

EL ARTE NUEVO Y LAS REVISTAS DE CREACIÓN EN GALICIA (1918-1936) *RONSEL* (LUGO, 1924) UNA REVISTA «ECLÉCTICA»

MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS

1

Ronsel (Lugo, 1924). Revista mensual dirigida por Evaristo Correa Calderón, y de la que aparecieron seis números (entre mayo y noviembre). Colaboran en ella, entre otros, Manuel Abril, Antoniorrobles, Jesús Bal, Cansinos, Díaz Fernández, José Francés, Ramón Gómez de la Serna, Juan González del Valle, Jarnés, López Picó, Malespine, Manuel Antonio, Marichalar, Alfons Maseras, Pérez de la Ossa, Pimentel, el colombiano Baldomero Sanín Cano, Guillermo de Torre y Vighi; y en su parte gráfica, además de Álvaro Cebreiro, director artístico, Alberto, Ánxel Johan, Barradas, Norah Borges, Castelao, el arquitecto Lacasa, el francés Frédéric Macè y Benjamín Palencia. En la editorial adjunta aparecieron libros de Jesús Bal (*Hacia el ballet gallego*), José Antonio Correa (*30 poemas en prosa para los 30 días del mes de abril*), Gonzalo López Abente (*D'outono* con ilustraciones de Cebreiro) y el propio Correa Calderón (*El arte racial de Suárez Couto*). Guillermo de Torre la considera hermana de *ALFAR*, y por ese motivo se ha catalogado habitualmente entre las revistas ultraístas; sin embargo lo cierto es que no son muchas las colaboraciones de este signo que figuran en sus páginas.

Existe reedición facsimilar (Barcelona, Sotelo Blanco, 1982) que incluye un número conmemorativo del cincuentenario, que Correa Calderón había editado en 1974, y en el que se publican varios textos importantes, destacando su propio prólogo, y el importante texto de Antonio Bonet Correa sobre la presencia de las artes plásticas en la revista. Víctor García de la Concha es autor de un artículo pionero "*Ronsel, revista de literatura y arte (1924)*" (en *Papeles de son Armadáns*, nº 203, Madrid-Palma de Mallorca, 1973)¹.

2

RONSEL aparece pues en Lugo en 1924, un año después de que *ALFAR* lo hiciese en A Coruña. Aparece como una revista "de vanguardia" a pesar de lo cual ya en el primero de sus números se definía como "revista ecléctica". Correa



Correa Calderón, por Solana.

Calderón (La Pena, Lugo, 1899 - Trives, Ourense, 1986) y Álvaro Cebreiro (A Coruña, 1903-1956) fueron los auténticos promotores de la publicación, el grupo inicial, con 24 y 21 años respectivamente. No obstante, cuando iniciaron la aventura de *Ronsel* conocían perfectamente la situación del momento creador por el que atravesaban: crisis del ultraísmo, potencia renovada del novecentismo y efectos del llamado “retorno al orden”. De hecho, ambos habían estado implicados con anterioridad en el ultraísmo y colaborado en *Grecia* y *Cervantes*. Correa Calderón, en su juventud madrileña había sido modernista y, próximo a José Francés, había escrito críticas de arte en un estilo semejante

al suyo. En Madrid había frecuentado la tertulia de Gómez de la Serna² y hasta se había dejado retratar por Solana. Se había relacionado con grandes artistas de la época: Julio Antonio, Inurria, Vázquez Díaz o Gutiérrez Solana, el inmortalizador con sus pinceles de la sacrosanta y mítica tertulia del *Pombo*, pero sobre todo, había tenido ocasión de conocer a artistas más jóvenes como Barradas, Luís Lacasa, Alberto, Benjamín Palencia –todos serán colaboradores de *RONSEL*– y asimismo con los escritores más prestigiosos del momento: Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Cansinos-Assens –fundador, en 1918, del ultraísmo en Madrid–, Marichalar, Jarnés, Jorge Luís Borges o Guillermo de Torre, principal activista de la tendencia creada por Cansinos y autor de *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Caro Raggio, 1925), “especie de Biblia” de la vanguardia.

Por esta razón las colaboraciones en castellano estaban garantizadas. De los catalanes y portugueses se encargaría Cebreiro, pintor y caricaturista, de formación modernista y cercana al ultraísmo, muy en contacto por entonces con los núcleos culturales de Portugal y Cataluña. Los gallegos eran amigos y no planteaba problema su colaboración.

Lo cierto es que el grupo inicial se refuerza pronto con nuevos miembros: el poeta Luís Vázquez Fernández Pimentel (Lugo, 1895-1958) por entonces aprendiz de pintor con Xesús Corredoyra, Jesús Bal y Gay (Lugo 1906 - Madrid, 1993) musicólogo y poeta, Ángel Juan González López (Lugo, 1901 - Madrid, 1965) dibujante y poeta, y Álvaro Gil Varela (Lugo, 1915 - Madrid, 1980) secretario de la publicación y que se convertirá en gran coleccionista y mecenas.

La circunstancia de haber conocido personalmente a Luís Pimentel, a Angel Johan, a Alvaro Gil y al propio director de la revista, Evaristo Correa Calderón me conduce hoy a estudiar esta publicación periódica lucense.

Luís Pimentel era amigo de mi padre. Con él he ido yo a su casa –hablo de los últimos años cincuenta–. Recuerdo un espléndido retrato de Arturo Souto colgado en la pared de una habitación que daba a un mirador donde Pimentel y su mujer, Pilar, se sentaban todas las tardes. Vivía en una casa situada estratégicamente en la zona de abajo del cantón ya camino de la catedral. Desde este mirador se contemplaba el paseo de las tardes en Lugo que comenzaba sobre las ocho de la tarde. Mi padre y él hablaban de poesía. Recuerdo la impresión que causó en mi padre la noticia de su inesperada y prematura muerte. Tenía una hermana, María Mercedes que será incorporada a *RONSEL* como traductora de alemán. Se puede afirmar que el poeta dió sus primeros pasos en *RONSEL*: de Juan Ramón a Antonio Machado y Unamuno; de Rosalía a Francis Jammes. *Barco sin luces* fue publicado en Lugo poco después de su muerte (Celta, 1960) y, por cierto, el cuidado de la edición corrió a cargo de Ángel-Johan.

Ángel-Johan fue profesor mío de dibujo en el Colegio *Fingoy* de Lugo. Lo recuerdo exactamente igual a como figura en el retrato que su hijo, el pintor Angel González Doreste realizó para el prólogo de Correa Calderón a la edición facsimilar. Sólo una diferencia: en lugar de la corbata que luce el retrato, llevaba siempre anudado al cuello un pañuelo que le confería un aspecto de artista inequívoco y que, de algún modo, paliaría en su momento un cáncer de garganta del que moriría en 1965. En 1948 regresa a Lugo procedente de Las Palmas de Gran Canaria y funda y dirige la colección de poesía *Xistral* en la que Carballo Calero, director del colegio citado, publica *Poemas pendurados de un cabelo*. Hoy pienso que por mediación de Álvaro Gil fue contratado como profesor de dibujo en *Fingoy*, colegio fundado por los hermanos Fernández López de los que Alvaro Gil era hombre de confianza. En *Ronsel* sólo colabora como dibujante, firmando con el seudónimo *Ángel Johán*. Es el autor de las portadas a partir del nº 2 y de la ornamentación de muchas páginas interiores; también de un dibujo y un linóleo.

Con admiración y afecto recuerdo a Álvaro Gil Varela de quien también existe un retrato de González Doreste en el trabajo ya citado de 1975. Secretario de redacción de *RONSEL* y “el más constante trabajador” en palabras del director, sólo publicaría un artículo sobre el pintor Xesús Corredoyra, su vecino en la casa del *Carril dos Loureiros*, hermosa casa familiar junto a la cual Álvaro Gil levantaría la suya propia sobre un proyecto de Gómez Román. Álvaro fue modelo de Corredoyra como lo fue Luís Pimentel, y los dos figuran en el *Tríptico de Navidad* hoy en el Museo Provincial de Lugo. Su condición de mecenas y su amor a Galicia es de todos conocida y reconocida. Cuando yo defendí mi Tesis Doctoral sobre Julia Minguiñón en el paraninfo de la Universidad de Santiago,

allí estaba Álvaro Gil, y al terminar el acto, se acercó a mi y me dijo más o menos estas palabras “de la publicación de la Tesis me encargo yo”. Cualquiera persona comprenderá el alcance de estas palabras en semejante momento. Con él había visitado su casa de Lugo –también la de Madrid– para ver un precioso retrato de su hija pintado por Julia; volvería para examinar un relieve de Failde y me quedaría fascinada ante un Ribera.

Y, por último, conocí a Evaristo Correa Calderón en otra etapa de mi vida, allá por los años ochenta, de la mano de Antonio Bonet Correa, sobrino del fundador de *RONSEL*, y al que hoy sigo considerando mi maestro. Con Antonio Bonet viajé hasta Trives donde Correa tenía una hermosísima casa propiedad de su mujer, marquesa de Trives. Estaba ya deteriorado físicamente, pero su sabiduría, caballerosidad y cordialidad permanecían intactas. Hablamos, me acompañó hasta el río y al marchar me dedicó un libro que conservo. Hoy, mientras vuelvo sobre *RONSEL* y Evaristo Correa Calderón, pienso que, al menos en parte, la sabiduría y el atractivo personal de Antonio Bonet le vienen, permítaseme la expresión, “de casta”.

3. PLÁSTICA DE *RONSEL*

En la cubierta de *RONSEL* aparece un subtítulo “revista de arte” que no responde con exactitud a su contenido. De hecho García de la Concha modifica en su trabajo con motivo del cincuentenario este subtítulo, y lo transforma en “revista de literatura y arte”³. Quizá “revista de creación” se adapte mejor, con especial atención al *arte nuevo*, podríamos añadir, y aún más, situarla entre el novecentismo y la vanguardia, espacio temporal delimitado por dos fechas: 1918 y 1930. Este espacio temporal pasa históricamente por dos momentos⁴, uno primero, entre 1920 y 1925 en el que tendría cabida *RONSEL*, y que comienza con la aparición de una revista en lengua castellana, importantísima desde el punto de vista gráfico: *Reflector* (Madrid, 1920). Esta publicación, aunque de signo ultraísta y simpatizante de la vanguardia, y de la que sólo aparecerá un número en el mes de diciembre, refleja el conocimiento claro de los parámetros que van a condicionar ese “arte nuevo”, y que se resumen en la cohabitación entre novecentismo y vanguardia y la polémica o debate entre pervivencia de los ismos y “retorno al orden”. *Ultra* o *Indice*, *Horizonte*, y algo más tarde *Alfar* o *RONSEL* protagonizarán la eterna pugna entre vanguardia y pasado en momentos en que el “retorno al orden” llegaba desde París imparable. Lo que si está fuera de dudas es que la revista de Ciria y Escalante, es decir, *Reflector*, con su logotipo diseñado por Barradas y su tratamiento de portada y páginas interiores, revolucionó para siempre el diseño de revista española.

Sobre *RONSEL*, escribe Bonet (1975): “su aspecto era distinto al tipo frecuente de revista literaria española, y con *Alfar* y la *Revista de Occidente* fue en

España una de las primeras publicaciones periódicas de vanguardia”. Vayamos por partes: cuando Correa Calderón regresa a Lugo en los primeros años veinte, y decide comenzar la aventura de *RONSEL*, se encuentra con dificultades materiales de todo orden. En Lugo no hay imprentas que puedan “hacer algo decente”. En julio de 1923 había comenzado a publicarse la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset, impresa con una tipología elegante: era, pues, la pauta a seguir. Existía un impresor joven en la ciudad, Manuel Palacios, con una pequeña imprenta en la calle Obispo Izquierdo, nº 8, y al que hubo que convencer de que se hiciese con “tipos” nuevos y que se trasladase a un local cercano más amplio, al nº 1 de la misma calle, propiedad de la madre del propio Evaristo Correa. La siguiente empresa consistió en convencerle para que utilizara un papel medianamente bueno, concibiese la página dejando amplios márgenes blancos y utilizase algunos recursos modernos tipográficos como la incorporación de láminas sueltas a modo de encartes, o la tirada de algunos grabados en papeles finos de colores diferentes que luego se pegarían a la hoja, etc etc, de tal forma que, como afirma Antonio Bonet, con *Revista de Occidente* y *Alfar*, editada en A Coruña por el uruguayo Julio J. Casal, fue en España una de las publicaciones periódicas de vanguardia ya que su formato, composición, calidad del papel y tipografía eran de por sí, aunque de concepción clásica, una novedad.

3.1.

Para la cubierta del nº 1, Álvaro Cebreiro, director artístico, dibuja una barca de vela latina grabada luego en linóleo –modalidad muy en boga– a dos tintas con predominio del azul. Una “humilde barca de vela latina dorada por el sol, barca de pobre pescador, caja de sueños y ataúd”, como puede leerse en su *Alegoría inicial*, texto cargado de lirismo y entusiasmo. La barca –una dorna– se convertirá en el logotipo no sólo de la revista sino también actuará a modo de *exlibris* de la editorial adjunta del mismo nombre. Cebreiro, modernista en sus comienzos, cercano al ultraísmo luego, logra una portada equilibrada entre imagen y caracteres tipográficos, perfectamente distribuida y articulada, pero en la



que incorpora exigencias de la nueva imprenta europea: la diagonal como forma de composición, o la eliminación del monoalfabeto tipográfico. Un filete grueso enmarca la imagen en el que la embarcación con vela blanca dibuja una línea diagonal que se cruza en aspa con una segunda línea –igualmente diagonal– que delimita el triángulo oscuro del fondo. Son estos dos triángulos contrastados de la zona superior, el elemento de composición que confiere modernidad a la cubierta. La barca se adapta a las ondas del mar como la vela a la línea del horizonte con la que se identifica. Bajo la mancheta editorial correspondiente a la imagen, los caracteres calografiados manualmente del término *RONSEL*⁵ que da nombre a la publicación periódica, aparecen centrados y equilibrados lo mismo que los correspondientes al subtítulo *Revista de Arte*, lógicamente de menor tamaño.

El primer número es ya una muestra del eclecticismo que va a caracterizar la revista tanto en lo que se refiere a literatura como a contenidos visuales. En poesía, la primera colaboración corresponde al poeta portugués, Teixeira de Pascoaes, titulada *Cancao molhada* que ilustra Cebreiro. Dos troncos de árbol en un paisaje nevado extienden sus desnudas ramas en la noche negra, pero estrellada. De raigambre neoexpresionista y ecos modernistas, es la distribución geométrica del espacio lo más innovador.

Los textos de teoría y crítica de arte junto con los musicales de Jesús Bal se equilibran con los literarios. El criterio ecléctico de los críticos de arte es evidente, y ya en este primer número, el artículo de José Francés lo corrobora. José Francés pertenece a una generación anterior, y colabora con un texto sobre dos discípulos de Gustave Moreau, Jorge Desvalieres y Jorge d'Espagnat, de ahí su título “Los dos Jorges que aprendieron con Moreau”⁶. Un dibujo lineal de Cunha Barros ocupa el espacio de página libre, bajo la firma de José Francés, separado tan sólo por una línea de puntos ondulada y meramente decorativa. El dibujo, firmado en 1924 constituye todo un ejemplo de pervivencia y persistencia del regionalismo de estética modernista fuera de época. La nota sobre el libro *Madrid callejero* de Gutiérrez Solana o la noticia del óbito de Mateo Inurria, con dibujo incorporado del propio Inurria compensan y equilibran en este primer número el escaso interés y actualidad del texto de Francés.

El juego visual de la doble página se experimenta por vez primera con unos poemas del alemán Albert Sergel en una versión directa de María Mercedes Vázquez Fernández Pimentel –hermana del poeta Luís Pimentel– a la izquierda, y un grabado pegado, impreso sobre papel fino de color morado, en la página derecha: una cabeza de Wagner de Julio Antonio, de tendencia decorativa, a la que acompaña una glosa escrita a dos columnas, del musicólogo Jesús Bal. Evidentemente, se trata de una imagen novecentista que recuerda la cubierta del escultor para la revista *Prometeo* (Madrid, 1908-1912) impresa sobre papel gris y que susutuiría la litografiada por Mariano Benlliure. Lo importante, desde el punto de vista tipográfico, es que *RONSEL* dejó de concebir la página como



elemento en serie, sin personalidad propia, dio autonomía a cada contenido y buscó los efectos del juego visual de la doble página. Idéntica concepción y juego visual se establece entre el texto del poema de Francisco Luís Bernárdez “Invocación al Atlántico”, de raigambre rubendariana, y la imagen del aguafortista lucense Manuel Castrogil “El carro del diablo”, un grabado muy ornamental de ecos simbolistas.

Pero también el “arte nuevo” hace su aparición en este primer número de la mano de un protagonista de excepción,



el uruguayo Rafael Barradas, seudónimo de Rafael Pérez Jiménez Barradas (Montevideo 1890-1929). Pintor e ilustrador, figura clave de la vanguardia española, colabora con un *Tranvía* poscubista y creacionista fechado en 1917. Barradas había llegado a España en 1914 y entre 1916 y 1918 reside en Barcelona donde conecta con su paisano Torres García –también colaborará en *RONSEL*–. Entre 1918 y 1925 fija su residencia en Madrid y se convierte en asiduo ilustrador de revistas ultraístas o próximas al ultraísmo, *Reflector*, *Ultra*, *Tableros*, o las galletas *Alfar*, de la que fue director artístico, *Vida*⁷ o *RONSEL*. *El tranvía* constituye una interpretación propia y renovada del dinamismo futurista que desembocará al año siguiente en un nuevo ismo: lo que él llamó vibracionismo. La ciudad y su esencia mecanicista y moderna están presentes en esta ilustración en la que confluyen cubismo, futurismo e imagen urbana. La fragmentación descompone las formas a través del cristal en esta imagen llena de modernidad. La incorporación de letreros y números es práctica habitual en esta etapa y tiene mucho que ver con el cubismo.

Por último quisiera llamar la atención sobre la espléndida cabecera de la sección de información *CRISOL* que se repetirá, convertida en taco de imprenta, en todos los números. No tengo la menor duda de que fue dibujada también por Barradas –la margarita de cuatro pétalos o el trazado de la ventana lo evidencian–. Barradas se muestra conocedor del valor moderno de la línea diagonal que utiliza en el perfil de la mesa, en el trazado de las hojas abiertas del libro, y experimenta con el triángulo como figura de composición moderna, pero sin llegar en ningún momento a romper el equilibrio entre horizontales y verticales. Todo ello en una cabecera cuyo título juega con los caracteres tipográficos caligrafiados manualmente por Cebreiro para la cubierta, ahora sin rellenar:



RESOL / CRISOL. Algunos de los elementos dibujados para esta cabecera serán aislados y reutilizados en números siguientes por Angel-Johan para la ornamentación de páginas interiores transformados en pequeños colofones y viñetas.

La portada de Cebreiro se ve modificada en el nº 2 por Ángel Johan, que viene ejerciendo el puesto de gerente de la revista desde su aparición. El grabado, linóleo, utiliza una tinta más, el color rojo, pero varía sustancialmente la imagen primitiva. Geometriza en franjas paralelas el fondo marino sobre el que dibuja tres gaviotas –trasunto de la golondrina mediterránea– en pleno vuelo, a la vez que agranda las velas de la dorna de tal forma que ocupan prácticamente el espacio⁸. Incorpora la figura humana –una cabeza de marinero– en el ángulo derecho, y un elemento triangular, trazado en diagonal y cortado por el marco fileteado en color rojo, en el izquierdo. Por lo demás únicamente varía la tinta de los caracteres tipográficos, ahora en rojo, antes en azul. La portada pierde en modernidad con la incorporación de la figura humana, y aunque Angel-Johán la dibuja sin facciones para no caer en la anécdota, no puede evitar el regreso a cierta estética regionalista⁹.

También de Ángel Johán es la ornamentación de las páginas interiores: unas veces se trata de elementos aislados extraídos de la cabecera dibujada por Barradas, otras, dibujos originales alusivos al texto que ilustran. De J. Casares Mosquera es el colofón al artículo de A. Villar Ponte *A parroquia*.

Poesía extranjera y poesía gallega: Johan Viqueira, Manuel Antonio junto a unas *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna y una *Cabeza de muchacha*, ornamental y decorativa, grabada por Juan José, y “tirada” en papel fino amarillo, lo que le confiere una luz inusitada, y que forma *pendant* de acuerdo con la consideración moderna del juego visual de la doble página con los versos de Emile Malespine, por cierto, asiduo colaborador de *Alfar*. Un cuento de Antonio Robles ilustrado por él mismo, y titulado “El chaleco del sabio” nos ofrece algunos ejemplos de dibujo humorístico de este personaje que firmaba como Antoniorobles y que está muy influenciado, como el resto de los humoristas del 27, por Ramón Gómez de la Serna.





Continuando con contenidos visuales, a toda página y con una glosa al pie de Correa Calderón, una espléndida cabeza de Pío Baroja –la referencia a Baroja parecía ineludible– firmada por Cebreiro, es ejemplo del nuevo clasicismo figurativo, y corrobora el eclecticismo histórico de *Ronsel* mantenido en los diversos campos de la creación, no sólo en el terreno de la plástica.

La misma composición y semejante cuerpo gráfico se repite en la página siguiente: un dibujo de Barradas *El posadero de Olalla (Aragón)* –sin duda, la aportación

más importante a la plástica en este segundo número correspondiente al mes de junio– con una glosa al pie de Evaristo Correa que, en este caso, firma con tres asteriscos (***) , y que hace referencia al retorno de Picasso a Ingres, y, por consiguiente, al cambio experimentado por el artista uruguayo: del Barradas, el más audaz adalid del arte novísimo, poscubista y creacionista, a un Barradas que encaja perfectamente en un clasicismo figurativo de línea sintética y expresiva. Su estilo es ahora más macizo y sintético y algunos han querido detectar en él cierta influencia solanesca.

El nº 2 se cierra con un fragmento del *Diario poético* de Luís Pimentel bajo el título de “De mi tagebuch” y la sección de información *Crisol* bajo la cabecera ya estudiada dibujada por Barradas, en la que, entre otras noticias, se informa sobre la muerte de Fernando Maristany cuando preparaba una edición castellana de Rosalía, o de la salida del segundo tomo de *Pombo* de Ramón Gómez de la Serna.

A partir del número 3 (julio, 1924), las cubiertas varían sustancialmente. Dibujadas por Anxel Johan, conserva los habituales caracteres tipográficos, que desplaza a la parte superior, centra la portada una viñeta alusiva a Galicia y a los trabajos del campo –un hórreo– y, por último, caligrafía manualmente el número –3 en este caso– y lo desplaza al ángulo derecho inferior con el propósito de mantener la diagonal como forma de composición moderna.

Abre el número Guillermo de Torre, siempre presente en las publicaciones de la época, con un artículo sobre Apollinaire “punto de partida de las nuevas trayectorias líricas y estéticas...”, poeta cubista, crítico –uno de los des-

cubridores de Picasso⁻¹⁰ y animador indiscutible de la primera vanguardia parisina. Le sigue “Poesía para ser trocada por pan” de Correa Calderón, texto en el que aborda la problemática de la poesía de los años veinte, defiende el neopopularismo frente a los ismos y modas, y anuncia la poesía de los años treinta. De teoría estética igualmente es el artículo de Benjamín Jarnés “Los niños de Barradas” ilustrado primorosamente por el artista uruguayo. Jarnés era asíduo del café de Atocha, que en el mismo número inmortalizará el escultor Alberto a toda página y que fue el lugar donde Alberto conoció a Barradas en 1922.

La autonomía de cada contenido y la concepción del juego visual de la doble página eran ya exigencias de la nueva imprenta europea. *Ronsel* lo tiene muy presente y repetirá esta concepción de página hasta tres veces en este número 3. Un poema de Teixeira de Pascoaes firmado en Amarante, en 1924, y el dibujo del escultor Alberto (seudónimo de Alberto Sánchez) *Café de Atocha*, también firmado en 1924, son buen ejemplo de grado de pulcritud alcanzado en el cuerpo de la revista lucense. En torno a un velador del Café de Atocha aparecen varias figuras de tipo popular, definidas las del primer plano, en esa característica forma de “huso” que luego traslada a la escultura, y esbozadas simplemente las más lejanas. En una composición, de perspectiva muy forzada, el dibujo de Alberto parece regresar también como Picasso –muy presente– a Ingres, en una suerte de novoclasicismo ingresco. La influencia de Barradas es evidente, y no podía ser de otra manera: fue el artista uruguayo el que le introdujo en la modernidad y gracias al cual publica dibujos en *Alfar* y *Ronsel*.

Exacta composición y concepción se registra en las páginas 8 y 9: haciendo *pendant* con poemas de Noriega Varela y Victoriano Taibo en la sección *Nosos poetas*, un espléndido linóleo de Castelao, en papel amarillo, lleno de luz, ocupa totalmente la página opuesta. *Pinal*, o lo que es lo mismo, bosque de pinos –el pino constituye otro de los elementos preferidos por el atlantismo como referencial– es una visión lírica de la naturaleza, sin figuras, carente de cualquier actitud crítica. Por tercera vez, el poema del



CAFÉ DE ATOCHA
dibujo de ALBERTO

portugués Alfonso Duarte, a dos columnas, se articula en la página opuesta con un dibujo de Ánxel Johan. Lineal, sintético y expresivo a la vez: *Rapacinha galega* centra la página totalmente en blanco. Por último un grabado en madera de Frédéric Macé comparte página con un poema de Luís Pimentel firmado en Compostela en 1918.

Para finalizar, en la sección *CRISOL* se informa sobre el último número de *Revista de Occidente* y sobre *Alfar*, la revista coruñesa de Julio J. Casal, a la vez que anuncia la próxima puesta a la venta de la novela *El milano y la rosa* de Correa Calderón, primer volumen de la editorial *Ronsel*, y la próxima aparición de un segundo título, *Hacia el ballet gallego*, de Jesús Bal. Cierra el número el logotipo grabado por Cebreiro: la pequeña barca de vela latina, imagen con la que realmente se identificará *RONSEL*.

En el mes de agosto sale un nuevo número de *RONSEL*, el 4. La única modificación en la cubierta es la sustitución de la viñeta central, ahora una concha de peregrino, la concha superior que cierra la vieira. La distribución no varía, y los caracteres tipográficos y la grafía numérica se mantienen sin variación.

Talla directa, de Antonio Marichalar defiende, citando al escultor Mateo Hernández, un arte de medida y ritmo interior, de dentro hacia fuera, y, con *La verdad de la naturaleza*, de Correa Calderón revelan un afán por comprender la poesía y el arte con carácter integrador, entre vanguardia y tradición. Por su parte, Jesús Bal en *Perspectivas musicales*, y a diferencia de Correa, sostiene la imposibilidad de pensar en un arte para la mayoría y comenta con admiración la música de Strawinsky.



Tres poemas de Auguste-Pierre Garnier, en esta ocasión bajo el epígrafe *Poetas de Francia*, comparten juego visual con un grabado en madera de Norah Borges, pintora y xilógrafa, hermana de Jorge Luís Borges, y mujer de Guillermo de Torre desde 1928. Si el grabado en madera es una clara opción del ultraísmo, *Juerga flamenca* es todo un ejemplo de vanguardia y de dinamismo no demasiado frecuente en las páginas de *RONSEL*. Existe una clara relación

entre contenido visual y literario y la página se compone mediante la articulación de grabado, texto y filete grueso.

Las otras dos ilustraciones que ocupan página completa son: una cabeza de Unamuno –no podía faltar una referencia al autor de *En torno al casticismo*– dibujada por Cebreiro, y semejante estilísticamente a la efigie de Baroja para el nº 2, y un segundo dibujo de Amando Suárez Couto (Ribadeo, Lugo, 1894-1981) pintor, xilógrafo e ilustrador titulado *Mariñán*, de adscripción naturalista y costumbrista pero que, con el tiempo, evolucionará hacia una suerte de realismo mágico. Artista muy querido de Correa Calderón, éste publicará una monografía sobre su obra *El arte racial de Suárez Couto. Notas de estética gallega* precisamente en la editorial *Ronsel*, Lugo, 1925.

Creo interesante señalar que, a estas alturas de la publicación, parece querer iniciarse una nueva sección bajo el epígrafe de “Arte Galego” que no va a tener continuidad en los próximos números. Una viñeta pétrea y medieval, a modo de friso horizontal, encabeza la sección que inaugura Alvaro Gil Varela, secretario de redacción de la revista, bajo el título de *Jesús Corredoyra*, o *pintor arrebatado*, y que constituye su única colaboración. Cincuenta años después (1975) recuerda ese único artículo suyo en otro *Corredoyra de novo*, y cuenta cómo fue Evaristo Correa el que le sugirió escribiese sobre el artista lucense, y cómo, a partir de ese momento, se dedicó a reunir obra de Corredoyra para poder dedicarle una sala completa del Museo de Lugo¹¹.



Reseñas de libros: *El milano y la rosa* de Correa Calderón o *Los motivos literarios y su interpretación*, de Rafael Cansinos-Asséns, e información sobre revistas recibidas: *A Nosa Terra*, de A Coruña, o *Manomètre*, de Lyon junto con el anuncio de la próxima aparición de *Libredón*, de Compostela, completan la información de este número en *CRISOL*.

Para la cubierta del nº 5, correspondiente al mes de septiembre, Ángel Johan dibuja una mazurca de maíz ya madura que sitúa transversalmente en el centro de la hoja en blanco.

Este número va a ser rico en aportaciones a la controversia estética, en palabras de García de la Concha (1975). Desde el artículo inicial de Sanín Cano hasta la necrológica dedicada a Viqueira, la polémica está servida: lo viejo y lo nuevo, vanguardia y tradición, crisis del ultraísmo y potencia renovadora del novecentismo. El propio director en *Paradigma del aliso* valiéndose de un lenguaje metafórico, opone el sauce, árbol romántico por excelencia, difícil de mover por el viento, al joven álamo de ramas siempre mecidas por el aire, como dos módulos estéticos opuestos, inclinándose por uno tercero intermedio. Entre la poesía de Juan Ramón y la poética modernista, Correa defiende la poesía de Machado. Por su parte, Guillermo de Torre en *Bengalas* aplica igual teoría a la plástica, optando abiertamente por la vía de la síntesis. Y por último Jesús Bal en su habitual sección *Perspectivas musicales* aborda la incompreensión del gran público hacia lo moderno distinguiendo entre el arte romántico y el actual, entre una estética musical moderna formalista y sensorial y una poética vanguardista que se vale de la forma como simple vehículo de transmisión.

En el campo de la plástica, un apunte del pintor pontevedrés Sobrino Buhigas, a página completa, y un dibujo del arquitecto Lacasa enmarcado por grueso filete, también a página completa, son buena muestra una vez más, del eclecticismo defendido en *RONSEL*. Costumbrista, el primero, convive sin problema con el dibujo de última vanguardia de Luís Lacasa (Ribadesella, Asturias, 1889-Moscú, 1966), cuñado de Alberto, y una de las grandes figuras de la generación madrileña de 1925. *Padre e hijo paseando por las afueras* es un dibujo humorístico, modalidad que cultivó en diversas revistas de información general como *La esfera* y que, como en el caso de Alberto, debe mucho al magisterio de Barradas.

En cierto modo, el número es una especie de homenaje a Johan Viqueira, pensador, poeta, músico, recientemente fallecido. *RONSEL* le dedica una necrológica en la que le reconoce como guía, y evoca, en su conjunto, aquel poema de Antonio Machado a la muerte de Francisco Giner. La referencia al panteísmo krausista y sobre todo el amor al paisaje y a la tierra actúan en Viqueira como recursos de integración de una etapa complicada para el arte y la literatura y que precisa de articulación con la anterior noventayochista. Tras la publicación de unos *Versos póstumos do poeta*, un grabado en madera de

Francisco Miguel hace alusión, quizá, a la faceta del filósofo como virtuoso del piano a la vez que mantiene la referencia vanguardista.

Francisco Miguel, asesinado en 1936, había nacido en 1899 en A Co-ruña –Viqueira en 1986 en Betanzos–, pintor e ilustrador, escribía ya en los primeros años veinte sobre arte soviético de vanguardia. Modernista en sus orígenes, se acercaría muy pronto por influencia de Barradas a planteamientos vanguardistas. Colaborador gráfico de *Vida* y *Alfar*, en este año de 1924 expone en Vigo y Ourense una muestra de *batiks*, técnica aprendida en París con la decoradora polaca Gradowska y que luego cultivarían Fernández Mazas o Luís Huici. Su figura femenina al piano, grabada en madera, sintética y de caligrafía estilizada, posee una estructuración geométrica concentrada y rigurosa próxima al cubismo, y encaja en una temática de interiores domésticos de gran simplicidad, cultivada por Bores, por citar tan sólo un ejemplo significativo, en la que las formas se ven delimitadas por trazos vigorosos y resolutivos. La iluminación cenital del espacio, el blanco de las teclas del piano o de las hojas de la partitura contrastan con los negros del fondo y dotan al grabado de un cierto sentido mágico y onírico en el que más tarde insistiría.

Para finalizar, *CRISOL* informa de la traducción que Guillermo de Torre, colaborador de *RONSEL*, lleva a cabo de la obra de Max-Jacob *El cubilete de dados*. Guillermo de Torre es también el autor del prólogo, auténtico manual de estética nueva, a este libro curioso



GRABADO EN MADERA
por FRANCISCO MIGUEL

16



DADRE E HIJO PASEANDO POR
LAS AFUERAS, dibujo de LACAJA

17

de la literatura de vanguardia francesa, en el que su autor, Max-Jacob ejerce su faceta humorística. En el apartado “exposiciones” informa de la organización de dos: una, sobre el pintor de Ribadeo, Armando Suárez Couto, y una segunda de fotografía con carácter regional.

La revista toca a su fin: el número 6. Corresponde a los meses de octubre-noviembre, lo cual explica que Anxel-Johan se haya inclinado por un motivo relacionado con la vendimia: un racimo de uvas como viñeta central, suspendido, sin filete de encuadre. La cifra 6 ha sido dibujada más artesanalmente, si cabe, que en ocasiones anteriores. Los caracteres tipográficos correspondientes al título, permanecen inalterables, también el colofón/*exlibris* de la contraportada con la viñeta dibujada por Cebreiro para la portada del nº 1, ahora reducida de tamaño y centrada en la página. Por primera vez varía el subtítulo, “Revista de la nueva generación gallega”.

Es evidente que la conciencia de grupo generacional gallego había ido surgiendo a lo largo de los seis meses de duración de *RONSEL*. Pero continua inalterable el propósito de europeización: en poesía con traducciones del alemán y del italiano y la colaboración siempre presente de Teixeira de Pascoaes, gran amigo de Cebreiro. También persiste o resiste el eclecticismo estético entre los poetas españoles. Victoriano Taibo y Antonio Noriega Varela, por su parte, se muestran deudores de la tradición galaico-portuguesa. Pero, esto no impide la inserción de un caligrama –palabras en libertad– de título *Excelsior*, de Manuel Antonio, el poeta gallego más vanguardista, firmante con Alvaro Cebreiro del mítico manifiesto *Mais alá*, o de unos versos de Manuel Abril de estética comparable. Por el contrario, Luís Pimentel o Amador Villar optan en esta ocasión por un molde poético tradicional en comunión ferviente con la naturaleza¹².

Por lo que concierne a la creación plástica no se produce un cambio significativo de rumbo estético: de nuevo los últimos ecos emocionales del modernismo convivirán con el experimentalismo y el lado amable de la vanguardia, y con un cierto tipo de nuevo clasicismo figurativo. Las ilustraciones a toda página corresponden a un espléndido desnudo dibujado por Benjamín Palencia, de línea ingresa e influencia picasiana, ejemplo de abandono de resabios modernistas de etapas anteriores, mientras que *Voces de la conciencia*, dibujo humorístico de Luis Lacasa, gravita entre el posmodernismo de la caricatura y la vanguardia. Por su parte Cebreiro inserta un retrato del amigo y colaborador de *RONSEL*, el poeta Teixeira de Pascoaes, estilísticamente semejante a los de Baroja y Unamuno de números anteriores, y Casares Mosquera ilustra la página 17 con *Nota para un paisaje gallego*, de ascendencia posmodernista.

La doble página más cuidada de todo el número contiene, a la derecha, dos poemas de Manuel Abril de corte ultraísta y a la izquierda un linóleo de Angel Johan tirado en papel fino de color azul titulado *Nouturnio*. Manuel Abril, el crítico de arte más importante de la nueva generación, no colaboró en *RONSEL*



con artículos teóricos o de crítica, sino curiosamente con estos dos poemas experimentales y vanguardistas. Por lo que se refiere a Angel Johan, seudónimo de Angel Juan González López (Lugo, 1901 - Madrid, 1965) fue de todos los artistas plásticos, el más joven, lo que le permitió enlazar con la última vanguardia de la posguerra. Su trabajo en *RONSEL* fue importante: dibujó las portadas a partir del nº 2, a él se debe la ornamentación de muchas de las páginas interiores; publicó un dibujo lineal a toda página titulado *Rapacinha galega*, pero, sin duda este linóleo, *Nouturnio*, que cierra prácticamente el número, constituye su aportación más sobresaliente. Angel Johan, pintor y poeta, destacó como grabador en la difícil técnica de la xilografía, faceta en la que acusa por estos años veinte la influencia del expresionismo. No sólo colaboró en *RONSEL*, también en otras publicaciones periódicas como *Guión*, por citar tan sólo una, y de hecho, en un momento dado, la editorial *RONSEL* anunció la salida de un álbum suyo de grabados que no llegaría a publicarse nunca. En 1929 se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria, pero la nostalgia lo devuelve a Galicia en 1948 donde funda y dirige la colección de poesía *Xistral*. Moriría en Madrid en 1965 acompañado hasta el último momento por Alvaro Gil, su compañero de *RONSEL*.

En el nº 1 se anunciaban colaboraciones de otros artistas como Bartolozzi, Lloréns y hasta Gutiérrez Solana que nunca llegarían a enviar porque el periplo fue demasiado breve, sólo duraría seis meses, pero su estela –su *ronsel*– si fue importante para el apasionante discurso de la controversia estética reinante.

4.

Siempre que se trata de *RONSEL*, se evoca a *ALFAR*, la revista coruñesa de Julio J. Casal –cónsul de Uruguay en la ciudad herculina- publicación que abarcó sin duda toda una etapa del “arte nuevo” a partir de 1922¹³, pero la perspectiva de ambas no coincide exactamente. Especialmente sensible a cualquier novedad la publicación coruñesa, *RONSEL* aparece como “más equilibrada y guiada por un principio de mayor contención”¹⁴. Quizá *RONSEL* pueda ser considerada una revista “de transición”, transición hacia la Generación del 27, o una revista “de vanguardia”, consideraciones, las dos, imprecisas y no demasiado rigurosas. *RONSEL*, se definió a sí misma, ya desde el primer número, como una revista “eclectica” y esto es lo que realmente fue. Sus promotores, Correa Calderón y Cebreiro procedían del modernismo, más tarde se habían implicado con el ultraísmo: Correa Calderón, antes de fundar *RONSEL*, había frecuentado la tertulia de Gómez de la Serna en el café y botillería de *Pombo*, es decir, estaban al tanto de lo que ocurría en el panorama estético nacional. Pero el ultraísmo, fundado en 1918, empieza a declinar en 1923 –en realidad Guillermo de Torre lo daba por liquidado ya a finales de 1922– y tanto Correa como Cebreiro eran concedores de la crisis por la que atravesaba y la potencia renovadora del novecentismo¹⁵. Soplaban, pues, nuevos vientos estéticos, y la situación del “arte nuevo” era ya más que comprometida en 1924. Correa intentó que su revista no fuese simplemente portavoz de aquel “retorno al orden” que llegaba imparable, sino experimentar con la posibilidad de brindar sus páginas a las distintas opciones, de ahí su eclecticismo histórico. Si la impresión, diseño y aspecto de *RONSEL* son de ascendencia ultraísta, las colaboraciones irán desde Gómez de la Serna a Castelao, desde Palencia a Norah Borges, Barradas o Alberto, desde un caligrama de Manuel Antonio a referencias a Baroja y Unamuno, por citar algunos ejemplos significativos que avalan la opción ecléctica de la revista lucense.

NOTAS

¹ Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

² Gómez de la Serna, en 1915, definía las revistas como una combinación de literatura y estampas, lo cual explicaba la aceptación por parte del público porque las estampas contribuían positivamente a la comprensión del texto.

³ García de la Concha, "*Revista de literatura y Arte*", número conmemorativo del cincuentenario de su publicación 1924-1974, Lugo, 1975.

⁴ Sigo a Eugenio Carmona, en mi opinión, la persona que mejor ha tratado el tema. Véase *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Ministerio de Educación, Madrid, 1997.

⁵ *Ronsel*, rastro efímero y fugaz que el navío va dejando en el agua.

⁶ Mejor hubiera sido y más acorde con *Ronsel*, si en vez de éstos hubiese hablado de Matisse y de Rouault, los dos alumnos más importantes que pasaron por el magisterio y taller de Moreau (Bonet, 1975).

⁷ Las revistas *Vida* (Coruña, 1920) *Luz y Gráfica* (Coruña, 1922) han sido estudiadas por mi en: *La revista VIDA, una aventura antes de ALFAR*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, A Coruña, 1997. "Luís Huici e a revista LUZ", un dos precedentes de *ALFAR*, en *Museo de Pontevedra*, 1999. "*GRAFICA*", revista quincenal ilustrada (A Coruña, 1922), otra aventura antes de *ALFAR*, *Estudios de historia, Arte y Geografía*, Universidad de Vigo, 2005.

⁸ Recuérdese que el mar, la vela latina y la golondrina se consideran elementos distintivos del mediterraneísmo en el noucentisme catalán.

⁹ La imagen de Cebreiro se mantiene como logotipo.

¹⁰ G. Apollinaire, autor de *Les peinares cubistas. Méditations esthétiques*, 1913.

¹¹ Ramón Fernández Mato, *Álvaro Gil o la belleza de dar* (nº extraordinario, 1975).

¹² Unamuno en "Puesta de sol", *Revista nueva*, 1899, expresó ese deseo de comunión con la naturaleza.

¹³ Eugenio Carmona, "Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918, 1930", en *Arte moderno y revistas españolas...* (1997). También José Carlos Mainer, "Contra el Marasmo: Las Revistas Culturales en España (1900-1936)", en *Arte moderno...* (1997).

¹⁴ García de la Concha, Víctor, (número conmemorativo... 1975).

¹⁵ Juan Manuel Bonet, *El ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, Generalitat Valenciana, 1996.