



# COMO EL CAMINO EMPIEZA

PALABRA E IMAGEN  
PARA PERFECTO E. CUADRADO



Edición de  
Antonio Bernat Vistarini  
Almudena del Olmo Iturriarte  
Francisco J. Díaz de Castro  
María de Lourdes Pereira

José J. de Olañeta, Editor

MEDIO MARAVEDÍ

Colección dirigida  
por  
Antonio Bernat Vistarini

Consejo Editorial

Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne),  
Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid),  
Giancarlo Depretis (Università degli Studi di Torino),  
Aurora Egido (Real Academia Española y Universidad de Zaragoza),  
Tamás Sajó (Studiolum)



CONSULADO GERAL  
PORTUGAL BARCELONA

CÁTEDRA  
*José Saramago*



Universitat  
de les Illes Balears

Ilustraciones de cubierta: Mário Henrique Leiria. *Auto-retrato*, 1949.  
Óleo sobre plátex. 30.5 x 35 cm. Ex-colección de Cruzeiro Seixas,  
donación Eng.º João Meireles, colección de la Fundação Cupertino de Miranda.

Grabado de la portada, Alexandre O'Neill. *Sem título*, 1947.  
Tinta china sobre papel. 28 x 22 cm. Ex-colección de Mário Cesariny,  
colección de la Fundação Cupertino de Miranda.

Todas las ilustraciones del libro han sido cedidas generosamente  
por la Fundação Cupertino de Miranda.

© 2020, los autores

© 2020, para esta edición,  
José J. de Olañeta, Editor

ISBN: 978-84-9716-221-0

DL: PM-279-2020

Reservados todos los derechos

Printed in Spain

**EL ALMANAQUE DE LAS ARTES Y LAS LETRAS PARA 1928,  
LUGAR DE ENCUENTRO IBÉRICO<sup>1</sup>**

**Antonio Sáez Delgado**

*Universidade de Évora / Centro de Estudos Comparatistas da U. Lisboa*

<sup>1</sup> Este texto ha sido escrito en el contexto del proyecto *Modernismos ibéricos y el imaginario primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017), cofinanciado por COMPETE 2020, Portugal 2020 y Unión Europea (Fondo Europeo para el Desarrollo Regional).

La publicación en Madrid del *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, coordinado por el pintor y escritor Gabriel García Maroto y editado por Biblioteca Acción, supone, desde una perspectiva ibérica, un acontecimiento artístico y literario fundamental en la Edad de Plata de la cultura española. Aunque su presencia haya pasado a veces desapercibida para una buena parte de los estudiosos de las relaciones luso-españolas, o simplemente haya quedado relegada al hecho de ser el volumen en el que aparece la segunda publicación de Fernando Pessoa en España (la primera, constituida por cinco breves poemas ingleses traducidos por el ultraísta Rogelio Buendía, se publicó en 1923 en el diario onubense *La provincia*), el auge de los Estudios Ibéricos nos invita a acercarnos a este valioso título no solo desde la perspectiva dual de las relaciones Madrid-Lisboa, sino desde el amplio y múltiple diálogo establecido alrededor de la rica variedad cultural peninsular.

Desde que el profesor Perfecto Cuadrado (1988a; 1988b) trazara con precisión las coordenadas de las relaciones posibles e imposibles entre los miembros del Veintisiete y Portugal, con *La Gaceta Literaria* y la revista coimbrana *Presença* como testigos fundamentales de ese momento histórico de confluencia entre lo estético y lo ideológico, la necesidad de iluminar algunos frutos concretos de esas relaciones no ha hecho más que crecer. La sincronía fundacional de ambas cabeceras (*La Gaceta Literaria* nació en enero y *Presença* en marzo de 1927), así como el hecho de que las dos surgieran en el contexto de una cierta "revisión de la vanguardia, desde la óptica de la convivencia con un visible "retorno al orden" (Carmona, 1995: 49), preludiaban la posibilidad de un interesante espacio abierto para el diálogo entre los autores ibéricos. Y así se produjo, en efecto, hasta que la polémica sobre el meridiano intelectual aireada por Ernesto Giménez Caballero, que derivó en una visible obsesión por situar Madrid como epicentro cultural peninsular e iberoamericano, acabó por contaminar sus relaciones con los escritores del segundo Modernismo portugués, que cortaron en 1930 sus relaciones con *La Gaceta Literaria* (Lourenço, 2010).

Es importante referirnos a este contexto, el de la publicación de la revista de GC y su voluntad original de abrirla al universo ibérico e iberoamericano, pues es exactamente en ese clima donde se gesta el nacimiento del *Almanaque de las artes y las letras para 1928*. Por entonces, además, exactamente entre 1927 y 1932, residía en Madrid el dibujante, escritor y pintor José de Almada Negreiros, una figura fundamental para comprender los aires portugueses que respiran tanto *La Gaceta Literaria* como el *Almanaque*, según tendremos ocasión de apreciar. En esa órbita surgió el volumen coordinado por García Maroto (autor también de su sobrecubierta, que hace algún guiño a la cabecera y anagrama de *La Gaceta Literaria*, también obra suya, con sendos mapas de España y América), en el que conviven numerosísimas ilustraciones con obras, retratos o referencias de escritores de varios entornos generacionales: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Azorín o Unamuno; Ramón Gómez de la Serna, Manuel Abril o Corpus Barga; Francisco Ayala, García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Moreno Villa, Emilio Prados, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre, Adriano del Valle o Rogelio Buendía, entre otros. A todos ellos hay que sumar los nombres de autores provenientes de otras latitudes culturales, como los catalanes Eugenio d'Ors, Josep Maria López-Picó, Marià Manent o Carles Riba; los argentinos Jorge Luis Borges o Norah Lange; el mexicano Salvador Novo; el chileno Pablo Neruda; los cubanos Jorge Mañach y Juan Marinello, o el peruano Alberto Hidalgo. A esta nómina debemos, además, añadir a los escritores portugueses Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro y Almada Negreiros; a franceses como André Gide o Paul Valéry; o a centroeuropeos como Rainer Maria Rilke. Un conjunto de colaboradores literarios, en suma, rotundamente deslumbrante, a los que habría que añadir las impresionantes firmas de los ilustradores del volumen, entre los cuales figuran Picasso, Juan Gris, Barradas, Vázquez Díaz, Sunyer, Diego Rivera o Almada, entre otros.

Este extraordinario conjunto convierte el *Almanaque*, sin duda, en una muestra notable de una forma de entender las relaciones culturales en la totalidad de la Península Ibérica, por un lado, y de España con Hispanoamérica y Europa, por el otro, basada en una voluntad aperturista fundamentada en un incuestionable deseo de aumentar el conocimiento por el arte y las letras modernas de esos espacios. En el contexto ibérico, de forma muy especial, Gabriel García Maroto fue singularmente sensible a la pluralidad cultural y a la importancia de las periferias en el dibujo de un panorama coherente y dinámico de la Península. En la nota que sirve de preámbulo al *Almanaque*, tras defender que este respondía tan solo a su propio gusto personal, afirma: «Ni resumen literario y artístico del año que acaba, ni valoración sopesada y objetivada: una suma de valores ciertos en una actuali-

«suma de valores ciertos» (Almanaque, 1928: 2) Esa «actualidad sin agobios» basada en una del almanaque a la poesía y el arte catalanes, con una amplia muestra lírica en ese idioma, que escoja ilustraciones con paisajes gallegos y vascos, o que abra las páginas de la publicación —a través, sin duda, de Almada Negreiros— a los tres autores más importantes de la generación de *Orpheu* en Portugal.

Esta visión profundamente progresista y plural de la realidad ibérica, basada asimismo en la necesidad de una convivencia activa entre arte y literatura, además de contar con el eje necesario de *La Gaceta Literaria*, tenía sus raíces en una singular aventura nacida, pocos años antes, en el mundo de las artes plásticas: la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI) de 1925 y la actividad del grupo que se asociaba a la misma. Efectivamente, el 28 de mayo de ese año se inauguraba en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño una amplia muestra que recogía unas 500 obras de 48 artistas, en un ambicioso proyecto en cuya base estaban algunos de los principios que florecen en el *Almanaque*. Probablemente el más importante de ellos era el reconocimiento del aislado y soñoliento ambiente artístico de la capital española, que un conjunto de nombres de avanzada —entre los cuales figuraba García Maroto— asumía lejos de la actividad de vanguardia existente en ciudades como Barcelona o Bilbao. Ese elogio de la periferia, realizado en pleno contexto político dictatorial, situaba a los defensores del proyecto en una situación sin duda compleja. A pesar de todo ello, tras la muestra de Joaquín Sunyer en Amigos del Arte de Madrid, en febrero de 1925, y las frecuentes reuniones a partir de marzo, en el café Lyon D'Or, de un grupo en el que figuraban Rafael Vázquez Díaz, Juan de Echevarría o el propio García Maroto, se fue perfilando la publicación del Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que vio la luz en la prensa madrileña a finales de marzo —convirtiéndose en preámbulo de la exposición— y, en julio de ese mismo año, en el número 51 de la revista coruñesa *Alfar*, dedicado monográficamente a los artistas ibéricos, tras la muestra del Retiro. En ese manifiesto, el selecto grupo de firmantes (Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Óscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Vázquez Díaz) no duda en subrayar el atraso artístico de Madrid no solo con respecto al extranjero, sino también en relación con otras latitudes del propio Estado:

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la

propia nación [...] Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura [...] esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables —puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones, superarlas— sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito. [...] De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado -o simplemente discutido- en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique. (AAVV, 1995 [1925]: 289)

A continuación, los signatarios del manifiesto asumen su «labor ideológica», es decir, el compromiso social que, por diferentes vías, conducirá sus pasos en los años posteriores, al mismo tiempo que asumen cierto pluralismo y eclecticismo que se hará patente en la propia representación de artistas en la Exposición. En la organización de la misma tuvo un papel protagonista Manuel Abril, y en su proceso de diseño y organización se produjeron varios conflictos que acabaron por provocar la retirada de nombres fundamentales de la cultura catalana, como d'Ors, Canals y Sunyer, firmante del manifiesto, o del maestro Vázquez Díaz, cuyo nombre también había aparecido bajo el texto programático. La conciencia crítica, por un lado, junto con el citado eclecticismo estético, por el otro, que no debió de ser del agrado de Xenius (entregado ya por entonces al nuevo clasicismo), desencadenaron esta purga en el breve periodo de tiempo que transcurre entre la publicación del manifiesto y la realización de la exposición:

Creemos que para conseguir esto sólo hay dos caminos: uno el de exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica o, si se quiere, «crítica» [...] Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues, una bandera, ni una política: no vamos, ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso [...] Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un solo nombre: afán de conocimiento y de cultura; o si se quiere de cultivo; cultivo de sensibilidad y del espíritu. (AAVV, 1995 [1925]: 289)

Como afirma Brihuega (1995: 19), la ESAI contó en su prehistoria con el papel desempeñado por el Ultraísmo, que agitó las aguas literarias y artísticas de

la capital, en cuyas filas o proximidades encontramos los nombres de futuros participantes en la muestra de los ibéricos, como Norah Borges, Rafael Barradas o Francisco Boses. El también tantas veces ecléctico movimiento ultraísta sirvió, en este contexto, para reivindicar la necesidad de ajustar la hora estética española a las de las latitudes más avanzadas y para fertilizar el subsuelo en el que se asentará la ESAI. Con ese precedente inmediato, y aunque la Sociedad no contase con posibilidades económicas que le permitiesen perdurar de forma activa y enérgica en su empeño, la verdad es que «una especie de «espíritu ESAI», de «estrategia ESAI», continuaría vigente hasta la guerra civil». (Brihuega, 1995: 19).

Es exactamente ese «espíritu ESAI» o al menos una parte notable del mismo, el que atraviesa el tiempo para llegar al *Almanaque de las artes y las letras para 1928* de Gabriel García Maroto, participante activo en la aventura de 1925. La ESAI representaba un valor estratégico fundamental para el desarrollo de la cultura española, y este valor se convirtió en trascendental en el contexto político en que surgía, como una plataforma de resistencia y una alternativa válida a la política cultural dominante, que contó con numerosos apoyos. Esta afirmación se justifica por sí misma si observamos la impresionante (y variada) lista de asistentes al acto inaugural de la exposición: Manuel Abril, Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset, Luis Bello, Margarita Nelken, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Marquina, Enrique Díez-Canedo, Juan Echevarría, Victorio Macho, Salvador Dalí, Gabriel García Maroto, José Moreno Villa, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén... Evidentemente, las coordenadas marcadas por los ibéricos eran compartidas por una amplia y selecta mayoría intelectual de la modernidad.

El espíritu de la ESAI sobrevivió, en efecto, durante los años de la dictadura, y volvió con fuerza con la llegada de la república, a través de nuevas exposiciones y actividades sociales. Ese activismo, ya con nuevos aires políticos, les hizo llegar a publicar su propia revista, *Arte*, en 1932, en la que aparecen el segundo y el tercero de los manifiestos de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que refuerzan su papel como motor generador de una nueva realidad social y artística en la capital. Ya en mayo de 1936, Guillermo de Torre afirmará desde las páginas de *El Sol* que «la historia de la pintura libre en España es tan exigua que si omitiésemos los fastos de los Ibéricos quedaría reducida a nada» (*apud* Pérez Segura, 2003: 185), certificando el papel esencial desempeñado por los ibéricos en el espacio temporal previo a la guerra.

En el periodo de tiempo comprendido entre la ESAI y la publicación del *Almanaque*, deben observarse también otras circunstancias pertenecientes al mismo «espíritu» citado, que sitúan la trayectoria de García Maroto en esa línea y colocan, a su vez, el foco en el papel desempeñado en este proceso de



diálogo ibérico por Almada Negreiros. La más importante de ellas es, sin duda, la publicación, en 1927, del libro de Maroto *La nueva España 1930*, publicado por Ediciones Biblos, un curioso volumen de literatura utópica que se sitúa en la España de 1930, configurando el perfil de un país (y una capital, Madrid) donde se hacen realidad los proyectos que desafían el mediocre estado de cosas diagnosticado en el primer manifiesto de la SAI. Desde este punto de vista, el libro es «la configuración literaria de un proyecto de fundamento artístico para el país donde la ficción, la quimera, deja paso a un ensueño aprovechable y fructuoso» (Morales y Marín, 1988: xxvi), y parece, de hecho, ser una especie de programa cultural para vencer el panorama denunciado en 1925, desplegado ficcionalmente como si ya fuese una realidad en 1930. García Maroto, influido en su periodo de formación por el marxismo, miembro de varios grupos socialistas y del Partido Comunista de España, tenía muy clara la vocación social del arte, en una visión que lo alejaba de su papel para minorías (en un tiempo en que este debate estaba en el aire en la sociedad madrileña, animado por Ortega y Gasset) y lo aproximaba de un compromiso activo en esa materia. Su presencia pública se fragua a través de su trabajo como editor, escritor o pintor: había editado en 1921 el *Libro de poemas* de Lorca en su imprenta de la calle Alcántara y, hasta 1928, publicaría libros literarios o de naturaleza plástica en editoriales como Revista de Occidente (*Temas para cuadros futuros*, 1925), Biblos (*105 dibujos y 25 glosas*, 1927), Biblioteca Acción (*La España mágica*, 1927) o La Gaceta Literaria (*Verbena de Madrid*, 1927), a los que cabe sumar su actividad como artista plástico con exposiciones en Madrid (1922) o Bilbao (1924).

En julio de 1927, año de publicación de *La nueva España 1930*, encontramos a Maroto exponiendo en el Salón de la Unión Iberoamericana, donde un mes antes —entre los días 11 y 25— exponía sus dibujos precisamente Almada Negreiros, recién llegado a la capital madrileña, acogido con igual afecto y admiración en la tertulia de Pombo (que ya había frecuentado antes de este periodo en Madrid, como confirma su fotografía en *La sagrada cripta de Pombo*, de 1924) y en las páginas de *La Gaceta Literaria* (en cuya segunda entrega, del 15 de enero de 1927, antes de su llegada a la capital, colaboraba ya ilustrando un texto del poeta simbolista Eugénio de Castro sobre Júlio Dinis). Aquí comienzan algunos paralelismos interesantes entre García Maroto y Almada, que los sitúan en una órbita especialmente cercana. Además de compartir programa en Unión Iberoamericana, el portugués en junio y el español en julio, ambos vieron sus exposiciones reconocidas por el crítico artístico del momento en *La Gaceta Literaria*, Antonio Espina, que reseña ambas muestras en los números del 1 de julio (la de Almada) y del 1 de agosto (la de Maroto); los dos compartieron

los círculos de Pombo y *La Gaceta*, además de la amistad de Fernando García Mercadal y el conjunto de arquitectos que se reunía en la Granja El Henar; y ambos tuvieron referentes comunes, manifestados públicamente, de forma explícita: Almada dedicó su exposición «A la memoria de Juan Gris y a Picasso, Sunyer, Vázquez Díaz y Solana» (cf. *La Gaceta Literaria* nº 13: 4), mientras que Maroto imaginaba en las páginas de *La nueva España 1930* una magnífica exposición en los Palacios del Retiro, con «obras de Vázquez Díaz, de Sunyer, de Solana, de Echevarría» (García Maroto, 1988 [1927]: 38), al mismo tiempo que en el Paseo del Prado lo hacían «Picasso, Gris, Pruna, en obras diversas definidoras de la inquietud perenne de sus autores respectivos» (García Maroto, 1988 [1927]: 40). Los dos, Maroto y Almada (pertenecientes, por lo demás, a la misma comunidad de edad, pues el español nació en 1889 —tan solo un año después que Pessoa— y Almada lo hizo en 1893), reforzaron su vínculo con *La Gaceta Literaria* retratando a Giménez Caballero, el español en el número del 1 de agosto de 1927, con fondo urbano, y el portugués en 1929, en *Julepe de menta*. La admiración por Vázquez Díaz fue otro importante nexo entre ambos, estableciéndose un vínculo de amistad que quedó reflejado en los retratos que el pintor onubense hizo de Almada, en 1923, para *A scena do odio* (separata de *Contemporânea* nº 7), y de Maroto, reproducido en 1927 junto a la nota biográfica que abría *La nueva España 1930*. La partida de este último a México en 1928 y el regreso de Almada a Lisboa en 1932 se convirtieron en balizas fundamentales para el fin de estos interesantes paralelismos, aunque aún coincidieran ambos mostrando sus obras, en 1931, en la nueva exposición de artistas ibéricos que tuvo lugar en el Gran Kursaal de San Sebastián (Lomba Serrano, 1995: 92). Esta exposición, precisamente, tuvo como organizador principal a Manuel Abril —firmante del Manifiesto de la SAI en 1925—, que había, en 1929, escrito el libreto para *La tragedia de doña Ajada*, con música de Salvador Bacarisse y linterna mágica de Almada, representada el día 29 de noviembre en el Palacio de la Música de Madrid (Santos, 2017).

En este contexto surge el *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, deudor y fruto, al mismo tiempo, del espíritu ESAI y de los numerosos contactos ibéricos realizados a lo largo de su periodo de pervivencia. En él, a las órdenes del organizador general, dos nombres destacan por la importancia de sus colaboraciones: Ernesto Giménez Caballero y Francisco Ayala. El primero de ellos firmó nada menos que el texto que sirve de introducción al volumen, bajo el título «Folklor. El regreso al Almanaque», mientras que el segundo entregó a la publicación dos series, tituladas, respectivamente, «Las tertulias literarias» y «Lo que ha dado 1927. Y lo que se espera de 1928». En las páginas que abren el

*Almanaque*, ilustradas por un autorretrato de Unamuno a los treinta años, el director de *La Gaceta Literaria* toma como motivo central el «espíritu del almanaque», y centra su discurso en una interesante visión sobre la literatura y el arte para minorías o mayorías, con un potente trasfondo político:

Dejemos que la literatura y la ciencia de remansen en los núcleos intelectuales llamados «minorías» y produzcan sus personas, sus libros y sus géneros. Aceptemos las minorías literarias, científicas y políticas. Estamos al final de una era histórica: en un culmen: en un refinamiento: en un triunfo del «Salón». (Salón = Revista literaria específica = Congreso científico = Dictaduras con Asambleas: Noticias y actos para selectos, para competentes.) [...]

Pero no cerremos los ojos a las caudales avenidas paralelas de lo «multitudinario». De «las mayorías». Que, olvidadas (desdeñadas) por los miembros minoritarios del mundo, van cuajando sus géneros, sus obras y sus personas en un margen sin apenas comentario, en plena calle, con contacto con la acera de la vida intelectual [...]

(¡Norteamérica, Rusia!) He ahí de donde están saliendo los primeros acomodadores. Los nuevos profesores de muchedumbres. Los más recientes maestros de genialidades. Los iniciadores de géneros «multitudinarios» en las letras y en las ciencias. Los popularizantes. Los vulgarizantes. Los recreadores —entre otros géneros literarios desuetos por su popularismo— del encantador y milenarismo del *Almanaque*. [...]

*Almanaque*: género comunista. Literatura y ciencia al alcance de todas las fortunas, de todas las capacidades. [...]

Lo más importante es que este espíritu vive. Y que este espíritu informa una corriente de «mayorías» de «masas» de «pueblo» otra vez. (Giménez Caballero, 1928: 7-11)

A GC no le tembló el pulso a la hora de calificar el almanaque como un «género comunista» promulgado por los «popularizantes». Al mismo tiempo, aprovecha su posición de referente para convertirse en protagonista de la primera entrega de la serie «Lo que ha dado 1927. Y lo que se espera de 1928», de Francisco Ayala, que aparece en el *Almanaque* en el mes de febrero. En esas páginas, no duda en afirmar que «el acontecimiento del año —en España— ha sido la aparición de *La Gaceta Literaria*», una publicación que no es «un periódico más. Ni una revista más. Es algo distinto, que solo puede darse en una atmósfera cultural de cierta densidad», subrayando su importancia como «acontecimiento de proporciones desusadas» (*apud* F. A. [Francisco Ayala], 1928: 32). Estamos, sin duda, ante el preámbulo del Giménez Caballero que afirmará, en *Genio de España* (1932), que «De *La Gaceta Literaria* (1927-1932) surgieron las dos juventudes espirituales que cuajarían el porvenir de España. Los Comunistas y los Fascistas.» (Giménez Caballero, 1983 [1932]: 22). Por lo que se refiere a

Ayala, en «Las tertulias literarias» pasa revista de forma pormenorizada a las de la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, Pombo, La Granja, Atocha (Hotel Nacional) y Regina, ofreciendo succulentos comentarios sobre sus parroquianos y agudas consideraciones sobre la línea estética e ideológica de cada una de ellas. En la serie «Lo que ha dado 1927. Y lo que se espera de 1928», tras la participación de Giménez Caballero en el mes de febrero, recoge en marzo las opiniones de Antonio Espina, que certifica la llegada del «arte nuevo» y la liquidación de cubismo, creacionismo, futurismo y ultraísmo, y en abril la de Antonio de Marichalar, que analiza la actualidad literaria francesa e inglesa.

Pero no son estas, con todo, las aportaciones que más nos interesa destacar en el *Almanaque*. Entre las numerosísimas colaboraciones literarias y plásticas, entre el nutrido y plural coro de voces que se unió al proyecto, deben destacarse las que aparecen en tres dossieres, de mayor o menor envergadura, dedicados a explorar la pluralidad peninsular a través del acercamiento a tres territorios concretos: Andalucía, en el mes de marzo; Portugal, en junio; y Cataluña, en septiembre. En el primero de ellos, Adriano del Valle es el encargado de escribir sobre «La literatura y el arte andaluces entre 1927 y 1928», antes de dar paso a una selección de poemas de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Rogelio Buendía, Fernando Villalón, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre o Luis Cernuda; en el segundo, como ya hemos comentado, aparecen los tres autores más importantes del primer Modernismo portugués, Pessoa, Sá-Carneiro y el propio Almada, que, además de dos ilustraciones, publica un texto en español, de naturaleza ensayística, sobre las relaciones de Portugal en el eje norte-sur, muy en la línea de los que publicará, en 1935, en los dos primeros números de su propia revista, *Sudoeste*; en el tercero, por último, el amplio conjunto de textos de autores catalanes (el más extenso de todo el almanaque) se abre con una colaboración de Josep María de Sucre, titulada «Cataluña. La poesía de ayer y de hoy», que da paso a una selección compuesta por poemas —todos en catalán— de Josep Carner, Clementina Arderiu, Pere Guilanyà, Marià Manent, J. M. López-Picó, Carles Riba, Josep Lleonart, Lluís Bertran i Pijoan, Josep Maria de Sucre, Josep Maria de Sagarra, Josep Massó i Ventós, Sebastià Sánchez-Juan o Llorenç Riber, a los que habría que unir una ilustración de Sunyer, firmante del manifiesto de la SAI, y una reproducción fotográfica de una escultura de Ángel Ferrant.

De estos tres conjuntos, merece destacarse la colaboración de Almada Negreiros, que se convierte en el contacto privilegiado con Portugal, en medio de todos los acontecimientos citados. El texto que entrega al *Almanaque*, en un pulcro castellano, titulado «Norte y sur», no volvió a publicarlo nunca más, ni siquiera en versión portuguesa. En él, Almada reconoce la dependencia artísti-

ca del sur con respecto al norte, en una página prácticamente desconocida que conviene citar en su totalidad:

No todo el mundo, y particularmente los latinos y meridionales, se han dado aún cuenta de que estamos sometidos a la hegemonía nórdica.

Europa, como toda idea vital, tiene sus propias fuerzas contrarias y sin las cuales no hay armonía ni evolución. Estas fuerzas contrarias de Europa, son el Norte y el Sur. Y para ser contrarias, es necesario que se equilibren en plenitud de potencia. Lo nefasto es cuando, como hoy, ¡en el siglo xx!, la una influencia a la otra y esta no reacciona como su igual o contraria.

Ningún campo cultural será tan consciente de esta pesada hegemonía del Norte sobre el Sur como el de las artes. En todos los otros campos, la competencia técnica supera inmediatamente la conciencia del autor frente al asunto. Solo en arte, parece, la técnica va a favor de la conciencia del autor.

Por esto mismo, nadie como el artista, se dará cuenta de lo lejos que hoy día los representantes de las artes meridionales se encuentran de una actuación positiva en los destinos de Europa y del mundo.

A pesar de toda contradicción, la dirección del mundo es, hoy día, auténticamente nórdica. Nosotros, latinos y meridionales, jamás evitaremos este tutelaje anglo-sajónico sino después de conocerlo enteramente y superarlo. (Almada Negreiros, 1928: 120)

La colaboración de Almada se sitúa, ciertamente, en el terreno explorado en 1935 en textos como «Portugal no mapa da Europa», «As 5 unidades de Portugal» o «Arte e política», aparecidos en la primera entrega de *Sudoeste*. Esta circunstancia revela que Almada estaba ya, en 1928, en sintonía ibérica, pues la publicación de su propia revista era, en cierto modo, una especie de grito en ese sentido, estableciendo, a su vez, un hilo invisible entre el «espíritu ESAI», sostenido por el *Almanaque*, y la propia *Sudoeste*, que complementaría desde Lisboa, aunque con su propia lectura de la realidad ibérica, algunas de las líneas programáticas sostenidas desde 1925.

Estas son, en definitiva, las coordenadas sobre las cuales construye Gabriel García Maroto el *Almanaque de las artes y las letras para 1928* (el único volumen en el que conviven Pessoa y Lorca, en vida de ambos), que se convierte, así, en una pieza más de un sistema, de amplia carga ideológica, que pretende ofrecer una visión plural y dinámica de la Península, que reconoce el valor singular y de avanzada de las periferias, pero que, al mismo tiempo, cuenta entre su elenco de colaboradores con algunos nombres destacados por su dificultad para prescindir del papel centralizador de Madrid en el contexto iberoamericano. Desde este punto de vista, el eje establecido por la ESAI, *La Gaceta Literaria*

y el *Almanaque*, con papeles protagonistas para Gabriel García Maroto y José de Almada Negreiros, sirve de eslabón para adentrarnos en el bosque de las relaciones ibéricas inmediatamente anteriores a la guerra civil, un territorio apasionante sobre el cual, sin duda, aún quedan muchas páginas por escribir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA NEGREIROS, José de (1928): «Norte y sur», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, ordenado por Gabriel García Maroto, Madrid, Biblioteca Acción (120).
- Almanaque de las artes y las letras para 1928* (1928), ordenado por Gabriel García Maroto, Madrid, Biblioteca Acción.
- AAVV (1995): *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Àmbit Servicios Editoriales.
- BRIHUEGA, Jaime (1995): «La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925», en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Àmbit Servicios Editoriales (15-32).
- CARMONA, Eugenio (1995): «El “arte nuevo” y el “retorno al orden”. 1918-1926», en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Àmbit Servicios Editoriales (47-58).
- CUADRADO, Perfecto (1988a): «Ecos del 27 en Portugal», *Puertaoscura*, 6, 26-30.
- (1988b): «Portugal en *La Gaceta Literaria*: encrucijada de confluencias y dispersiones», *Anthropos*, 84, 57-61.
- E.A. [Francisco Ayala] (1928): «Lo que ha dado 1927. Y lo que se espera de 1928», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, ordenado por Gabriel García Maroto, Madrid, Biblioteca Acción (32-33).
- GARCÍA MAROTO, Gabriel (1988) [1927]: *La nueva España 1930*, ed. facs., Madrid, Tecnos.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928): «Folklor.- El regreso al Almanaque», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928* (1928), ordenado por Gabriel García Maroto, Madrid, Biblioteca Acción (7-11).
- (1983) [1932]: *Genio de España*, Barcelona, Planeta.
- LOMBA SERRANO, Concha (1995): «El nuevo rostro de una vieja bandera: la sociedad de artistas ibéricos en la República (1931-1936)», en *La sociedad*

*de artistas ibéricos y el arte español*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Àmbit Servicios Editoriales (85-101).

- LOURENÇO, António Apolinário (2010): «A geração de 27 e o segundo modernismo português», en Antonio Sáez Delgado y Luís Manuel Gaspar (ed.), *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, I, Badajoz, MEIAC / SECC-Ministerio de Cultura / Assírio&Alvim (345-355).
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1988): «Prólogo», en Gabriel García Maroto, *La nueva España 1930*, ed. facs., Madrid, Tecnos (IX-XXXV).
- PÉREZ SEGURA, Javier (2003): «Manifiestos y textos programáticos de la sociedad de artistas ibéricos», *AEA*, LXXVI, 302, pp. 177-185.
- SANTOS, Mariana Pinto dos (2017): «Lanternas mágicas em Madrid», en Antonio Sáez Delgado y Filipa Maria Valido-Viegas de Paula-Soares (eds.), *Almada Negreiros en Madrid*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid (179-192).