

## LA GACETA LITERARIA (1927-1931) Y SUS PINTORAS MODERNAS

Isabel Rodrigo Villena  
Universidad de Castilla-La Mancha

Hablar de *La Gaceta Literaria*, es hablar mucho más que de la Generación del 27, que fue su generación fundacional<sup>1</sup>. A través de sus ciento once números, publicados entre 1927 y 1931, pasaron tradición y vanguardia en literatura, arte e ideología política. Fue, sin duda, una de las plataformas de creación y difusión de la cultura y del arte nuevo más importantes de todas las que se crearon en España, que supo albergar una gran variedad de opiniones y orientaciones, con una larga lista de colaboradores y una gran variedad temática<sup>2</sup>. Las siguientes páginas analizan la recepción de las pintoras en su seno, un aspecto inédito en los estudios dedicados a la publicación, no porque en ella se hiciera una difusión de las artistas plásticas cuantitativamente reseñable; en cambio, tiene la importancia de haber dado proyección a tres de las pintoras de mayor trayectoria posterior: Norah Borges, Maruja Mallo y Ángeles Santos, cuyo talento tuvo una acogida unánime en el ambiente de vanguardia.

*La Gaceta Literaria*<sup>3</sup> apareció en Madrid el 1 de enero de 1927, dirigida por Ernesto Giménez Caballero, con Guillermo de Torre como secretario. Fue una revista de información cultural nacional e internacional, desde el punto de vista político más progresista en su andadura inicial, convirtiéndose en los años treinta en una de las primeras revistas portavoz del fascismo en España<sup>4</sup>, debido al cambio de orientación política de su director<sup>5</sup>. En ella se difundieron los principales movimientos literarios y artísticos de vanguardia, gracias a una extensa lista de colaboradores representativos de la generación del noventa y ocho, y principalmente, del veintisiete.

Centrándonos en los temas artísticos<sup>6</sup>, estos se desarrollaron en una sección llamada inicialmente "Crítica de arte"<sup>7</sup>, en la que escribieron reputados críticos de

---

<sup>1</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Memorias de un dictador*, Madrid, Planeta, 1981 (1ª ed. 1979), p. 68.

<sup>2</sup> BRIHUEGA, J., "Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas", en VV.AA. *Arte Moderno y Revistas Españolas 1898-1936* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo Bellas Artes de Bilbao, 1997, p. 122.

<sup>3</sup> El título completo de la revista es: *La Gaceta Literaria. Ibérica: americana: internacional. Letras, Artes, Ciencias. Periódico quincenal*. Actualmente se encuentra digitalizada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>4</sup> HUERTA BRAVO, J.I., "Ernesto Giménez Caballero. Fascismo y sentido común en *La Gaceta Literaria* (1927-1930)", *Revista Signa*, nº 27, 2018, pp. 559-584.

<sup>5</sup> CALVO SERRALLER, F., *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, vol. 2, Madrid, Mondadori, 1992. p. 254. Según Bassolas, en esta nueva orientación también influyó la dependencia de la revista del grupo financiero CIAP. Véase: BASSOLAS, C., *La ideología de los escritores. Literatura y política en la Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Fontamara, 1975. Citado en BRIHUEGA, J., "Las revistas...", op. cit., p. 122.

<sup>6</sup> Véase una relación de todos los artículos publicados en *La Gaceta Literaria* sobre artes plásticas, cine y arquitectura, en: GÓMEZ ALFEO, M.V. y GARCÍA GONZÁLEZ, F. "Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria", *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 32, 2009, pp. 25-50.

arte españoles, iberoamericanos y europeos, entre los cuales estaban: Manuel Abril, J. Cassou, Eugenio D'Ors, Antonio Espina, Gabriel García Maroto, Ernesto Giménez Caballero, Sebastiá Gasch, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Rafael Marquina, Margarita Nelken, J. Pahissa, Marjan Pasziewicz, Miguel Pérez Ferrero, E. Teriade, Guillermo de Torre y Eduardo Westerdahl. De todos ellos, los que hicieron una crítica más sistemática en el tiempo fueron Antonio Espina, su director artístico, que escribió un total de veinticinco artículos, junto a Sebastiá Gasch, codirector desde Barcelona a partir de 1929, que escribió treinta y nueve ensayos y críticas de arte<sup>8</sup>.

En conjunto, aunque hubo espacio para hablar del arte tradicional y difundir los estilos del pasado (Velázquez, Goya, el Romanticismo, etc.), las críticas principales se volcaron en dar explicación a las nuevas tendencias artísticas, todavía incomprendidas en España por su escasa difusión en la prensa. Empezando por el Impresionismo, que era considerado por muchos el inicio de las vanguardias, los textos principales se dedicaron a desentrañar los aspectos estéticos y diferenciadores del Cubismo y del resto de movimientos artísticos internacionales: Expresionismo, Nueva Objetividad, Futurismo y Surrealismo<sup>9</sup>, planteando interesantes controversias entre autores y estilos, como la desarrollada por Sebastiá Gasch y Eugenio D'Ors entre Dalí y Chirico<sup>10</sup>; e incluso, un replanteamiento del concepto mismo de "vanguardia", para cuya definición se lanzó un famoso cuestionario, entre el 1 de junio y el 15 de septiembre de 1930.

Norah Borges, Maruja Mallo y Ángeles Santos, las pintoras con mejor acogida en *La Gaceta Literaria*, se movían en la órbita del surrealismo y la nueva objetividad. En el caso de Norah Borges, que era la de mayor recorrido en la pintura, la revista narró su paso definitivo desde el ultraísmo inicial hacia un universo más clásico y genuino. En cambio, Maruja Mallo y Ángeles Santos aparecieron casi de la nada, describiendo la revista la sorpresa que causaron sus obras geniales e inclasificables. *La Gaceta Literaria* también realizó críticas y reseñas más breves de artistas que no llegaron a tener la trascendencia de aquellas, que estuvieron de actualidad tras exponer en lugares de prestigio, como el Museo de Arte Moderno o el *Lyceum Club Femenino*. Es el caso de las pintoras Monserrat Casanova, Marisa Roësset, Gisela Ephrussi, María Pérez Herrero, Aida Uribe, Laura Albéniz y María Elena Ramírez.

### **Norah Borges y sus ángeles**

La pintora argentina Norah Borges (Buenos Aires, 1901-1998), fue la primera artista nombrada en *La Gaceta Literaria*, en un texto de Benjamín Jarnés llamado: "Los ángeles de Norah Borges"<sup>11</sup>, que apareció publicado el 1 de abril de 1927, ilustrado por dibujos de la propia autora (Fig. 1).

---

<sup>7</sup> La columna artística cambió de nombre en varias ocasiones, llamándose también "Arte" y "Gaceta de Arte", a partir de 1929.

<sup>8</sup> Datos obtenidos del recuento de artículos aportado en el trabajo citado de Gómez Alfeo y García González.

<sup>9</sup> GÓMEZ ALFEO, M.V. y GARCÍA GONZÁLEZ, F., op. cit., p. 29.

<sup>10</sup> BRIHUEGA, J., "Las revistas...", op. cit., p. 122.

<sup>11</sup> JARNÉS, B. "Los ángeles de Norah Borges", *La Gaceta Literaria*, nº 7, 1 de abril de 1927, p. 2.

Presentaba por esta época un estilo bien distinto al conocido en los años veinte, cuando fue la musa y principal colaboradora de las revistas españolas *Grecia* y *Ultra*, que los críticos no terminaban de encajar en un movimiento artístico determinado. El cambio se produjo de forma paralela a su regreso a Argentina, donde su obra se fue definiendo en una línea clásica muy diferente a la ultraísta, influida por Picasso, en su marcado geometrismo, y por los artistas del Novecento italiano, en el arabesco de las líneas y los colores delicados<sup>12</sup>. Dicha estética empezó a hacerse visible en sus colaboraciones en las revistas porteñas *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*, y en las ilustraciones realizadas para algunos libros de su hermano Jorge Luis Borges, de Norah Lange o de Eduardo Mallea. En 1926, el año en que realizó su primera exposición individual en el local de *Los Amigos del Arte* de Buenos Aires, ella misma aclaraba su nueva orientación, explicando que había optado por representar “un mundo donde todo está ordenado, de contornos nítidos, de colores limpios, de formas definidas y detalles minuciosos”<sup>13</sup>, para “dar alegría al pintor y a los espectadores”. Este carácter hedonista del arte la llevó también a sustituir las imágenes nostálgicas que aparecían en sus xilografías ultraístas, por escenas mucho más amables pobladas de ángeles, sirenas, muñecas, niños, títeres, etc., inspiradas según sus propias palabras “en las decoraciones de los circos, en las serpentinatas, en los juguetes, en las calesitas [...]”<sup>14</sup>.

El texto de Benjamín Jarnés sobre Norah Borges ponía todo el acento en el género de la pintora, ofreciendo una crítica de su propuesta algo sesgada, que atribuía su estilo y sus nuevas temáticas a su propia feminidad, olvidando que por aquella época, otros pintores y poetas del 27 ahondaron en los mismos conceptos, entre ellos Rafael Alberti, cuyo poema “Los ángeles de las ruinas”<sup>15</sup> se publicó en la revista el 1 de enero de 1929, ilustrado también por la pintora. En cambio, según Jarnés, existían sendas formas masculinas y femeninas de entender el arte, siendo la de Norah un ejemplo de feminidad por elegir temas extraterrenos e inmateriales. En sus propias palabras:

Pocos casos de tan exquisita feminidad como el de Norah Borges. Por eso prefiere luchar con la materia más leve, más dócil, con el aire y la seda de un plumón, con la brizna inmaculada que vacila entre quedarse adormecida en brazos del viento u obedecer a la ley implacable que lentamente la empuja hacia la tierra.

También le parecían específicamente femeninas la “extrema delicadeza” y la “agudísima sensibilidad” presentes en los aspectos técnicos, que le llevaban a definir el suyo como un arte “ingenuo, tímido, frágil”; “un arte tembloroso ante la idea de salir a la calle”; un arte realizado para el deleite de amigos íntimos y no “para cegar multitudes”; un arte que se defendía “de la gruesa artillería” con la “gracia” y la “coquetería”; argumentos más cercanos a la descripción de un ideal femenino, que de una mujer y pintora real como fue Norah Borges, cuya presencia era constante en

---

<sup>12</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 9.

<sup>13</sup> BORGES, N., “Un cuadro sinóptico de la pintura”, *Martín Fierro*, 20 de marzo de 1927, p. 2.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> ALBERTI, R., “Los ángeles de las ruinas”, *La Gaceta Literaria*, nº 49, 1 de enero de 1929, p. 9.

revistas y exposiciones, y cuyo carácter tuvo la fortaleza suficiente para rehusar los temas de flores y bodegones corrientes en la pintura femenina, y vencer toda suerte de barreras morales y estéticas con sus modernas xilografías ultraístas.

**LOS ANGELES DE NORAH BORGES**  
por Benjamín Jarnés

I  
La forma se engendra a veces en tan sutil materia que parece el pie y se lanza a todas las deliciosas aventuras del vuelo. Para mostrar gallardamente en medio del viento, nada mejor que hacerle llevar alas. El ángel fue creado por la fantasía de un pintor muy mal avenida con la materia.

Ya nos había dicho la Escritura: "El hombre es poco menos que un ángel". Norah Borges puso en que acaso se tratase de un "poco menos", y el pie de todo el mundo extra-terreno de Norah es esa enorme diferencia, es esa "poca menos" sin ángel. Por eso, en su obra pictórica abundan tanto los niños, los ángeles. Y los ángeles sin alas, los niños. Pero recuérdese bien que si de la pintura al viento corre toda una escuela de restricciones, también corre otra escuela de sensibilidades. Si los dedos más frágiles escogen la más dócil resistencia, escoger la materia oeros hincará una extrema delicadeza, una agudizada sensibilidad. Aunque también sepa que a veces el pecho varonil prefiere luchar con la materia más dura y con tenacidad de domador la empuja al viento, sosteniéndolo en alto fuerza de insularle espíritu. Adelanzar la materia a bondad de voz energética. Los dos modos de mantener la bella forma en la audaz resistencia del arte. Oriente con una extrema fragilidad, logró en arte el fruto que pudo lograr Occidente con sus más duros mármores.

Mencionado a unos dibujos de Norah—ángeles y niños—, tengo uno de esos borrinches de corazón o de mélica que ahora lanza barradas desde su Ateneo de Hospital. Barradas bien rotas por la tierra de la calle a sus lindos impetuosos, los empuja a los bazares de su colado bajo las pata una tablita con ruedas.

Para en aquella resaca, intercalados una alca. Barradas, que supo ver a Jesús gateando entre los rasguños salpicados de barro del a masa blanca no ofrece las bonitas heras Gilco, también sabe hacer volar a los peludos.

II  
Se habló de la ternura del arte de Norah Borges, hecho de plumas blancas, ingráves...

III  
Mucho se ha escrito acerca de la ingenuidad en arte. Menos, sobre la timidez. Ambas producen la obra frágil, transparente. Arte de recato amarrado, de íntima sala, tembloroso como el pulido de juguete de la graciosa artillería, ni el alado yagatán. Se defiende con los gases envolventes de la gracia, con el pulido de juguete de la coquetería.

El arte de Norah Borges no pretende cegar pulchritud, ni hacer olores. Desencuere o vanda la espalda al enemigo, al indiferente. Su obra prefiere agosarse al refugio cálido de los amigos íntos. Cada dibujo de Norah es una emoción que pertenece al extrarreal del arte. Precisamente lo que desellan estos niños alados de Norah es una saludada impudabilidad. No, no en fierro el arte de Norah Borges. Acaso será ingenuo, tímido, frágil. Y siempre tímido. Para fijar sus características—y en esta breve divagación no se pretende hacerlo exactamente—no tenemos que ir de un mar. Temes, escasas variaciones. Eliminación de lo pintoresco. Ausencia de anécdotas. Estancamiento de toda complejidad. Algas espíritu asistente estaría de reinos "la vida". Porque, después de tantos siglos de vivir y de admirar el arte, pocos saben con gran exactitud dónde la vida acaba y el arte comienza. Como tampoco es fácil señalar dónde termina el arte y dónde el espíritu del artista. No falta quien adirme—Claude, recientemente—que "el arte y la poesía son la respiración de la vida". Por eso—con-creto realizar algo de que la vida sólo nos ofrece los quejidos fragmentarios. El arte y la poesía son la verdadera vida expresiva y desata del sentido, en tanto que lo que llamamos vida, la vida cotidiana, sólo es un rudimento, a veces, una caricatura.

Es claro que por un camino sembrado de negaciones puede llegarse a una palmaria afirmación. Por la ruta de vibraciones podemos llegar ya a ser comovidos por aguijón alguno de esos estrepitosos. Por la eliminación de todo lo pintoresco puede llegarse al ensayo perfecto, más allá del cual sólo está lo cristiano esquemas de la geometría.

IV  
Un poeta—Francisco Luis Bernárdez—cualo fijar en dos versos la precisa calidad de estas formas aladas del arte de Norah. Son—dijó—"humanidades sencillas y manuales, con la dulzura del agua y también con su hondura lipimosa".

Los dibujos de Norah Borges representan preferentemente ángeles o niños. Pero, aunque utilicen otros temas, a todas sus figuras las nacieron alas: esa forma de elevarse tan grata a los primitivos. Algunos la llamo "un alma del castaño que intenta romper algunos kilos inútiles de la piqueta contemporánea". No creo que el espíritu de Norah se haya retrasado tanto. Es un alma del novecientos, capaz de romper muchos kilos tradicionales. Frente a la medida de "hijos lindos" de la atormentada "piqueta contemporánea", creo que ha preferido el gesto subilicio: le ha vuelto la espalda y se ha puesto a jugar en aquella pendera, limpia de ruinas venetas, milagrosamente verde en uso de esos deliciosos rincones del mundo "no condenados por Jobov", por donde salta el ticoo arrojo del Ede, de quien sólo Giraudoux toca en su manual.

Pocos casos de tan exquisita femineidad como el de Norah Borges. Por eso prefiere luchar con la materia más leve, más dócil, con el aire y la seda de un plumón, con la bruma inmaculada que vacila entre queletras adormecida en brazos del viento u obsecar a la ley implacable que lentamente le empuja hacia la tierra.

V  
Un viejo sacerdote amigo nos demostraba la no existencia de los ángeles. "Son inútiles—decía—, líos, empinados, no necesitan de criados ni de jinetes".

Es posible que haya surgido allá arriba algún

Fig. 1. "Los ángeles de Norah Borges", texto de Benjamín Jarnés ilustrado por Norah Borges. *La Gaceta Literaria*, nº 7, 1 de abril de 1927, p. 2.

Bien diferente fue el texto que envió desde Buenos Aires el crítico de arte Córdoba Iturburu, el 1 de enero de 1930. Llamado "Definición de Norah Borges de Torre"<sup>16</sup>, e ilustrado por las obras *Playa* y *Sirena*, en él prescindía de las parafernalias sobre el género de la artista y se veía un esfuerzo por ubicar estilísticamente a la pintora, que entonces contraba "al margen del cauce por el que el arte pictórico viene rodando desde los dibujos de las cavernas hasta el postcubismo". En su opinión, se trataba de un arte más poético que plástico, pero dotado en la ejecución de una "exigente sensibilidad moderna y personal", que hacía difícil su adscripción estilística. Para Córdoba Iturburu, la única relación que unía a Norah Borges con los maestros pre-renacentistas, era la "ausencia de prejuicios artísticos"; y lo que otros llamaban ingenuidad, era solo la "inocencia aparente de una técnica sabia en realidad":

La inocencia artística de la que se habla al aludir a Norah Borges no existe. El aire pueril de sus líneas esconde una potencia sintética de tal eficacia, que le permite resolver problemas expresivos en que fracasaría la abundancia académica.

En la preferencia de Norah Borges por temas relacionados con la inocencia humana, la humildad, la sencillez y la fragilidad, expresados en representaciones de niños, ángeles o sirenas, también difería Cayetano Córdoba de lo escrito por Benjamín Jarnés. Para él, dichos asuntos no eran la expresión de su sentir como mujer, sino más bien, el reflejo de una personalidad transparente y espiritual, que prescindía de las preocupaciones técnicas, exteriores o subalternas, para ofrecer verdades del corazón. Como terminaba diciendo:

<sup>16</sup> CORDOVA ITURBURU, C., "Definición de Norah Borges de Torre", *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1 de enero de 1930, pp. 5-6.

Poesía, religiosidad, unción, es lo que necesita el mundo, lo que precisa para respirar el pobre espíritu relegado a olvido y a rincón por exigencias imperiosas de otra índole. Por eso, bienvenida sea esta pintura de Norah Borges, que es una revelación poética, una vuelta a la inocencia primordial, una reconquista del paraíso perdido y de la fresca primera de la mañana.

El último artículo dedicado a Norah Borges en *La Gaceta Literaria* apareció el 1 de diciembre de 1930<sup>17</sup>, escrito por la periodista y traductora santanderina Consuelo Berges, que se encontraba desplazada en Perú y Argentina en esos años. Lo ilustraba un dibujo de Buenos Aires realizado por la pintora, y en él narraba su exposición de acuarelas, temples y dibujos a pluma y lápiz, en la sala de la asociación “La Wagneriana”, donde poco antes había expuesto Rafael Barradas, su antiguo compañero ultraísta.

No es casual que siendo la autora mujer, y por tanto, concedora del talante y la seguridad de carácter que debía tener una pintora o escritora para desarrollar su trabajo en una época de fuertes resistencias patriarcales, Consuelo Berges insistiera en su texto en que el arte de Norah Borges no era un arte tímido o “recatado”, sino un arte “libre”, no encontrando motivo alguno de inquietud ante la idea de ver a la artista enfrentarse a las exposiciones oficiales, porque a su juicio, y pese a estar “tan al margen del gusto corriente”, la sinceridad de su obra desarmaba y causaba respeto entre el público “más zafio”. En sus propias palabras:

No hay defensas contra el espectador contaminado y virulento, a no ser la defensa heroica de intentar desarmarle a fuerza de pureza y de inocencia, desarmar las miradas turbias de los espectadores con la mirada de cristal la tienen como ningunos otros los cuadros de Norah Borges. Por eso Norah desarma y rinde la ferocidad del contemplador más virulento. [...] El arte clarísimo de Norah realiza el mito de Orfeo: el pincel, el lápiz o la pluma de Norah domestica las fieras.

Norah Borges y su esposo, el escritor y crítico de arte Guillermo de Torre, regresaron a España en 1932, atraídos por la proclamación de la II República. *La Gaceta Literaria* había cerrado sus páginas en diciembre de 1931, de modo que no pudo narrar el retorno de ambos, ni la exposición individual que celebró Norah Borges en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1933. La última referencia sobre la pintora fue una foto donde aparecía tomando apuntes de una escultura clásica. La imagen se publicó el 15 de agosto de 1931, para acompañar la conferencia realizada por Guillermo de Torre a Ernesto Giménez Caballero, de su añoranza de España y sus deseos de volver. Probablemente fue proporcionada por el propio escritor, quien siempre aprovechaba sus intervenciones en la prensa para publicitar los trabajos de Norah, como había hecho en el texto “La nueva pintura argentina” (1 de diciembre de 1930), donde incorporó su óleo *Campesinas de Portugal*.

## **Maruja Mallo: la musa del 27**

---

<sup>17</sup> BERGES, C., “Una Exposición de Norah Borges”, *La Gaceta Literaria*, nº 95, 1 de diciembre de 1930, p. 9.

La verdadera musa de la generación del 27 no fue Norah Borges, sino Maruja Mallo (Viveiro, 1902 - Madrid, 1995). Al fin y al cabo, Norah era argentina, y añadía en sus visiones elementos americanos que resultaban exóticos, pero menos identificables. Maruja Mallo, en cambio, era gallega, y a los carruseles de sus verbenas se habían subido todos los niños y niñas que formaron luego el citado grupo generacional.

Si el año de Norah Borges había sido 1920, en que la glosaron e ilustró la mayoría de las revistas ultraístas, la fecha clave del éxito de Maruja Mallo fue 1928, cuando se dio a conocer, apadrinada por Ortega y Gasset, en los salones de la *Revista de Occidente*, donde nunca antes se había celebrado una exposición. Este hecho insólito le dio pasaporte directo a las revistas del grupo: *Mediodía*, *Verso* y *Prosa*, *Papel de Aleluyas*, *La Gaceta Literaria*, etc. En esta última publicación hablaron de ella Luís García de Valdeavellano, Antonio Espina, Rafael Alberti y José Ramón Santeiro. El propio Giménez Caballero, director de *La Gaceta*, estuvo muy interesado e influido por la pintora, a la que eligió como ilustradora de la portada de su libro experimental de narraciones cortas: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928); y cuya visión verbenera influyó en el tercer capítulo de *Julepe de Menta* (1929) y en su película *Esencia de verbena* (1930), que incluía imágenes de una de sus pinturas<sup>18</sup>. El homenaje que le rindió en la revista *Papel de Aleluyas*<sup>19</sup>, dos meses antes de su famosa exposición, es posiblemente el escrito más elocuente de la sorpresa y admiración que causó la obra festiva de Maruja Mallo en Giménez Caballero, y en general, en el ambiente madrileño de finales de los años 20.

Sin anticiparnos a este hecho, el primero de todos los artículos escritos sobre Maruja Mallo en la prensa de vanguardia, se publicó en *La Gaceta Literaria*, en marzo de 1927. Nos referimos al texto llamado “Maruja Mallo en su carrousel”<sup>20</sup>, donde Luis G. de Valdeavellano narraba la impresión recibida tras visitar el taller de la pintora, y contemplar unos trabajos inéditos que le parecieron dignos de exposición nacional. Se trata de un texto visionario, que preveía el éxito por llegar de la pintora, y escrito en un tono galante, que no daba explicaciones sobre la formación de Maruja Mallo en la Escuela de Bellas Artes:

Estamos ante un caso formidable de gracia artística, dotada con todos los dones del hontanar fresco que no ha podido enturbiar el sucio paso [...] de los residuos de la pintura de unos años bobos. Maruja Mallo nace de pronto, limpia y jovial, al arte nuevo, asistida de todos los venturosos presagios de las hadas madrileñas.

Lo más interesante de la crítica emitida por García de Valdeavellano sobre Maruja Mallo, no fueron los juicios generales sobre su obra, que acababa resumiendo con el consabido argumento de la “gracia artística”. En cambio, traducía en palabras el entusiasmo temático y colorista de sus escenas de verbena (Fig. 2):

---

<sup>18</sup> GUBERT, R., *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 433.

<sup>19</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E., “Notre Dame de la aleluya”, *Papel de Aleluyas*, nº 5, marzo de 1928, p. 2.

<sup>20</sup> VALDEAVELLANO, L. G. de, “Maruja Mallo en su Carrousel”, *La Gaceta Literaria*, nº, 17, 1 de septiembre de 1927, p. 5.

Maruja Mallo sabe aprisionar en sus cuadros las miradas que se meten entre la alegría vocinglera, vibrante, ágil, infantil, graciosa y popular de sus verbenas, de sus columpios, de sus carrouseles, de sus tremolantes planos de color, libres al viento de los pregones optimistas y de los estrépitos –claros- de la feria. Maruja Mallo –graciosa, pequeña, revoloteante- se ha subido en su carrousel de mil colores, ha desplegado sobre el aire las innumerables banderolas y gallardetes de su inspiración –frutal y fresca- y se ha dejado impulsar –libre- por la gran línea quebrada de la montaña rusa de lo espontáneo. Y en la alegría y emoción de la carrera ha mojado al paso su pincel de fiesta en el radiante cacharro multicolor de lo popular sin contaminaciones.



Fig. 2. Maruja Mallo. *La Verbena*. 1927. MNCARS. Fig. 3. Maruja Mallo. *Composición*. 1927. Obra reproducida en *Gaceta Literaria*, nº 17, 1 de septiembre de 1927, p. 5.

Valdeavellano también describía con entusiasmo sus naturalezas muertas, pobladas de juguetes, raquetas o pelotas, que para él estaban “vivas más bien, o mejor vivacísimas, en su auténtica frescura”. Y destacaba una obra que tuvo el gusto de contemplar y actualmente se encuentra desaparecida: su famosa *Figura del deporte*, que representaba a una “muchacha con la carne bronceada al rojo yunque del sol y del deporte”, subida a una bicicleta.

1927, el año en que García de Valdeavellano escribía todo esto tras visitar el estudio de Maruja Mallo<sup>21</sup>, fue un año fundamental para ella. Había salido de la Escuela de San Fernando en 1926, firmando todavía como Ana María Gómez González, y tras pasar una temporada en Tenerife, su estilo indefinido dio un giro hacia la ensoñación y el surrealismo<sup>22</sup>, iniciando desde entonces una labor creativa imparable, compuesta de tradición y vanguardia, que además de las escenas populares de verbena, incluía imágenes más futuristas relacionadas con la vida moderna: el dinamismo de la ciudad, los escaparates y sus maniqués, la exaltación del deporte y la realidad de una nueva mujer, para cuya definición, la pintora gallega se inspiró en sí misma y en sus amigas Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y María Zambrano.

<sup>21</sup> Siguiendo a José Luis Ferris, Rafael Alberti fue quien invitó a críticos como Luis García de Valdeavellano, Melchor Almagro, etc. a visitar el estudio de Maruja Mallo. FERRIS, J. L., *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004, p. 121.

<sup>22</sup> GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Itsmo, 1986, p. 289.

El resultado de todo ello se vio por fin en los salones de la *Revista de Occidente*, el 26 de mayo de 1928; un evento que significó, en sus propias palabras, un hito en su “vida militante arte-conocimiento”, abriéndole “las puertas del mundo cultural en tres capitales: París, Nueva York, Buenos Aires y todo el continente de habla castellana”<sup>23</sup>. De la exposición de Maruja Mallo se hicieron eco en la prensa artística y en las revistas de la Generación del 27, casi todos los críticos de arte (F. Alcántara; A. Espina; M. Abril; Quiroga y Pla; S. Gasch; Melchor Almagro, Francisco Ayala, etc.), coincidiendo todos ellos en lo festivo del acto; en lo insólito del lugar y del mentor de la muestra; en la actualidad de sus temáticas; e insistentemente, en la genialidad de la artista. Ramón Gómez de la Serna, que la acompañó en su debut y se convirtió en su protector, contará en el libro que le dedicó años más tarde, que visitó la exposición lo más “in” de las artes, las letras y la aristocracia española, y que todos, incluyéndose él mismo, se quedaron “sorprendidos ante la revelación de aquella pintura que sin disputa significaba un grado, un rumbo, un signo”; una aportación positiva de los tiempos nuevos<sup>24</sup>.

La descripción del suceso en la *Gaceta Literaria* corrió de la mano de Antonio Espina, su director artístico, con un artículo llamado “Nova novorum. Maruja Mallo”<sup>25</sup>, acompañado de una fotografía de la autora, y la reproducción de su obra *Composición*, también conocida como *La mujer de la cabra* (Fig. 3). A diferencia de lo dicho por Valdeavellano, lo gracioso y festero de sus temas populares y de su alegre cromatismo, era para Espina lo más anecdótico de su obra. Su talento intrínseco, que llegaba a la “pura genialidad” (“Maruja Mallo primero tiene talento, y después pinta” -escribía-), recaía en su alto grado de lirismo plástico, que se hacía notar en el impulso estructural de los objetos; en los arabescos y geometrismos; en un alfabeto formado por elipses, triángulos, planos o proyecciones, que eran trozos íntegros de la realidad o fragmentaciones alusivas; así como en las expresiones de sus personajes, caricaturescas unas veces, y sentimentales otras. En resumen, su obra le parecía “un bazar divertido y sabio, organizado por el razonable capricho de un poeta”, y solo echaba en falta algunos espacios libres, que darían más dinamismo y emoción cinematográfica a sus verbenas, de modo que el único consejo que podía darle, era el de evitar el “confusionismo” y la elección del camino fácil de lo decorativo.

Tras el lanzamiento inaugural de Maruja Mallo, *La Gaceta Literaria* también fue testigo de la relación y colaboración de la artista y Rafael Alberti entre los años 1929 y 1930. Se habían conocido en el recital que impartió Federico García Lorca el día de la inauguración de la primera exposición de *Artistas Ibéricos* en el Retiro (1925), y enseguida les unió el interés por el arte, aunque en esa fecha el poeta ya había dejado la pintura para dedicarse a la literatura. Fruto de su amistad, y a lo largo de

---

<sup>23</sup> Cfr. en RIVAS, F. y PÉREZ DE AYALA, J. (eds.), *Maruja Mallo*, (cat. exp.), Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 1992, p. 77.

<sup>24</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Maruja Mallo, 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 7-10.

<sup>25</sup> ESPINA, A., “Arte ‘Nova Novorum’. Maruja Mallo”, *La Gaceta Literaria*, nº 36, 15 de junio de 1928, p. 1.

1929, ambos irían experimentando una evolución paralela que les acercó al surrealismo.

El giro de Maruja Mallo desde el ciclo festivo de las verbenas al mundo más patético de las basuras, los espantapájaros, los fósiles, los excrementos y los osarios, que formaron parte de su serie “Cloacas y campanarios”, fue narrado por Alberti en el texto: “La ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”<sup>26</sup>, publicado en la revista el 1 de julio de 1929. En esta suerte de poema, el poeta se rendía a los pies de la pintora y de su nueva orientación, donde decía encontrar a la Maruja más auténtica (“Hace ya 100.000 siglos que pienso en que tú eres más tú cuando te acuerdas del barro” –escribía-); y le otorgaba un papel mesiánico, por haberle revelado la trascendencia humana del subsuelo y la materia, sobre la que él mismo ahondó en su poesía<sup>27</sup>:

Tú, tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores son ya unos tristes salivazos sin sueños y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado, dime por qué las lluvias pudren las hojas y las maderas. Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes. Despiértame.

Fruto de la colaboración entre el poeta y la pintora entre 1929 y 1930, fue la realización, por parte de Maruja Mallo, de los decorados, figurines y guiñoles de las obras de Rafael Alberti: *La pajara pinta*, *Colorin, colorete*, y *Santa Casilda*, así como la ilustración los poemas de su libro *Yo era un tonto, y lo que he visto me ha convertido en dos tontos*, dedicado a los cómicos del cine mudo. Una selección de dichos poemas fue publicada en *La Gaceta Literaria* en septiembre de 1929, acompañada por las ilustraciones de Maruja Mallo: *Wallace Becry, detective*; *Charles Bower, inventor* (Fig. 4); *Las bodas de Ben Turpin* y *Farina y los fantasmas*. En uno de estos poemas, llamado “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin”, Rafael Alberti exaltaba nuevamente a la Maruja del subsuelo, que decía tener “patas de puerco con ojos de perdiz” y el alma “cerca de los escarabajos y las hormigas”<sup>28</sup>.

No todo fueron aplausos. *La Gaceta Literaria* también publicó opiniones en contra de los temas subterráneos y oscuros cultivados por Maruja Mallo. Dicha nota discordante vino de Juan Ramón Jiménez, quien se mostró absolutamente contrario a la derivación morbosa de los jóvenes artistas hacia dichos asuntos bajos y abyectos, por influencia de la pintora, en un artículo publicado en enero de 1931, con el título “Satanismo inverso”. Para el poeta, la influencia de Mallo en Rafael Alberti

---

<sup>26</sup> ALBERTI, R., “La ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”, *La Gaceta Literaria*, nº 61, 1 de julio de 1929, p. 1.

<sup>27</sup> En el poema “El ángel falso” y en sus memorias, Rafael Alberti volvió a reconocer la influencia de Maruja Mallo: “De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades antes no vistas, que ella, de manera genial, comenzó a revelar en sus lienzos. “Los ángeles muertos”, ese poema de mi libro, podría ser una transcripción de algún cuadro suyo”. ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida (Segunda parte)*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pp. 27 y 29.

<sup>28</sup> ALBERTI, R., “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin”, *a Gaceta Literaria*, nº 66, 15 de septiembre de 1929.

habría sido nefasta, por haberle empujado a abandonar su ser natural para adentrarse en un satanismo de estética obscena y farsa vana:

(Entre nosotros, Salvador Dalí, dueño por otro lado de su técnica y su fantasía; algún amigo suyo, aún en bruto; María Mallo, acopladora habilísima de estampas de basura; Rafael Alberti, lamentablemente separado de su propio y bello ser natural por la calcomanía verdiblanda de María Mallo y la pluma y el pincel de Salvador Dalí, empantanados con su inocente terribilidad “putrefacta”, chupada en el peor expresionismo alemán y el más espectacular surrealismo francés, la nueva primavera española...)”<sup>29</sup>.

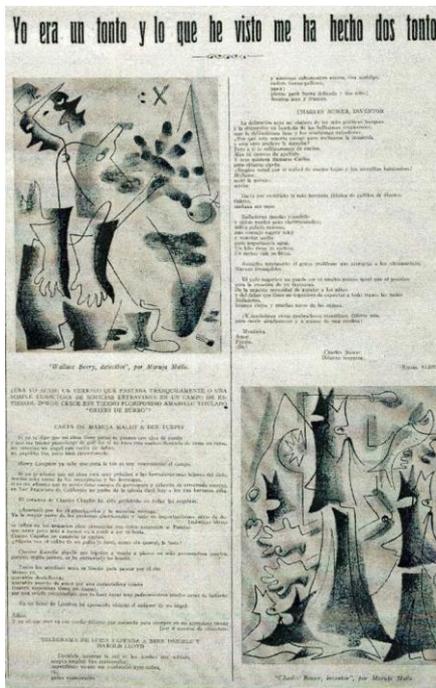


Fig. 4. Poemas de Rafael Alberti, ilustrados por Maruja Mallo. *La Gaceta Literaria*, nº 65, 1 de septiembre de 1929, p. 3.

Fig. 5. Maruja Mallo. *Espantapajaros*. Obra reproducida en *La Gaceta Literaria*, nº 105, 1 de mayo de 1931, p. 8.

Más allá de este desacuerdo juanramoniano, la derivación estilística y temática de Maruja Mallo fue muy bien recibida en *La Gaceta Literaria*. Giménez Caballero la defendió transversalmente en un texto llamado “La nueva moral de lo abominable”<sup>30</sup>, para el que utilizó como ilustración la pintura de Mallo *Huellas abominables*. También lo hizo el poeta José Ramón Santeiro, quien escribió el último artículo dedicado a Maruja Mallo en la revista, el 1 de mayo de 1931. En él, celebraba la derivación de la pintora desde los motivos populares de las verbenas, a sus estampas apagadas de alcantarillas y cloacas, y reconocía que dichas temáticas fueron propias y originales de la pintora, allanando el camino a sus coetáneos:

Cuadros resultado de la verdadera y única inspección de alcantarillas, de suelos, realizada hasta ahora. [...] Cansa mirar al cielo cuando se han apurado todos sus secretos, cuando ya se

<sup>29</sup> JIMÉNEZ, J.R., “Acento. Historias de España. Satanismo inverso”, *La Gaceta Literaria*, nº 98, 15 de enero de 1931, p. 3.

<sup>30</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E., “Nueva moral de lo abominable”, en *La Gaceta Literaria*, nº 119, 1 de diciembre de 1931, pp. 10-11.

adivina la ruta de la luz. Maruja Mallo apuró el cielo con sus secretos todos. Después Maruja Mallo deja que otros los desentrañen anhelantes de facilidad<sup>31</sup>.

Por otro lado, a Santeiro le parecía que lejos del surrealismo y lo freudiano, su obra reciente era de un realismo inédito, con el que iba “sola contra viento y marea circundante”, siendo su caso verdaderamente insólito:

Es aquí donde cabe destacar el caso de Maruja Mallo, caso de singularidad extraordinaria. [...] 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 subconsciente, no freudiano-, a lo “oscuro tranquilo, sin arcanos”; realista, en busca de su secreto; su secreto en una hoja descarnada, en olvido; en el agua purísima de las cloacas. Mallo está dejando ahora en sus pinturas la alegría inicial de los subsuelos, íntimos y difíciles<sup>32</sup>.

Las tres obras que José Ramón Santeiro eligió para ilustrar su texto sobre Maruja Mallo: *Huellas*, *Espantapájaros* (Fig. 5) y *Basuras*, fueron llevadas por la artista a París gracias a una beca recibida en 1932 por la Junta de Ampliación de Estudios, y allí fueron vistas en la galería *Pierre Loeb*, por pintores y críticos de arte, entre los que estaban: Dalí, Picasso, Tériade, Huidobro, Cassou, Eluard y André Breton, comprando este último la llamada *Espantapájaros*. *La Gaceta Literaria* no dio noticias de dicho viaje, cuyos preparativos fueron explicados por Maruja Mallo a la periodista Josefina Carabias en la revista *Estampa*<sup>33</sup>.

### ***El mundo de Ángeles Santos***

La joven pintora Ángeles Santos (Portbou, 1911 - Madrid, 2013) sorprendió tanto o más que Maruja Mallo, cuando su obra *Un Mundo*, presentada en el IX Salón de Otoño, en octubre de 1929, dejó eclipsada a buena parte de la crítica del arte nuevo, a consecuencia de lo cual, en la edición del año siguiente se le cedió una sala propia donde expuso treinta y cuatro obras. Mucho antes de que esto ocurriera, en febrero de 1928, Sebastiá Gasch ya había citado su nombre en *La Gaceta Literaria*, en un artículo dedicado al panorama general de la pintura moderna, donde también resaltaba a las pintoras francesas Suzanne Roger y Valentine Prax, vinculando a las tres con el realismo mágico de Fran Roth<sup>34</sup>. La segunda llamada de atención sobre Ángeles Santos en la revista, la propició su primera exposición individual en el Ateneo de Valladolid, en junio de 1929. Un reportero anónimo envió desde dicha localidad una nota breve sobre la muestra, que decía haber generado “apasionadas discusiones” en Valladolid, desde los calurosos elogios de críticos como Francisco de Cossío o José Arroyo, a los “naturales comentarios de incompreensión” ante una obra poco convencional para el espectador burgués. En

---

<sup>31</sup> SANTEIRO, J.R., “Maruja Mallo”, *La Gaceta Literaria*, nº 105, 1 de mayo de 1931, p. 8.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> CARABIAS, J., “La pintora Maruja Mallo marcha a París”, *Estampa*, 14 de noviembre de 1931.

<sup>34</sup> GASCH, S., “Panorama de la moderna pintura europea. En torno al libro de Franz Roh”, *La Gaceta Literaria*, nº 27, 1 de febrero de 1928.

resumen: “un éxito = realidad y esperanza. Y una batalla más que la joven pintora ha ganado sobre burgueses tradicionalismos”<sup>35</sup> –escribía el autor-.

Contrariamente a lo que pudiera esperarse, la expectación que causó el paso de Ángeles Santos por el IX Salón de Otoño con su óleo *Un Mundo*, y que propició el desplazamiento a Valladolid de varios críticos para conocer más trabajos de la joven pintora, no generó en nuestra revista ninguna crítica específica en dicha fecha. Solo Lafuente Ferrari se refirió al suceso, cuando describía sus impresiones generales sobre el citado Salón. Le parecía que la nota interesante de esa edición la habían dado las “señoras”, porque había un número considerablemente mayor de mujeres expositoras que otros años, y además eran más receptivas a la sensibilidad moderna que los hombres, caso de Elena Verdes Montenegro, en quien veía claras influencias de El Greco; de las hermanas Álvarez de Sotomayor; y especialmente, de Ángeles Santos, cuyas obras era el “único grito atrevido en la pacata corrección del Salón de Otoño”. En concreto, sobre su obra *Un Mundo*, Lafuente Ferrari explicaba que era una suerte de “poema”, dotado del sentido humorístico, grotesco y caricaturesco propio del arte actual, y a la vez, de un sentido plástico en los volúmenes, la luz y la línea, que algunos académicos no acertaban a ver<sup>36</sup>.

El artículo de mayor alcance sobre Ángeles Santos llegó a *La Gaceta Literaria* el 1 de abril de 1930, fecha en que la artista había conseguido una mayor popularidad en la capital, debido a su exposición individual en el Lyceum Femenino y a su participación en la Exposición de Pintura y Escultura del Círculo de Bellas Artes. El texto lo envió desde París, Ramón Gómez de la Serna, con un titular preocupante, alertando que “La genial pintora Ángeles Santos”, estaba “incomunicada en un sanatorio”<sup>37</sup> (Fig. 6). Lo ilustraban un autorretrato de la pintora y la reproducción de su obra *Niños haciendo música*.

Ramón Gómez de la Serna fue uno de los críticos que, de camino a París, paró en Valladolid para conocer el estudio y la obra de Ángeles Santos, iniciando con ella un intercambio epistolar durante varios meses, y una relación de admiración recíproca, con varios encuentros también en Madrid. El escritor explicaba en el texto, y también lo hizo en su autobiografía<sup>38</sup>, que en su primer contacto y en varias cartas de las que incluía fragmentos en *La Gaceta*, Ángeles Santos le había comunicado el aislamiento y el ahogo que le producía Valladolid, sojuzgada por leyes provincianas “que eran como guijos que hacían daño a su carne almada, a su espíritu sobrehumano”<sup>39</sup>. En la última de ellas, “un telegrama de vida o muerte”<sup>40</sup> que el escritor no pudo contestar por estar cortadas las líneas entre Francia y España, la pintora le insinuaba que iba poner fin a su malestar:

---

<sup>35</sup> ANÓNIMO, “Postal de Valladolid. Exposición”, *La Gaceta Literaria*, nº 59, 1 de junio de 1929, p. 6.

<sup>36</sup> LAFUENTE FERRARI, E., “Exposiciones. Arte otoñal”, *La Gaceta Literaria*, nº 69, 1 de noviembre de 1929, p. 3.

<sup>37</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., “La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un Sanatorio”, *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1 de abril de 1930, pp. 1-2.

<sup>38</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia 1888-1948*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 542.

<sup>39</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., “La genial pintora Ángeles Santos...”, op. cit., p. 2.

<sup>40</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia*, op. cit., p. 542.

Esta tarde me marchó a un largo paseo...Me bañaré en un río con los vestidos puestos - ¡qué contenta estoy de dejar, por fin, el baño civilizado en bañeras blancas! -, y después me iré por el campo, huyendo de que me quieran convertir en un animal casero.

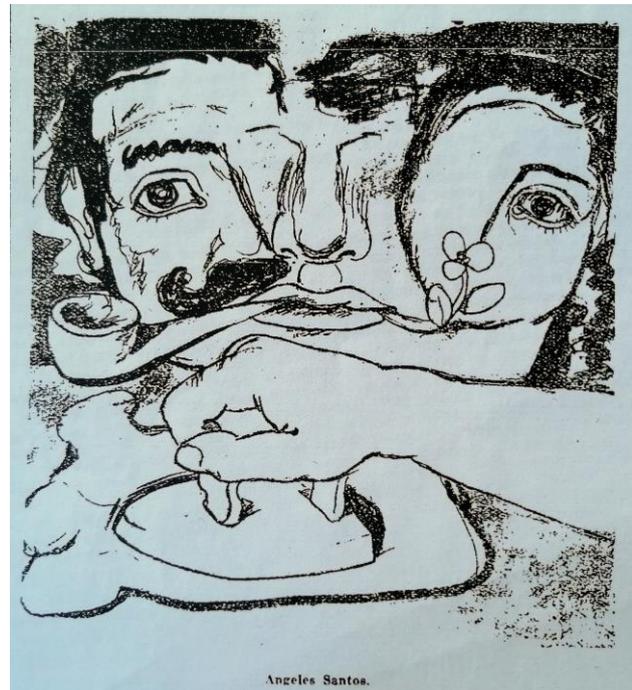


Fig. 6. “La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un Sanatorio”, fragmento de Ramón Gómez de la Serna. *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1 de abril de 1930, p. 1. Fig. 7. Dibujo de Ángeles Santos, reproducido en *La Gaceta Literaria*, nº 119, 1 de diciembre de 1931, p. 13.

Siempre según la versión de Ramón, Ángeles Santos se tiró a un río. Cuando la guardia civil la encontró y la devolvió a casa, su padre la ingresó en un “manicomio”, de modo que el texto intentaba en cierto modo, ejercer presión sobre la familia para que fuera sacada de un lugar que podría perjudicar su gran sensibilidad.

Más allá de las insinuaciones del escritor sobre un posible enamoramiento de Ángeles Santos, o de la propia atracción que parecía suscitarle a él la joven<sup>41</sup>, que según escribía, era todavía una adolescente de melena rebelde, cuyos “ojos violetas no se dejaban penetrar y se sentían ansias en convertirlos en negros gracias al punzón de Caín”, lo más interesante del texto era la crítica reflexionada -y poética- que hacía sobre su obra. Cuando contempló la obra *Un Mundo* se quedó tan “sorprendido como si fuese un dado de gran fortuna que cayese en medio de las jugadas nulas de casi todos los pintores”, por su concepción genial, su color y su

<sup>41</sup> Para Joseph Casamartina, Ramón Gómez de la Serna malentendió a la joven pintora, entendiéndolo por enamoramiento lo que para ella solo sería admiración por un hombre culto y endiosado, que podría sacarla de Valladolid y llevarla a ver mundo. Por el contrario, señala que más bien pudo ser él el enamorado, y solo desde esa explicación se entiende que ella apenas nombrara a Ramón en sus escritos de aquella época (según ella solo le vio en Valladolid y una vez en el Pombo); mientras él relató su relación en *Automoribundia*. CASAMARTINA, J., *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid* (cat. exp.), Valladolid, Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003, p. 60.

técnica, realizados por una niña de 18 años, sin escuela aún, que no sabía el alcance de lo realizado: “Ha salido así; Pinté sin parar; volví a crear lo creado”, le había dicho la pintora.

Viendo también lo expuesto por Ángeles Santos en el Lyceum, Ramón valoraba el conjunto de su trabajo como una obra que huía de modas, que mostraba las francas suposiciones de la vida, las monstruosidades de lo que por sí es monstruoso y la propia angustia que llevaba dentro, sintiéndose en condiciones de afirmar que estaba ante un caso de excepción en cuestiones técnicas, así como en la originalidad y el carácter visionario de su obra. En relación con esto último, aseguraba que sus telas presentaban una “síntesis nueva del pintar cuando parecía que no podía haber otra”; en ellas se hallaba la verdadera “pintura creadora, la liturgia que mil pintores ensayan, y sólo dos o tres aciertan”. “Esta niña de ojos violetas y labio pálido tiene la misión de poner nuevo sello pictórico a la vida, para franquear un tiempo hacia otro tiempo, para hacer que llegue la misiva del presente al futuro” -afirmaba vehemente-. Para Gómez de la Serna, Ángeles Santos poseía el genio en el más puro sentido romántico del artista moderno, cuya juventud y “pura locura” estaban reñidas con una sociedad retrógrada y llena de impedimentos. A Ángeles Santos –decía-, se la limitaba desde la familia y la sociedad, igual que “a los surrealistas se les encarcela en París; y a Tina Modotti –la original reparidora del mundo- la acaban de dar tormento en Méjico”.

Insistía también Ramón en que Ángeles Santos era un caso insólito entre las propias mujeres artistas, colectivo al que desacreditaba, como era costumbre en la época. El suyo, escribía, era “un caso de excepción que vencía las monotonías del profesionalismo artístico, que salía de esa laguna moral del arte consuetudinario y cotidiano, de ese mar muerto en que se ahogan en este momento más que nunca miles y miles de pintoras”. Y añadía también algunos tópicos de género, que empleó igualmente en críticas y reseñas dedicadas a otras artistas, al intentar explicar las incógnitas del talento de Santos con metáforas y asociaciones entre la maternidad y la creación artística. En este sentido, escribía que el acierto de su obra era tan misterioso como “el grito de una madre que dice: ‘¡Ha nacido!’”; decía también que la artista era capaz de “procrear en plena inocencia”; o que en “la matriz de su paleta”, mezclaba “la sanguinolencia de todos los matices”.

Desde el artículo de Ramón Gómez de la Serna, Ángeles Santos solo fue nombrada una vez más en *La Gaceta Literaria*, y sorprende que no fuera para comentar la exposición de su obra en una sala propia en el X Salón de Otoño, en octubre de 1930; un año en que también realizó individuales en San Sebastián y París, y estuvo presente en la colectiva de Arte Español, realizada en la Universidad de California. Durante 1931, Santos participó en la Exposición Internacional de Pintura del Carnegie Institute de Pittsburg y en la muestra organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en San Sebastián, repitiendo con ellos en Copenhage y Berlín, en 1932. La cita a la que nos referimos, apareció en un texto muy sugerente publicado por Giménez Caballero el día 1 de diciembre de 1931, dedicado a los que

llamaba “sus amigos los salvajes ibéricos”<sup>42</sup>. En él hacía una peculiar clasificación donde situaba a Maruja Mallo entre los “chicos saludables”, con Bores, Cossío, Viñes, Maroto, Vicente, entre otros; y a Ángeles Santos, en el grupo de los “enfermizos”, con Solana, Almada, Tauler, Mateos y Olasagasti.

Para Giménez Caballero, Maruja Mallo y Ángeles Santos eran “el ángel negro” y el “ángel blanco”. La una era una “bruja con alma de gorrión”, cuya pintura poseía “angelidades blancas”; en cambio la otra era “un querubín con alas y halos”, cuya pintura “endemoniada” la acercaba “mucho a la santidad”.

Más allá de las metáforas y de los bellos juegos de palabras, pocas veces se habían dicho afirmaciones de tanto calado referidas a una mujer artista, como las que expresó Giménez Caballero sobre la pintura de Ángeles Santos. Sus “santos endemoniados” le parecían la propuesta pictórica “más radical y portentosa que España ha tenido ¡desde la Edad Media!, y temáticamente, “de más trascendencia que la de Goya y Velázquez”. Ilustraban estas palabras un dibujo inédito de Ángeles Santos a buen tamaño (Fig. 7). Dos dibujos más de la pintora fueron incorporados por el autor en este mismo número: uno de ellos en su texto ya citado sobre la “Nueva moral de lo abominable” (p.10); y el otro en sus reflexiones sobre “El crimen apasionado” y la defensa de los valores nacionales (p. 7).

### **Monserrat Casanova**

Otra artista de vanguardia mucho menos conocida que el trío formado por Norah Borges, Maruja Mallo y Ángeles Santos, fue divulgada en *La Gaceta Literaria* el 1 de diciembre de 1930. Se trata de la pintora catalana Montserrat Casanova (Campdevimol, Girona, 1909), artista prácticamente desconocida, de quien Ramón Gómez de la Serna manifestaba con cierto orgullo haber sido el padrino y descubridor. Nos interesa su reseña, no tanto porque en ella se ofrezcan datos sobre el devenir profesional de la autora, de cuyas características estilísticas apenas se hablaba, como tampoco se daban noticias que la situaran en ningún acontecimiento artístico o exposición concreta. En cambio, el descubrimiento de esta pintora, grabadora y xilógrafa, propiciaron en el autor una interesante reflexión sobre la creatividad femenina, que en su opinión empezaba a dar señales de buena salud. Sobre ello escribía:

Nunca hubiera bautizado pintoras antes de ahora, pero ahora el presente se cuaja en las pintoras de un modo extraño. Arrojan al mundo la tumefacción humana del presente con más verdad que nadie. Así Ángeles Santos, así también Maruja Mallo y así esta joven inquietante con ojos de gata misteriosa que se llama Montserrat Casanova<sup>43</sup>.

En este y otros fragmentos del texto puede apreciarse también el tono de cierta superioridad con que Gómez de la Serna, y muchos otros críticos, hablaban de las artistas, incluyendo descripciones innecesarias de su físico, insinuaciones y piropos

---

<sup>42</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E. “El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (1)”, *La Gaceta Literaria*, nº 119, 1 de diciembre de 1931, pp. 13-14.

<sup>43</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Gaceta catalana. A propósito de la pintora Montserrat Casanova”, *La Gaceta Literaria*, nº 95, 1 de diciembre de 1930, p. 4.

varios<sup>44</sup>. Y se notaba a su vez cierta falta de visión histórica, al escribir que “la época en que las mujeres pintaban solo flores fue una época equivocada y exterior en que la mujer no sabía libertarse de la clase de adorno”, sin explicar las trabas y dificultades que llevaba a las artistas a practicar estos géneros menos valorados. Asimismo se repetían las asociaciones fáciles entre la maternidad y la creación artística vistas ya en lo escrito sobre Ángeles Santos. Así, decía que a las mujeres, por ser dadoras de vida, les resultaba más fácil crear e innovar que a los hombres, y en ellas confiaba más que en aquéllos, para iniciar una “segunda etapa de la humanidad [...] llena de inédito e inexplorado”:

¿Quién, si no la mujer, que es capaz de lanzar vida hecha fuera de ella, puede pronunciar palabras tan terribles?

¡Pintoras, recread el mundo!

No podía terminar el deber de la mujer en crear pequeñas criaturas. ¡Cread lo inconcebible! [...]

Los pobres pintores sólo podrán ser los colaboradores supuestos de esa creación.

En el lecho de la pintura, las pintoras lanzando los gritos de la puerpera que acabe de lanzar al mundo la Fantasmagoría y la tumefacción suprarrenal.

No incluyó Gómez de la Serna ninguna reproducción de Montserrat Casanova para ilustrar su artículo. Sin embargo, en el mismo número de la revista, apareció una obra suya debajo de un texto de Sebastiá Gasch dedicado a Picasso, con el pie de foto equivocado, al llamarla “Concepción”, que en realidad era el nombre de su hermana escritora, para cuyo libro *Poemes en el temp*, Montserrat realizó las ilustraciones ese mismo año.

### Otras pintoras

Referencias más breves sobre pintoras de cierta modernidad fueron traídas a *La Gaceta Literaria* por Antonio Espina y Rafael Marquina, entre 1927 y 1930. Mucho más asépticas que las recibidas por las pintoras anteriores, en estas críticas veremos repetidos los tópicos y convencionalismos lanzados habitualmente sobre las mujeres artistas, destacando de sus obras los valores de la gracia, el encanto y la delicadeza femenina; o al contrario, de la virilidad, si la pintora en cuestión se alejaba de dichas generalidades.

Tres de las mujeres que a continuación presentaremos, estaban de actualidad por haber expuesto en el Lyceum Femenino; una institución de orientación feminista, fundada en noviembre de 1926, cuyas actividades tuvieron una amplia difusión en *La Gaceta Literaria*, debido a que a ella pertenecían algunas de las escritoras que colaboraban con la revista, como Ernestina de Champourcín, Margarita Nelken, María Luisa Navarro de Luzuriaga, Concha Méndez, María Teresa León, etc.<sup>45</sup>. Estas pintoras eran Aida Uribe, María Elena Ramírez y María Luisa Pérez Herrero, y

---

<sup>44</sup> RODRIGO VILLENA, I., “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)”, *Asparkia*, nº 31, 2017, pp. 147-166.

<sup>45</sup> Véase: AGUILERA SASTRE, J. “Las socias fundadoras del Lyceum Club Femenino Español”, *Brocar*, nº 35, 2011, pp. 65-90, que aporta una relación de las socias fundadoras, según varias fuentes; y MANGINI, S. “El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil”, *Asparkia*, nº 17, 2006, pp. 125-140.

se ocupó de ellas Antonio Espina, quien no desaprovechó la ocasión de lanzar una opinión sobre la polémica institución, que a él le parecía un espacio más apropiado para “un Rubén Darío [...] que para un “rudo Quintana”<sup>46</sup>. Como resultado de dicha percepción sobre el Lyceum, en la breve reseña realizada sobre cada una de sus expositoras, Antonio Espina empleaba un lenguaje especialmente galante, acorde con el ambiente refinado del local y de las mujeres que lo frecuentaban.

Pintura particularmente femenina era en su opinión la de la argentina María Elena Ramírez, cuya obra resumía con la siguiente afirmación: “A flor de piel, delicada y femenina, María Elena Ramírez estremece unos grises, unos azules, unos armónicos, con cierta pasión en el paisaje y cierta riqueza de vocabulario menor en el retrato”<sup>47</sup>. La artista estaba de paso por España, becada por la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, de modo que poco más se supo de ella tras su paso por el Lyceum. Sobre la paisajista guatemalteca Aida Uribe, discípula de Ángel Larroque, que había participado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, y en ámbitos más alternativos como el Salón de Otoño (1923) y la primera muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos<sup>48</sup> (1925), Antonio Espina escribía que era una “artista refinada y un poco tímida”<sup>49</sup>, cuyos paisajes no aportaban nada nuevo en la técnica, expresada a veces con toques puntillistas, y otras de apretada energía; pero en cambio estaba dotada de una “suavidad intimadora”, capaz de sosegar el alma del ajetreo del mundo exterior; y de una “energía delicada, llena de precauciones y de [...] encanto”, visible también en sus apuntes de naturalezas muertas.

Muy diferente fue su crítica a la paisajista madrileña María Pérez Herrero (Madrid, 1898-1934), que expuso en el Lyceum paisajes de Brujas, La Haya, Ámsterdam, París y Versalles, tras haber sido becada para viajar al extranjero por la Junta de Ampliación de Estudios. Para Antonio Espina, al igual que para todos los críticos que la juzgaron, el talento de la pintora residía en su estilo poco femenino. Desde las “primeras obras reveló el substratum inconfundible del profesional neto; “pintor”, no “pintora”, en la conocida usanza adjetiva y feble del término”<sup>50</sup> –escribía-, predominando en ella la fuerza, el ajuste del color, la riqueza de tonalidades; en definitiva, la “verdadera ciencia de la pintura, de la técnica profunda”.

Respecto a Rafael Marquina, en enero de 1930 comentó la exposición de Gisela Ephrusi y Marisa Roësset en el Museo de Arte Moderno, y en marzo, hizo algunos apuntes sobre la obra de la dibujante Laura Albéniz, tras haber ilustrado una edición de bibliófilo de las *Elegías* de Eduardo Marquina. Como en el caso anterior, y aun siendo muy diferentes, de las tres artistas destacaba la gracia y la sensibilidad. Por ejemplo, sobre la dibujante modernista Laura Albéniz, ilustradora que colaboró en revistas como *Feminal, d'Ací i d'Allà, La Esfera*, etc., escribía abusando de la retórica, que en sus dibujos “la línea es como la estela de un sueño”. Hija del

---

<sup>46</sup> ESPINA, A., “Periplo certamenográfico matritense. Lyceum Femenino. María Elena Ramírez”, *La Gaceta Literaria*, nº 9, 1 de mayo de 1927, p. 5.

<sup>47</sup> Ibid, p. 5.

<sup>48</sup> “Los artistas ibéricos”, *El sol*, 14 de julio de 1925, p. 2.

<sup>49</sup> ESPINA, A., “Paisajes de puertas adentro: Aída Uribe; María Luisa Pérez Herrero; Ricardo Baroja”, *La Gaceta Literaria*, nº 10, 15 de mayo de 1927, p. 5.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

compositor Isaac Albéniz, con quien viajó por Europa visitando museos y exposiciones que le permitieron conocer y recibir influencias de Degás o Toulouse Lautrec<sup>51</sup>, decía que el ambiente musical habría otorgado a su obra una notable armonía, presente sobre todo en el “grácil temblor de sus dibujos”, imaginativos y espontáneos. El suyo –explicaba- era un “raro caso en el que, convergentes y unánimes, se igualan un gran talento y una acusadísima sensibilidad”<sup>52</sup>, logrando aunar fuerza y carácter; gracia y sensibilidad.

La misma mezcla de gracia y vigor encontró también en las dos expositoras del Museo de Arte Moderno: Gisela Ephrussi y Marisa Roësset, alumnas ambas de Sotomayor. Sobre Ephrussi (Viena 1904 - México, 1985), que procedía de una familia de banqueros judíos asentada en España, escribía que se daba conocer con paisajes y retratos deliciosamente femeninos (sus “pinceladas caen en el lienzo como pétalos de rosa”<sup>53</sup> –aseguraba-). En sus paisajes contrastaban sus formas vigorosas, con la sensibilidad, la delicadeza y la gracia que ponía en la aplicación del color. En cambio, en Marisa Roësset (Madrid, 1904-1976), pintora madrileña que ya tenía cierto reconocimiento por haber recibido dos terceras medallas en la Exposición Nacional y en la Internacional de Barcelona, en 1924 y 1929, respectivamente, la nota dominante era la inteligencia, un término que no solía vincularse con las mujeres artistas, y que otros críticos también asociaron a la pintora madrileña tras haber logrado un camino propio e independiente de sus contradictorios maestros: Sotomayor y Vázquez Díaz. En palabras de Marquina, Roësset poseía “inteligencia” para “regir y dominar las inspiraciones de su instinto”, logrando un arte consciente y civilizado, capaz de adaptar las extravagancias y moderarlas con su “espiritual elegancia”, con su refinamiento y su buen gusto. La suya era, por tanto, una “gracia reflexiva”<sup>54</sup>.

### **Pintoras y escritoras: tópicos compartidos y respuesta femenina**

La difusión en *La Gaceta Literaria* de algunas mujeres pintoras activas entre 1927 y 1931, se movió en los parámetros que permitía una visión general de la mujer muy sesgada y mediatizada por la polémica de los géneros vivida en estos años. La ida y venida de los críticos e intelectuales progresistas por ideas avanzadas y retrógradas sobre la mujer, les llevaba a admitir la realidad de una nueva generación de pintoras, entre las cuales, algunas llegaban al extremo de la genialidad, a costa de remarcar los valores tradicionales de la sensibilidad y la gracia femeninas, y de reforzar la idea de una intuición y creatividad innata y biológica ligada a la maternidad, que las convertía en musas inspiradoras y/o visionarias-

Estos aspectos reiterativamente presentes en los juicios sobre las pintoras, se repitieron también en los dedicados a las mujeres escritoras, cuyo espacio en la revista fue mayor debido al carácter literario de la misma. Las poetisas, mucho más

---

<sup>51</sup> RIUS, N., *Del fons a la superfície. Obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, 2008, p. 159.

<sup>52</sup> R. M., “Dibujos de Laura Albéniz”, *La Gaceta Literaria*, nº 76, 1 de marzo de 1930, p. 9.

<sup>53</sup> R.M., “Exposición Roësset-Ephrussi”, *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1 de enero de 1930, p. 12.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

que las prosistas, fueron el óbice de los prejuicios sobre la sensibilidad femenina y la influencia de sus circunstancias biológicas en su obra, que algunas intentaron rebatir en la propia revista. Es el caso de Ernestina de Champourcín, miembro fundador del Lyceum Femenino y, por tanto, una mujer involucrada en la defensa del feminismo. Champourcín rechazó la consabida oposición: mujer-sensibilidad-pasividad-poesía, frente a hombre-razón-acción-prosa, en una entrevista que le realizó César M. Arconada el 15 de julio de 1928. Arconada planteaba que la inclinación natural del hombre hacia el intelectualismo y el racionalismo, le estaban alejando de la poesía, un arte de mayor misticismo y recogimiento, que prescindía de la inteligencia para centrarse en el mecanismo más simple de la intuición; en cambio, la mujer, mucho más sensible e intuitiva, ganaba terreno en esta especialidad: “Los hombres – escribía- seguimos en las faenas rudas de la casa, mientras la mujer sigue hilando el copo rubio del lino”<sup>55</sup>. A su pregunta de si las mujeres eran más aptas para la poesía que para la prosa, Champourcín respondía con una negativa tajante, y afirmaba que la auténtica poesía no se refería al hombre ni a la mujer, sino “al Poeta”; negándose también a aceptar que la poesía fuera inactividad, porque la propia contemplación era una acción interpretativa. Sobre ello escribía: “¿Por qué este afán de incluir al poeta, al contemplador, en el grupo de los estáticos y de los inactivos? La contemplación es una acción. El que la ejerce actúa sobre las cosas interpretándose y gozándose en ellas”.

Otra colaboradora que de forma más general, rechazó expresa y ampliamente todos los tópicos sobre la mujer que estaban en la base de los juicios sesgados sobre las artistas, y criticó el escaso apoyo de los intelectuales progresistas en la causa de la igualdad y la emancipación femenina, fue María Luisa Navarro de Luzuriaga, muy conocida en el mundo intelectual y educativo progresista de la época por ser fundadora, junto a su marido Lorenzo de Luzuriaga, de la *Revista de Pedagogía* (1922), y miembro fundador, como Champourcín, del Lyceum Femenino.

Su primera intervención sobre este tema tuvo lugar tras la exposición del dibujante Bon en el citado club femenino; móvil que la llevó a escribir un texto donde defendía la dignidad intelectual de sus miembros, y ponía a la luz las numerosas dificultades que suponía para las mujeres compaginar la vida familiar con la cultural y profesional, así como la desidia de tener que soportar las burlas y el escaso apoyo de sus compañeros escritores y artistas. Sobre ello, le decía a Bon:

Mire, no nos complique la vida a las mujeres; para eso se basta el profesor Ortega, que nos llama corzas. ¿A dónde van a ir ustedes a parar los bimanos de pluma y pincel con tantas incursiones en la zoología femenina? <sup>56</sup>

La crítica a las posturas antifeministas de la intelectualidad progresista, y en particular de Ortega y Gasset, colaborador también de *La Gaceta Literaria*, fue más

---

<sup>55</sup> ARCONADA, C., “El secreto de los poetas. Ernestina de Champourcín”, en *La Gaceta Literaria*, nº 38, 15 de julio de 1928, p. 1.

<sup>56</sup> NAVARRO DE LUZURIAGA, M. L., “Arte. Bon en el Lyceum”, *La Gaceta Literaria*, nº 8, 15 de abril de 1927, p. 5.

incisiva en el texto “La mujer, elemento atmosférico”<sup>57</sup>, aparecido el 15 de julio de 1929. En él expresaba que las tesis biológicas de Marañón, Novoa Santos o Lafora, estaban haciendo mucho daño a la mujer, porque la separaban del ámbito de lo social por la simple condición fisiológica, reduciendo su cerebro a “una masa sin diferenciar, algo intermedio entre el animal y un antropoide gentil”. Tampoco aceptaba la teoría ambiental de Ortega sobre la influencia de la mujer en el curso de la Historia; una influencia que al filósofo le parecía nefasta, debido a la falta de “porosidad mental” femenina, según había expresado en una de sus conferencias sobre la Filosofía, impartidas entre febrero y mayo de 1929. Recordemos, además, que en el “Epílogo” al libro *De Francesca a Beatrice* (1924)<sup>58</sup> de la escritora Victoria Ocampo, Ortega había escrito que el principal cometido de la mujer era ser el ideal del hombre, y que por la influencia del misterio de su propia personalidad en el hombre, la mujer sería más capaz de influir en la vida pública que por su participación directa o por mérito de su intelecto. Frente a todo ello, Luzuriaga explicaba que la emancipación de la mujer y su capacidad de influir en la sociedad, eran imposibles mientras el hombre siguiera ejerciendo su tutela, en lugar de mostrar hacia ella “un aprecio justo y una amistad de iguales”. En sus propias e incisivas palabras: “[...] el hombre, que en España es el que *hace* la historia de un modo activo, sumergido en la atmósfera que su mujer hermética le crea, es el que a su vez *crea la atmósfera de asfixia en que la mujer ahoga lenta y angustiosamente su espíritu* en nuestro país rudo y cabileño”. Por último, se quejaba de que en el debate femenino los hombres cultos fueran tan retrógrados como el vulgo, y que por mediación de algún “director espiritual”, algunas mujeres acabaran creyendo también que su misión era solo coser, guisar y cuidar de los hijos.

El último texto publicado por María Luisa Navarro sobre estos asuntos fue el llamado “Feminidad y Feminismo”<sup>59</sup>. En él, la pedagoga rebatía específicamente la idea sesgada de “feminidad” que, basada en absurdas teorías biológicas y morales, estaba en la base de numerosas ideas falsas sobre las mujeres creadoras. Para Navarro, la construcción divisoria entre masculinidad y feminidad era falsa. La feminidad sustancial –al igual que la masculinidad- era esa especie de virtualidad que por contraste, atraía y permitía al contrario afirmar su propia sustantividad. No consistía, por lo tanto, “ni en el coeficiente sexual individual, ni en matices temperamentales y de carácter, ni en el rendimiento utilitario en la especie y en la cultura” de forma aislada. Por ello, la pretensión de que la mujer emancipada o aventajada en lo cultural fuera menos femenina y carente de instintos maternales, le parecía disparatada; como lo era que un hombre fuera “fémina” por ser más sensible o refinado. El desinterés de la mujer independiente por la constitución de un hogar, no se debía a una menor feminidad de la mujer, sino al rechazo a construir el hogar tradicional y anticuado que esperaban los hombres. Y respecto a las aportaciones

---

<sup>57</sup> NAVARRO DE LUZURIAGA, M. L., “La mujer, elemento atmosférico”, *La Gaceta Literaria*, nº 60, 15 de junio de 1929, p. 2.

<sup>58</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Epílogo al libro ‘De Francesca a Beatrice’” (1924), en *José Ortega y Gasset. Obras completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 319-320.

<sup>59</sup> NAVARRO DE LUZURIAGA, M.L., “Feminidad y feminismo”, *La Gaceta Literaria*, nº 61, 1 de julio de 1929, p. 4.

femeninas a la cultura, Navarro opinaba que no se podía juzgar con justicia sin tener en cuenta los elementos ambientales. Si las mujeres habían realizado históricamente menores aportaciones a la cultura -de lo cual dudaba, considerando que el problema era su escasa visibilidad-, era debido a las presiones e impedimentos que la sociedad le interponía:

La mujer, sujeta por trabas biológicas y morales principalmente, apenas ha podido manifestarse en obras. Más se nos ocurre preguntar: ¿En qué proporción se encuentran los productos culturales que proceden de los hombres libres y los de los sujetos a servidumbre?

### Conclusiones finales

*La Gaceta Literaria* visibilizó significativamente la obra de mujeres pintoras, así como la producción de las mujeres escritoras<sup>60</sup> que participaron en su seno realizando textos de naturaleza periodística o literaria, y ensayos artísticos y crítica de arte. En este último ámbito intervinieron Margarita Nelken, que trató sobre el Romanticismo (agosto, 1927); Gertrudis Richert, que escribió sobre el nuevo arte alemán y sobre Goya (mayo, 1928); Edda Reinhard, que narró el paso de Unamuno por Alemania, describiendo la afición del escritor por la papiroflexia (marzo, 1930); y Consuelo Berges, con el texto ya citado sobre Norah Borges (1931).

Las páginas de *La Gaceta Literaria* narraron el tránsito hacia un mayor reconocimiento de la mujer en la cultura y el arte, que se verá con mayor amplitud a lo largo de la II República. El talento reconocido a pintoras como Maruja Mallo y Ángeles Santos, fue equiparable al mérito atribuido en la revista a escritoras como Ernestina de Champourcín o Rosa Chacel. Esta última fue la única mujer invitada a dar su opinión en la encuesta realizada a escritores, críticos de arte y arquitectos, sobre la nueva arquitectura; y en la dirigida a clarificar la idea de vanguardia. E incluso fue incluida en la sección llamada “El escritor visto por su familia”, donde su esposo, el pintor Timoteo Pérez Rubio, tuvo a bien hacer una semblanza suya, que se sumó a las realizadas por las mujeres de intelectuales como José María Salaverría, Menéndez Pidal, etc.

Las pintoras difundidas en *La Gaceta Literaria* representaron los principales intereses estéticos y movimientos artísticos que defendió la revista, destacando las vanguardistas (Borges, Mallo, Santos y Casanova), junto a otras más cercanas a los impresionismos y postimpresionismos (Albéniz), o a una figuración renovada, de extravagancias atemperadas (Roësset), que encajaba con la *vuelta al orden* y los presupuestos de modernidad lanzados por la Sociedad de Artistas Ibéricos. La crítica recibida por dichas mujeres casi nunca obviaba el género de las pintoras, de modo que en *La Gaceta Literaria* se repitieron los tópicos habituales atribuidos a su condición femenina (sensibilidad, gracia, ingenuidad, ternura, encanto, etc.), añadiendo como gran valor el de la intuición, que permitirá a las mujeres estar más próximas a las verdades esenciales de la vida y el arte.

---

<sup>60</sup> En *Gaceta Literaria* colaboraron con cierta asiduidad: Rosa Arciniega, Josefina de la Torre, Jimena Menéndez Pidal, Margarita Nelken, Concha Méndez, Carmen Conde, Carmen de Burgos, María Luz Morales, Consuelo Berges, Luciano de San Saor, María Teresa León, María Martínez Sierra, Rosa Chacel y Ernestina de Champourcín, entre otras.

En conjunto, *La Gaceta Literaria* narró los inicios y las consecuencias del protagonismo que empezaron a tener las mujeres artistas e intelectuales en la sociedad y la cultura de los años veinte y treinta, mostrando frente a ello esperanzas, incertidumbres y recelos. La genialidad atribuida a la obra de mujeres como Maruja Mallo y Ángeles Santos, superaba lo visto hasta entonces en la crítica a las creaciones femeninas, y desmontaba los antiguos argumentos sobre la falta de talento y creatividad en la mujer. Ante este avance femenino, los intelectuales que participaron en *La Gaceta*, preveían incluso la llegada de un matriarcado simbólico, entendido como una época de predominio de valores femeninos (intuición, sensibilidad, creatividad, recogimiento, humanismo, etc.); que algunos, como Ramón Gómez de la Serna, parecían recibir con agrado; mientras otros, como Giménez Caballero, en su deriva a posiciones fascistas y reaccionarias frente al feminismo, ponían en cuarentena: “¿Podrá soportar la tradicional España de Don Juan la victoria del sexo contrario?”<sup>61</sup>, se preguntaba en el tono apasionado e inmoderado que caracterizó sus últimas intervenciones en la revista<sup>62</sup>.

## Bibliografía

- AGUILERA SASTRE, J. “Las socias fundadoras del Lyceum Club Femenino Español”, *Brocar*, nº 35, 2011, pp. 65-90.
- ALBERTI, R., “Los ángeles de las ruinas”, *La Gaceta Literaria*, nº 49, 1 de enero de 1929, p. 9.
- ALBERTI, R., “La ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”, *La Gaceta Literaria*, nº 61, 1 de julio de 1929, p. 1.
- ALBERTI, R., “Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos”, *La Gaceta Literaria*, nº 65, 1 de septiembre de 1929, p. 3.
- ALBERTI, R., *La arboleda perdida (Segunda parte)*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- ANÓNIMO, “Postal de Valladolid. Exposición” *La Gaceta Literaria*, nº 59, 1 de junio de 1929, p. 6.
- ARCONADA, C., “El secreto de los poetas. Ernestina de Champourcín”, *La Gaceta Literaria*, nº 38, 15 de julio de 1928, p. 1.
- BASSOLAS, C., *La ideología de los escritores. Literatura y política en la Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Fontamara, 1975.
- BERGES, C., “Una Exposición de Norah Borges”, *La Gaceta Literaria*, nº 95, 1 de diciembre de 1930, p. 9.
- BORGES, N., “Un cuadro sinóptico de la pintura”, *Martín Fierro*, nº 39, 20 de marzo de 1927, p. 2.
- BRIHUEGA, J., “Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas”, en VV.AA., *Arte Moderno y Revistas Españolas 1898-1936* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo Bellas Artes de Bilbao, 1997.
- CALVO SERRALLER, F., *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, vol. 2, Madrid, Mondadori, 1992.

---

<sup>61</sup> Giménez Caballero equiparaba la II República a un matriarcado, es decir, a un predominio de ideas románticas y femeninas procedentes de intelectuales, socialistas y humanitarios, de cuyo calado en España dudaba. GIMÉNEZ CABALLERO, E., “El Robinsón Literario. Análisis-más que real- de la República Española”, *La Gaceta Literaria*, nº 115, 1 de octubre de 1931, pp. 3-5.

<sup>62</sup> OSUNA, R., *Semblanzas de Revistas durante la República*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2006, p. 50.

- CARABIAS, J., "La pintora Maruja Mallo marcha a París", *Estampa*, 14 de noviembre de 1931.
- CASAMARTINA, J., *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid* (cat. exp.), Valladolid, Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003.
- CÓRDOVA ITURBURU, C. "Definición de Norah Borges de Torre", *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1 de enero de 1930, pp. 5-6.
- ESPINA, A., "Periplo certamenográfico matritense. Lyceum Femenino. María Elena Ramírez", *La Gaceta Literaria*, nº 9, 1 de mayo de 1927, p. 5.
- ESPINA, A., "Paisajes de puertas adentro: Aída Uribe; María Luisa Pérez Herrero; Ricardo Baroja", *La Gaceta Literaria*, nº 10, 15 de mayo de 1927, p. 5.
- ESPINA, A., "Arte 'Nova Novorum'. Maruja Mallo", *La Gaceta Literaria*, nº 36, 15 de junio de 1928, p. 1.
- FERRIS, J. L., *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2004.
- GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Itsmo, 1986.
- GASCH, S., "Panorama de la moderna pintura europea. En torno al libro de Franz Roh", *La Gaceta Literaria*, nº 27, 1 de febrero de 1928.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., "Notre Dame de la aleluya", *Papel de Aleluyas*, nº 5, Sevilla, marzo de 1928, p. 2.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., "El Robinsón Literario. Análisis-más que real- de la República Española", *La Gaceta Literaria*, nº 115, 1 de octubre de 1931, pp. 3-5.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (1)", *La Gaceta Literaria*, nº 119, 1 de diciembre de 1931, pp. 13-14.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., "Nueva moral de lo abominable", *La Gaceta Literaria*, nº 119, 1 de diciembre de 1931, pp. 10-11.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Memorias de un dictador*, Madrid, Planeta, 1981 (1ª ed. 1979).
- GÓMEZ ALFEO, M.V. y GARCÍA GONZÁLEZ, F., "Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria", *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 32, 2009, pp. 25-50.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., "La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un Sanatorio", *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1 de abril de 1930, pp.1-2.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., "Gaceta catalana. A propósito de la pintora Montserrat Casanova", *La Gaceta Literaria*, nº 95, 1 de diciembre de 1930, p. 4.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Maruja Mallo, 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942,
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia 1888-1948*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- GUBERN, R. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- HUERTA BRAVO, J.I., "Ernesto Giménez Caballero. Fascismo y sentido común en *La Gaceta Literaria* (1927-1930)", *Revista Signa*, nº 27, 2018, pp. 559-584.
- JARNÉS, B., "Los ángeles de Norah Borges", *La Gaceta Literaria*, nº 7, 1 de abril de 1927, p. 2.
- JIMÉNEZ, J.R., "Acento. Historias de España. Satanismo inverso", *La Gaceta Literaria*, nº 98, 15 de enero de 1931, p. 3.
- LAFUENTE FERRARI, E., "Exposiciones. Arte otoñal", *La Gaceta Literaria*, nº 69, 1 de noviembre de 1929, p. 3

- “Los artistas ibéricos”, *El sol*, 14 de julio de 1925, p. 2.
- MANGINI, S. “El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil”, *Asparkia*, nº 17, 2006, pp. 125-140.
- NAVARRO DE LUZURIAGA, M. L., “Arte. Bon en el Lyceum”, *La Gaceta Literaria*, nº 8, 15 de abril de 1927, p. 5.
- NAVARRO DE LUZURIAGA, M. L., “La mujer, elemento atmosférico”, *La Gaceta Literaria*, nº 60, 15 de junio de 1929, p. 2.
- NAVARRO DE LUZURIAGA, M.L., “Feminidad y feminismo”, *La Gaceta Literaria*, nº 61, 1 de julio de 1929, p. 4.
- ORTEGA Y GASSET, J., “Epílogo al libro ‘De Francesca a Beatrice’” (1924), en *José Ortega y Gasset. Obras completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 319-320.
- OSUNA, R., *Semblanzas de Revistas durante la República*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.
- R.M., “Exposición Roesset-Ephrussi”, *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1 de enero de 1930, p. 12.
- R.M., “Dibujos de Laura Albéniz”, *La Gaceta Literaria*, nº 76, 1 de marzo de 1930, p. 9.
- RIUS, N., *Del fons a la superfície. Obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, 2008.
- RIVAS, F. y PÉREZ DE AYALA, J. (eds.), *Maruja Mallo*, (cat. exp.), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992.
- RODRIGO VILLENA, I., “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)”, *Asparkia*, nº 31, 2017, pp. 147-166.
- SANTEIRO, J.R., “Maruja Mallo”, *La Gaceta Literaria*, nº 105, 1 de mayo de 1931, p. 8.
- VALDEAVELLANO, L. G. de, “Maruja Mallo en su Carrousel”, *La Gaceta Literaria*, nº 17, 1 de septiembre de 1927, p. 5.