la estricta igualdad entre los seres humanos que sostienen las ideologías de izquierda.

Acerca de la valoración de Cubismo todas ellas coinciden en reconocerle la condición de *prima causa* de esa nueva era de la representación figurativa en la que se hallan. La valoración de Pablo Picasso, su más destacado responsable es ya desigual. Si para *Gaceta de Arte* es tan genial que incluso se observan tentaciones de adscribirlo al Surrealismo, en *Cruz y Raya* y *La Gaceta Literaria* se le presenta, más que como inventor, como rescatador de una propuesta que en el pasado fue abandonada. La intención en el proyecto de Bergamín es el de otorgarle cualidades redentoras mientras la revista de Giménez Caballero pretende con ello rebajar la importancia de su acción.

En aquello que sí coinciden las cuatro es en retirarle las simpatías a Salvador Dalí. Puede ser de una forma casi imperceptible como en los últimos números de la publicación tinerfeña, ya con fricciones entre el catalán y Breton, o de abierta repulsa como en *Cruz y Raya* o *La Gaceta Literaria* –recordemos que la entusiasta valoración de Gecé hacia Dalí que se menciona en este trabajo está posteriormente muy alejada de su espectro cronológico- pasando por la absoluta indiferencia de *Octubre*, que como hemos visto, es en ella rasgo de desprecio.

En lo referido al concepto de artista podríamos dividir dichas posturas en dos, ateniéndonos a su sumisión estatal y su relación con la moral, respectivamente En el primer apartado se ubicaría la propuesta de arte absolutamente sometido al estado que defienden *La Gaceta Literaria* y *Octubre*, aunque sus respectivas ideas de ese estado sean antagónicas. También son opuestas las consideraciones de la moral en la otra división que engloba a *Gaceta de Arte* y *Cruz y Raya*, pero ambas coinciden en que el creador no debe preocuparse por ella sí es tal, pues en el caso de la revista canaria es una insignificante concepción burguesa y en la segunda publicación la cualidad de instrumento de Dios hace imposible actitudes inmorales.

En cuanto a la valoración y reinterpretación del arte pasado, existen varias coincidencias. Una es la de el aprecio hacia Renacimiento hasta el primer cuarto del siglo XVI, coincidiendo con Walter Friedlaender y otros en la opinión de que tras la muerte de Sanzio, la pintura toma una camino diferente. Se observa en la forma de

relacionar a artistas como Picasso, que recoge para las publicaciones el hilo perdido con el comienzo del Manierismo o la identificación entre Dalí y el Bosco en los periodos en que el artista surrealista es bien valorado. La deferencia hacia este tiempo lleva a extremos como el de alistar a Leonardo a las premisas fascistas. En lo tocante a Francisco de Goya las posturas son más enfrentadas. Para Bergamín es un representante de ese alejamiento del verdadero arte puro y cristiano, para los partícipes de *La Gaceta Literaria* el iniciador en España de un incómodo individualismo artístico y para Alberti un auténtico revolucionario precursor de valores comunistas como el anticlericalismo y el rechazo a las guerras capitalistas. Curiosamente la revista *Gaceta de Arte*, continuamente acusada de burguesa será la que matice este compromiso del aragonés, señalándole devaneos burgueses.

Por último, los acontecimientos expositivos que organizan vemos que son sobre todo actos de reafirmación de los que salen reformados en sus convicciones artísticas. Incluso aunque ciertas exposiciones les atañan de forma indirecta, como el caso de *Gaceta de Arte* con el Salón de Otoño de Madrid de 1933, la de bodegones de nuestro Siglo de Oro en *Cruz y Raya* o la de la SAI de San Sebastián en la que del discurso de Giménez Caballero pueden entresacarse rasgos de resistencia.

Finaliza aquí este estudio del debate a favor del arte comprometido o el arte puro en cuatro revistas concretas a lo largo de siete años. Siete años de una riqueza en la teorización artística nacional inestimable que hace que nos atrevamos a afirmar que los críticos e historiadores del arte españoles, el otro componente ineludible en la evolución dialéctica de todo arte, supieron con sus análisis, rectificaciones, aciertos, apuestas y errores, estar a la altura de una momento creativo que, junto al que se vivió durante el siglo XVII, conforman posiblemente las más altas cotas de la creación plástica de España.

historia,  
isco ha-  
a es de  
tes, há-  
ta, pero  
able. El  
Las ar-  
es co-  
hay que  
y la al-  
o crear-  
mismo  
victoria  
  
cerca de  
en tener  
io nues-  
to indu-  
mundo  
ejos, in-  
on hacia  
interés.  
  
nowa

- "¡ Por la patria! "
- "Fantasías".
- "El conde de Baselga".
- "El padre Claudio".
- "El señor Avellaneda".
- "El capitán Alvarez".
- "La señora de Quirós".
- "Ricardito Baselga".
- "Marujita Quirós".
- "Juventud a la sombra de la vejez".
- "En París".
- "El casamiento de María".
- "En el cráter del volcán".
- "La hermosa liejesa".
- "La explosión".
- "Guerra sin cuartel".

Pedidos: Sociedad General de Librería, Ferraz, 21, Madrid.

---

*Este número ha sido visado*  
*por la Censura.*

---

## LIBROS Y LA SANTA BIBLIA

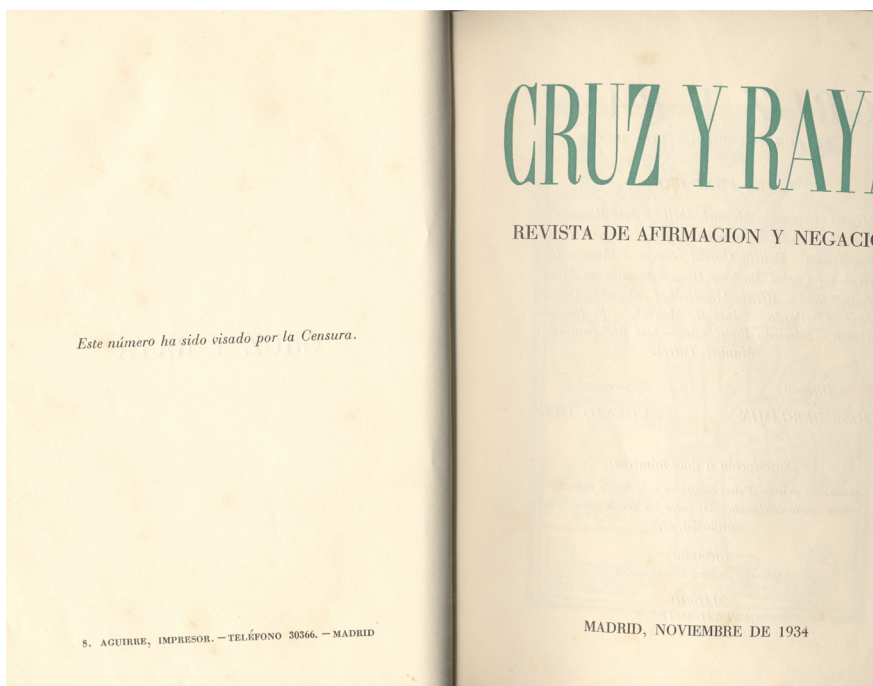
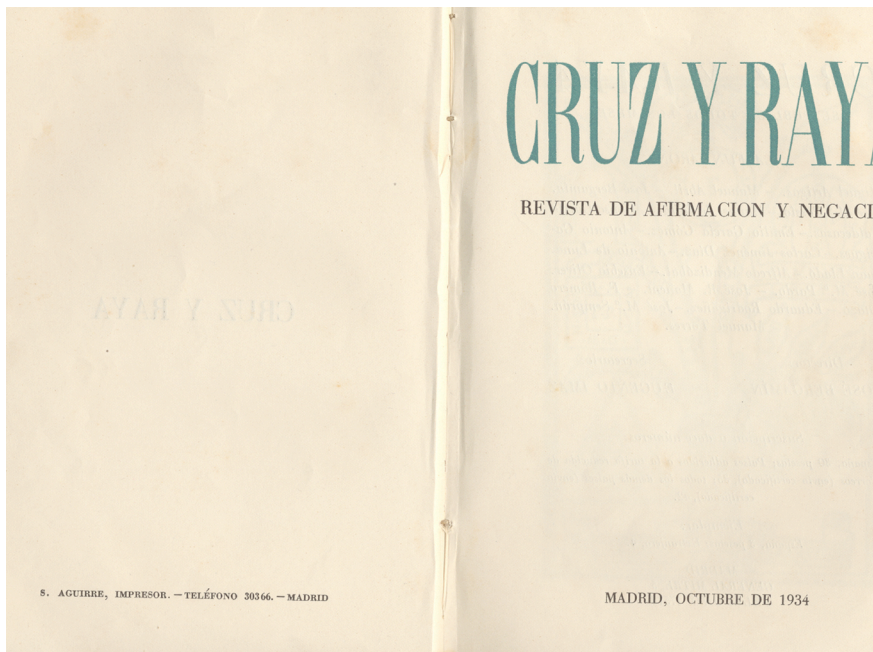
á verda- | o Roma, que en aquel tiempo tanto florecía.  
os como | La Palabra de Dios es un tesoro inagotable

### Cine

Los sis-  
forzada a  
cine atañe  
durante b  
ción

Un ac-  
Prensa ci-  
sonoro. S-  
una desba-  
nalidades.  
sus contr-  
entre las  
"ases" eu-  
terpretar  
providenci-  
cosmopolit-  
ta—hasta

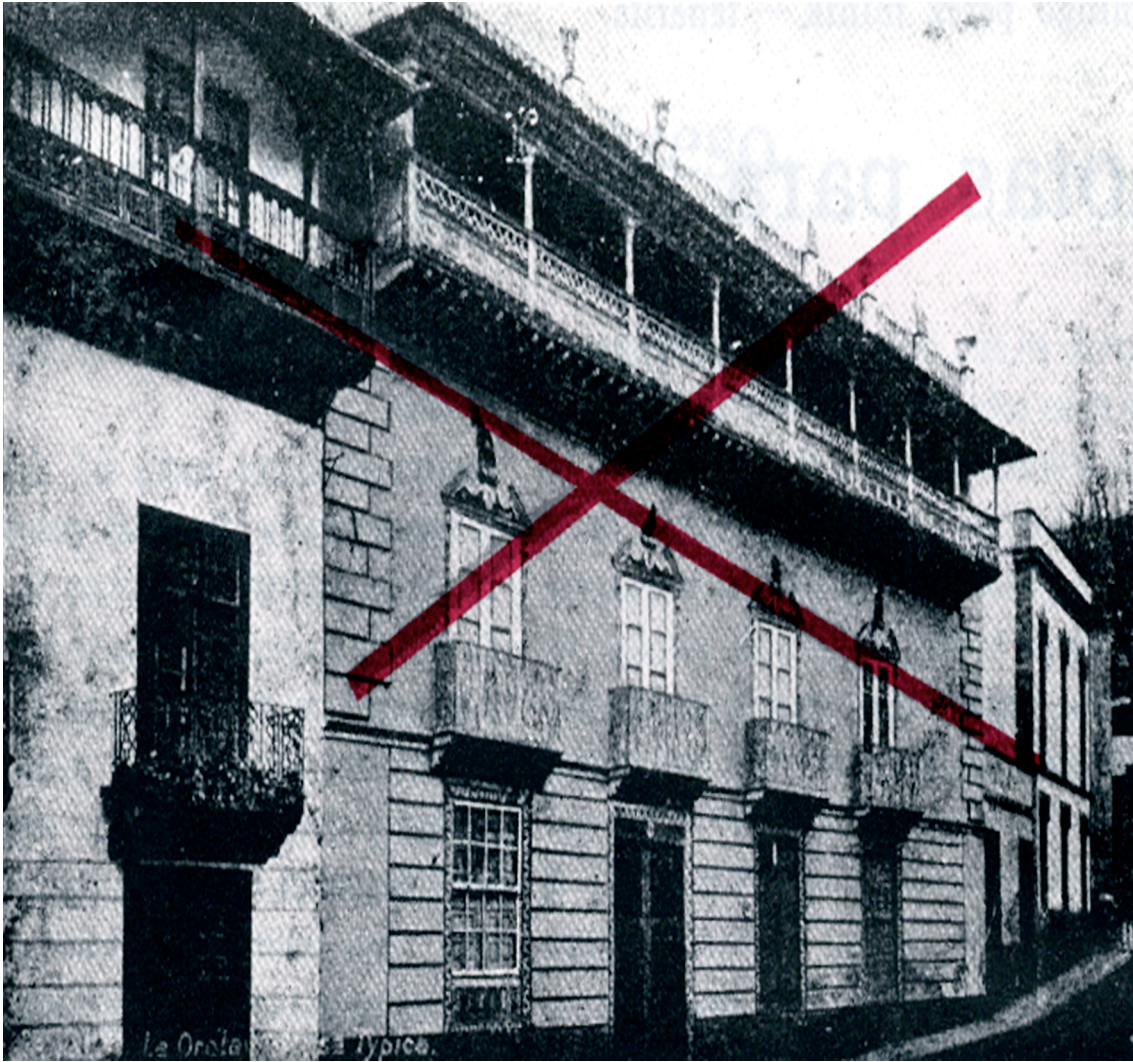
Quizás  
caso audi-  
en la em-  
ficación. I-  
un arcaís-  
doras que  
viene a de-  
go. Lo cu-  
a su alrec-  
camente b-  
industrial.  
de que su-  
por la b-  
mientras



DOCUMENTO 2: Envés de la portada y primera página de *Cruz y Raya* en el último y primer número tras las revueltas del 34, respectivamente.







DOCUMENTO 4: Una de las explícitas negaciones características de *Gaceta de Arte*.

agustín espinosa. - gran canaria.

# ars reipublicæ:

iconos del ochocientos y músicas de ta-ran-tan-tan.



estampa simbólica que preside escuelas y organismos oficiales de la segunda república española cuya absurda plasticidad censura **g. a.**

1

cosas hay, en toda república, que se aceptan siempre con gusto y cosas que, a toda hora, son aceptadas con disgusto. cosas en toda república, hay que ni con disgusto ni con gusto se aceptan y hay cosas en

marina, ni el número y viglantes y jornadas. deslindar como en *laoconte* *laoconte*, quiero decir, quisieramos nos trajo--es obligació



himno de riego, cadáver resucita república española, cuya música censura **g. a.**

pugnador, si no de exquisito deslindar a marsias de apel de la pintura. a aquella la ya—cuando es la de nuestra república—con su nombre pero para élla guardo ca hópito número, apartado también es de buen propu no agobiar con demasiada —en un uno global—la clá de sus sopacientes lectores.

2

«como dice aristóteles, cosa es el mundo por dos cosas trabaj por haber mantendencia; la otra por haber juntamiento conber

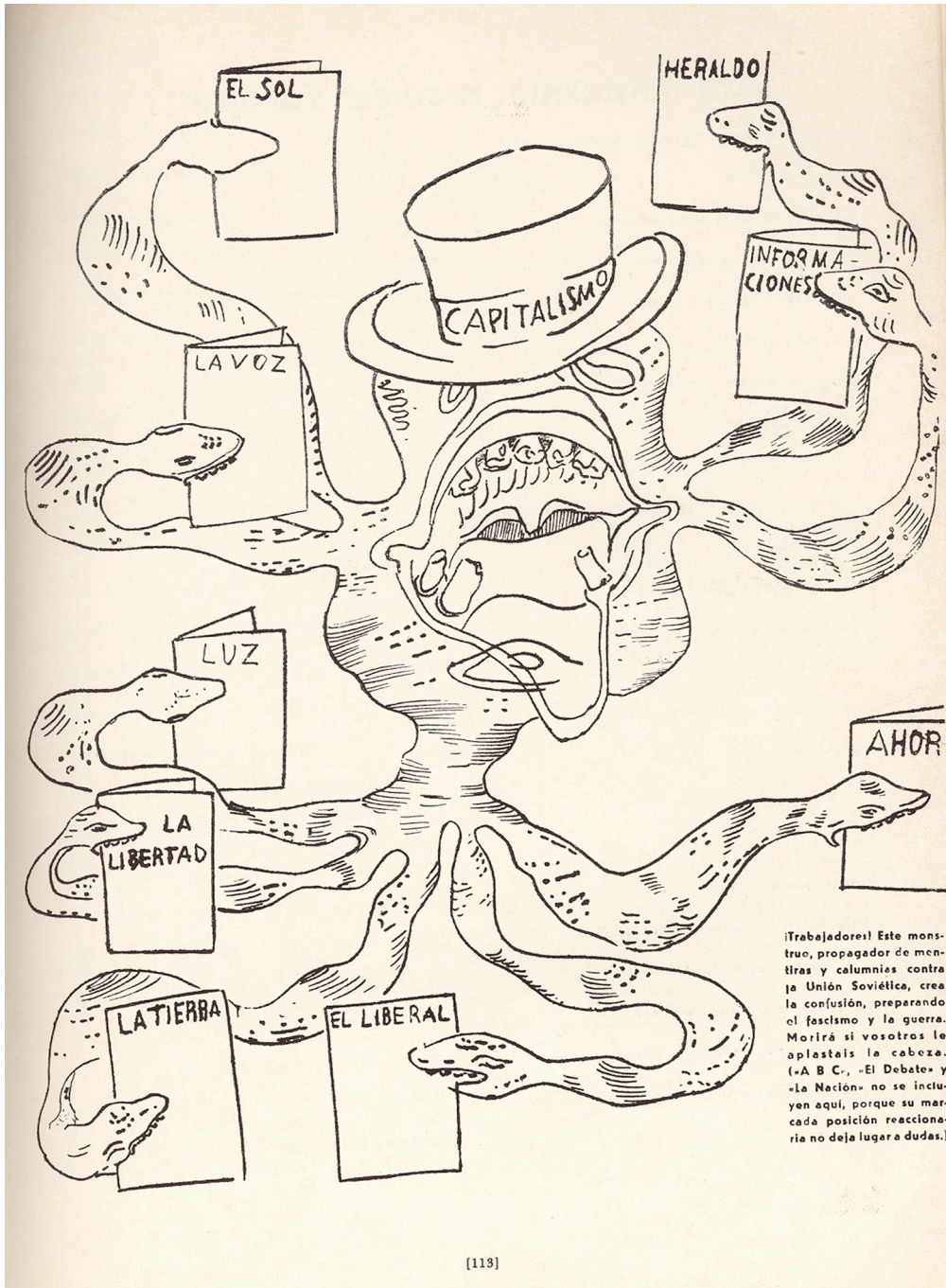
DOCUMENTO 5: Tachadura sobre la representación alegórica de la II República Española por parte de *Gaceta de Arte*, revista cuyos redactores defienden hasta su propia eliminación física dicho sistema de gobierno, pero cuya estética oficial rechazan.



DOCUMENTO 6: *La guerra en la aldea*. Dibujo de López Obrero aparecido en la contraportada de *Octubre*.



DOCUMENTO 7: De nuevo una contraportada de Octubre y de nuevo de López Obrero. En este caso reproducción de un dibujo realizado para la Fira del Dibuix barcelonesa de 1932. Posiblemente sea la más políticamente beligerante de las aparecidas en las revistas estudiadas para cualquiera de las posturas ideológicas.



DOCUMENTO 8: Dibujo de gran fuerza e implicación debido a Alberto, que es publicado en *Octubre* para alertar sobre el peligro de la prensa considerada enemiga del Comunismo.

medio de las tempestades más furiosas. La historia está llena de estos  
será sepultado inexorablemente por la historia, que no perdona jamás  
las grandes conmociones históricas que conocemos, siempre se salvar  
sepultos en el olvido. Ese es su castigo.

Esta contradicción flagrante de Jarnés refleja su concepción i  
en una especie de mística artística, es el miedo inconsciente de toda

## Revistas

**CACTUS.** Pequeña hoja de casi infancia. Poesía. La  
escriben en papel de colores: Cayetano Aparicio y A. G.  
Voigt. Les interesa el movimiento lírico revolucionario.

**ACCION.** (Juventud antifascista). Tiene una gran  
tarea que cumplir en los medios universitarios y esco-  
lares.

**SIGNO.** (Lima. Perú). Hoja de escritores de izquier-  
da. Su fin, combatir el aprismo (nacionalismo americano)  
Simpatiza con el movimiento obrero de su país y con el  
ejemplo de la Unión Soviética.

**RUTA.** (México). Escritores revolucionarios. La di-  
rigen: José Mansicidor y Julio de la Fuente. Sostiene una  
estrecha unión con los obreros y campesinos. Incorpora  
al movimiento internacional algunos nombres de la inte-  
lectualidad burguesa mexicana.

**GACETA DE ARTE.** (Tenerife). Revista inter-  
nacional de cultura. De cultura burguesa. Recoge los  
movimientos artísticos de Europa.

**ESTUDIOS.** (Valencia). Número extraordinario.  
Revista ecléctica, como ella se titula, trata de los más di-  
versos temas científicos y literarios. Orientación antifas-  
cista y antiguerrera. Buenos montajes fotográficos de  
Renau y Monleón.

30

dora", q  
xima exj  
y Ortega  
la epopej  
ello, hoy  
Spengler,  
eso debe  
se hallan  
pensamie  
el régim

La a  
los que  
misma. I  
es coloca  
estará al  
manentes  
débil lo  
Cuando  
para aniq  
la cultura:  
gentsia"  
corrompi  
y se fué a  
qué punt

DOCUMENTO 9: Hay que esperar al último número de vida da la publicación de León y Alberti para encontrar una alusión a una revista que se auto proclamaba revolucionaria como *Gaceta de Arte*, entendiéndose esta ignorancia como desprecio.

## DOCUMENTOS: Los desastres de la guerra

GOYA, 1808

Que se rompa la cuerda



### La iglesia marcha sobre la cuerda floja

*Un, dos, tres.  
¿Quién va? ¿Quién es?  
¿A dónde va Su Santidad?*

*—A bendecir la cristianad.  
Mis oraciones  
darán más fuego a sus cañones.  
Mi agua bendita  
redoblará su dinamita.  
Nuestra Señora  
será la dulce cargadora  
de los fusiles  
de sus guardias civiles.  
y Dios, el guía  
de su secreta policía.*

*Un, dos, tres.  
¿Quién va? ¿Quién es?*

*—Ven tú, banquero,  
devoto y mártir del dinero.  
Cristo te ampara.  
Su Santidad y su piara.  
El cielo eterno  
yo le prometo a tu Gobierno.  
paz en la tierra,  
si al campesino hace guerra,  
vida infinita,  
si a los obreros se la quita.  
Banquero, hermano,  
sube hasta mí, dame la mano,  
que si la cuerda  
que si la cuerda  
se rompe iremos a la mierda.*

*Rafael ALBERTI*



No se puede mirar

DOCUMENTO 10: Reproducción de dos grabados de Goya en Octubre.



## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M.: «Arte moderno y arte sagrado.» *Cruz y Raya*, 1 (Madrid) 1933, pp. 133-138.
- «Ojo avizor. De lo visto a lo mirado.» *Cruz y Raya*, 27 (Madrid) 1935, pp. 145-152.
- «Sobre la deshumanización del arte.» *Cruz y Raya*, 2 (Madrid) 1933, pp. 154-163.
- ADAM, P.: *El arte del Tercer Reich*. Tusquets Editores, S. A. Barcelona, 1992.
- ALBERTI, R.: *La arboleda perdida*. Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.
- ALLER, A.: «La pintura de Méndez Magariños.» *La Gaceta Literaria*, 100 (Madrid) 1931, p. 5.
- ANDERSON, A. A.: «Sebastiá Gasch, crítico de Salvador Dalí (1926-1932)» *Salina. Revista de Lletres*, 18 (Tarragona) 2004, pp. 181-194.
- ARAGÓN LEIVA, A.: «Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.» *La Gaceta Literaria*, 105 (Madrid) 1931, pp. 8-9.
- ARCONADA, C. M.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 84 (Madrid) 1930, p. 4.
- AZAÑA, M.: *Diarios, 1932-1933. «Los cuadernos robados»* Barcelona: Crítica, 1997.
- BARBARO, U.: «Antiguos pintores españoles en Roma.» *La Gaceta Literaria*, 89 (Madrid) 1930, p. 8.
- BÉCARUD, J.: *Cruz y Raya (1933-1936)* Taurus, Madrid, 1969.
- BÉCARAUD, J. y LÓPEZ CAMPILLO, E.: *Los intelectuales españoles durante la II República*. Estudios de Historia Contemporánea. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1979.
- BELLI, C.: «El gran equívoco.» *Gaceta de Arte*, 34 (Tenerife) 1935, p. 3.
- BERGAMÍN, J.: «Creación e imitación.» *La Gaceta Literaria*, 73 (Madrid) 1930, p. 13.
- «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti.» *La Gaceta Literaria*, 54 (Madrid) 1929, p. 2.
- «El clavo ardiendo (dos cartas).» *Cruz y Raya*, 32 (Madrid) 1935, pp. 20-33.
- «El pensamiento hermético de las artes.» *Cruz y Raya*, 1 (Madrid) 1933, pp. 43-66.
- «Hablar en cristiano.» *Cruz y Raya*, 28 (Madrid) 1935, pp. 73-83.
- «La importancia del Demonio.» *Cruz y Raya*, 5 (Madrid) pp. 9-51.
- «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja.» *Cruz y Raya*, 23 (Madrid) 1935, pp. 9-52.
- «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 2.
- BERGAMÍN, J. y MENDIZÁBAL, A.: «El estado fantasma y ¿En qué país vivimos?» *Revista Cruz y Raya*, 20 (Madrid) 1934, pp. 127-133.
- BRIHUEGA, J.: *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- BONET, J. M.: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- BOUKHARINE, N.: «carta de moscú. la pintura soviética (i)» *Gaceta de Arte*, 23 (Tenerife) 1934, pp. 3-4.
- BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España, I. Summa Artis. Historia general del arte*. Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1998.
- Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX. Madrid: A. Machado Libros, 2006.
- BRETON A., ESPINOSA A., GARCÍA CABRERA P., LOPEZ TORRES D., PÉRET B., PÉREZ MINK D. y WESTERDAHL E.: *Boletín Internacional del Surrealismo, núm 2*, Tenerife:1935, pp. 1-9.

- CABRERA GARCÍA, M. I.: *Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil*. La Crítica de arte en España (1830-1936). Granada: Universidad de Granada, 2008.
- CALVO SERRALLER, F.: *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001.
- CASANOVA, J.: *República y guerra civil. Historia de España, Vol. 8*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007.
- CASTELLANOS, L.: «la pintura soviética de hoy» *Gaceta de Arte* 28 (Tenerife) 1934, p. 3.
- CATÁLOGO Exposición Gaceta de Arte y su época. 1932-1936. Centro Atlántico de Arte Moderno. Gobierno de Canarias, 1997.
- CAUDET, F.: *Las cenizas del fénix: la cultura española en los años 30*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1993.
- CLAIR, J.: *Malinconia*. Madrid: Visor, 1999.
- DELGADO, E.: «Crítica de literatura y arte. Exposiciones. Dibujos infantiles (Agrupación Castro- Gil).» *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, pp. 29-30.
- DOMÍNGUEZ, Ó.: «Carta de París. Conversación con Salvador Dalí.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) 1934, p. 3.
- DREW EGBERT, D.: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981
- D'ORS E.: «Crisis de Pablo Picasso.» *La Gaceta Literaria*, 96 (Madrid) 1930, p. 8.
- «El arte persa en Londres.» *La Gaceta Literaria*, 103 (Madrid) 1931, p. 7.
- «El juego lúgubre y el doble juego.» *La Gaceta Literaria*, 72 (Madrid) 1929, p. 3.
- «Giorgio de Chirico y la Inteligencia sarcástica.» *La Gaceta Literaria*, 79 (Madrid) 1930, pp. 8-9.
- «Italia vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 8.
- «Mario Tozzi.» *La Gaceta Literaria*, 111 (Madrid) 1931, pp. 8-9.
- «Ricardo Canals.» *La Gaceta Literaria*, 101 - 102 (Madrid) 1931, p. 7.
- «Una "Historia del arte hispánico"» *La Gaceta Literaria*, 109 (Madrid) 1931, p. 8.
- ESPINA, A.: «Franz Roh: Realismo mágico.» *Revista de Occidente*. XVI (Madrid) 1927, pp. 110-113.
- «3 pintores.» *La Gaceta Literaria*, 49 (Madrid) 1929, p. 7.
- ESPINOSA, A.: «ars reipublicae: iconos del ochocientos y música de tan- ran- tantan.» *Gaceta de Arte*, 19 (Tenerife) 1933, p. 4.
- FER, B., BATCHELOR, D., y WOOD, P.: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: «A propósito de Unamuno, en sus novelas o historias.» *Cruz y Raya*, 7 (Madrid) 1933, pp. 157-161.
- GACETA DE ARTE: «actividades del grupo surrealista en Tenerife.» *Gaceta de Arte*, 35 (Tenerife) 1935, p. 4.
- «el caso "bauhaus" en alemania y su cierre en 1932» *Gaceta de Arte*, 30 (Tenerife) 1934, p. 3.
- «el caso brancusi / u.s.a. ante los tribunales de los ee. uu. en 1927.» *Gaceta de Arte*, 29 (Tenerife) 1924, p. 2.
- «el caso del film surrealista "la edad de oro" en tenerife» *Gaceta de Arte*, 36 (Tenerife) 1935, p. 2.
- «exposición permanente del g. a. t. e. p. a. c. en barcelona» *Gaceta de Arte*, 21, (Tenerife) 1933, p. 4.
- «fragmentos de las intervenciones de los delegados en el congreso de moscú.» *Gaceta de Arte*, 31 (Tenerife) 1934, p. 3.
- «g. a. y sus notas.» *Gaceta de Arte*, 9 (Tenerife) 1923, p. 3.

«posición» *Gaceta de Arte*, 1 (Tenerife) 1932, p. 1.

«posición» *Gaceta de Arte*, 37 (Tenerife) 1936, p.

«9º manifiesto de g. a. tema: la república y la estética.» *Gaceta de Arte*, 20 (Tenerife) 1933, p.4.

GACETA LITERARIA LA: Editorial:«En el 4.º año de vida». *La Gaceta Literaria*, 73 (Madrid) 1930, p. 1.

«Los eslavos y el arte italiano.» *La Gaceta Literaria*, 116 (Madrid) 1931, pp. 15-16.

GARCÍA BELLIDO, A.: «Exposiciones. Arquitectura nueva.» *La Gaceta Literaria*. 60 (Madrid) 1929, p. 5.

«Los nuevos pintores españoles. La Exposición del Botánico.» *La Gaceta Literaria* 55 (Madrid) 1929, p. 1-5.

GARCÍA CABRERA, P.: «la concéntrica de un estilo en los últimos congresos.» *Gaceta de Arte*, 31 (Tenerife), 1934, pp. 1-2.

GASCH, S.: «Abstracción.» *La Gaceta Literaria*, 60 (Madrid) 1929, p. 5.

«Actitudes.» *La Gaceta Literaria*, 85 (Madrid) 1930, p. 9.

«Arte, 1830-1930.» *La Gaceta Literaria*, 91 (Madrid) 1930. p. 9.

«Arte y artistas. El realismo de la pintura nueva.» *La Gaceta Literaria*, 49 (Madrid) 1929, p. 7.

«Belleza y realidad.» *La Gaceta Literaria*, 49 (Madrid) 1929, p. 4.

«Comprensión del arte moderno.» *La Gaceta Literaria*, 65 (Madrid) 1929, p. 6.

«Creación e imitación.» *la Gaceta Literaria*, 73 (Madrid) 1930, p. 13.

«Intensidad» *La Gaceta Literaria*, 81 (Madrid) 1930, p. 9.

«La inaugural de las galerías Dalmau.» *La Gaceta Literaria*, 71 (Madrid) 1929, p. 3.

«La querelle de l'art vivant.» *La Gaceta Literaria*, 86 (Madrid) 1930, p. 9.

«L' exposició col- lectiva de la Sala Parés.» *L'Amic*, 31 (Barcelona) 1927, p. 95.

«Norte- Sur.» *La Gaceta Literaria*, 69, (Madrid) 1929, p. 3.

«Obras recientes de Dalí.» *la Gaceta Literaria*, 51 (Madrid) 1929, p. 7.

«Panorama internacional del arte.» *La Gaceta Literaria*, 62 (Madrid) 1929, p. 5.

«Picasso.» *La Gaceta Literaria*, 95 (Madrid) 1930, p. 7.

«Superrealismo.» *La Gaceta Literaria*, 67 (Madrid) 1929, p. 3.

«Totalismo.» *La Gaceta Literaria*, 96 (Madrid) 1930, p. 9.

GUIDE, A.: «Carta de André Guidé a la juventud soviética.» *Octubre*, 0 (Madrid) 1933, p. 2.

GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Alocución universitaria. Sbert en Madrid.» *La Gaceta Literaria*, 77, (Madrid) 1930, p. 1.

«Ascesis comunista. Nueva moral de lo abominable» *La Gaceta Literaria*, 117 (Madrid) 1931, p. 10.

*Circuito Imperial*. Cuadernos de la Gaceta Literaria. Colección La Joven España. Madrid, 1929.

«Conferencias del Robinsón. El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos.(1)» *La Gaceta Literaria*, 117 (Madrid) 1931, pp. 13-15.

« El arte y el Estado.» Madrid, Gráficas Universal, 1935.

«El comunismo español y madame Eluard.» *La Gaceta Literaria*, 117 (Madrid) 1931, p. 6.

«El escándalo de L'Age d'Or en París. Palabras con Salvador Dalí.» *La Gaceta Literaria*, 96 (Madrid) 1930, p. 3.

«El Robinsón y el arte. Disgusto por la "arquitectura nueva.»» *La Gaceta Literaria*, 115 (Madrid) 1931, p. 12.

«El Robinsón Literario de España.» *La Gaceta Literaria*, 112 (Madrid) 1931, p. 1.

«Fama póstuma. Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso.» *La Gaceta Literaria*, 100, (Madrid) 1931, pp. 1-2.

«La Gaceta Literaria y la República» *La Gaceta Literaria*, 105, (Madrid) 1931, p. 1.

*La nueva catolicidad (teoría general sobre el fascismo en España)*. Ediciones de La Gaceta Literaria, Madrid, 1933.

«Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España, relatados sin añadir un solo punto a la cosa, y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí, y dedicando estas líneas a Dámaso Alonso, su autor E. Giménez Caballero.» *La Gaceta Literaria*, 106 (Madrid) 1931, p. 1.

*Memorias de un dictador*. Espejo de España. Editorial Planeta S.A., Barcelona, 1979.

«Posibilidades de una arquitectura nuestra.» *La Gaceta Literaria*, 121 (Madrid) 1932, p. 8.

«Valor social del surrealismo. El arte: líder político.» *La Gaceta Literaria*, 115 (Madrid) 1931, p. 8.

«¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 1.

GOEBBELS, J.: *El atacado. Ensayos en tiempos de lucha*. Munich: Central Editora del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán, 1935

GOMEZ DE LA SERNA, R.: *La mujer de ámbar*. Editorial Espasa Calpe, S. A. Madrid, 2000.

GRANADA, S. D.: «Thyra Ullmann- Ekwall.» *La Gaceta Literaria*, 100 (Madrid) 1931, p. 7.

GROHMANN, W.: «El arte no figurativo en Alemania.» *Gaceta de Arte*, 32 (Tenerife) 1934, pp. 2-3.

HILDERBRAND GURLITT: «arte fascista en “nationalgalerie.”» *Gaceta de Arte*, 17 (Tenerife) 1934, p. 1.

JACOB, M.: «El verdadero sentido de la religión católica.» *Cruz y Raya*, 13 (Madrid) 1934, pp. 9-41.

KANT, I.: *Sobre la paz perpetua*. Madrid: Tecnos, 1996.

KARREÑO, F. y RENAÚ, J.: «Situación y horizontes de la plástica española. Carta al escultor Alberto.» *Nueva Cultura*, 2 (Valencia) 1935: pp. 3-6.

KOESTLER, A.: *Autobiografía. Libro 2. El camino hacia Marx*. Alianza Editorial. Madrid, 1974.

KORSUNSKI, J.: «Quince años de pintura soviética.» *Octubre*, 5-6 (Madrid) 1933 p. 52-53.

LAFUENTE, E.: «Arte en América.» *La Gaceta Literaria*, 64 (Madrid) 1929, p. 5.

«La crisis de la medalla.» *La Gaceta Literaria*, 68 (Madrid) 1929, p. 3.

«La historia artística y la crítica de arte» *La Gaceta Literaria*, 55 (Madrid) 1929, p. 7.

*Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente, S. A. 1970.

«Revisión de Mengs» *La Gaceta Literaria*, 60 (Madrid) 1929, p. 5.

LEDESMA RAMOS R.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 85 (Madrid) 1930, p. 4.

LÓPEZ TORRES, D.: «arte social: erwin piscator.» *Gaceta de Arte*, 4 (Tenerife) 1932, p. 1.

«arte social: George Grosz.» *Gaceta de Arte*, 1, (Tenerife) 1932, p. 2.

«aureola y estigma del surrealismo.» *Gaceta de Arte*, 19 (Tenerife) 1933, p.1

«lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) pp. 1-2.

«surrealismo y revolución.» *Gaceta de Arte*, 9 (Tenerife) 1932, p. 2.

LÓPEZ TORRES D. y WESTERDAHL, E.: «El pintor social Hans Tombrock.» *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, p. 4.

- LÜTZELER, H.: «La renovación de la arquitectura religiosa.» *Cruz y Raya*, 15 (Madrid) 1934, pp. 9-29.
- MADRIGAL PASCUAL, A.A. *Arte y compromiso. España (1917- 1936)*. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo. Madrid, 2002.
- MAINER, J.C.: «Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti» *Cuadernos hispanoamericanos*, 485~486, (Madrid) 1990, pp. 69-88.
- La Edad de Plata (1902- 1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1981.
- «Las vanguardias canarias» *Cuadernos hispanoamericanos*, 513 (Madrid)1993, pp. 122-126.
- «Notas sobre la Gaceta Literaria (1927- 1932).» *Anthropos*,84 (Madrid) 1988, pp. 40-44.
- MARX, K.: *El Capital I. El proceso de producción del capital*. Fondo de Cultura Económica, S.A. México D. F., 1986.
- MENDIZÁBAL, A.: «Una mitología política. (Los principios anticristianos del racismo)» *Cruz y Raya*, 5, 1933, pp. 75-110.
- MONTERO, E.: «Octubre: revelación de una revista mítica.» *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios. Reimpresión anastásica de la edición de Madrid 1933-1934*. (Madrid-Vaduz) 1977, pp. IX- XXXVI.
- MONTES, E.: «El arte europeo en 1930.» *La Gaceta Literaria*, 97 (Madrid) 1931, p. 17.
- «La esencia civil de la escultura.» *La Gaceta Literaria*, 94 (Madrid) 1930, pp. 8-9.
- «Leonardo, o la encrucijada.» *La Gaceta Literaria*, 76 (Madrid) 1930, p. 3.
- «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 86 (Madrid) 1930, p. 3.
- MORENO VILLA, J.: «¿Qué es la Vanguardia?» *La Gaceta Literaria*, 83 (Madrid) 1930, p. 2.
- OCTUBRE: «Exposición gráfica organizada por los amigos de la URSS.» *Octubre, 1 (Madrid) 1933, p. 24*.
- «I Exposición de arte revolucionario.» *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, pp. 16-17.
- «Lenin, la literatura y el arte.» *Octubre*, 3 (Madrid) 1933, p. 1.
- «Revistas» *Octubre*, 6 (Madrid) 1934, p. 30.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*. José Ortega y Gasset. Obras completas. Tomo III, 1917- 1925. Santillana Ediciones Generales, S. L. y Fundación José Ortega y Gasset en coedición. Madrid, 2005.
- ORWELL, G.: *The collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Volume 2. My Country Right or Left. (1940-1943)* Middlesex: Penguin Books, 1982.
- OSUNA, R.: *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 1986.
- PALENCIA, B.: «Giotto, raíz viva de la pintura.» *Cruz y Raya*, 19 (Madrid) 1934, pp. 9-24.
- PALMER, R. y COLTON, J: *Historia Contemporánea*. Madrid: Akal, 1980.
- PARROT, L.: «Jerónimo Bosco.» *Cruz y Raya*, 16 (Madrid) 1934, pp. 41-70.
- PÉREZ ALFONSECA, R.: «El españolismo de Picasso a propósito de “Picasso et ses amis”, por Fernande Olivier.» *Gaceta de Arte*, 28 (Tenerife) 1933, p. 4.
- PÉREZ FERRERO, M.: «Las musas quietas del hombre que vuelve.» *La Gaceta Literaria*, 90 (Madrid) 1930, p. 8.
- «Lo vivo y lo pintado (Anotaciones a los cuadros “fuera de concurso” de Ponce de León.» *La Gaceta Literaria*, 92 (Madrid) 1930, p. 8.
- «Segundo Salón de Independientes.» *la Gaceta Literaria*, 92 (Madrid) 1930, p. 12.

- PÉREZ SEGURA, J.: «La II República Española y la Sociedad de Artistas Ibéricos.» *Cuadernos del IAPH*, XIII (Granada) 2002.
- PESTANA RAMOS, Ó.: «picasso: primera época.» *Gaceta de Arte* 7 (Tenerife) 1932, p. 1.
- PLA, J.: *La Segunda República Española. Una crónica, 1931-1936*. Ediciones Destino, S.A. Barcelona, 2006.
- RESA, R.: «Arte, sexualismo y enfermedad.» *La Gaceta Literaria*, 86 (Madrid) 1930, p. 15.
- ROH, F.: *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente, S.A., 1927.
- «Realismo mágico.» *Revista de Occidente*, XVI (Madrid) 1927, p. 274-301.
- ROS, F.: «Elogio de Narciso.» *Cruz y Raya*, 11 (Madrid) 1934, pp. 51-79.
- SABARTÉS, J.: «Picasso en su obra.» *Cruz y Raya*, 30 (Madrid) 1935, pp. 61-85.
- SAFRANSKI, R.: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Ediciones Tusquets, Barcelona, 2009.
- SANTEIRO, J. R.: «Maruja Mallo» *La Gaceta Literaria*, 105 (Madrid) 1931, p. 8.
- SANTOS GARCÍA FELGUERA, M.: *El arte después de la guerra*. Madrid. Historia Viva S. L. , 2000.
- SELVA ROCA, E.: «Giménez Caballero entra la vanguardia y la tradición. Su autobiografía intelectual a través de una entrevista.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, pp. 21-26.
- «Plenitud vanguardista de Gecé.» *Anthropos*, 84 (Barcelona) 1988, pp. 44-46.
- SEMPRÚN GURREA, J. M. DE: «Al cabo de la noche.» *Cruz y Raya*, 4 (Madrid) 1933, pp. 107-112.
- «La Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas.» *Cruz y Raya*, 3 (Madrid) 1935, pp. 117- 134.
- SÉNDER, R. J.: «El novelista y las masas.» *Leviatán*, 24 (Madrid) 1936, pp. 287-297.
- SERRANO PLAJA, A.: «En torno al Congreso Internacional de Escritores. Carta abierta a José Bergamín.» *Leviatán*, 17 (Madrid) 1935, pp. 296-303.
- SILVESTER, C. (editor): *Las grandes entrevistas de la historia (1859-1992)*. El País Aguilar, Madrid, 1997.
- TAMAMES, R.: *Ni Mussolini ni Franco: la dictadura de Primo de Rivera y su tiempo*. Editorial Planeta, S. A. Barcelona, 2008.
- La República. La Era de Franco*. Historia de España Alfaguara VII. Ediciones Alfaguara S.A. Madrid, 1973.
- THOMAS, H.: *La Guerra Civil Española*. Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona, 1976.
- TORRE, G. DE: «carta de madrid. vejamen del salón de otoño.» *Gaceta de Arte*, 21 (Tenerife) 1933, p. 1.
- «La nueva pintura argentina.» *La Gaceta Literaria*, 95 (Madrid) 1930, pp. 1- 8.
- «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica.» *La Gaceta Literaria*, 8 (Madrid) 1927, p. 1.
- TOWNSON, N.: *La república que no pudo ser. La política de centro en España (1931-1936)*. Madrid: Taurus, 2002.
- TUÑÓN DE LARA, M.: *La Segunda República. Historia de España*. Editorial Labor, S.A., Barcelona 1998.
- TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX*. Editorial Taurus, S.A., Madrid, 1998.
- VALLEJO, C.: *El arte y la revolución*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1984.
- VALVERDE, J. M.: *Breve historia y antología de la estética*. Ariel Filosofía. Ediciones Ariel, S. A., Barcelona 1987.
- VIÑUALES, J.: *Arte español del siglo XX*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.

VV. AA.: *Arte y política en España (1898-1939)* Granda: Comares, 2002.

WESTERDHAL, E.: «croquis conciliador del arte puro y social» *Gaceta de Arte*, 25 (Tenerife) 1934, pp. 1-2.

«El arte en “Gaceta de Arte”» *Reimpresión anastásica de la edición de Tenerife 1932-1936*. (Madrid-Vaduz) 1981, pp. IX-XV.

«el escultor alberto.» *Gaceta de Arte*, 30 (Tenerife) 1934, p. 1.

«maruja mallo. la constante dramática de su pintura.» *Gaceta de Arte*, 17 (Tenerife) 1933, pp. 1-2.

«neooanimación de la estética.» *Gaceta de Arte* 12 (Tenerife) 1932, pp. 1-2.

«tendencias evasivas de la arquitectura.» *Gaceta de Arte*, 1 (Tenerife) 1932, p. 1.