

RENOVACIÓN, VANGUARDIA Y AVANZADA EN EL MERIDIANO CRONOLÓGICO DE LA SEGUNDA REPÚBLICA¹

Jaime Brihuega

Cuando aminoró la presión ideológica de la postguerra, la historiografía comenzó a trazar la primera silueta articulada del arte de nuestro primer tercio de siglo, delimitando escrupulosamente, por fin, los criterios que separaban un "arte español" de una cultura artística acontecida "en el Estado español"².

En el escalón inmediatamente consecutivo a aquellos momentos fundacionales de la historiografía del arte español contemporáneo, algunos de nosotros acabamos dejándonos seducir por la vehemencia de ciertos textos de la vanguardia más radicalizada, concretamente de aquellos que enjuiciaban el proceso de transformación del arte experimentado en los años treinta: por ejemplo, los que echaron en cara a la IIª República el haber defraudado las esperanzas de una "vanguardización" acelerada de la cultura artística auspiciada por el poder político³.

Tomó cuerpo entonces un tópico historiográfico según el cual la República había promovido pocas y muy tibias transformaciones en el orden artístico. A su vez, esta idea se reforzaba por la utilización, bisoñamente rígida, de algunos esquemas conceptuales. Es el caso de la dialéctica tradición-vanguardia, (o bien, cultura artística dominante-cultura artística alternativa), sólo atendida entonces en lo que aglutinaban sus extremos más visibles⁴.

En los años siguientes, el horizonte interpretativo fue variando, y cierta historiografía bordeó el problema de la radicalidad transformadora de la República, ya que desplazó el énfasis hacia los perfiles genéricos del concepto de "modernización". Dicha noción quedaba entonces situada como el instrumento hermenéutico central para la interpretación de los complejos y contradictorios procesos de transformación que recorrieron nuestra cultura artística de todo el primer tercio de siglo. Ahora bien, como siempre, modernización resultaba un concepto con perfiles muy amplios (por tanto muy vagos) y, a su vez, contaminados, pues no estaba siendo inmune a la triunfalista metáfora de una "modernización definitiva de España" que invadió la cultura española (la cultura más o menos "oficial y oficiosa") durante la mitógena década de los ochenta del recién abandonado siglo XX. Sin duda, era algo que en un "itinerario boomerang" se proyectaba hacia atrás, buscando raíces y ancestros decorosos destinados, entre otras cosas, a la justificación ideológica de las actuaciones culturales del presente⁵. Como consecuencia, se generaba una visión homogeneizante de los años republicanos que tendía a disolver sus fronteras internas en una

operación de laxitud integradora salpicada con el eclipse de aspectos contradictorios de su propia estructura. Tal vez muy parecidos a los que asediaban aquel tramo final de la transición democrática.

Hoy nos encontramos en una nueva fase, ya que a lo largo de los años noventa se han producido radicales transformaciones en el modelo historiográfico que rige la visión retrospectiva de nuestro arte contemporáneo y, en especial, de este tramo preciso de nuestra cultura artística⁶. De entre todos estos nuevos puntos de vista me atrevería a concretar dos, trascendentales por sus implicaciones en el marco interpretativo general y por lo que directamente conciernen al asunto que estamos tratando:

Según el primero de ellos, durante el periodo republicano sí se produjeron transformaciones sustanciales, eficaces y progresistas en muchos ámbitos de la cultura artística vinculada, por diversos motivos, a los poderes públicos.

El segundo (que en cierto modo adjetiva el contenido visual de algunos aspectos de la afirmación anterior) es que gran parte de esas transformaciones "modernizadoras" detectables en la producción artística que tuvo lugar durante los años treinta estuvieron vinculadas a la consolidación generalizada, incluso en los ámbitos de acción oficial, de lo que podríamos llamar "realismos de nuevo cuño", un fenómeno que se venía desarrollando desde mediados los veinte⁷ y sobre el que ahora, en los años treinta, iban a confluír nuevos factores⁸.

Llevada a sus últimas consecuencias, la conciencia historiográfica de estas dos precisiones puede llegar a modificar la comprensión global del arte de los años treinta.

Con un intenso acontecer extendido sobre apenas un lustro, la cultura artística de tiempos de la República supone tal cúmulo de acontecimientos y procesos de significación histórica relevante que su simple enumeración descriptiva requeriría demasiadas páginas. Por ello, para obtener una visión sintomática resulta especialmente revelador concentrarse alrededor de 1933, su año meridiano, pues gran parte de las nuevas situaciones han tomado ya forma histórica palpable y también se manifiestan, claramente, los procesos que tendrán pleno desarrollo en los años inmediatamente anteriores a la guerra. Pero, sobre todo, porque es un año en que se hacen muy tangibles esas dos precisiones historiográficas antes expuestas.

Es cosa sabida que 1933 es tiempo de tumultuosos conflictos políticos y sociales. Basta enumerar algunos hechos: Huelgas en Zaragoza, Granada, Murcia y Madrid así como levantamientos populares en Andalucía e insurrecciones revolucionarias en Cataluña, Aragón, Asturias, Andalucía (sucesos de Casas Viejas) y La Rioja. Si en 1932 habían tenido lugar los congresos del P.S.O.E., la U.G.T. y el P.C.E., este año se reorganiza la Lliga Regionalista, que pasa a denominarse Lliga Catalana, se funda el semanario *El Fascio* y, en octubre, Falange Española. A la acción legislativa de 1932, que había promulgado la Ley de Reforma Agraria y el Estatuto de Cataluña sigue, en 1933, la Ley de Orden públi-

co, la Ley Electoral y aquella por la que se declararon de propiedad pública los templos y monasterios. También es un año en que se forman y deshacen numerosos gobiernos: Azaña (14 de junio), Lerroux (12 de septiembre, aunque luego sería rechazado por las Cortes), Martínez Barrio (8 de octubre) y, tras el triunfo del centro y la derecha en las elecciones de noviembre, Lerroux con la C.E.D.A (18 de diciembre), inaugurando el llamado "bienio radical-cedista".

En medió de esta agitación político-social plagada de enfrentamientos e intereses contrapuestos (y en absoluto ajena a su presencia) se produce una intensa actividad cultural. El primero de sus síntomas es la aparición de numerosas revistas culturales que vienen a sumarse a la extensa nómina de las que ya se publican⁹. También de obras literarias y ensayísticas que hoy consideramos fundamentales¹⁰.

1933 es el año en que se estrena en Madrid Tierra sin pan de Luis Buñuel (que luego sería prohibida por el gobierno de Lerroux) y en que el teatro universitario La Barraca, montado por Ugalde y García Lorca en el marco de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, recorre las dos Castillas, Aragón, Navarra, Levante y Madrid, llevando hasta los pueblos más tradicionalmente desasistidos por la cultura el teatro de los clásicos y la plástica de los vanguardistas¹¹. Dicha plástica también se dejó ver en Madrid, en el teatro Calderón, a través de los decorados de Alberto para "La romería de los cornudos" y "Las dos Castillas", espectáculos montados por Ignacio Sánchez Mejías y La Argentinita.

De alguna manera, la Barraca gozaba de respaldo oficial, como actividad paralela a un proyecto gubernamental más amplio: Misiones Pedagógicas. Creadas por un decreto de mayo de 1931, las Misiones Pedagógicas recogían muchos aspectos del pensamiento de Manuel B. Cossío, que ocuparía desde el principio la presidencia de su Patronato. Su acción de fomento y difusión cultural se extendió al arte, la literatura, el cine, el teatro, la música... creando pequeños museos circulantes de reproducciones artísticas, bibliotecas, etc. Un enfoque de popularización del hecho cultural similar, aunque mucho más adjetivado ideológicamente, se había expresado ya en el libro escrito en 1927 por Gabriel García Maroto La nueva España 1930¹². En aquella obra se trazaba una especie de profecía-exhorto sobre lo que debiera ser la política artística de una futura España Republicana. Estas literales "barracas" de arte y teatro de La Barraca y Misiones Pedagógicas eran, en parte, la plasmación de aquella profecía de Maroto¹³.

Así pues, la política de acción cultural que inspiraba Misiones Pedagógicas y La Barraca evidenciaba, claramente, que los poderes públicos no querían quedarse al margen del gran debate cultural que se desarrollaba encarnizadamente en el seno de la sociedad española¹⁴. Porque ambas iniciativas no eran sólo un escenario para la expresión de cultura sino el instrumento que delataba, por parte de amplios sectores políticos e intelectuales de carácter progresista, una voluntad de mediar en las relaciones entre la cultura y el pueblo; de romper, aunque fuese incipientemente y en parte de manera simbólica, el tradicio-

nal aislamiento entre el hecho altocultural y las masas, ahora entendidas como verdadera ciudadanía.

Puede que ante iniciativas como éstas, plurales e integradoras de corrientes ideológicas diversas (o, simplemente sopesando hechos como que la República crease más de trece mil escuelas entre 1931 y 1933), palidezca el valor de cualquier juicio de valor acerca de la responsabilidad de los poderes públicos en las transformaciones que tuvieron lugar en la cultura artística de los años treinta. Porque, verdaderamente, la República volcó sus esfuerzos en atacar el inveterado retraso cultural español en sus mismas raíces, procurando integrar en el proceso de su modernización a una considerable parte del pueblo español. Por ello, precisamente, merece la pena detallar algunas de las implicaciones entre los poderes públicos y la renovación de la cultura artística en el entorno de este 1933.

Las dos grandes plataformas a través de las que el poder público auspiciaba la difusión de una imagen de la identidad del arte contemporáneo eran la Exposición Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno. Las exposiciones nacionales eran la plataforma más potente pues redactaban periódicamente los sucesivos paradigmas de la cultura artística hegemónica, espejo en que se miraban quienes querían integrarse en ella y ciudadela contra la que se organizaba la vanguardia radical y alternativa.

1933 es un año en el que no tiene lugar la convocatoria de una Exposición Nacional, pero se sitúa en la medianera de las dos exposiciones nacionales republicanas: 1932 y 1934¹⁵, absorbiendo la inercia de un puente de transformación y acelerando las expectativas de quienes buscaban un cambio más radical aún. En comparación con las exposiciones nacionales de la Dictadura¹⁶, las dos exposiciones mencionadas dejan ver en sus paredes algunas novedades (aunque no se hayan producido cambios administrativos relevantes)¹⁷: Participa un nutrido grupo de artistas involucrados en las alternativas de renovación o representativos de esos "realismos de nuevo cuño"¹⁸ de que hablaba al principio y, sobre todo, se conceden medallas a obras cuyo lenguaje es más "moderno" que los premiados en anteriores certámenes¹⁹.

Sin duda, el papel de Manuel Abril²⁰ como Jurado de Admisión de la exposición de 1932 fue fundamental y determinó el inicio de una apertura de las puertas del recinto del arte oficial. Se produjo entonces una especie de pacto entre diversos sectores encaminado a lograr un progreso estético de talante integrador y digestible para el público; fue algo que resucitaba el sentido de la primera exposición de los Ibéricos.

En 1927, la mencionada utopía de Maroto también había imaginado una República que nombraba director del museo encargado de lo contemporáneo a uno de los impulsores de los Ibéricos de 1925: Juan de la Encina²¹. La profecía se cumplió y, en julio de 1931, el Gobierno nombró a Juan de la Encina Director del Museo de Arte Moderno²². Se abría así una nueva etapa de la institución por la que esta segunda pla-

taforma de consolidación de cultura artística hegemónica se incorporaba de lleno a la tarea de una modernización integradora²³. Con una actitud más activa y avanzada aún que la de las exposiciones nacionales republicanas y, en cierto modo, presidida también por esa especie de "talante Sociedad de Artistas Ibéricos".

Los efectos de una dirección que duraría seis años no se hicieron esperar. En 1932, la institución inicia su primera reorganización museográfica (encargada a Luis Moya) y un programa de exposiciones que incluye nombres de la primera línea de la plástica del momento: González Bernal, Santa Cruz, Climent, Moreno Villa, en 1931, y Pérez Mateo, Palencia y Moreno Villa, en 1932. En este último año el Museo albergó también la exposición de la Nueva Federación de las Artes (Botí, Castedo, Climent, Isaías Díaz, Moreno Villa, Pelegrín, Souto, Rodríguez Luna, Mateos, Pérez Mateo y Díaz Yepes), que heredaba la línea de trabajo de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, creada en los primeros días de la República al calor de los vientos de cambio.

En 1933 el Museo inicia un giro mucho más decidido y, en enero, se convoca un Concurso Nacional de Arquitectura con el objeto de realizar un "Anteproyecto de Museo Nacional de Arte Moderno en el Paseo de la Castellana". El primer premio fue para García Mercadal y los accésits para Moya y Chumillas²⁴. El programa museológico propuesto en las bases pero, sobre todo, la memoria del proyecto ganador de Mercadal, indican claramente la intención que tenía el Gobierno de hacer visible un cambio de mentalidad con respecto al arte contemporáneo. Esta intención se rubricaba con el significado de la apuesta por un lenguaje arquitectónico entonces invariablemente asociado a la modernidad, algo que también había sido explícitamente fabulado en la premonitoria utopía que Maroto había escrito en 1927:

"...Paseo del Prado. El paralelepípedo hecho de hormigón, de metal, de cristal, que tanto ha dado que decir: la Comisaría de Bellas Artes... un saloncito claro, reducido. Paredes grises. Por un gran ventanal de armadura metálica que ocupa todo un flanco entra la luz del día sin la más mínima violencia. En las paredes, pinturas, dibujos de artistas modernos..."²⁵.

El programa de exposiciones de 1933 fue, precisamente, el más comprometido con las formas y las voces de la renovación. A principios de año, el Museo celebra una monográfica de Rodríguez Luna²⁶, artista de vanguardia y, como veremos, hombre comprometido con los sectores situados ideológicamente más a la izquierda. En abril, se inaugura una exposición de arte francés, entre cuyos nombres figuran los de Derain, Bonnard, Vuillard, Marie Laurencin, Segonzac, Lothe... algo que para Madrid suponía una relativa novedad²⁷. No ajena a esta voluntad de entablar relaciones internacionales con la modernidad habría sido la presunta intención de Juan de la Encina de traer a Madrid a Pablo Picasso y exponer sus obras en el museo; algo que hubiese tenido una carga simbólica demoledora pero que, de momento, se vería

frustrado²⁸. En julio, el Museo alberga una exposición de los trabajos del GATCPAC para la Ciudad de Reposo de Barcelona²⁹ que vuelve a demostrar una vocación por la nueva arquitectura³⁰.

La última conexión que la institución tuvo en 1933 con la vanguardia fue la presencia de Joaquín Torres García, que volvía a España después de una larga ausencia. Es conocido que Torres, figura fundamental de la primera fase de la vanguardia catalana, había estado vinculado en París al grupo Cercle et Carré y que en estos momentos conducía su poética visual por los caminos de la abstracción constructiva. En torno a esta poética, Torres logró articular el llamado "Grupo de artistas de arte Constructivo", compuesto por él mismo, Palencia, Castellanos, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Mateos, Maruja Mallo, Alberto Sánchez, Díaz Yepes, Julio González (presente a través de una obra), Angeles Ortiz y Germán Cueto, que ocuparon una sala propia en el habitualmente conservador Salón de Otoño madrileño de 1933³¹. Se trataba de un hecho importante dentro del paisaje relativo que ofrecía Madrid, pero también de algo que no tendría continuidad, pues Torres abandonó definitivamente España en abril de 1934. Mientras tanto, su actividad de agitador vanguardista estaba siendo muy intensa³², lo que confirió especial significación al hecho de que, en mayo, el Museo le organizase una exposición antológica, es decir, se situara al compás de las últimas propuestas de la vanguardia.

Bastan estas pequeñas observaciones, contrastadas con la cronología general de la vanguardia en este 1933, para advertir que la acción de los poderes públicos está involucrada en gran parte de ellos³³. E incluso, más aún, que actuaba mediante una cierta estrategia de complicidad. Cuando en septiembre de 1932 (sólo cuatro meses después de la inauguración de la primera Exposición Nacional republicana) salió a la calle el primer número de Arte, el órgano de la resucitada S.A.I., su editorial³⁴ (posiblemente escrito por el propio Manuel Abril), exhortaba al Gobierno a realizar unos cambios que, en substancia, diferían poco de los que éste estaba intentando realizar en el Museo y en la propia exposición. En el fondo, en vez de lo que en su momento los historiadores interpretamos como reproche, suponía una voz de apoyo lanzada desde un sector de la "sociedad civil" (intelectuales, artistas y aquella parte del "público del arte" que deseaba "modernizar" sus atributos simbólicos) que se alineaba contra el verdadero obstáculo que la República encontraba en este aspecto: la resistencia de las viejas instituciones y de los "enroques" del corporativismo (la Academia, la Asociación Nacional de Pintores y Escultores, el bloqueo de la Asociación de la Prensa por los críticos conservadores, "la gran familia de los artistas condecorados"... el público de la burguesía periclitada).

Tal vez no sería del todo descabellado pensar que la propia resurrección de la Sociedad de Artistas Ibéricos fuese una operación calculada, concebida en connivencia con los poderes públicos, para ofrecer una alternativa modernizadora contra las asociaciones conservadoras³⁵

que controlaban lo que Peter Bürger llama "institución arte"³⁶. De hecho, no podemos ignorar que, además de el carácter prácticamente oficial que en 1932 tuvieron las exposiciones de la S.A.I. en Copenhague y Berlín, a Sociedad sería la encargada de organizar la muestra oficial de 1936, en París³⁷. Sin embargo, es importante percibir cómo esta "operación de convivencia estratégica se debilita hasta casi congelarse durante el llamado bienio negro". De hecho, en junio de 1933, aparece el segundo pero también último número de Arte³⁸.

Pero no todos los sectores consideraban suficientes estos signos de cambio. Acantonado en la independencia de su atalaya insular, y alentado por su conciencia de alineamiento con las primeras posiciones de la cultura internacional, el grupo canario de Gaceta de Arte apretaba las tuercas exigiendo un giro mucho más audaz³⁹. Desde su aparición, en septiembre de 1932, la revista no había cesado de emitir proclamas, comunicados y manifiestos que intentaban cubrir todas las facetas del horizonte para la puesta al día de la cultura española. Los textos programáticos de 1933 son muy explícitos a este respecto: los seis manifiestos lanzados ese año son, simultáneamente, la denuncia de situaciones reales de la cultura española y el planteamiento de las respectivas alternativas para su superación⁴⁰. Todos ellos inciden directamente en los objetivos a través de los que se estaba manifestando la acción cultural de la República: arquitectura escolar, renovación de los lenguajes plásticos, teatro, pedagogía...

Más dura aún será la acción crítica de las alternativas con un compromiso político rubricado y explícito. A finales de 1932 se funda en Valencia la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) y, en este 1933, las A.E.A.R (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) de Madrid, Barcelona y Sevilla⁴¹. Con inclinaciones al comunismo libertario la una y seguidora del internacionalismo soviético del Congreso de Karkov las otras, aunque estratégicamente relacionadas, supusieron las primeras alternativas culturales revolucionarias que incluían ya a un nutrido grupo de artistas⁴².

No vamos a entrar en el análisis minucioso de una nueva confrontación cuyos perfiles se irán haciendo más densos en los años siguientes y que continuará a lo largo de la Guerra Civil, pues lo que nos interesa ahora es su eclosión en este 1933. Pero sí conviene situar las coordenadas de acción de las que partían AEAR y la UEAP. Sin llegar a realizar todavía una crítica excesivamente violenta a la política de acción cultural de la República, estas plataformas comienzan a entablar un debate ideológico mucho más radical y vinculan el compromiso del intelectual y el artista a una lucha internacionalista contra el amenazante fascismo, que ya se detectaba nítidamente en España. El primero de mayo, la AEAR de Madrid lanza el Adelanto de la revista Octubre, que se presenta como un verdadero manifiesto. El siete del mismo mes aparece el manifiesto de la UEAP⁴³. En junio, sale a la calle el primer número de la archifamosa revista Octubre, escritores y artistas revolucionarios, que dirigía Rafael Alberti; en octubre, y en sintonía

con lo anterior, aparece el manifiesto de la revista Nuestro Cinema. Finalmente, en diciembre, se celebra en el Ateneo madrileño la "1ª Exposición de Arte Revolucionario" organizada por la AEAR y en plena vinculación a la UEAP. Todos estos hechos contribuyen a crispar un clima que, desde la extrema derecha, encontraba organizado su polo simétrico y que condicionará, en cierto modo, el comportamiento del mapa cultural en los dos años siguientes⁴⁴.

A pesar de los importantes contactos con otros contextos del Estado, Cataluña marcharía por unos derroteros muy diferentes en lo que se refiere a los temas que nos sirven de argumento central⁴⁵. Empezando por sus exposiciones "oficiales". La opinión de quienes han estudiado recientemente esta cuestión es que la reposición, a partir de 1932, de las exposiciones municipales de primavera no supuso un horizonte de transformaciones excesivamente significativo con respecto a los gustos asentados en el "público del arte" catalán⁴⁶. Sin duda y de antemano, éstos eran mucho más abiertos a sintonías con la aventura estética europea del primer tercio del siglo que los del resto del Estado, y el sentido de una eventual "modernización" estaba referido a coordenadas muy diferentes⁴⁷. De aquí se deriva, por ejemplo, la naturaleza del cauce de las actuaciones de los ADLAN (Amics De les Arts Nous), cuyas actividades de 1932 pero, sobre todo, las que tienen lugar en 1933, se mueven en una esfera estrictamente privada a la que sólo se accede por rigurosa invitación. ADLAN era una punta de lanza vanguardista que se movía de espaldas al compromiso visible con la sociedad o, si quiere verse de otra forma, que reflexionaba sobre el destino estético de la colectividad en el interior de un laboratorio. Cuando en 1934 Ferrant traslada a Madrid las siglas de ADLAN, el talante del grupo que se aglutina tras ellas asimila las pautas de comportamiento de la vanguardia madrileña, en las que el concepto de publicidad era fundamental⁴⁸. Ya hemos insinuado que, tal vez, ese ADLAN Barcelona-Madrid-Tenerife-Bilbao, estuviera intentando tomar en 1936, el relevo de lo que, en 1931, había sido la "operación Ibéricos".

La conclusión, aunque ineludiblemente provisional en un tema todavía falto de una investigación exhaustiva de base, es que, según pasa el tiempo y la reflexión retrospectiva crece en densidad, el esfuerzo transformador de la Segunda República Española en el terreno de la cultura artística se nos revela más importante, estratégico y pragmáticamente progresista. Y ello, aún en el caso de que nuestras simpatías personales se inclinen más hacia la radicalidad de la vanguardia formal o de la ideológicamente comprometida. No sabemos dónde hubiese llegado el proceso si la historia no se hubiera interrumpido, pero las páginas siguientes de este relato quedaron en blanco tras el estallido de la Guerra Civil. Su capítulo siguiente está escrito ya en el frente, aunque tenga un episodio tan brillante como el del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937.

Notas

1. El presente trabajo ha sido escrito reelaborando los contenidos básicos de otros anteriores: "1933: Meridiano crucial de la cultura artística en el Estado español", en *3ZU. Revista d'arquitectura*, nº 4, Barcelona, VI-1995, pp. 6 a 13. (publicado también en *Causas y azares*, nº 5, Buenos Aires, otoño de 1997) y "El equipaje de los años treinta", en el catálogo de la exposición *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, X-1999. Fundación Caja de Madrid, pp. 15 a 40.

2. Esta imagen nebulosa trazada en plena postguerra, tejía la imagen de la historia del arte español del primer tercio de siglo con nombres de grandes artistas y sin atender al contexto geográfico-cultural en que éstos desarrollaron su actividad. Comenzó a disiparse, precisamente, cuando la memoria histórica recuperaba la existencia de la cultura artística de vanguardia que tuvo como escenario el Estado español. Merece recordar algunos escritos que fueron pioneros a este respecto: GAYA NUÑO, J. A.: "Medio siglo de movimientos de vanguardia en nuestra pintura", en *Dau al Set*, Barcelona, XII-1950; MORENO GALVAN, J.M.: "El arte español entre 1925 y 1935", en *Goya*, nº 36, Madrid, 1960 (alusivo a la exposición que, con el mismo título, tuvo lugar en la galería Darro de Madrid en abril de 1960); BOZAL, V.: "El realismo social en España", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 3, Valencia, 1963 y "La renovación artística de 1925 en España", en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 194, Madrid, 1966; AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, 1966, Guadarrama; SANTOS TORROELLA, R.: *Del románico al Pop Art*, Barcelona, 1965, EDASHA.

3. Basten, como botón de muestra, quejas tan conocidas y significativas como las que se vertieron en la presentación de la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ANONIMO: "Nuestro saludo y nuestros propósitos", en *Arte*, nº 1, Madrid, IX-1932, sobre la que luego volveremos desde un punto de vista diferente) o en los escritos que al respecto publicaba la tinerfeña *Gaceta de arte* (ANONIMO: "9º manifiesto de G.A. Tema: La República y la estética, X-1933; ESPINOSA, A.: "Ars republicae", IX-1933). Estos textos heredaban los exhortos que, nada más establecida la República, había hecho la recién creada Agrupación Gremial de Artistas Plásticos ("Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales", en *La tierra*, Madrid, 29-IV-1931).

4. Esta crítica es, además, autocrítica que dirijo hacia mis propias investigaciones de finales de los setenta y publicaciones de principios de los ochenta, explícitamente conscientes del claroscuro de esta dialéctica, pero que no llegaban a abordar del todo la resolución de su penumbra. Por ejemplo, libros como *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, 1981, *Itsmo, o La vanguardia y la República*, Madrid, 1982, *Cátedra*.

5. Véase, como ejemplo muy significativo, el capítulo "El arte español contemporáneo. La lucha modernizadora", que sintetiza el arte del primer tercio de siglo en el libro dirigido por F. Calvo Serraller: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, 1985, Ministerio de Cultura-Fundación Santillana. Lo de búsqueda de ancestros para la legitimación de un presente "modernizado" se evidencia con mucha transparencia en los textos y antologías de obras de los catálogos de las exposiciones *Le siècle de Picasso, L'imagination nouvelle. Les années 70-80, Espagne 87. Dynamiques et interrogations*, París, X-1987-1988 (que formaron parte de la magna muestra *Cinq siècles d'Art Espagnol*), con las que el Gobierno español quiso presentar a Europa la nueva cara de una España, por fin "modernizada", que recuperaba las cimas más brillantes de su historia.

6. Como ejemplo estas de nuevas visiones globales de nuestra cultura artística del primer tercio de siglo cabría destacar, entre otras obras de conjunto, catálogos de exposiciones como *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*, Francfort-Madrid, 1991, *Schirn Kunsthalle-MNCARS. A.C. Las vanguardias en Cataluña. 1906-1939*, Barcelona, 1992. *Caixa. Surrealismo en España*, Madrid, 1994, *MNCARS. Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986, D.F. de Guipúzcoa. *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, Madrid, 1995, *MNCARS. Ismos. Vanguardias españolas 1915-1936*, Madrid, 1998, *F. Caja Madrid. Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, X-1999. *Fundación Caja de Madrid. También libros de contenido general como: BOZAL, V.: Pintura y escultura españolas del siglo XX. 1900-1939*, Madrid, 1992, E. Calpe. *BONET. J.M.: Diccionario de las vanguardias en España. 1987-1936*. Madrid, 1995. *Alianza*. Igualmente, son muy a tener cuenta algunos de los aspectos que se aportan en *PEREZ ROJAS, J.: Art Deco en España*, Madrid, 1990, *Cátedra*.

7. Realmente fue con la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 cuando se explanó un territorio de confluencias sobre el que pareció vislumbrarse un "frente común" en pro de la renovación artística. Se daban cita muchos factores: El suceso tenía amplia resonancia en la prensa (Cf. la documentación del cat. de la exp. *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español...* op. cit.) y en las élites intelectuales (al calor del suceso, Ortega publicaría, en el verano de 1925, su *Deshumanización del arte*, en forma de libro pues ya la había avanzado desde las páginas de *El Sol*). Algunos vanguardistas de la segunda década "volvían al orden" (Barradas es un caso paradigmático). Los jóvenes vanguardistas se integraban en la modernidad a través de las tendencias de los nuevos realismos europeos (Dalí, Alberto, Pelegrín, Palencia...). Los vascos encontraban una sintonía con la actualidad desde su difícil equilibrio entre tradición y modernidad; algo que a los catalanes, ausentes en la exposición, también les beneficiaba desde su renovado noucentisme. Estos y otros factores, empezaban a brindar un camino de modernización accesible y una vía de coexistencia con la vanguardia más radical a los artistas conservadores, que comenzaban a sentirse incómodos ante la avalancha de críticas, provenientes incluso de un público del arte que ahora empezaría a ser proclive a la modernización superficial propuesta por el Art-Déco internacional (Cf. PÉREZ ROJAS, J.: op. cit.) El trabajo más importante sobre los Ibéricos realizado hasta la fecha es la Tesis Doctoral (inédita) de Javier Pérez Segura *La Sociedad de Artista Ibéricos (1920-1936)*, Madrid, 1997, U.C.M.

8. Cf. BRIHUEGA, J.: "El equipaje de los años treinta" op. cit.

9. En 1933 aparecen en Madrid Octubre, Cruz y Raya, Los cuatro vientos, Hoja Literaria, Pliegos recoletos... En el resto de España, L'Art de la Llum (Barcelona), Cine amateur (Barcelona), Art (Lérida), Art (Barcelona), Europa (Barcelona), Presencia (Cartagena), Mediodía 2ª Epoca (Sevilla)... He desarrollado más a fondo esta cuestión en "Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas", en el catálogo de la exposición *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*, Madrid, X-1996-I-1997, MNCARS, pp. 117 a 132.

10. Puentes que no acaban de Moreno Villa; Fábula verde de Max Aub, Un fantasma recorre Europa de Alberti, La voz a ti debida de Salinas, Oda a Walt Whitman de Lorca, Perito en lunas de Miguel Hernández, Invitación a la poesía de Cernuda, Presente de Juan Ramón Jiménez, Drop a Star de León Felipe, A mig aire del temps de López Picó, Darrera el vidre de Sindreu, Valentina de Soldevila, San Manuel bueno y mártir de Unamuno, sendos ensayos de Ortega sobre Dilthey y Goethe, Antología de la poesía romántica española de Altolaguirre, Escila y Caribdis de la literatura española de Dámaso Alonso, Ensayo sobre la crítica del psicologismo de Husserl de Gaos... por citar sólo algunos ejemplos significativos.

11. El teatro universitario La Barraca exhibió este año figurines y decorados de Benjamín Palencia, Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Alberto Sánchez, Alfonso Ponce de León, y Manuel Ángeles Ortiz (Cf. SÁEZ DE LA CALZADA, L.: "La Barraca". Federico García Lorca y su teatro universitario, Madrid, 1976, Ed. R. de Occidente).

12. Madrid, 1927, Biblos.

13. Puede que el papel del pensamiento de Maroto (que en 1828 se marchó a México a trabajar con las Escuelas de Acción Artística del gobierno de Cárdenas) tuviese más influencia de la que en principio pudiera pensarse. No en vano había sido, en 1923, uno de los promotores de la Exposición de Artistas Ibéricos, algunos de cuyos protagonistas y "salutadores" (Manuel Abril, Juan de la Encina...) tendrían un importante papel en la política artística republicana.

14. Obviamente, hablamos de cultura artística contemporánea pues, amén de las realizaciones en educación, extensión universitaria, política del libro y bibliotecas o relaciones culturales internacionales, es conocida la importante política de la República en aspectos de protección jurídica y pragmática del patrimonio histórico, artístico, documental y bibliográfico, así como la encaminada a su difusión social (para un recorrido sintético Cf. HUERTAS VAZQUEZ, E.: *La política cultural de la Segunda República española*, Madrid, 1988, Ministerio de Cultura).

15. La de 1936 no tuvo tiempo de ser vista pues coincidió con el estallido de la Guerra Civil. Las otras dos grandes muestras "oficiales" se celebraron en el extranjero: L'Art Espagnol Contemporain (París, marzo de 1936, Jeu de Paume) y, naturalmente aunque ya en plena guerra, el famoso Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937.

16. Durante la Dictadura de Primo de Rivera se celebraron tres exposiciones nacionales (1924, 1926, 1930) representativas, sobre todo las dos primeras, de esos contenidos artísticos tradicionales que tanto exasperaban a los sectores progresistas de la cultura. Sólo la de 1930 (celebrada durante la llamada "dictablanda" de Berenguer) dejaba entrever el principio de una apertura artística cuyos impulsos serían aprovechados por la República. También durante estos años se suprimieron las exposiciones municipales de primavera catalanas, una de las piedras de toque de su autonomía cultural. En un acto de demagogia sustitutoria, la Dictadura organizó un magno Certámen Internacional de Arte en Barcelona, en 1929. La República levantaría aquella prohibición y las exposiciones municipales catalanas volverían a celebrarse a partir de 1932, desglosadas en el Saló Montjüich y el Saló Barcelona. En abril de 1931, todavía bajo el gobierno Berenguer, tuvo lugar una "Exposición de arte español" en Oslo, en la que ya empieza a notarse cierta apertura a nombres nuevos (Berdejo, Quintanilla, Pérez Rubio, Angeles Santos, Pedro Sánchez, Pérez Mateo...) y en cuyo catálogo, el prólogo de Estévez Ortega menciona a Picasso como valor de la cultura española y alude ya claramente al enfrentamiento entre academismo y renovación, que la exposición quiere recoger de una manera neutral.

17. En 1932 sigue vigente el Reglamento de marzo de 1924. Se modificará por Decreto de marzo de 1934, aunque pocas cosas cambiarán, pues los jurados de admisión y colocación siguieron en manos de las instituciones de siempre (Academia de San Fernando, Asociación de Pintores y Escultores, Asociación de la Prensa...), que debían designar a los vocales. Si acaso, cabe señalar como matiz que, en 1934, los jurados de recompensa dejaron de ser en su totalidad elegidos por los artistas participantes (norma por otra parte demagógica pues su realidad era la de una práctica de cooptación endogámica) para incorporar también vocales parecidos a los del jurado de admisión y a otros designados directamente por el Estado. Las transformaciones se debieron, pues, más a la intuición por parte de los (siempre chaqueteros) jurados de que era "voluntad" del poder político que se funcionara con un nuevo talante, que a una modificación administrativa explícita.

18. Vázquez Díaz, Arteta, Barral, Rosario Velasco, Fernández Balbuena, Juan Luis López, José y Margarita Frau, Almela, Cristóbal Ruiz, Climent, Planes, Pedro Sánchez, Hidalgo de Caviedes, Zelaya, Ismael, Francisco de Miguel, Rodríguez Luna, Mateos, Souto, Gregorio Prieto, Waldo Insúa, Flores, Muntané, Aguiar, Martín Durbán, Teresa Condeminas... y muchos otros que harían esta relación muy larga. Es decir, artistas que militaron en las primeras vanguardias, "ibéricos", miembros del Salón de los Independientes, academicistas "modernizados" a través del acercamiento a los nuevos realismos e, incluso, surrealistas y otros artistas considerados en ese momento como "de vanguardia".

19. Esta abundancia de "modernidad premiada" se notó sobre todo en la de 1932, en la que, junto a artistas más conservadores, obtuvieron galardón: Arteta y Pérez Rubio (1ª Medalla); Rosario Velasco, Muntané, Frau, y García Condoy (2ª Medalla); Lahuerta, Suárez Peregrín, Briones, Insúa y Pérez Mateo (3ª Medalla). En la de 1934 obtuvieron medallas, entre otros: Vázquez Díaz (1ª), Briones (2ª) y Julia Minguillón y Pellicer (3ª).

20. Manuel Abril había sido uno de los principales impulsores de los Ibéricos de 1925. Como luego veremos, en septiembre de 1931, y tras seis años de silencio, los Ibéricos reaparecen en el Ateneo de San Sebastián. Manuel Abril también reimpulsa los Ibéricos en 1932, editando un órgano, la revista Arte (Cf. ut supra, nota 3), y realizando dos exposiciones en el extranjero (en septiembre, en la galería Charlottenborg de Copenhague y, en diciembre, en la Fletcheim de Berlín), que funcionarían casi como representaciones oficiosas de la cultura española.

21. Seudónimo del crítico José Gutiérrez Abascal, que en su día glosó ampliamente la exposición desde las páginas del madrileño La Voz (una larga serie de artículos publicados entre el 27-V y el 10-VII de 1925).

22. Cf. JIMENEZ BLANCO, D.: *Arte y poder en la España del siglo XX*, Madrid, 1989, Alianza, pp. 30 y ss. En este libro también se da cuenta minuciosa de los duros debates surgidos en el seno del Patronato del Museo durante los primeros momentos de la era republicana. Contradicciones que, seguramente, tuvieron que ver con las distintas concepciones que sus miembros tenían del Museo, de sus funciones y de sus contenidos. La composición del Patronato era bastante ecléctica, aunque cabe destacar la presencia entre sus miembros de nombres proclives a la acción modernizadora como Luis Lacasa, Margarita Nelken, Vázquez Díaz, Zuazo, Emiliano Barral y luego Joaquín Sunyer.

23. Las transformaciones impulsadas por este giro se verán un poco aletargadas más tarde, coincidiendo con el llamado "bienio negro". No obstante, después de 1933 todavía se realizan algunas exposiciones importantes, como las de Norah Borges, Quintanilla y las Escuelas de Acción Artística de Maroto (dato muy significativo), en 1934. Pero, sobre todo, conviene señalar la gran antológica de Max Ernst que se organizaría en mayo de 1936, ya bajo el gobierno del Frente Popular y casi al borde de la guerra.

24. Cf. JIMENEZ BLANCO, D.: op. cit. pp. 40 y ss. La documentación completa del proyecto ganador fue publicada en el número monográfico dedicado a García Mercadal de Nueva Forma, nº 69, Madrid, X-1971, pp. 10 a 13.

25. GARCIA MAROTO, G.: op. cit. pág. 10 (Maroto sitúa este fragmento de la narración, explícitamente, en 1930). Para un estudio sobre los contenidos de la utopía de Maroto, ver mi trabajo: "Gabriel García Maroto y La nueva España 1930 que los españoles leyeron en 1927", en *Urano*, Zaragoza, VII-1987, pp. 15 a 24. La relación entre los poderes públicos republicanos y las nuevas propuestas de la arquitectura, fundamentalmente las del G.A.T.E.P.A.C o el G.A.T.C.P.A.C., constituyen otro eje para la evaluación de las transformaciones acaecidas durante los años treinta. Es un asunto que aquí no vamos a tocar, pero su significación alcanza esas dimensiones estructurales de la problemática que, como las de la enseñanza o, simbólicamente, las de Misiones pedagógicas, son las que verdaderamente pesan a la hora de enjuiciar una política cultural.

26. Cf. MATEOS, F.: "Luna en el Museo de Arte Moderno", en *La Tierra*, Madrid, 16-III-1933. Desde las páginas de este mismo periódico, Mateos había publicado una larga serie de artículos sobre el tema de las relaciones entre el arte y la política; algunos de ellos eran un exhorto directo al gobierno: "Los socialistas y el arte" (2-VII-1931); "¿Arte? ¿Política?" (15-VIII-1931).

27. Cf. JIMENEZ BLANCO, D.: op. cit. pág. 37.

28. Cf. MATEOS, F.: "Pablo Picasso. Carta a Juan de la Encina", en *La Tierra*, Madrid, 28-VI-1932. Hubo un antecedente de esta iniciativa, debida a un grupo de intelectuales entre los que también se encontraba Juan de la Encina, poco tiempo antes de que se proclamara la República (Cf. GIMENEZ CABALLERO, E.: "Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso", en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-III-1931). Las exposiciones de Picasso en España (Barcelona, Bilbao y Madrid) sólo tendrían lugar en 1936, Gracias a las gestiones del grupo ADLAN.

29. Cf. ANONIMO: "La Ciudad de Reposo que necesita Barcelona", en *AC*, nº7, pp. 24 a 31.

30. Ya la E. Nacional de 1932 había concedido medallas de arquitectura a Felipe López Delgado (2ª, por el proy. para el cine-teatro Fígaro, en Madrid) y a García Mercadal (3ª, por el proy. para la Plaza de Cuba en Sevilla).

31. En mi trabajo *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, op. cit. pp. 339 y ss., recojo las numerosas referencias a este suceso que aparecieron en las revistas culturales de la época.

32. Exposiciones en Barcelona (Círculo Artístico en mayo de 1933 y sala Badrines a principios de 1934) y en Madrid (en 1933, en marzo en Amigos del Arte y en abril en el Lyceum Club) así como múltiples conferencias Madrid (en 1933: Ateneo, Escuela de Cerámica, Escuela de Bellas Artes, Instituto Escuela, Lyceum Club y Salón de Otoño).

33. Al margen de las actividades de alternativas modernizadoras como Artistas en Acción (expusieron en 1932 y 1933 en Heraldo de Madrid) o de las más avanzadas como ADLAN, el Grupo tinerfeño de Gaceta de Arte, el grupo ilerdense de ART o los grupos políticamente radicalizados, de los que luego hablaremos (UEAP o AEAR), el resto de los hechos de 1933 relacionables con la vanguardia son exposiciones aisladas o sucesos geográficamente muy localizados. Si, además, tenemos en cuenta la autonomía con que se comportaba la cultura catalana, el grado de compromiso de la República parece mayor aún.

34. ANONIMO: "Nuestro saludo y nuestros propósitos" (seguido de) "Al Excelentísimo Señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes", en Arte, n° 1, Madrid, IX-1933. Es igualmente significativa la inclusión del texto de Angel Ferranti "El Estado y las artes plásticas. Diseño de una configuración Escolar", también publicado por la revista del GATEPAC (AC, Barcelona, 2ª trim. de 1933). Todos los aspectos relativos a las relaciones entre la SAI y la República han sido profusamente documentados por Javier Pérez Segura en su mencionada Tesis Doctoral (inédita).

35. Una buena radiografía de las contradicciones que se entrelazan en los procesos de transformación de la burguesía española de estos años puede verse en TUÑÓN DE LARA, M.: Poder y sociedad en España, Madrid, 1984, Espasa Calpe,

36 BÜRGER, P.: Teoría de la vanguardia, Madrid, 1987, Península.

37. Cf. nota 12. Esta idea de complicidad se deja entrever muy claramente en el texto de la conferencia que Giménez Caballero (antiguo vanguardista liberal y ahora declarado fascista) pronunció en la inauguración de la también mencionada exposición de los Ibéricos en San Sebastián (I-X-1931), la que señalaba la resurrección de la S.A.I. de 1925. En ella, GECE habla explícitamente de "conspiración" ("habéis venido a conspirar" dice textualmente) y, en su habitual prosa laberíntica, desautoriza a la República como interlocutor de dicha conspiración (Cf. GIMÉNEZ CABALLERO, E.: "El Robinsón entre sus amigos los salvajes Ibéricos", en La Gaceta Literaria, Madrid, I-XI y I-XII-1931).

38. Parece que Guillermo de Torre forzó un nuevo comité de redacción (el primero: Abril, Ponce de León, Marchalar y Guillermo de Torre; el de éste segundo número: Blanco Soler, Maraño, Pérez Rubio y de Torre). En el número de 1933 aparecen textos importantes como "Palabras de un escultor" (Alberto Sánchez), así como otros de Abril, Bergamín o de Torre. Sabemos que en febrero de este año organiza una exposición de González de Serna en el Ateneo, pero la verdad es que de la S.A.I. no volvería a saberse hasta 1936. Hacia 1934, algunos de sus miembros aparecerán vinculados a la operación de establecimiento de un ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) madrileño, que luego intentará completar, con los canarios de Gaceta de Arte y con ciertos sectores vascos, un eje Barcelona-Madrid-Bilbao-Tenerife.

39. Entre 1932 y 1936, Gaceta de Arte lanzó doce manifiestos y más de una docena de textos de carácter programático sobre arte, arquitectura, política y cultura en general. Desde una posición ideológica de izquierda comprometida, pero independiente de las tesis oficiales de los congresos internacionales de escritores y artistas revolucionarios (XI-1930 en Karkov, VIII-1934 en Moscú y julio de 1935 en París), planteó como ejes de su pensamiento: la necesidad de un compromiso del intelectual y el artista con la colectividad, la adscripción a las corrientes del racionalismo arquitectónico internacional, el antiacademismo, el antifolclorismo estilístico, la conciliación entre la investigación estética y el activismo ideológico y, en general, la renovación general del horizonte cultural. Todos estos textos están recogidos en mi antología La vanguardia y la República, Madrid, 1982, Cátedra, pp. 100 a 149.

40. "5º Manifiesto racionalista de G.A. Tema: arquitectura escolar" (II-1933), en el que se critica la arquitectura escolar de la República; "7º Manifiesto de G.A. Tema: El nuevo espíritu" (V-1933), en el que se abjura del nacionalismo, el decorativismo y todo tipo de ideas reaccionarias, convocando a la juventud española a integrarse en un frente internacional por la revolución de la cultura; "8º Manifiesto de G.A. Tema: La expresión plástica de la República" (VII-1933) y "9º Manifiesto de G.A. Tema: La República y la estética" (X-1933), exi-

giendo a la República un compromiso mucho más radical en lo que a la cultura artística se refiere; "10º Manifiesto de G.A. Tema: contra el actual teatro español" (XI-1933), atacando ferozmente la sensibilidad teatral del público burgués y "11º Manifiesto de G.A. Tema: el escandaloso robo de nuestro tiempo" (XII-1933), contra la corrupción ética del pasatismo burgués.

41. Todavía quedan muchos datos por investigar en torno a estas dos plataformas. Para una primera visión de conjunto conf. RENAU, J.: *La batalla per una nova Cultura*, Valencia, 1978, E. Climent y MONTERO, E.: "Octubre, revelación de una revista", en el facsímil de la revista Octubre, Madrid-Vaduz, 1977, Turner-Topos Verlag. Para los antecedentes de las revistas políticamente militantes es imprescindible el trabajo de JIMENEZ MILLAN, A.: "La literatura `de avanzada' a través de las revistas Postguerra y Nueva España (1927-1931)", en *Analecta Malacitana*, vol III, I, Universidad de Málaga, 1980.

42. La UEAP a Renau, Antonio y Manuela Ballester, Pérez Contell, Karreño..., las AEAR a Cristóbal Ruiz, Bartolozzi, Alberto Sánchez, A. Olivares, López Obrero, Rodríguez Luna, Castedo, Miguel Prieto, Arteta, Isaías Díaz, Pérez Mateo... y a gran número de caricaturistas.

43. En ese momento se denominaba todavía Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios (Cf. EL COMITE PROVISIONAL: "Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios", en *El Pueblo*, Valencia, 7-V-1933).

44. Son ya numerosas las revistas generadas por el fascismo español: *La Conquista del Estado* (1931), *Acción española* (1931), *JONS* (1933), *El Fascio* (1933), *FE* (1933)... (Cf. MAINER, J. C.: *Falange y literatura*, Barcelona, 1971, Labor). A todo ello debemos sumar la progresiva derechización que se había producido, entre 1929 y 1932, en *La Gaceta Literaria*. Durante 1933, su director, Giménez Caballero, escribirá artículos en las revistas antes mencionadas, hasta que, en 1935, publique su famoso libro *Arte y estado*, verdadero programa cultural para un eventual estado fascista español.

45. Algunas de las líneas de estos contactos, sobre todo en lo que se refiere a la actividad de la vanguardia, fueron expuestas en mi artículo "Les connexions de les avantguardes catalanes amb els nuclis avantguardistes espanyols", en *Nexus*, Barcelona, XII-1992. Aunque sea un tema sobre el que aquí no va a profundizarse, es muy evidente que la conexión más trascendente de la vanguardia Catalana con el resto del Estado se produjo a través de las actividades del GATCPAC que, a su vez, constituyen el tema más significativo en el ámbito de las relaciones con los poderes públicos catalanes.

46. Es la opinión de Joan Minguet y Jaume Vidal en su reciente e imprescindible cronología sobre el desarrollo de las vanguardias en Cataluña (Cf. el catálogo de la exp. *Las vanguardias en Cataluña. 1906-1938*, Barcelona, VII-1992, F. Caixa de Catalunya, pp. 510 y 511). No obstante, puede que todavía sea preciso aclarar muchos más extremos a este respecto, ya que todavía no tenemos una visión historiográfica global sobre las diferentes fases de la específica configuración de la cultura artística "hegemónica" en el contexto catalán.

47. Opino que una de las grandes cuestiones que aún quedan pendientes de un estudio en profundidad, es la colisión (en absoluto contradictoria) entre la pervivencia de la tradición del primer noucentisme y la recepción de los nuevos realismos europeos. La posición de un Feliú Elies, por ejemplo, es suficientemente reveladora a este respecto, como también lo son las variaciones en la actitud de Gasch.

48. Ferrant, Lamolla, Alberto, Maruja Mallo, Rodríguez Orgaz