

Dionisio Ridruejo y sus ideas artísticas en el marco del primer franquismo

Dionisio Ridruejo and his artistic ideas in the frame of first franchism

JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA

nogal@hum.uc3m.es

Profesor Titular de la Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 4 de mayo de 2017 · Revisado: 9 de abril de 2018 · Aceptado: 11 de mayo de 2018

Resumen

Se estudia en este artículo la aportación del intelectual español Dionisio Ridruejo al mundo de las artes durante los años cuarenta y cincuenta (primer franquismo). El objetivo fundamental de esta investigación ha sido el analizar y ubicar el pensamiento artístico de Ridruejo en el difícil y cambiante contexto cultural de la dictadura franquista, atendiendo además a su postura disidente que acabará en clara confrontación con el Régimen. El estudio recoge tres momentos fundamentales de su trayectoria intelectual durante este periodo: el primero corresponde a los años en los que dirige la revista Escorial, el segundo a su estancia en Roma como corresponsal del periódico Arriba, y el último, a los años durante los cuales dirigió Revista, de Barcelona.

Palabras clave: Franquismo; revistas culturales; arte político.

Identificadores: Eugenio d'Ors; Bienal de Venecia; revista Escorial; Revista; Dionisio Ridruejo.

Topónimos: España; Madrid; Barcelona.

Periodo: Siglo 20

Abstract

We study in this article the contribution of the Spanish intellectual Dionisio Ridruejo to the world of the arts during the forties and fifties (first Francoism). The fundamental objective of this research has been to analyze and locate Ridruejo's artistic thinking in the difficult and changing cultural context of the Franco dictatorship, also attending to his dissident position that will end in clear confrontation with the Regime. The study includes three fundamental moments of his intellectual trajectory during this period: the first corresponds to the years in which he directed the magazine Escorial, the second to his stay in Rome as correspondent of the newspaper Arriba, and the last, to the years during which directed Revista, of Barcelona.

Keywords: Francoism, cultural magazines, political art.

Identifiers: Eugenio d'Ors, Venice Biennale, magazine Escorial, Revista, Dionisio Ridruejo.

Place Names: Spain; Madrid; Barcelona.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

DE LA NUEZ SANTANA, J. L. (2018). Dionisio Ridruejo y sus ideas artísticas en el marco del primer franquismo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49: 267-283.

Dionisio Ridruejo y sus ideas artísticas en el marco del primer franquismo

Resulta difícil eludir la figura de Dionisio Ridruejo en cualquier análisis que pretenda profundizar en la naturaleza compleja y cambiante de la cultura española de la postguerra, tal es el protagonismo del personaje, su polémica ubicación en el contexto político del franquismo. Ridruejo representa, como ningún otro, al intelectual franquista que, a partir de una evolución continua, no exenta de contradicciones, acaba por cuestionar los fundamentos ideológicos en los que se basó el régimen de la dictadura que se impuso después de la Guerra Civil y se abre a una perspectiva que acaba por plantear su superación. Enfocamos nuestro estudio sobre Dionisio Ridruejo desde perspectivas diversas, siempre en relación con su aportación al mundo del arte, aportación modesta, mucho más modesta que la que tiene que ver con el mundo literario, por supuesto, sobre todo teniendo en cuenta su vocación de escritor. Desde luego, nos interesa su evolución ideológica y el posible rastro que esta deja en sus textos sobre arte o en su actividad como creador de revistas culturales; una actividad muy relevante en su caso, toda vez que a él se debe la aparición de dos publicaciones de relieve, como son Escorial (Madrid) y Revista (Barcelona). En torno a la postura ideológica de Dionisio Ridruejo y otros intelectuales falangistas se ha generado una interesante polémica historiográfica que abordamos al mismo tiempo que señalamos el contraste perceptible entre una revista y la otra. En los escritos de Ridruejo en los que se interesa por el mundo del arte observamos unas preferencias que son compartidas en general por el grupo de intelectuales que participan de una experiencia política parecida, si bien se origina y desarrolla bajo el paraguas protector de la dictadura franquista. En este sentido, aunque la evolución política de Ridruejo es más radical que la de sus compañeros, los temas, sus predilecciones artísticas, pueden considerarse como algo compartido. Sobre ellos gravita la poderosa influencia de Eugenio d'Ors¹ y todos ellos muestran una preocupación por la definición del arte español, su relación problemática con la modernidad y su repercusión en el ámbito exterior, especialmente en el contexto de los años cincuenta.

Pocos años antes de su muerte, Ridruejo reconoció la influencia del mundo de la política en la cultura española de postguerra en los siguientes términos:

En el periodo 1939-50 y en la década siguiente, la política ha incidido sobre la vida intelectual española más intensamente que en cualquier otro tiempo de nuestra historia, si se exceptúa quizá la década de 1823-1833. Incide tratando de promover, sin verdadera decisión, la formación de un cuerpo intelectual justificador y propagandístico de orden político que la condiciona (Ridruejo, 1973: 15).

1 A propósito de la influencia de D'Ors en Ridruejo, véanse los dos textos que escribe éste en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1977, pp. 78-84 y 85-91.

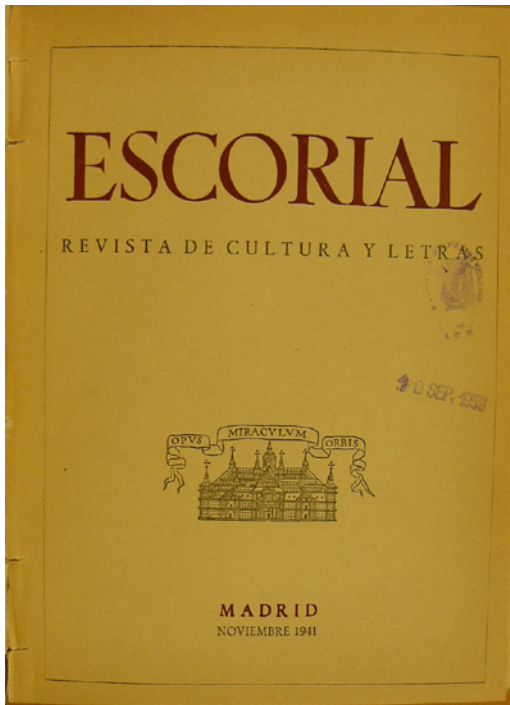
En plena Guerra Civil, en febrero de 1938, Dionisio Ridruejo, una de las figuras más activas dentro del grupo de dirigentes falangistas, fue nombrado por el Gobierno de Franco, Director General de Propaganda. Ridruejo se tomó su nuevo cargo con la ambición propia de un ideólogo fascista que pretende ir más allá del simple adoctrinamiento a través de la palabra o de la imagen, algo que, en sus propias palabras “parecía circunstancial y subalterno”. En realidad, se trataba de algo más ambicioso:

El plan que me tracé para organizar los servicios era más amplio y, si se quiere, más totalitario en el sentido estricto de la palabra. Apuntaba al dirigismo cultural y a la organización de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes. Era un plan probablemente siniestro, pero no banal. Lo malo -o lo bueno- es que quedaba muy por encima de los recursos disponibles y de mi propia autoridad. Y que, en rigor, no era lo que se me pedía (...) En alguna manera me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país, y ello podía valer, claro está, para el cine, las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente (Ridruejo, 2007: 130)

Colaboran con Ridruejo intelectuales de la talla de Antonio Tovar, Laín Entralgo, Luis Escobar, Torrente Ballester, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, entre otros. Todos participarán en la empresa editorial que se llamará Escorial, una revista a través de la cual los intelectuales falangistas pudieron hacer más factible su programa cultural, acotado esta vez al espacio de una publicación periódica que había elegido un título cargado de valor simbólico para la causa totalitaria desde el momento en que Giménez Caballero así lo hizo explícito en su *Arte y Estado* (1935). La creación de Escorial debe entenderse siempre en el contexto de las tensiones y luchas por el poder y la influencia de los distintos grupos que sostenían la dictadura de Franco. La dimensión totalitaria del falangismo militante se plasmaba claramente en el manifiesto editorial con el que se abrió el primer número de la revista, en noviembre de 1940, un texto sin firmar, pero que seguramente había sido escrito por Dionisio Ridruejo. Pese a que en el manifiesto se afirmaba que Escorial no era una revista de propaganda, sino “una revista profesional de cultura y letras”, su dimensión política, su vocación integradora en torno a un ideal político está más que presente en afirmaciones como las que siguen;

Ante todo hemos de declarar con sinceridad que nacemos con la voluntad de ofrecer a la Revolución Española y a su misión en el mundo un arma y un vehículo más, sea modesto o valioso. Pero de esta nuestra filiación nacen todas las garantías que podemos ofrecer, tanto a la comunidad española o hispánica a quien se lo dedicamos. Porque ciertamente, el primer objetivo -el objetivo sumo- de nuestra Revolución es rehacer la comunidad española, realizar la unidad de la Patria y poner a esa unidad -de modo trascendental- al servicio de un destino universal y propio, afrontando y resolviendo para ello los problemas que, en orden al hombre, a la sociedad, al Estado y al Universo, nos plantea el tiempo de nuestra historia más propia: el tiempo presente. (Escorial, 1940: 8).

Un aspecto importante del manifiesto apuntaba hacia una voluntad integradora, de modo que desde esa plataforma se convoca a “todos los valores españoles que no hayan dimitido por entero de tal condición, hayan servido en este u en el otro grupo –no decimos, claro está, hayan servido o no de auxiliares del crimen y tengan este u otro residuo íntimo de intención-” (Escorial, 1940: 8). De manera que Escorial se crea con una voluntad que parece contradictoria, pues pretende ser una palanca cultural del nuevo régimen dictatorial a la vez que tiende una mano a los intelectuales ubicados fuera de esa órbita política, siempre claro está con una intención asimiladora en el espacio ideológico dominante.



1. Portada de la revista Escorial, noviembre de 1941

Si atendemos a esta contradicción entre propuesta totalizadora falangista y deseo de integración de intelectuales no vinculados al Régimen en un sentido orgánico podemos entender mejor la naturaleza del debate suscitado en torno a Escorial y su significado en la historia cultural de la España de la postguerra. Aunque no es nuestra intención extendernos en el estudio pormenorizado de esta controversia, si conviene recordar que esta se organiza en torno a los textos escritos sobre todo por José Carlos Mainer, autor de, entre otros textos, de Falange y literatura (1971) y Literatura y pequeña burguesía en España 1890-1950 (1971), y también Elías Díaz: «Notas para una historia del pensamiento español actual» (Díaz, 1973), y Pensamiento español en la era de Franco 1939-

1975 (1983). Se trata de dos autores que transitan por la senda de un reconocimiento de un falangismo con vocación liberal, ya que desde esa liberalidad es como Mainer entiende, por ejemplo, que se reanudan los contactos con la intelectualidad republicana del exilio y se restaura la tradición burguesa liberal en la literatura española de postguerra. Para Elías Díaz, los responsables de Escorial, «falangistas liberales», dieron lugar a un “importante y encomiable intento de «restablecer» (este es exactamente el término allí utilizado) una verdadera comunidad intelectual en España, sin adoptar para ello –se decía allí– una posición lateral partidista” (Díaz, 1973: 115). Frente a estas lecturas, se levantan desde los ochenta en adelante, planteamientos más críticos y menos condescendientes con la actividad de los intelectuales falangistas, tratando en gran medida de valorar el patrimonio de una revista como Escorial desde una interpretación en la que se subraya su condición, por encima de otras consideraciones, de proyecto político ligado a un régimen totalitario. Así sucede con Rodríguez Puértolas (*Literatura fascista española*, 1986 y 1987), Sultana Wahnón (*La estética literaria de la postguerra. Del fascismo a la vanguardia*, 1998) y Santos Juliá (*Historia de las dos Españas*, 2005). Para este autor, Escorial fue “una revista beligerante contra el liberalismo, una aliada consciente, con verdadera ansia de formar parte de la vanguardia cultural del totalitarismo (...) En relación directa con esta política, Escorial se propuso reconstruir la unidad cultural de la nación, rescatando a aquellos que aun habiendo colaborado con los vencidos, decidieran expiar su pecado, dar el paso de incorporarse a los vencedores...” (Juliá, 2005: 347). Más recientemente, la tesis doctoral de Eduardo Iáñez Pareja sobre esta revista, insiste en la necesidad de esta revisión de las interpretaciones historiográficas más condescendientes con la postura de los intelectuales falangistas (Iáñez, 2008: 25).

Por otra parte, cabe preguntarse hasta qué punto Escorial refleja su vocación totalitaria en los escritos relacionados directamente con el mundo del arte, que tuvo siempre una importancia discreta si se compara con la aportación literaria². Con toda seguridad, fue Rafael Sánchez Mazas, quien, con su «Textos sobre una política de arte», aportó una visión más en sintonía con el radicalismo falangista de primera hora sobre la creación literaria y artística en su conjunto: “En poesía, en prosa, en política, en toda nuestra vida social y múltiple, será necesario acabar con toda la pedantería que nos viene del Renacimiento, que se agrava en el siglo XVII y acaba su carrera humanística en el liberalismo, en el personalismo, en el subjetivismo, que, al agotar hasta la desesperación los males, casi suspira él mismo, desesperadamente, por los bienes” (Sánchez Mazas, 1942: 7). Al referirnos a los temas artísticos, sin embargo, tendremos que prescindir de Ridruejo, pues durante el periodo en el que fue director de la revista (noviembre 1940–octubre de 1942) apenas escribió cuatro artículos y ninguno relacionado con las artes. Sí pueden servirnos de referencia, por el contrario, los artículos de uno de sus más estrechos colaboradores, el poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco, el crítico que más aportaciones dejó en la revista y cuya trayectoria intelectual refleja una evolución

2 Cabe reseñar, en todo caso, la importancia de los dos *Cuadernos de Arte* que publicó la revista entre 1942 y 1943.

notoria desde unos posicionamientos claramente identificados con una estética de rai-gambre fascista a una posición de clara aceptación del arte moderno a finales de la década, coincidiendo con el fin de la vida de Escorial. Dos artículos del poeta sirven para contrastar este cambio en su ideología artística. Por un lado, «El arte humano», escrito en 1940; por otro, «Realidad e irrealidad en el arte abstracto», de 1949. En el primero, la modernidad artística se juzga como algo superado, cerrado y los juicios hacia algunas de sus manifestaciones más conocidas, como el cubismo, no pueden ser más despectivos. Con él, pensaba Vivanco, se iniciaba una época “de bromas pesadas para los hombres serios en que la pintura cuida celosamente de su propia materia (Vivanco, 1940: 148). En «Realidad e irrealidad en el arte abstracto» encontramos, por el contrario, una valoración positiva de la abstracción geométrica, que se convierte en “una referencia inmediata a la vida del espíritu” (Vivanco, 1949: 542), confesión esta impensable en el periodo de los primeros cuarenta, cuando dominaban las afirmaciones apodícticas en favor de un realismo explícito. En general, lo que domina en la crítica de arte de Escorial, salvo excepciones como las apuntadas en el primer texto de Vivanco, es una aproximación a la realidad artística del país muy alejada de estos enfoques radicales y más cercana a una dinámica en la que se renuncia muy pronto a una estética propiamente fascista y se apuesta por una modernidad atemperada en clave dorsiana.

La década comprendida entre 1942 y 1952, la que se inicia con su renuncia a la dirección de Escorial y acaba con la aparición de *Revista*, son para Dionisio Ridruejo años convulsos, de confrontación creciente con el Régimen, aunque sin romper radicalmente con él. Sus desavenencias con el franquismo le supusieron el confinamiento entre 1942 y 1947, primero en Ronda y luego en la comarca catalana del Maresme, circunstancia esta que fue decisiva para su aproximación a la cultura catalana. Durante este periodo, pese a las numerosas dificultades, no dejó de publicar, tanto poesía como algunas obras de teatro; también artículos de prensa en *Arriba* y otras publicaciones, como la catalana *Solidaridad Nacional*. En la selección de artículos escritos por el autor soriano que aparecen recogidos en *En algunas ocasiones* (Crónicas y comentarios, 1943-1956), algunos de ellos, los dedicados a D’Ors³ y el escultor Manolo, revelan un grado de aproximación notable a la cultura artística catalana.

Corresponsal en Roma

A finales de 1948 Ridruejo se establece en Roma como corresponsal del periódico *Arriba*, tarea que desarrolla durante dos años y medio y que fue determinante en su evolución política posterior, si bien, como ha señalado Francisco Morente (Morente, 2011: 375), resulta exagerado valorar esta experiencia como definitiva en su larga evolución hacia la defensa de unos planteamientos políticos libres de los lastres del fascismo doc-

3 Pertenecen a este compendio los artículos «Dos catalanes: Eugenio d’Ors y Antonio Gaudí», «Eugenio y su ángel», y, ya de 1955, «D’Ors, intelectual y político», un texto de mayor calado que los otros, si bien referido a este aspecto al que alude el título, tan presente en el proyecto artístico del crítico catalán.

trinario. Hay en todo caso en los artículos que escribe para Arriba durante estos años un fuerte componente político, sobre todo porque muchas de sus crónicas siguen muy cerca la deriva de las acciones del gobierno italiano y de la oposición, analizadas desde la óptica de quien todavía sigue anclado a los presupuestos de un falangismo totalitario. Qué duda cabe que esta dimensión política de sus crónicas también se refleja frecuentemente en sus artículos de temática cultural, la mayor parte de ellos referidos a Italia.

1 de agosto de 1950

Madrid, sábado 26 de agosto de 1950

Arriba

Veintidós países concurren a la Biennale de Venecia

Reunión secreta de los altos comisarios aliados en Alemania



Almuerzo en el hotel... Reunión secreta de los altos comisarios aliados en Alemania...

Se celebra en San Sebastián la fiesta de la Independencia del Uruguay

NOVISIMO GLOSARIO

PARABOLA DE LOS DOS AVIADORES

Parábola de los dos aviadores... Varios por el otro...

Se celebra en San Sebastián la fiesta de la Independencia del Uruguay

NARRACIONES En torno

CULTOS... La fiesta de la Independencia del Uruguay...

EDITORIAL La unidad sindical y las elecciones

La unidad sindical y las elecciones... (Inicio de la columna editorial)

PLAZA DE TOROS DE MADRID

Plaza de toros de Madrid... Noticias relacionadas con el mundo de los toros.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

Se celebra en San Sebastián la fiesta de la Independencia del Uruguay... Noticias de San Sebastián.

Salen para Corea Juerza Britanica de Hong-Kong

Salen para Corea Juerza Britanica de Hong-Kong... Noticias de Corea y Hong Kong.

NARRACIONES En torno... Continúa la columna de narraciones.

Salen para Corea Juerza Britanica de Hong-Kong... Noticias de Corea y Hong Kong.

Salen para Corea Juerza Britanica de Hong-Kong... Noticias de Corea y Hong Kong.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián

La duquesa de Windsor estubo en San Sebastián... Noticias de actualidad internacional.

Ridruejo escribe sobre Dalí a propósito de una visita suya a Roma. Es una ocasión para mostrar una especial simpatía hacia un artista cuya trayectoria vital le había llevado nuevamente a España, cuando ya se había alejado del surrealismo más ortodoxo y se aproximaba hacia una versión de la pintura religiosa muy singular. Con todo, la aceptación de Dalí por la sociedad española del primer franquismo no fue inmediata. En el texto de Arriba, Ridruejo contrapone su figura con la de Picasso. Ambos “perpetúan ante el mundo nuestra profunda y universal guerra civil: Picasso el rojo y Dalí, el nacional”. Pero sobre todo, lo que le parece más remarcable es la deriva daliniana hacia el mundo religioso, elogiable, “pese a sus juguetes con el diablo o con Freud y el sexo”. Ridruejo se entretiene en describir obras de Dalí de temática religiosa, apreciando su simbolismo peculiar y llegando a la conclusión de que el pintor de Cadaqués lo que quiere es vincularse a la Iglesia de su tiempo, en definitiva, “desea ser un pintor religioso aceptado y comprendido por la Iglesia (Ridruejo, 1949). De modo que la mirada atenta y complaciente de Ridruejo hacia Dalí pasa por la convicción de que el contumaz surrealista ha abrazado finalmente la fe católica.

Al visitar la Bienal de arte de Venecia y trasladar sus impresiones en tres artículos distintos, nuestro autor resalta la pluralidad de aportaciones que reconoce en el evento. Los contrastes entre unas tendencias vanguardistas de todo tipo (“«fauves» de París, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, y hasta donde es posible, sus consecuencias y sus reacciones en Italia: abstractismo, pintura metafísica, movimiento de los valores plásticos, neo-impresionismo, neo-realismo socialista, etc.”) y una pintura de tradición se ponía de manifiesto sobre todo por la contribución que a esta otra vertiente hacían Inglaterra con Constable y España con Madrazo y Fortuny. En todo caso, para Ridruejo, las “salas más fuertes, más verdaderas y más geniales de la Bienal” eran aquellas dedicadas a Rousseau, Solana (“representado insuficientemente y en el solo aspecto de sus pinturas más negras o pardas, menos escandalosas y fáciles de ver”) y “lo más hermoso y complejo de todas la exposición: la sala de Ensor en el pabellón de Bélgica” (Ridruejo, 1950a: 3). En su último artículo dedicado a la magna muestra veneciana, el autor procede a una interesante reflexión sobre la aportación española, subrayando especialmente sus deficiencias. Era consciente Ridruejo de que el “clima de desafecto” hacia lo español, incluso la superficialidad de algunos críticos, no ayudaban a una valoración justa sobre lo aportado por el país; sin embargo, debía señalarse también cómo la organización de la exposición por parte de las autoridades españolas se había caracterizado sobre todo por la desorganización y la falta de cuidado necesario: “Todo se ha hecho a última hora, deprisa y con poco entusiasmo por parte de los pintores y debiendo seleccionar el material de entre los residuos de la exposición de El Cairo, exposición de índole forzosamente panorámica, o sea, lo contrario de los que la Biennale [sic] requería”. Lo más criticable era para él sobre todo la desigualdad en la calidad de las obras representadas, siendo el caso de Dalí un ejemplo máximo, pues estaba representado por una obra “absolutamente indigna de él”. La clarividencia de nuestro autor se revela en lo que entendemos resulta más concluyente de su crítica, y es su razonamiento sobre

cuál debe ser el objetivo de un plan expositivo en una muestra de estas características: “presentar poco y bien ajustados conjuntos de pocos y bien caracterizados artistas” (Ridruejo, 1950b: 3 y 6). Pocos años después, desde *Revista*, Ridruejo insistirá nuevamente en la necesidad de adoptar esta política expositiva, como se verá⁴.

Cuando ese mismo año de 1950 el crítico de Arriba visite la Bienal de cine y atienda especialmente a la aportación española, representada por películas de Sáenz de Heredia («Don Juan») y Rafael Gil («Una noche del sábado»), reacciona un tanto airado ante lo que entiende es un trato injusto y lleno de prevenciones hacia la cultura española contemporánea. Hay –escribía– como una “consciente sumisión a la consigna universal que ha decidido presentar a la España de hoy como un pueblo de cultura muerta, estrangulada (...) El fenómeno es demasiado patente o general para dejar de subrayarlo” (Ridruejo, 1950c: 3). Llamaba la atención, sin embargo, cómo la agudeza de Ridruejo al analizar esta circunstancia no reconociera las causas de tipo político que estaban detrás de esta visión negativa. El análisis, por el contrario, que le merece el cine neorrealista italiano (ya fuera del contexto de la Biennale) es de muy distinto signo y está condicionado por una visión de naturaleza política. Para Ridruejo, el neorrealismo era un fenómeno que afectaba a todas las artes, si bien sus referencias aquí son sobre todo cinematográficas. Ridruejo entendía que la esencia del neorrealismo no puede ser del gusto italiano porque no es un “espejo de belleza”, y aunque un partido político (en clara referencia al Partido Comunista italiano) “convierta en dogma estético esta tendencia, no ayudará de cierto a su mayor popularidad”. En su opinión, la prueba de la decadencia de esta tendencia estaba en películas recientes, como «Milagro en Milán», de Sica, que carece de “un mínimo de realismo o formalidad lógica”, o «Stromboli», de Rossellini, película que resulta “poco ortodoxa según el canon verista”. Se llegaba así a una conclusión y es que “del neoverismo cinematográfico, si las cosas siguen así, no queda más que la tendencia temática a buscar la vida rural o popular (...), en vez de atenerse a unos mundos cerrados y convencionales” (Ridruejo, 1951b).

Entre los artículos que Ridruejo dedica a los intelectuales italianos, seguramente el más interesante es el que escribe sobre Benedetto Croce. A él le reconoce su poderosa influencia sobre la cultura italiana, su liberalismo pertinaz, incluso durante la época fascista, y el reconocimiento clamoroso a su figura después de la caída del régimen de Mussolini. Por el contrario, el repudio marxista: “Hoy, salvo el mismo papa católico, no creo que haya en Italia persona al que el partido comunista deteste más que al pontífice liberal.” En Croce destaca su idealismo, su historicismo, también su vitalismo. Pero su influencia en el campo intelectual italiano (“por donde quiera se tropieza uno con la estética de Croce y con la sombra de sus gustos, aun siendo estos incompatibles con toda la literatura moderna”) contrasta con el poco empuje que su liberalismo parece tener en el mundo político del país transalpino. Hay un reproche, además, que marca las afinidades políticas que, en estos años todavía, señalan los límites de la postura

4 El propio Eugenio d’Ors se hace eco de esta opinión de Ridruejo en “De Río a Venecia” (*La Vanguardia*, 22 de julio de 1950, p. 5)

ideológica de Ridruejo, y es el subrayado sobre el triste final del colaborador de Croce, Giovanni Gentile, asesinado cuando finaliza la guerra por sus connivencias con el fascismo. “Y son muchos -escribe nuestro autor- los que echaron de menos un expresivo elogio fúnebre y una expresiva condenación de la barbarie por parte del antiguo discípulo” (Ridruejo, 1951a).

Prestó especial atención también Ridruejo a una gran exposición sobre la obra de Caravaggio y su época, realizada en el Palacio Real de Milán. Más allá de la confusión que puede suponer ubicar al pintor del tenebrismo en la órbita del Renacimiento, no puede haber duda alguna sobre la admiración que le profesaba a este “gran pintor, acontecimiento importante en el mundo de la pintura. Es un pintor dramático, a quien interesa el carácter y la expresividad dramática de sus modelos, más que la belleza de los mismos”. Suponía además el evento una oportunidad para recordar los juicios de Ortega sobre este artista, al que había perjudicado la carencia de buenos estudios críticos. Ridruejo señalaba la importancia de la síntesis crítica realizada a este respecto por el filósofo español, así como la significación del paralelismo que había establecido entre Caravaggio y Velázquez, pintores entre los que se encuentra un “mundo de distancia”. Y es que, “en el Caravaggio el modelo ha sido puesto así -en un movimiento escenográfico- y copiado fielmente con un método que cuenta con el objeto entero como es, y no como se ve. La reducción de la materia pictórica a los elementos verdaderos de la ilusión óptica permitirá a Velázquez -saliendo definitivamente de la escena- darnos ilusoriamente la cuarta dimensión” (Ridruejo, 1951c). Al interpretar el pensamiento de Ortega, Ridruejo, además, confirmaba una vez más hasta qué punto había sido consecuente con el programa de actuación del grupo de Escorial, claramente decidido a recuperar los valores del pensamiento español no implicado directamente con el franquismo.

A su vuelta de Roma, tuvo tiempo nuestro autor de dar su opinión a propósito de la polémica generada por la celebración de la I Bienal Hispanoamericana (1951), iniciativa que marca el inicio de la nueva política artística del franquismo, que, sin olvidar la significación propagandística que pretendía resituar a la cultura española en un entorno internacional más cómodo, supone el abandono definitivo de los escarceos con el academicismo y una aproximación indudable hacia las corrientes modernas del arte. Este cambio provocó numerosas reacciones a favor y en contra⁵. Entre las primeras puede situarse el artículo de Ridruejo, «La campaña de los mediocres», un texto de fuerte carga política que está dirigido sobre todo contra los colaboradores del periódico Madrid, claros representantes de las posiciones académicas. Para Ridruejo, la conocida polémica entre partidarios del arte nuevo y el tradicional se había alterado en esta ocasión por la inclusión de valoraciones extraartísticas. Cómo si no entender aquellos comentarios que veían en el arte nuevo “un arte de conjura judaica, roja y masonizante. Y sin remedio, un arte de corrupción y obscenidad”. Había que responder a esa visión extremada del arte nuevo sobre todo cuando se podía aducir que “había cuadros de tema social

5 Véase a este respecto los comentarios recogidos en Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 551-591.

«subversivo» y de temas pornográficos pintados como a Madrid le gusta que se pinte” y se podían ver “millares de cuadros modernos de una castidad y una placidez temática irreprochable”. Y así como Dalí era un ejemplo de abjuración del surrealismo moralmente subversivo digno de elogiarse, hasta el mismísimo Picasso, duramente contestado por su postura antifranquista a través de un telegrama dirigido a él y firmado por el propio Ridruejo, merecía el reconocimiento de la grandeza de su arte a pesar de su militancia comunista: “...no me quiero privar del placer generoso de decirlo y de admirarle como artista, tanto más cuanto más estoy dispuesto a combatirlo como a hombre de partido”. Al final se imponía un reproche que salía de alguien que lo había sido todo en el falangismo militante. Su alusión a José Antonio venía al caso porque, según el autor, de su pensamiento dimanaba un “sistema claro de preferencias y aversiones” que le llevaba a posicionarse frente a la postura crítica del periódico Madrid, “a denunciar con alarma lo que ustedes representan, la invocación de todo lo noble, la especulación con todo lo grande para amparar con ello toda la mediocridad...” (Ridruejo, 1951d: 9).

Revista: una apuesta política y cultural

Revista fue una creación del industrial catalán Alberto Puig Palau, amigo de Dionisio Ridruejo, director de la primera etapa de esta publicación semanal. El primer número salió el 17 de abril de 1952. El protagonismo de Ridruejo fue fundamental para la aparición de Revista. Fue él quien preparó su línea editorial y el que reclutó a la mayoría de los colaboradores, muchos de los cuales habían sido también asiduos de Escorial; también de Correo Literario y Cuadernos Hispanoamericanos. Estos datos son muy significativos, pues indican no solamente unas preferencias culturales, sino también una orientación política en el contexto del franquismo que se dejó ver muy pronto en la publicación catalana. En Casi unas memorias, Ridruejo subraya esta voluntad de influir políticamente a través de Revista cuando interpreta, con indudable exageración, las intenciones de su amigo Alberto Puig, afirmando que lo que deseaba este era “lanzar en su ciudad una revista de formato popular y colaboración selecta para trabajar genéricamente por la liberación del país. Intentaba también dar una nueva y genuina expresión a las exigencias de la vida catalana y comunicar alguna esperanza de resurgimiento a las masas sindicalistas” (Ridruejo, 1976: 298). La fundación de Revista coincide prácticamente con la llegada al poder de Joaquín Ruiz-Giménez como Ministro de Educación Nacional y la posibilidad de una apertura política, dentro de los márgenes de la dictadura, protagonizada por falangistas como Antonio Tovar, Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y López Aranguren, intelectuales que colaboraran en la publicación de Ridruejo. La postura combativa de este, sin embargo, supuso un sinnúmero de dificultades ocasionadas por la censura, que vigiló muy de cerca a la publicación catalana, dificultades que acabaron minando la resistencia de Ridruejo y Alberto Puig. El primero abandonará la dirección de la revista en la primavera de 1954 y el segundo acabará ce-

diéndola a Manuel Riera Clavillé, su nuevo director, “conocido ya por el integrismo sin atenuantes de su dirección en Cisneros” (Gracia, J., 2006: 158)6.



3. Portada de Revista, nº 1, 17 de abril de 1952

6 Revista siguió publicándose con el mismo título hasta el 20 de febrero de 1960, cuando pasa a llamarse Revista Gran Vía, como consecuencia de su integración con el semanario Gran Vía de Bilbao.

Si no muchos, los textos de Ridruejo relacionados con el mundo del arte que aparecen en Revista constituyen una aportación significativa y los son porque los tres artículos firmados por él permiten dibujar no solamente un perfil de su ideología artística, sino también un posicionamiento ante la política artística que en esos momentos se desarrollaba en España. Ridruejo ha abandonado, por supuesto, cualquier inclinación de orientación totalitaria al modo de su editorial de Escorial. Estamos en otro momento de su evolución intelectual, pero no lejos, al menos en el ámbito de la crítica de arte, de lo que pensaban sus antiguos camaradas, ahora vinculados en gran parte a la empresa del Instituto de Cultura Hispánica, dinamizador de las grandes exposiciones colectivas que cambiarán el panorama del arte español de los cincuenta.

Ante la XXVI bienal de Venecia

El sombriamiento del profesor L. Jacente Ferrari para comisario de España en la XXVI Exposición Mundial de Arte de Venecia, ha sido acogido en un respiro de quietud por quienes de estas cosas se interesan. La evidente información, la suficiente crítica, el buen gusto y la imparcialidad del profesor son cosas comúnmente aceptadas.

No hablo, sin embargo, un buen comentario para asegurar el acierto. Hace

En Venecia, hace dos años, fueron convocados los autores para mostrar su aportación a las revoluciones plásticas del siglo. Las salas de «diversos», «cubistas» y «futuristas», puestas en el centro de la exposición, eran el manifiesto intencional de la misma y la piedra de toque de las otras.

Ante tal tipo de invitación cabía asentar el polemizar; ambas cosas estaba en condiciones de hacerlas España de un modo sobresaliente. Pero no lo

mos a volver al criterio de la amplia antología de nombres, tendencias, cuadros y esculturas.

Hace dos años triunfaron en Venecia los que supieron dar intención y concentración a sus aportaciones: los pintores, cuatro pintores como mucho y un par de escultores; pero representantes de un modo intencional y completo de manera que se impongan a la atención. Luego, si acaso, un par de salidas muy breves con un muestrario aun más intencionado de tendencias variadas.

Uno o dos pintores expuestos del todo, convencen — sobre la vitalidad artística de su país — más y mejor que los docientos representados por un cuadro, en una muchedumbre confusa. Este criterio del muestrario está muy bien para las exposiciones de casa, donde todos conocemos el espacio a que corresponde el instante elegido de la obra de cada pintor. Para exhibirse ante los críticos ese criterio es absurdo. Y si — como me cuentan — la aportación española a Venecia de este año a ser una sobradadura — la flor y nata, que es lo mismo — de nuestra Bienal, desearía que se desmontaran los cuadros que se muestran.

Naturalmente que hoy cada uno de alarma con el deseo más sincero de que sea intefensa. Y con el deseo — aún más vivo — de que el profesor Ladureau Ferrari la considere compatible con las protestas de confusión que en esta sala ha sido escuchada.



SALAS DE ARTE

VILA-PUG EN GALERIAS AUGUSTA

Cada año que pasa, Vila-Pug se acerca más a una abstracción ideal de su pintura. Gracias a ella, sus pinturas ganan y siempre enajenadas se inclinan favorable y paulatinamente a la renuncia de aquella relativa dicción de acción. Su visión, todavía insuficientemente conceptual, resulta, sin embargo, mucho menos estereotipada. Su tendencia al ensimismamiento del mismo modo que se ha expresado en el arte del museo en general, ha experimentado cierta flexibilidad.

Vila-Pug es ya un pintor consagrado, con una extensa obra tras de sí y no pocas galardones oficiales. Su paisaje, con el que la maestría técnica se contrapone con la fidelidad a sí mismo, se presenta ya una clara abstracción en el desarrollo vertiginoso de sus formas. El arte moderno. A estas alturas sería injusto exigir al artista otras lecciones aparte de la conservar su bien ganado prestigio.

GALLEGO MERQUINA EN SYRA

La palabra *bonete*, que aplicada al arte conlleva no pocas veces un tópico, adquiere ante los paisajes y bodiegos de este pintor su verdadero significado. Cautivado hasta la medula en su pintura, el artista toma una actitud de fervorosa adhesión al espectador con la sutileza agreste o campesina.

El punto fuerte de Sarratza, desde la meta más impetuosa, es la promiscuidad de Gallejo; donde los elementos en que los colores impesan y el hombre se mueve, vive en el artista para comprenderse con el paisaje y con los hombres que lo habitan.

El punto débil de sus impresionistas composiciones de *luz* queda muy por debajo de los mejores exponentes de aquella temática directa.

J. BARRÉ AVELL

Alta además un buen criterio al que se ve y a buen información, sobre el terreno, de la cual serviría.

Sería una gran injusticia señalar a la imprenta o a los defectos — y, en definitiva a la acción personal — del comisario de todo, la incoherencia y la pueril insignificancia de nuestra envío a Venecia hace dos años. El comisario, pero a su discutible posición técnica, era hombre de experiencia y conocimientos más que suficientes. Sin embargo España se equivocó de pluma muchos críticos, mangorreados y obsecradores, que estaban decididos a ignorar y a sostener por un poco más de tiempo la tesis de que la España actual era mal clima para las artes y las letras.

Pero nos hubiera costado frustar tantas intenciones y devaneos. Lástima, por los nuestros, nuestra falta de información sobre lo que en Venecia se pretendía hacer y el desarrollo crítico del muestrario general a que nos atuvimos, lo atropellamos todo.

hizo. Ni reivindicó lo que era suyo ni lo rechazó; y hubiera sido necesario oponerle algo igualmente suyo, pero de signo opuesto. Se limitó a ignorar.

Pero esto no fue lo más grave, con serlo mucho; lo más fue que el lamentable criterio del muestrario abundante — de todo un poco, malo, bueno y regular — ocultó literalmente, impidió ver las obras y los nombres verdaderos e incluso excepcionales incluidos en nuestro catálogo.

¿Por qué sacar todo esto a colación cuando es pasado? Hare recordar a mis lectores una noticia aparecida en estas páginas hace dos semanas y añado que otras noticias que llegan a mi oído me hacen temer que estamos preparando — pese a la buena voluntad del comisario — de nuevo el error de esta — una nueva equivocación.

Una y otras cosas puestas la intención de sí sabemos ya con claridad lo que los organizadores de Venecia preparan este año. Pero una y otras parecen indicar que — era lo que — fue lo que allí se prepare — nosotros va-



DIALOGOS DE ANTONI

Entre los pintores jóvenes de Cataluña Antoni Tàpies tiene una personalidad. Nacido en el seno de una distinguida familia de la ciudad de él, su pasión por la pintura y sus indagaciones por el campo de la Filia le apartan de la carrera de Derecho al término casi de la Licenciatura.

El ocasional regalo de una caja de pinturas y su temporalidad de reposo en un sanatorio son accidentes que echan un agudo resplandor en el curso de su vocación.

Psicológicamente Tàpies se presentaba en una sólida reserva a sus simpatizantes. Se advierte en seguida el carácter introvertido. Una pura tiene siempre algo de hermético por mucha similitud de temas, que algunos casos reduce sus cuadros. El modo, sin duda, descubre pronto a embargo su adolescencia fermentada fuente de la Fovela. Dotado de una gran fuerza imaginativa, su obra ha creado un mundo propio de formas, luces y colores, diversificado casi siempre de realidad exterior. Son muchos, sin el realismo forman parte de él.

Las formas de tales composiciones ideas subconscientemente y contritas y en sentido la pintura de Tàpies se ha elificado de surrealista. A él no le gusta mucho que se le llame pintor surrealista.

Los dice — Creo que esto me limitará. Quiero hacer muchas cosas en pintura. Aunque la realidad es que a la hora de hacer siempre se desata.

Observamos cierto prejuicio contra el expresionismo abstracto y advertimos que nuestra opinión la da mismo en la forma, inventada o derivada de la realidad, la expresión de la misma; el arte, la materia y la calidad con que se ejecuta. El surrealismo, la pintura de Tàpies, más que un acercamiento al simbolismo intencional que ha creaciones de símbolos y unas utilidades de arte y formas que se en algún caso, por falta de la correcta ob-

4. Artículo de Ridruejo en Revista, 15 de mayo de 1952

En el primero de estos artículos, el que dedica a la XVI Bienal de Venecia (verano de 1952), Ridruejo, que había visitado, como se ha visto, la edición anterior, mostraba sus temores a que en esta ocasión se confirmara una vez más la trayectoria errática de la participación española, con esa tendencia a mostrar presentaciones antológicas del arte nacional, siguiendo un “criterio de muestrario abundante –de todo un poco, malo, bueno y regular–”. Se trataba de un criterio que desconocía la naturaleza real de una exposición internacional de estas características, más allá de la buena formación que pudiera tener un comisario elegido coyunturalmente (en este caso Lafuente Ferrari). Esta desavenencia de Ridruejo se veía acompañada por una propuesta a modo de alternativa que se basaba en lo visto en la edición anterior: “Hace dos años triunfaron en Venecia los que supieron dar intención y concentración a sus aportaciones: dos, tres, cuatro pintores como mucho, y un par de escultores; pero representados de un modo intencionado y completo, de manera que se impongan a la atención”. Será con la nueva orientación dada para el arte español en la esfera internacional por Luis González Robles en la segunda mitad de los cincuenta cuando las sugerencias de Ridruejo parezcan finalmente ser atendidas de alguna manera. Había también en este artículo una reflexión de naturaleza más bien política, en la medida en que para el autor las dificultades para mostrar con eficacia lo mejor del arte español en el extranjero propiciaban “la tesis de que la España actual era mal clima para las artes y las letras” (Ridruejo, 1952: 9), tesis que valoraba como un prejuicio malintencionado. Lo cierto es que ese prejuicio se tuvo tan en cuenta en los ámbitos culturales de la dictadura que se trató de combatir con una nueva política artística dirigida desde el Instituto de Cultura Hispánica, con éxito finalmente, a juzgar por los premios y consideraciones elogiosas obtenidos en las bienales internacionales en los últimos cincuenta.

Para el nº 92 de Revista escribió Ridruejo un artículo⁷ dedicado a Eugenio d’Ors, su colaborador más insigne. Que lo que sentía el autor por el crítico catalán era sobre todo admiración se deduce ya del propio título del artículo que aparece encabezado con la palabra «maestro». En realidad, maestro entre otros maestros del mundo intelectual español del momento, como son para él Unamuno, Ortega y Zubiri. Destacaba Ridruejo cómo el pensamiento estético de D’Ors se caracterizaba por la rotundidad con que se había manifestado en su esencialidad desde un principio, “como parto de una primera intuición radical”. En consecuencia, lo que hará a lo largo de su vida intelectual no será sino desarrollar esa línea de pensamiento ya desvelada tempranamente: “Desde su primera glosa, D’Ors («Xenius») aparece ya magistral. No hay en su obra «páginas juveniles»”. Apunta Ridruejo que hacia 1917, D’Ors ha proclamado ya su programa de acción, que comprende tres empresas: “Primera, una filosofía sistemática; segunda, una función crítica e informativa cotidiana para la aplicación de su pensamiento unitario al vario y vital acontecer, y la tercera, una sección política de creación cultural y aplicación educativa”. A diferencia de Unamuno, que superaba la antinomia razón-senti-

7 Publicado previamente en la revista italiana *La Fiera Letteraria*.

miento con una postura existencialista y agónica, Ridruejo veía en la filosofía de D’Ors un componente superador que no es otro que la inteligencia: “Ni razón, o intelecto puro ni sentimiento, intuición o vitalidad; hay un órgano común y fundente –y original- del que esas potencias se aclaran: justamente la inteligencia (...) La inteligencias de D’Ors es orden y totalidad” (Ridruejo, 1954a: 9). No es de extrañar, por tanto, que lo considere un antirromántico, además de universalista, muy ajeno al tópico del individualismo español. Sin proponérselo, al señalar estos aspectos del ideario de D’Ors, Ridruejo estaba subrayando algunas líneas del debate crítico que estarán muy presente en el arte español de los próximos años, debate en el que las ideas del crítico catalán no tienen un encaje fácil.

«Arte social» es, sin duda, el texto más político de todos los que escribió Ridruejo en Revista relacionados con el mundo del arte. Se detenía en el tema en cuestión a propósito del poeta Gerardo Diego y su postura manifiesta en contra de la poesía social. Ahondaba el autor en los problemas derivados de la complejidad del arte y su destino social, un tema difícil y controvertido: “Un arte de masas que pueda pasar por el tribunal de los exquisitos o entendidos será genuino. Un arte de masas que se conforme con serlo por rebajamiento y suele no ser arte sino vulgaridad. Con su propio rebajamiento el arte no tiene nada que ganar. En cambio nadie ha dicho que debe ser falso un arte que reserve a los pocos no sólo su secreto sino también su mensaje”. Al afinar aún más el análisis sobre la polémica artística contemporánea, Ridruejo reconocía que para muchos el arte social sería justamente lo opuesto al arte burgués, un aspecto este que le resultaba más bien adjetivo, como lo había sido antes el arte eclesiástico o aristocrático, puras cualificaciones históricas que no pueden por sí mismas considerarse fundamentales para definir lo más verdadero y trascendente del arte. Es más, para el autor había en la tradición artística, incluso en el llamado arte burgués, una noble tendencia a valorar la persona más allá de la adscripción social. Por eso,

postular ahora un arte clasista –proletario- equivale a contrariar esa tendencia y a cegar aquella inconsciente pero clara tradición- Tal es el esfuerzo marxista que ha sabido disociar las dos tendencias positivas de la revolución moderna, de suyo inseparables, hacia la igualdad y hacia la libertad, y frenar el impulso hacia la nivelación en una altura de humanidad satisfactoria, sustituyéndolo por una acentuación militante de la conciencia de clase. (Ridruejo, 1954b: 9)

La denuncia del realismo socialista, pues de eso se trataba cuando se refería al “arte proletario”, situaba a Ridruejo en una posición paradójica, pues la defensa de un arte en libertad se hacía desde una plataforma cultural ubicada un país en el que esta libertad estaba vigilada por una dictadura, dictadura a cuyo asentamiento había contribuido él mismo años atrás.

Dejada atrás la etapa de Revista, su interés por los temas artísticos, aunque siempre de forma esporádica, no desapareció. Seguramente uno de los textos más interesantes de su postura ante el arte moderno, que empieza a adquirir en España una fiso-

nomía bien definida en estos años, es el que escribe en 1955 con el título «La pintura moderna (anotaciones sobre una exposición de Rafael Zabaleta». Si este artículo podía considerarse clarificador era por la forma con la que el autor conseguía explicar la autonomía de la obra de arte moderna, la autosuficiencia de su lenguaje. Desde luego, la primera intención de esta pintura era “hacerse intransitiva. La de no transmitirse a ninguna realidad fuera de la suya, la de oponérsenos, encerrándonos en el rectángulo de la tela pintada” (Ridruejo, 1960: 318). Como consecuencia, la búsqueda de la “consistencia plástica” deriva en la experimentación y el ensayo. Sería equivocado, sin embargo, pensar que el artista moderno renuncia a su propia experiencia, llevado por un ensimismamiento con la materia. Lo que sucede –escribía Ridruejo– es que “esa experiencia subjetiva –propia del artista genérico– no es obra de arte hasta que no se objetiva a través de los recursos formales del artista específico” (Ridruejo, 1960: 310). En todo momento, sin embargo, Ridruejo se remitía a la pintura figurativa en el caso específico de Zabaleta y nunca a una experiencia abstracta, aquí desconsiderada, pese a la naturaleza de sus reflexiones. Y qué decir de Zabaleta como artista real inserto en un contexto cultural específico. Aquí nuestro autor recurre al pensamiento de Unamuno y su visión de la intrahistoria, tan cara a los partidarios de una visión esencialista del arte español. “Zabaleta no sólo nos ha presentado esa España intrahistórica, ese paisaje español idéntico a su tierra (...), sino que se ha presentado asumiendo al menos una de sus cualidades: la de la humildad paciente, llena en el caso del pintor, de curiosidades y deseos” (Ridruejo, 1960: 315).

Referencias bibliográficas

- Díaz, E. (1973). Notas para una historia del pensamiento español actual. *Sistema* (1), 107-132.
- Escorial (1940). Manifiesto Editorial. Escorial, tomo I, cuaderno I, 7-12.
- Gracia, J. (2006). *Estado y cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Iáñez Pareja, E. (2008). Falangismo y propaganda cultural en el «Nuevo Estado». *La revista Escorial 1940-1950*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Juliá, S. (2005). *Historia de las dos Españas*, Madrid: Taurus.
- Morente, F. (2011). Corresponsal en Roma. Dionisio Ridruejo y la Italia de la Guerra Fría (1948-1951). En F. Gallego, y F. Morente. *Rebeldes y reaccionarios. Intelectuales, fascismo y derecha radical en Europa*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Ridruejo, D. (1949). Dalí con sus pinceles a la puerta de la Iglesia. *Arriba*.
- Ridruejo, D. (1950a). España que podía y no quiso. Una visita a la Bienale de nuestro corresponsal. *Arriba*, 3.
- Ridruejo, D. (1950b). Visita a la Bienal (II). Las intenciones. *Arriba*, 3 y 6.
- Ridruejo, D. (1950c). El cine español logra en Venecia un éxito y un fracaso. *Arriba*, 3.

- Ridruejo, D. (1951a). Benedetto Croce, el gran viejo. Arriba.
- Ridruejo, D. (1951b). El neo-realismo italiano adolece de insinceridad. Arriba.
- Ridruejo, D. (1951c). Caravaggio, todo junto. Arriba.
- Ridruejo, D. (1951d). La campaña de los mediocres. *Correo Literario* (37-38), 9.
- Ridruejo, D. (1952). Ante la XXVI Bienal de Venecia. *Revista* (5), 9.
- Ridruejo, D. (1954a). El maestro (notas para una valoración de la obra de Eugenio d'Ors). *Revista* (92), 9.
- Ridruejo, D. (1954b). Arte social. *Revista* (97), 9.
- Ridruejo, D. (1960). En algunas ocasiones (Crónicas y comentarios 1943-1960). Madrid: Aguilar.
- Ridruejo, D. (1973). La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra (Triunfo, nº 507, 1972). En D. Ridruejo. *Entre Literatura y Política* (p. 15). Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A.
- Ridruejo, D. (1976). Casi unas memorias (ed. de César Armando Gómez). Barcelona: Planeta.
- Sánchez Mazas, R. (1942). Textos sobre una política de arte. *Escorial* (24), 3-21.
- Vivanco, L. F. (1940). El arte humano. *Escorial* (I), 141-150.
- Vivanco, L. F. (1949). Realidad e irrealidad en el arte abstracto. *Escorial* (62), 537-544.