



Identidades y tránsitos artísticos

en el exilio español de 1939
hacia Latinoamérica

Miguel Cabañas Bravo (editor)

EDICIONES DOCE CALLES

IDENTIDADES
Y TRÁNSITOS ARTÍSTICOS
EN EL EXILIO ESPAÑOL DE 1939
HACIA LATINOAMÉRICA

Miguel Cabañas Bravo
(editor)

EDICIONES DOCE CALLES
2019

Queda prohibida, salvo excepciones previstas en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos. Dirijase a este organismo si necesita fotocopiar algún fragmento de esta obra.

Este volumen ha sido publicado con las aportaciones realizadas por:



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al proyecto del P.E. de I+D: «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (MINECO, Ref. HAR2014-53871-P), de cuyos resultados forma parte.

© de los textos:

© todos los derechos reservados

© de la presente edición: Ediciones Doce Calles, S.L.

Apdo. 270 Aranjuez 28300 (Madrid)

Tel.: (+34) 91 892 2234

docecalles@docecalles.com

www.docecalles.com

ISBN: 978-84-9744-252-7

DL: M-19006-2019

Imagen del diseño de portada basada en el óleo de Ricardo Bastid *La huida*, c. 1953 (MACVAC de Vilafamés). Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni.

Impreso en España.

*A los artistas españoles
que marcharon al exilio latinoamericano
y a sus anfitriones, que conjuntamente
ampliaron y engrandecieron
los límites del arte y la cultura
de ambos lados del Atlántico.*

ÍNDICE

Unas identidades artísticas en tránsito. Introducción	13
<i>Miguel Cabañas Bravo</i>	
I. Los tránsitos de la identidad artística en el exilio español de 1939	19
<i>Miguel Cabañas Bravo</i>	
La dispersión, la movilidad y las escenas artísticas	20
El sentir del exiliado y el debate sobre la identidad, la patria y los puentes	34
La iconografía artística exiliada del idealismo, la identidad y el quijotismo.	47
Bibliografía y fuentes.....	78
II. Arquitectos mexicanos nacidos en España. La segunda generación del exilio español en la arquitectura mexicana	85
<i>Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes</i>	
Niños españoles, arquitectos mexicanos	86
Un destino común: México.....	87
Obra destacada	89
Investigación y docencia	96
Reflexiones finales	97
Bibliografía y fuentes.....	97
III. Jesús Martí Martín, arquitecto escolar en Madrid	99
<i>Francisco Javier Rodríguez</i>	
Introducción	99
Contexto familiar	99
Etapa formativa.....	101
Primeros años de profesión	103
Concurso para la provisión de cinco plazas de arquitecto en el Ayuntamiento de Madrid	104
Concurso de proyectos para un grupo escolar de la calle López de Hoyos.....	110
El grupo escolar de Chamartín de la Rosa.....	113
Jesús Martí y la Oficina Técnica.....	125
El grupo escolar «Patriarca Obispo Eijo Garay».....	129
Conclusión. Dos interpretaciones para una clonación	135
Bibliografía y fuentes.....	137
IV. Integración plástica del exilio republicano español en México.	
Josep Renau, Elvira Gascón y José García Narezo	139
<i>Eduardo Alarcón Azuela</i>	

El origen de España narrado por Josep Renau en el salón principal de un antiguo casino.....	140
La iconografía religiosa de Elvira Gascón en una iglesia dedicada a San Antonio de Padua.....	144
La conquista del cosmos en la vía pública de un novedoso fraccionamiento: Un mural de José García Narezo	147
Palabras finales	150
Bibliografía y fuentes.....	151
V. México, ciudad de acogida, y su accesibilidad propiciatoria de la renovación de la plástica mexicana.....	153
<i>Dolores Fernández Martínez</i>	
Antecedentes. Ciudad de México como lugar de acogida.....	155
Los integrantes de la «Generación de la ruptura».....	162
Intercambios entre grupos de artistas.....	163
El papel de la crítica de arte	166
Lugares de encuentro.....	170
Otra cara de Ciudad de México.....	174
La ciudad.....	175
Colofón.....	179
Bibliografía y fuentes.....	180
VI. Revista <i>Futuro</i>: plumas y pinceles solidarios en el exilio republicano español (México, 1939).....	183
<i>Lucía Clara Di Salvo</i>	
La vanguardia estética: solidaridad y refugio ante el exilio.....	185
El exilio de la canción.....	190
Apertura.....	192
Bibliografía y fuentes	193
VII. Bardasano, Gaya y Agut: presencias extraordinarias del exilio español en el cine mexicano.....	195
<i>Elisa Lozano</i>	
1939.....	195
José Bardasano	197
Ramón Gaya	200
José Agut.....	207
Conclusión	212
Bibliografía y fuentes.....	213
VIII. Dibujando en el olvido. Artistas republicanas en el exilio mexicano: Carme Millà, Mercè Casals y Montserrat Callicó.....	217
<i>Gemma Domènech i Casadevall</i>	
Carme Millà i Tersol (Barcelona, 1907-1999).....	218
Mercè Casals i Baltà (Barcelona, 1904-1993).....	226
Montserrat Callicó i Gallet (Barcelona, 1901 - Ciudad de México, 1978).....	229

A modo de conclusión.....	231
Bibliografía y fuentes.....	231
IX. El arribo de la vanguardia europea al Caribe: Influencias del exilio artístico español de 1939 en la plástica dominicana.....	235
<i>Silvia Pérez Pérez</i>	
El exilio artístico español y la República Dominicana. Consideraciones previas..	236
Participación de los artistas exiliados en el nuevo proyecto cultural dominicano.....	241
Intercambios estéticos de los artistas españoles en el desarrollo del arte dominicano de vanguardia.....	246
Bibliografía y fuentes.....	256
X. La vida en fuga: cárcel, exilio y autobiografía en Ricardo Bastid.....	259
<i>Óscar Chaves Amieva y Pablo Allepuz García</i>	
Introducción	259
Cárcel, una y otra vez: vivir perseguido, pero vivir al menos.....	261
Exilio como supervivencia: cuestión de vida o muerte	270
Autobiografía latente en <i>Puerta del Sol</i> : la problemática elaboración del recuerdo.....	279
Conclusiones	297
Bibliografía y fuentes.....	297
XI. El clavel y el nopal. El Ballet Español de Ana María en México (1943)	301
<i>Raquel López Fernández y Claudia Carbajal Segura</i>	
Introducción	301
El primer movimiento: la llegada de Ana María a México y la escena mexicana.....	304
Segundo movimiento: la apertura del telón. El programa y la puesta en escena	308
El tercer movimiento: la acogida del ballet entre el público.....	315
Conclusiones	319
Bibliografía y fuentes.....	321
XII. Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina.....	325
<i>Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro</i>	
La identidad en la vida y la escena	326
El concepto de hispanidad entre el exilio republicano y las políticas franquistas....	331
Retorno y madrileñismo	343
Conclusiones.....	347
Bibliografía y fuentes	349

LOS TRÁNSITOS DE LA IDENTIDAD ARTÍSTICA EN EL EXILIO ESPAÑOL DE 1939¹

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CSIC

Nunca es fácil el acercamiento a las identidades de una colectividad, pero todavía resulta más complejo cuando estas señas identificadoras han sido sometidas al tránsito o la mudanza impuestos por el alejamiento forzoso de la patria. Esto es, cuando sobre ellas y sus poseedores ha actuado una situación prolongada de exilio que ha hecho aflorar nuevos sentimientos, aportes y matices distintivos vinculados tanto con la tierra de origen como con la de acogida. Afloramientos que, por otra parte, se vuelven especialmente importantes al analizar desarrollos creativos o artísticos que, de forma obligada para ese colectivo, hubieron de tener lugar alejados del ámbito, sensibilidades y direcciones que habían prevalecido hasta su marcha.

En este sentido, nuestro interés apunta al análisis de las señas de identidad con las que transitaron y evolucionaron en Latinoamérica los artistas españoles que, tras la derrota republicana en la guerra civil en la que se sumió el país, hubieron de enfrentarse a la experiencia del exilio. Nos hallamos ya, de hecho, a ochenta años de distancia del éxodo masivo iniciado en 1939 y, como suele ocurrir con los aniversarios, la ocasión parece animar a revisar diversos aspectos de lo acontecido y su proyección. Sería muy difícil, no obstante, abarcar aquí toda la amplia geografía de acogida que tuvieron los artistas de esta España peregrina al otro lado del Océano Atlántico; por lo que, aunque no renunciamos a apuntar las dimensiones generales de la dispersión, movilidad y ambientes existentes en estos países de asiento o tránsito, en los que estos creadores tuvieron que remarcar su identidad de origen, nos centraremos esencialmente en México, el país latinoamericano que mayor número de ellos recibió.

Del mismo modo, sin dejar esta preferente escena cultural, platearemos cómo se desarrolló en su ámbito el sentir del exiliado y el debate sobre la identidad, la patria y los puentes para el regreso. Y, finalmente, como ejemplo representativo y muy generalizado de la construcción y uso en el destierro de singulares iconos

¹ Trabajo vinculado al proyecto del P.E. de I+D: *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (MINECO, Ref. HAR2014-53871-P).

de identidad, abordaremos la fuerte presencia de la iconografía del *Quijote* y lo cervantino en la producción de los artistas. Una presencia a la que ya hemos dedicado otros análisis,² pero que, dada su representatividad –tanto en el ámbito del arte como en el paradigma mexicano elegido–, la retomaremos para mostrar, a través del ejemplo de varios artistas, la evolución y persistencia de estos emblemas de identidad en la producción de diferentes generaciones.

LA DISPERSIÓN, LA MOVILIDAD Y LAS ESCENAS ARTÍSTICAS

En el plano general del desarrollo artístico español del siglo xx, la gran diáspora y dispersión de artistas que provocó el conflicto bélico y sus consecuencias posteriores, sin duda pusieron en marcha uno de sus fenómenos más singulares e importantes y, sobre todo, uno de los de mayores implicaciones en su evolución. A la historiografía española le ha vendido costando mucho adentrarse en la investigación del fenómeno y acostumbrarse a recordar esta «instalación» de los artistas fuera de las fronteras españolas,³ aunque a tal éxodo se adscriben algunos de los artistas españoles más significativos de la centuria. Pero este numeroso conjunto de artistas españoles peregrinos, cuyas tensionadas identidades sin duda fueron puestas a prueba en su éxodo, indefectiblemente forman una parte muy sustancial del rico paisaje artístico-cultural que, desde años, venimos calificando de *Siglo de Plata* español, ampliando con ello una denominación –la de *Edad de Plata*– únicamente empleada hasta ahora para el primer tercio de la centuria.⁴

Desde una perspectiva más amplia, además, también conviene considerar el paralelo intercambio de influencias y las repercusiones en los países de acogida. De hecho, la historia de la evolución artístico-cultural española del siglo xx, al igual que la de otros países, tiene mucho que ver con las emigraciones de sus intelectuales y artistas, que en su marcha y nuevas ubicaciones no siempre tuvieron los mismos móviles ni conservaron o fomentaron de igual modo la identidad y los caminos estéticos de origen.

² Véase: Cabañas Bravo, Miguel. «Quijotes en otro suelo. Artistas españoles exiliados en México», en: Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 25-50. Cabañas Bravo, Miguel. «Don Quijote entre los artistas del exilio», *eHumanista. Journal of Iberian Studies/Cervantes*, n.º 3, Santa Barbara (CA), 2014, pp. 419-449. Cabañas Bravo, Miguel. «Artistas, patrias y quijotes en el exilio de 1939», en: Mari Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España, 2017, pp. 358-389.

³ Díaz Sánchez, Julián. «Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente». *Iberoamericana*, n.º XII-47, 2012, pp. 143-156.

⁴ Cabañas Bravo, Miguel. *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*. León: Ayuntamiento de Astorga, 2007, pp. 26-30.

Las salidas obedecieron a diferentes razones, posiblemente tantas y tan particularizadas como artistas salieron, aunque de forma general podríamos agruparlas en políticas, económicas y culturales, quedando incluidas en ellas las socio-familiares y las formativo-profesionales. El tipo concreto de desplazamiento imprimió un carácter esencial a las estancias, a los idearios y a las actuaciones artísticas, que también se vieron condicionadas por las circunstancias del país de acogida, las necesidades de adaptación y los cambios de criterios y objetivos creativos. Sin embargo, el tiempo hizo –especialmente cuando las permanencias fueron muy largas– que los tres tipos de emigración referidos –la política, la económica y la cultural–, acabaran por vincularse de una forma u otra, especialmente en su descendencia. De forma que, al abordar una segunda generación artística, en algún modo –y más o menos acusadamente– se van desdibujando los límites y se acaban asumiendo características de las tres, ya combinadas con una mayor adaptación al medio, aunque se sigan hallando rasgos o peculiaridades de la persistencia de la identidad española.

Los tres tipos de emigración, a su modo y en diferente medida, contribuyeron a mantener y a hacer reflexionar sobre la identidad española. No obstante, la diáspora intelectual y artística había empezado para España en el último cuarto del siglo XIX y con un protagonismo histórico esencial de la frontera, tanto en lo político, como en lo económico y lo cultural. La frontera que dividía España y Portugal y, en mayor medida, la que con mayores garantías separaba Francia y España, fueron profusamente utilizadas por la emigración política carlista y republicana, que con el apoyo ocasional de las otras emigraciones dieron forma a una peculiar subcultura del exilio en los países vecinos.⁵ A su vez, la emigración cultural, más estrechamente ligada al devenir artístico, en un primer momento se mantuvo principalmente en los límites europeos, enfocada hacia dos centros neurálgicos esenciales en lo formativo e inspirador: Roma y París, donde prosperaron dos importantes escuelas artísticas españolas, a las cuales se les dio el nombre de estas capitales.⁶ Roma, no obstante, con la irrupción de las vanguardias fue perdiendo atractivo, pero la capital gala, aproximadamente desde 1870, se fue convirtiendo en un gran laboratorio artístico que prácticamente hizo ineludible la visita del artista con inquietudes, dando lugar a diversas generaciones de artistas españoles allí residentes que, a partir de la guerra civil, convivieron o se convirtieron también

⁵ González Calleja, Eduardo. «La frontera como protagonista histórico. Observaciones sobre la emigración y la resistencia políticas en la primera etapa de la Restauración (1875-1900)», *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, n.º 3-4, París, 1997, pp. 14-36.

⁶ Sobre su atracción en los pintores españoles durante la segunda mitad del siglo XIX véase González, Carlos / Martí, Montse. *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets, 1987 y González, Carlos / Martí, Montse. *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets, 1989.

en exiliados políticos, encabezados en París por Pablo Picasso y originando en Toulouse otro importante foco artístico de marcado perfil político.⁷

Ha de hacerse notar, no obstante, que el exilio político de estos años, no fue un aspecto exclusivo de la sociedad y el arte ibéricos, sino que, a causa del avance de los fascismos y, sobre todo, de la segunda conflagración mundial, se extendió entre los creadores de toda Europa.⁸ La diáspora de los artistas españoles, por tanto, solo fue el prólogo de un fenómeno mucho más extendido. No obstante, la expulsión de Europa fue doble para muchos de ellos, puesto que en el nutrido caso de los españoles instalados en Francia, además de la urgencia en abandonar las pésimas condiciones de los campos de concentración soportadas por muchos de ellos, conforme la ocupación alemana del país fue ganando terreno, nuevamente se vieron obligados a emigrar a otros países. Incluso, más adelante, para colmo, el regreso se les retrasaría mucho más que a los otros exiliados europeos, que pudieron volver al acabar el enfrentamiento bélico internacional.

Igualmente, respecto a la atracción y evolución de las vanguardistas artísticas, conviene reparar en que la emigración de los artistas provocada por el ascenso de los fascismos y el enfrentamiento bélico mundial, propició el cambio de capitalidad artística, que pasó de París a Nueva York, poniéndose fin a ciertos caminos estéticos e iniciándose los de otro gran período vanguardista. Y es que, tras la declaración de guerra, muchos artistas europeos fueron movilizados y otros detenidos, pero la mayoría huyó a la zona francesa no ocupada, desde donde buena parte puso rumbo a Estados Unidos y algunos países neutrales, al tiempo que otros se integraban en la resistencia, aunque las posibilidades artísticas se redujeron enormemente en la Francia ocupada. Casi todas las capitales europeas, en realidad, parecían haber agotado su ímpetu vanguardista y les resultaba difícil relanzarse, mientras la escena neoyorquina iba sirviendo de punto de encuentro a gran parte de las figuras vanguardistas de entonces: Dalí, Breton, Tanguy, Ray, Matta, Ernst, Lam, Masson, Duchamp, Chagall, Lipchitz, Ozenfant, Léger, Mondrian, etc. En este sentido, la exposición *Artists in Exile*, inaugurada por la galería Pierre Matisse de Nueva York en marzo de 1942, constituyó un verdadero símbolo.

Con todo, la opción de este destino norteamericano, por motivos de adscripción política, ciertamente se volvió extraordinariamente difícil para los artistas republicanos españoles de 1939, que en su gran mayoría hubieron de optar por otros destinos.

⁷ Cabañas Bravo, Miguel. «Las artes plásticas y el exilio republicano español en México», en: Antolín Sánchez Cuervo (coord.). *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*, Madrid: Tébar, 2008, pp. 291-298, y Cabañas Bravo, Miguel. «Entre París y Toulouse. Los artistas españoles del exilio republicano en Francia», en: Michel Boeglin (dir.): *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII-XXI siècles)*. / *Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico (siglos XII-XXI)*, Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2014b, pp. 209-232.

⁸ Véase Alix, Josefina / Sawin, Martica (comisarias): *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, (Expo: MNCARS, 1999-2000), Madrid: Ministerio de Cultura, 1999.

En este sentido, a la vez que se ha subrayado que el exilio de estos creadores obedeció a «un compromiso estético con la modernidad que era indisociable del político» y representó un grave desmoché en las artes plásticas españolas, también se ha indicado que las necesidades de adaptación a sus destinos, que con excepciones no fueron los grandes núcleos de la modernidad artística, «les volvió, a su pesar, menos modernos, lo cual no es tanto un criterio de calidad como de oportunidad».⁹

También hemos de referirnos a la emigración económica que, por su lado y previamente, más largamente traspasó con fluidez las fronteras europeas y cruzó el océano en busca de prosperidad, destacando por cantidad la dirigida a México y Argentina. Hasta el último tercio del siglo XIX, por razones históricas, México había sido el principal destino español, pero entre 1880 y 1930 esta migración se dirigió de forma masiva a Argentina, que llegó a recibir a más de un millón de españoles, mientras que en 1930 los residentes en México apenas alcanzaban los 50.000. Notables diferencias, además, caracterizaron estas dos afluencias de españoles, puesto que si en la sociedad mexicana originaron profundas desconfianzas y se asociaron al conservadurismo, conformando una colectividad de la que prevenirse identificada con los *gachupines*; en Argentina, la citada inmigración, que agrupó al conjunto de residentes españoles más grande en el exterior, determinó que se impulsaran y estrecharan los lazos económicos y culturales con España.¹⁰ Incluso, en el ámbito del arte, la bonaza socio-económica argentina fomentó la comercialización artística e hizo que los artistas españoles alcanzarán un gran prestigio, especialmente entre la colectividad española residente, la cual contribuyó a inclinar hacia lo español el gusto estético de las élites bonaerenses.¹¹

Junto a estas viejas colonias españolas se instaló también una parte muy sustancial del éxodo provocado por la guerra civil, que supuso para estos países un nuevo momento en la llegada de españoles; pero ahora con motivaciones y aportes cualitativamente diferente a los anteriores grupos de emigración y con nuevas necesidades de reacomodo de sus identidades. En cuanto a los artistas, esta diáspora con origen en la derrota republicana sobre todo alcanzó a los de propuestas plásticas más avanzadas y a los comprometidos con ideales éticos y políticos. Su dispersión geográfica, con todo, fue muy amplia y su actividad creativa, sus conexiones y su trayectoria en cada uno de los núcleos de asiento o tránsito fueron complejas, diferentes y mudables. Los países latinoamericanos, no obstante, estuvieron entre los principales lugares de destino de estos artistas. Arribaron

⁹ Díaz Sánchez, 2012, p. 145.

¹⁰ Pagni, Andrea. «Presentación», en: Andrea Pagni (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2011, p. 11.

¹¹ Fernández García, Ana María: *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, 2 vols., Gijón: Universidad de Oviedo / Universidad de Buenos Aires, 1997.

estos comúnmente inmersos en los diversos contingentes de exiliados y, en cierto modo, en forma proporcional a su número y cualificación. Consecuentemente, tras Francia, Latinoamérica fue el segundo lugar en importancia respecto a la recepción de exiliados españoles, y con ello de artistas. Con todo, como indicó Dolores Pla respecto al exilio latinoamericano en general, su proporción de en torno al 20% del éxodo total resultó relativamente pequeña, aunque tuvo un «notable impacto» en estos países que, más que al número, se debió «a que entre ellos estaban los hombres y mujeres más preparados de la vida española de las primeras décadas del siglo xx, que habían logrado que tanto en el ámbito cultural como científico España viviera una nueva época de oro».¹²

Ningún país latinoamericano dejó de recibir exiliados españoles, si bien en proporción muy diferente y con impactos culturales que dependieron mucho tanto del contingente arribado como de las facilidades proporcionadas y el desarrollo de la escena cultural anfitriona. Así, en cifras medias, entre los países latinoamericanos que más refugiados españoles acogieron, en primer lugar hay que contar con México, adonde se calcula que arribaron entre 18.000 y 20.000.¹³ Le siguieron Argentina, con unos 10.000; Venezuela, con unos 5.000, y Chile, con unos 3.200. Otros países con presencia importante de indígenas o afroamericanos vieron en estos españoles expulsos la posibilidad de «blanquear» la población y, en principio, recibieron numerosos exiliados. Se trató de casos como la República Dominicana, donde arribaron unos 4.500, o Colombia, que recibió a unos 600, pero que antes de la que acabara la segunda guerra mundial o poco después ya había reemigrado a otros países por los hostigamientos políticos.¹⁴

No obstante, en el caso de países pequeños y con poca infraestructura y desarrollo cultural fue especialmente importante la llegada a sus escenas de los intelectuales y creadores aportados por el exilio español. Un buen ejemplo es la misma República Dominicana, donde –para el caso que nos ocupa de los artistas– fue especialmente trascendente el arribo y las permanencias más o menos prolongadas de algunos de ellos, como el muralista José Vela Zanetti, que protagonizó una de las estancias más largas e influyentes. La irrupción de este colectivo, en consecuencia, no solo cobró una gran importancia para introducir en el país el arte avanzado y

¹² Pla, Dolores. «Introducción», en: Dolores Pla (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/INAH/DGE, 2007a, p. 20.

¹³ Pla, Dolores. «La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía», *Migraciones y Exilios*, n.º 2, Madrid, 2001, pp. 162-167; Pla, Dolores. «Un río español de sangre roja. Los refugiados republicanos en México», en: Dolores Pla (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/INAH/DGE, 2007b, pp. 62-65; Lida, Clara C. «Un exilio en vilo», en: Andrea Pagni (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2011, pp. 22-24.

¹⁴ Pla, Dolores (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/INAH/DGE, 2007, pp. 30-31, 129 y 480.

sus nuevos lenguajes, sino también para propiciar el surgimiento y promoción de las más destacables instituciones y cauces artísticos dominicanos.¹⁵

Con todo, en situaciones de acoso político tan insostenibles como la dominicana, que solo entre 1940 y 1942 obligó a las organizaciones republicanas del exilio a ayudar a dos mil refugiados para que se reinstalaran en México, también se contó para salir del país con el apoyo solidario de otros países e instancias, como fue el caso de la intelectualidad de Puerto Rico. Un país, por otro lado, que recibió a un pequeño número de refugiados (en torno a 125, de los que permanecieron en la isla unos 90), pero que pudo corresponder a su inyección de talento ofreciéndoles importantes proyecciones profesionales, intelectuales o creativas, donde se contempló de lleno a los artistas, a quienes además les fueron quedando abiertas interesantes posibilidades de contacto con Estados Unidos.¹⁶ Pero también existió la susceptibilidad profesional, como muestra, por ejemplo, el caso de Cuba, adonde llegaron más de 360 exiliados, junto a sus descendientes y numerosos transeúntes o visitantes.¹⁷ Entre ellos, un destacable número de entre 40 y 50 artistas españoles se dejaron luego sentir en la escena cultural cubana, aunque en sus comienzos no tardaron en verse afectados por el proteccionismo del gobierno cubano hacia sus naturales y el mismo recelo del mundo intelectual y creativo anfitrión, el cual no les puso fácil a estos españoles el acceso profesional a sus instituciones.¹⁸

Junto a las apuntadas, son muchas más las diferencias, particularidades y matizaciones que cabrían hacerse respecto a los refugiados españoles que fueron recibiendo estos países; aunque en general siempre estaríamos hablando de una emigración escogida. De hecho, si de común se califica de emigración «selecta» al exilio español de 1939, cuyas dos terceras partes lo conformaron personas cualificadas o muy cualificadas, con más razón ha de aplicarse el adjetivo a la dirigida a Latinoamérica, y muy especialmente a México, el país que más acogió y en el que nos centraremos. Los exiliados que arribaron al mismo, que representaron alrededor de la mitad de los recibidos en América, no solo contuvieron un destacable 30% de intelectuales, artistas, profesionistas, maestros, catedráticos y militares,

¹⁵ Pérez Pérez, Silvia: *Vela Zanetti. El muralista del exilio español en El Caribe*, Madrid, CSIC: 2017, pp. 17-151.

¹⁶ Cabañas Bravo, Miguel. «El arte en otro retorno de los galeones. Los artistas del exilio español de 1939 en Puerto Rico», en: C. Naranjo Orovio, M. D. Luque y M. Albert Robatto (coordinadoras): *El eterno retorno. Exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, Madrid: Doce Calles, 2011a, pp. 135-189.

¹⁷ Así, un estudio de Jorge Domingo Cuadrillero, en concreto biografía a 341 establecidos, 18 descendientes, 91 visitantes y 11 supuestos exiliados (Domingo Cuadrillero, Jorge: *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 345-574).

¹⁸ Cabañas Bravo, Miguel. «Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba», en: Miguel Cabañas / Wifredo Rincón (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid: CSIC, 2014c, pp. 89-106; Cabañas Bravo, Miguel. «Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba», en: Paula Barreiro / Fabiola Rodríguez (eds.): *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015a, pp. 59-69.

sino que solo el 20% eran trabajadores sin cualificar y, el resto, tenía algún grado de especialización. Es así como repetidamente ha argüido Dolores Pla que se trató de «una emigración selecta en el doble sentido de la palabra», dado que fueron «producto de una selección» y «constituyeron además un grupo de excelencia».¹⁹

Verdaderamente, México, país con el que existían indudables lazos culturales y de hermandad y un claro compromiso con la República derrotada, no cabe duda que fue uno de los grandes países latinoamericanos receptores y uno de los destinos de la región más propicios para el desarrollo cultural y creativo. Ya hemos apuntado la existencia previa de una importante colonia de españoles y que al país llegó uno de los contingentes de exiliados más numerosos de este éxodo republicano. Aún dentro de su variedad, tal contingente se caracterizó por el gran número de intelectuales y creadores que contenía y las posibilidades laborales que se les abrieron. Los artistas, en este sentido, encontraron cauces de acomodo y desarrollo profesional en ocasiones específicos, pero por lo general muy parecidos a los de esta colectividad, que siempre les ofreció solidaridad y apoyo para desarrollar su producción.²⁰ Es difícil, no obstante, ofrecer cifras o precisiones exactas sobre el conjunto de artistas establecidos en México, dado que ya su misma flexibilidad laboral y los diferentes grados de formación y profesionalidad las hace especialmente complejas. La presencia, además, de diversos hechos y contingencias, como los diferentes momentos de llegada, las defunciones, la movilidad típica del emigrado y del artista, los cambios y variedad de ocupaciones, los regresos a Europa, la incorporación de nuevas generaciones, etc., igualmente las dificultan, aunque a la vez acaban por perfilar y caracterizar a este colectivo de artistas.

Es así como, aunque haya sido corriente destacar una notoria presencia de artistas entre los componentes del exilio mexicano, en los recuentos o relaciones de artistas ofrecidos por los primeros testimonios y análisis, aparte de constantes fluctuaciones al recoger unos u otros nombres, apenas quedaron registrados poco más de medio centenar,²¹ cifra ligeramente aumentada posteriormente

¹⁹ Pla, 2001, p. 163; Pla, 2007b, p. 22 y Pla, 2007c, p. 62.

²⁰ Para obtener una panorámica y caracterización del exilio de los artistas en México, véase, entre otros textos, Cabañas Bravo, 2008, pp. 291-354; Cabañas Bravo, Miguel. «De la alabradura a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas», en: Jaime Brihuega (comisario): *Después de la alabradura. El arte español en el exilio. 1939-1960*, (cat. expo.), Madrid: SECC, 2009a, pp. 53-74; Cabañas Bravo, Miguel. «Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca», *Arbor*, n.º 735, Madrid, enero-febrero 2009b, pp. 57-74; Cabañas Bravo, Miguel. «México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939», en: Elena Horz (ed.): *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*. Ciudad de México: Horz Asociados, 2014d, pp. 36-70; Cabañas Bravo, Miguel. «Los artistas del exilio español de 1939 en México. Caracterización y panorama», *Laberintos*, n.º 17, Valencia, 2015b, pp. 97-116.

²¹ Así, por ejemplo, el polifacético poeta y pintor Moreno Villa (*Vida en claro. Autobiografía*, [1944], Ciudad de México: FCE, 1976, pp. 167-168 y 171-172), pronto citó a Arteta, Renau y otros que, como Gaya, Souto, Climent, Rodríguez Luna y Miguel Prieto, se encontraban en México «ganándose la vida con los pinceles», y callaba al resto «porque –decía– hacen esas obras comerciales muy gustadas por los *gachupines* incultos. Ya van bien pagados por ellos». Luego Mauricio Fresco (*La emigración republicana española, una victoria de México*, Ciudad de México: Editores Asociados, 1950, pp. 146-150), elaboró una lista de artistas

en algunas exposiciones retrospectivas.²² En este sentido, aunque la nómina de artistas con presencia en el panorama del exilio mexicano se torne compleja y escurridiza y escaseen las precisiones, realmente se convierte en significativa y reveladora. Así, solamente las referencias sobre estos creadores exiliados –siempre en aumento– que hemos ido abriendo en nuestras investigaciones, superan las trescientas cincuenta, llegando a alcanzar incluso las cuatrocientas si se contemplan muy esporádicas presencias e incursiones en las artes. Ciertamente que, en ellas, se incluyen de manera extensa y poco excluyente las dos grandes generaciones que lo poblaron (la de los adultos ya formados y la de quienes se instruyeron en México) y muy variado grado formativo y profesional, con niveles, calidades, continuidades artísticas y especializaciones muy diversas (pintura, dibujo, caricatura, grabado, cartelismo, diseño gráfico, muralismo, cerámica, escultura, arquitectura, escenografía, fotografía, cine, crítica, docencia, etc.); pero su consideración nos puede servir para entresacar algunas conclusiones. Así, podemos indicar que, más o menos la mitad de esas referencias corresponderían a cada una de las dos citadas generaciones, aunque las cifras, por los motivos referidos (flexibilidad, defunciones, movilidad, cambio de oficio, etc.), se tornan diferentes en función del período del exilio considerado. Con todo, el claro reemplazo generacional iniciado a partir de los años cincuenta, presta cierta constancia y nos facilita poder hablar de un conjunto más o menos estable y continuado, que vive del trabajo artístico y creativo, próximo a los ciento ochenta o doscientos artistas españoles, aunque no todos ellos, ciertamente, alcancen o tengan el mismo renombre o reconocimiento.

Cabe también hacer notar su participación –en orden a la adaptación, la cohesión identitaria y la actividad de estos artistas– en la tendencia general del colectivo

exiliados en varios países (cita unos 75 en total), deteniéndose solo en 15 pintores y 2 escultores residentes en México; mientras Bernardo Giner de los Ríos (*50 años de arquitectura española, 1900-1950*, Ciudad de México: Patria, 1952, p. 122), indicaba que en 1948 eran 45 los arquitectos exiliados, de los cuales 23 residían en México. En un recuento de 1957 del *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles* (n.º 5, Ciudad de México, VI/IX-1957, pp. 18 y 21-23), se hablaba de 27 pintores, 3 caricaturistas, 4 cartelistas (3 ya incluidos antes), 7 escultores y 9 pintores de nuevas generaciones; y, dos años después, Carlos Martínez (*Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles*, Ciudad de México: Libro-Mex, 1959, pp. 133-157) citaba residiendo en México a 35 pintores, 3 caricaturistas-dibujantes, 10 escultores y 5 arquitectos. José María Ballester, siguiendo la clasificación de los barcos del SERE, habla de 26 pintores, 21 dibujantes y 4 escultores («El exilio de los artistas plásticos», en: Abellán, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, t.V, Madrid: Taurus, 1976, p. 49) y Arturo Saénz de la Calzada alude a 25 arquitectos («La arquitectura en el exilio», en: Abellán, 1976, pp. 70-79). En octubre de 1975, la exposición *Pintores y escultores republicanos españoles en México* (Ciudad de México: Galería Mercedes y Jordi Gironella, X-1975), la compusieron 26 artistas, de los cuales la mitad eran artistas ya difuntos o de la joven generación.

²² Así, la inaugurada en noviembre de 1979 en el Museo de San Carlos, organizada por el Ateneo Español de México para conmemorar el 40 aniversario del exilio de 1939, registró a 55 artistas plásticos (*Homenaje a México*, Ciudad de México: AEM, 1983, s/p). En la retrospectiva presentada en Madrid en 1983 por el Ministerio de Cultura (González, Pedro / Segovia, Rafael, dirs.: *El exilio español en México*, Madrid: MCU, 1983, pp. 37-45), la sección de arte exhibió obra de 19 pintores, 2 escultores y 4 arquitectos (a quienes se sumaban en otras secciones 12 plásticos más); y la que nuevamente organizó el Ateneo Español de México en 1989 (*Obra plástica del exilio español en México, 1939-1989*, Ciudad de México: Museo de San Carlos, IX/X-1989), ahora con motivo del 50 aniversario del exilio, reunió creaciones de 61 plásticos.

de exiliados españoles a agruparse y recrear en México sus formas de vida. Un fenómeno asociativo que, aunque se ha puesto de relieve en diferentes estudios, no ha recibido una atención específica respecto a los artistas, pese a la significación que reviste. Hay que hacer hincapié, sin embargo, en su continua presencia entre los intelectuales y creadores que potenciaron o abrieron diferentes cafés para sus tertulias (Papagayo, Tupinamba, La Parroquia, Betis, El Latino, Bracafé, Sorrento, etc.) o nuevos colegios de ideario republicano (Cervantes, Academia Hispano-Mexicana, Madrid, Luis Vives, Ruíz de Alarcón, etc.). Colegios que también tenían por objeto proporcionar a sus hijos una «educación diferencial», que mantuviera su identidad ibérica, y en los que fue frecuente que trabajaran diferentes artistas como profesores de dibujo (Rodríguez Luna, Fernández Balbuena, Elvira Gascón, García Lesmes, Elena Verdes Montenegro, Marín Bosqued, Ramón Pontones, etc.). Idéntica tendencia cohesionadora, además, les llevó a participar en la fundación y desarrollo de casas regionales y asociaciones políticas y culturales, que tuvieron un valor supletorio para los artistas y la promoción de su producción, dado que solieron estar dotadas de salas recreativas, de lectura, de exposición e, incluso, de publicaciones propias.

Tal propensión a la agrupación también se advierte entre las familias, sus relaciones y sus apoyos laborales, que en el caso de los artistas favoreció el surgimiento de verdaderos núcleos de profesionales (los Renau-Ballester, los Bardasano-Rubio, los Benlliure, los García Narezo, los Horna, los García Ascot, los Camps, los Marín, los Preux, las Pecanins, los Almela, los Azorín, etc.), muchas veces con parentescos y negocios familiares que les prestaban cobertura laboral. La docencia en materia artística, tanto en establecimientos oficiales como privados, también propició las relaciones, encargos y salidas profesionales. Muchos artistas exiliados, de hecho, abrieron al público talleres, academias, constructoras, agencias fotográficas, galerías de arte, estudios de arquitectura y diseño, casas de gráfica y decoración, etc. con los que estrecharon lazos en el mismo sentido. Cabe así citar, por ejemplo, los reputados talleres, estudios o academias de aprendizaje que abrieron los artistas Arturo Souto, Enrique Climent, José Bardasano, Juan Eugenio Mingorance o Antonio Ballester. También podrían recordarse cortas aventuras empresariales como la de Mobar, empresa fundada por Molins y Bartolí a su llegada en 1942 y dedicada a la decoración de lámparas y pantallas, o en sentido más familiar y privativo el taller de cartelismo Estudio Imagen-Publicidad Plástica, que mantuvieron durante los años cincuenta Josep Renau y Manuela Ballester. Aunque igualmente surgieron grandes y duraderas empresas como la agencia Hermanos Mayo, dedicada a la fotografía de prensa, publicitaria y artística.

Este panorama de cobertura laboral de los artistas exiliados, con todo, quedaría incompleto sin aludir a uno de los principales negocios relacionados con la creación que ellos mismos fomentaron con la fundación o dirección de nuevos establecimientos: las galerías de arte, entre las que se podrían destacar Ras-Martín,

Cristal, Diana, Prisse, Proteo, Havre, Pecanins, Jordi y Mercedes Gironella, entre otras muchas galerías, las más tempranas de las cuales formaron parte o compartieron negocio con librerías, casas de gráfica y decoración, constructoras y otras actividades afines. En sentido integrador de la producción artística y sus autores, también resultaron muy destacables las constructoras y compañías dedicadas al diseño y decoración: Constructores Hispano-Mexicanos, Ras-Martín, Técnicos Asociados S.A (TASA), Vías y Obras o Cubiertas ALA, entre otras, las cuales comenzaron a surgir al inicio de esta emigración y ofrecieron a los artistas plásticos acompañantes frecuente cobertura profesional. Línea en la que igualmente puede considerarse, además de las complementarias librerías (Cristal, Cide, Góngora, Madero, Juárez, etc.), la abundante presencia de los escritores y artistas de este exilio en el florecimiento de la industria editorial del México de los años cuarenta y cincuenta. Una época dorada a la que se sumaron prácticamente todos los refugiados españoles relacionados con las letras y las artes, dado que incluso muchos de ellos fueron promotores o partícipes en la fundación de muchas de las nuevas editoriales (Séneca, Arcos, Proa, Xóchil, Centauro, Rex, Minerva, Prometeo, España, Ekin, Magister, Norte, EDIAPSA, SLR, Atlante, Quetzal, Juan Mortiz, Finisterre, Grijalbo, Costa-Amic, Libro-Mex, La Verónica, Madero, Martínez Roca, Cima, Era, España Nueva, Moderna, Catalonia, Esfinge, Esculapio, Continental, Orión, Oasis o Leyenda), en las cuales se notaría durante bastante años el predominio de textos, ilustraciones y diseños realizados por escritores y artistas refugiados.

Del lado receptor, es decir, en cuanto al ambiente cultural del país que acogió a estos artistas, han de hacerse también algunas observaciones. Y es que, aunque estos creadores procedían de una España que –en sus dos últimas décadas– había experimentado un brillante crecimiento cultural y –en sus últimos años de belicismo– había convertido en esencial el compromiso político e ideológico, México también poseía una de las revoluciones sociales más profundas y presentes en la cotidianidad, al tiempo que estaba forjando una fuerte e impositiva personalidad artística. Por ello mismo, pese a que acabara acogiendo y aclimatando al mayor número de artistas permanentes de la diáspora dirigida a Latinoamérica, tampoco fue extraño que surgieran entre los creadores recibidos desarrollos artísticos aparte o cuestionadores de los movimientos muralista y gráfico, que se querían generalizables, o que afloraran entre anfitriones y huéspedes inevitables enfrentamientos en el ámbito creativo. Para los artistas españoles arribados a México, de hecho, no resultó fácil subir al nuevo tren de las segundas vanguardias, que no tardó en pasar. Pero tampoco lo fue toparse con la vehemencia de un arte anfitrión que, por entonces, primordialmente buscaba encontrar su propia identidad estética, la «mexicanidad».

Los nuevos huéspedes de su escena cultural y creativa, de este modo, además de adaptarse a ella, en paralelo hubieron de procurar, por un lado, conectar con los avances socio-culturales y creativos internacionales y, por otro, mantener la ligazón

con las principales señas de identidad y valores creativos rescatados del país de origen. El contexto bélico internacional, con todo, ante la expectativa de una situación de hospedaje que se esperaba corta, no propició el que los refugiados intentaran esforzarse en la adaptación. De hecho, tal situación de provisionalidad indujo más a los artistas españoles a conservar las virtudes y alientos creativos de origen y a conservar su propia autoctonía; aunque, para «sobrevivir» y prosperar profesionalmente en el nuevo escenario artístico, tampoco desaprovecharan las demandas y necesidades de la nueva clientela o la inspiración que proporcionaba el nuevo país.

Ante sus preferencias, en cualquier caso, pronto surgió en aquel ambiente artístico una manifiesta falta de sintonía entre mexicanos y españoles, que fue percibida por la historiografía del país como un excesivo apego de los artistas españoles a lo propio, conducente al desinterés por la dominante corriente social de la creatividad mexicana. Y, en efecto, la mayoría de estos españoles no entró de lleno, por ejemplo, en la acalorada discusión mexicana sobre el muralismo y la tendencia social del arte y se mantuvo más aferrada a la pintura de caballete y, sobre todo, a la ilustración, en especial de publicaciones, que muy a menudo no solo le sirvió como un eficaz instrumento de uso y combate socio-político paralelo al muralismo, sino también como rápida fuente económica y medio alternativo para buscar la integración en la escena artística mexicana. Así, en efecto, la ilustración no solo se convirtió para estos artistas huéspedes en un medio más ágil y apropiado para la innovación y la vocación difusora, sino que también les ofreció mayores posibilidades de integración de la variada gama de estilos y miras que portaban y les ayudó a evitar la rápida acusación de extranjerizantes que, muchos de ellos, experimentaron con sus experiencias en otras manifestaciones.

Con todo, la falta de entendimiento entre artistas invitados y anfitriones, de la que se hicieron eco la crítica e historiografía mexicanas, no dejaba de tener su justificación. Aun reconociendo las aportaciones de los españoles y aceptando los atenuantes de la cerrazón artística de la Escuela Mexicana y la dificultad de adaptación del exiliado, criticaron especialmente su escasa aproximación al ambiente creativo azteca. Desconexión que atribuyeron a la conformación de «una especie de club privado muy estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano» y a la intención de invalidar el vigor de la corriente social y objetivista mexicana, que tan claramente mostraba el muralismo.²³ Sin embargo, un análisis detallado no confirma la total cerrazón y, sobre todo, conduce a poner sobre la mesa diferentes razones sobre la agrupación en lo profesional. La distancia y la internacionalidad de estos artistas la prestaba ya el mismo hecho de su

²³ Véase Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid: CSIC, 2005b, pp. 2003-2004; Cabañas Bravo, 2008, pp. 318-319; Cabañas Bravo, 2009a, p. 56; y Cabañas Bravo, 2009b, p. 66.

extranjería. Había entre los españoles mayor heterogeneidad artística que entre los mexicanos; lo que, por ejemplo, tanto llevaría a unos a mostrar reservas respecto al surrealismo, como a otros a las claras adhesiones al muralismo. Pero existía también un claro compromiso ideológico, común a todos los refugiados de este éxodo. Lo irrenunciable era la posición de españoles, con la presencia misma de señas de identidad diferentes, y la dificultad surgía al querer crear o participar con ello en el ajeno nacionalismo mexicano. El problema mayor que planteaban estos artistas huéspedes, por tanto, parecía estar en la visible persistencia en ellos de otra identidad de origen, de un sentimiento de pertenencia a una patria diferente.

Los problemas de esta índole entre los artistas mexicanos y españoles, de hecho, habían surgido desde los primeros tiempos de convivencia. Ciertamente, estos refugiados venían de una experiencia vital y profesional en la que, el compromiso social e incluso político del artista, era un deber prácticamente ineludible. De hecho, el surrealismo mismo, por ejemplo, además de la añorante temática española, tomaba en ellos tintes de realismo social, se convertía en «surrealismo social», como llamó a su propio estilo Antonio Rodríguez Luna.²⁴ Sin embargo, pese a haber encontrado en México un clima propicio que les ayudara a mantener el compromiso socio-político, en su situación de huéspedes, estos artistas no quisieron desprenderse de sus identidades, de sus arraigados nacionalismos, de sus tradiciones y nuevos aportes y construcciones de identidad. Se luchó por el derecho a la diferencia y la contestación, mientras se intentaba la adaptación a la situación de exilio. Incluso, inicialmente, tanto en sus búsquedas artísticas como en sus aspiraciones profesionales, miraron más a su inscripción artística en lo internacional que a lo que les rodeaba, lo que dificultó una rápida integración, que en todo caso, cuando se produjo tras la adaptación, se trató de una integración crítica.

De esta suerte, ya durante los mismos tiempos del belicismo mundial se instauró una conflictiva convivencia artística entre, por un lado, estos expectantes españoles, que creyendo en la posibilidad de su regreso al término del conflicto armado habían trasplantado a México sus formas de vida y asociaciones, y, por otro, los susceptibles mexicanos, sin proyección exterior y empeñados en potenciar su «espíritu nacional» o «mexicanidad». Esta «mexicanidad», no obstante, poseía ciertos componentes revolucionarios y de mestizaje que, aunque contenían su dosis de inclusión, también conllevaban cierta afrenta hacia los españoles. Así, en 1951, el adaptado y respetado poeta y pintor José Moreno Villa, exiliado desde 1937 en aquellas tierras, donde valoró mucho el mestizaje cultural y acuñó para la situación de los refugiados el término de «trasplantados», explicó así su vivencia del proceso:

²⁴ Cabañas Bravo, 2005b, pp. 11-18.

Las dos preocupaciones mexicanas que noté al llegar y a lo largo del tiempo son: la conquista revolucionaria y el mestizaje. Cuando se verificó el trasplante español del 39, México sentía hondamente la preocupación revolucionaria, la suya, la nuestra y la de Rusia. Un triangulo de simpatía y adhesión puede imaginarse uniendo a Madrid con México y con Moscú. Por ello fuimos calurosamente acogidos. El ambiente de aquellas horas era propicio al trasplante.

Pero la preocupación revolucionaria, no puede ser permanente en su máxima intensidad, ni es la única que conforma el ambiente o crea el clima duradero de un país. La preocupación más arraigada en México es la del mestizaje, con la derivación lógica y dolorosa del odio al hispano, al gachupín, al íbero. Yo no digo que este odio se manifieste agresivamente a toda hora y en todo lugar, pero asoma de mil modos; asoma lo suficiente para que el español se sienta como el judío en la Alemania pre-nazi.

Tenemos pues, en el ser trasplantado un ser que no solamente ha perdido su tierra y demás, sino que ha de alentar y sostenerse bajo una especie de estigma. Somos los vástagos de Cortés, y eso es suficiente para vernos indeseables.²⁵

Y ciertamente, a pesar de los elementos confluyentes del mestizaje y lo revolucionario, lo que más prosperó tanto en el colectivo anfitrión como en el huésped fue la defensa de lo endógeno, lo cual hizo emerger los recelos. Además, el aislamiento cultural del país y el ambiente de provisionalidad que afectó a unos y otros mientras duró el conflicto bélico internacional, no solo acabó potenciando entre los artistas las posturas combativas, sino también el refugio en la identidad y la idiosincrasia, asimismo sentidas como un arma. No sorprende, por tanto, que surgieran en el ámbito artístico serios enfrentamientos; como el que, en 1943, se suscitó entre el pintor y crítico exiliado Ramón Gaya y el influyente muralista Diego Rivera, apoyados por sus respectivos partidarios. Vino a cuento de las apreciaciones del mexicano sobre el pionerismo en el arte del grabado de Posada, respondidas por el español recordado el precedente de Goya. Tales comentarios fueron tomados por el lado de la susceptibilidad nacionalista y dieron origen a un duro ataque de Rivera y sus seguidores contra el crítico, a quien casi obligan a marcharse del país de no haber mediado, como desagravio y contestación, un gran homenaje tributado por sus amigos durante su exposición individual. Igualmente, tampoco permanecieron impasibles los españoles ante pugnas periodísticas como la surgida a finales de 1944 entre los muralistas Rivera y Siqueiros, en la cual enfrentaron sus posiciones sobre la acción de la Academia y la función social que debía cumplir el arte. Así, intervenciones en este contexto como la del pintor español Gabriel García

²⁵ Moreno Villa, José. «Monólogos migratorios. El trasplante humano (4)», *El Nacional*, Ciudad de México, 10-VI-1951d, p. 3.

Maroto,²⁶ reclamaron una disposición solidaria con el arte diverso, como fórmula de enriquecimiento de las estrechas miras de la escuela mexicana.²⁷

El término de la guerra mundial, momento que trajo cierto optimismo a los exiliados españoles –pronto transformado en una progresiva y sensata búsqueda individual de integración crítica en la realidad social del país–, tampoco consiguió detener los encononazos de identidades y que los artistas anfitriones y huéspedes dejaran de actuar por separado. De hecho, a finales de 1945, en una carta abierta dirigida por Siqueiros a los pintores españoles, les atribuía y recriminaba el continuo alejamiento de la escena artística allí dominante y la permanencia de ciertas señas identificadoras:

Casi todos vosotros habéis pintado como individuos, con unos peligrosos elementos nostálgicos en vuestro trabajo... Vuestra técnica, vuestro estilo y uso de los materiales es todavía exactamente igual a cuando vinisteis de España... la mayoría de vuestra producción han sido retratos aduladores, y vuestro mayor interés ha sido ganar dinero. Ninguna actividad pública, ni teorización, ni interés en la teoría de nuestro movimiento mexicano. Vuestros cuerpos están en México, pero vuestros corazones y pensamientos están en el mundo artístico de París del pasado inmediato...²⁸

La difícil convivencia entre mexicanos y españoles que reflejan los reproches de El Coronelazo, mejoró a partir de inicios de la década de los cincuenta, en la cual hubo momentos de gran solidaridad. Destacó especialmente entre ellos la respuesta conjunta al «manifiesto de Picasso» llamando a los artistas del exilio e iberoamericanos a aboicotear la convocatoria en Madrid de la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 y celebrar en repulsa «contrabienales» en las grandes capitales latinoamericanas, como se hizo con la inaugurada en México en febrero de 1952.²⁹ Pero esta década, en la que –en paralelo a la invitación en este tipo de certámenes– se lanzaban significativos puentes artísticos hacia los artistas del exilio,³⁰ también contuvo graves acusaciones contra los artistas mexicanos y españoles exiliados que se decidieron a participar en el «certamen franquista», entre las que resultan representativas las espetadas en octubre de 1955 por el muralista

²⁶ Véase sobre el mismo: Cabañas Bravo, Miguel. «De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto», *Migraciones & Exilios*, n.º 6, Madrid, diciembre 2005a, pp. 43-64.

²⁷ Cabañas Bravo, 2005b, pp. 202-203; Cabañas Bravo, 2008, pp. 331-332.

²⁸ Alfaro Siqueiros, David: «Carta abierta a los pintores españoles republicanos», *Así*, n.º 250, 6-X-1945 (recogido en: Fulton, Christopher: «El éxodo español y el arte moderno en México: La migración de un ideal hispanista», *Goya*, n.º 321, Madrid, nov.-dic. 2007, p. 372).

²⁹ Cabañas Bravo, Miguel: *Artistas contra Franco*. Ciudad de México: UNAM, 1996, pp. 11-91.

³⁰ Cabañas Bravo, 2007, pp. 80, 119-120, 229, 248-250, 330-345; Cabañas Bravo, Miguel. «Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte», *Astórica*, n.º 31, León, 2012a, pp. 138-208.

Rufino Tamayo, en su «Carta abierta a los pintores demagogos de México», ante quienes se propusieron acudir a la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona.³¹

Ciertamente, con todo, la evolución caminó hacia la adaptación o integración crítica de los refugiados, a lo que ayudó mucho el relevo generacional y unos hábitos cada vez más «mexicanizados». Sin embargo, también es verdad que la susceptibilidad general hacia los españoles y su identidad histórica no se perdió nunca en el país. Buen ejemplo fueron, de hecho, los mismos comentarios del citado pintor Rufino Tamayo al producirse el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre México y España en 1977, sobre las que dijo: «hay que manejarlas con mucho tiento porque tengo idea de que los españoles –sobre todo los que no conocen nuestro país– están en plan de conquista y pretenden hacer un mundo latinoamericano asociado a España para que esta lo dirija... los españoles intentan una reconquista, pero afortunadamente nosotros estamos más avanzados que ellos».³²

EL SENTIR DEL EXILIADO Y EL DEBATE SOBRE LA IDENTIDAD, LA PATRIA Y LOS PUENTES

Desde sus comienzos, el tema del exilio se convirtió en sí mismo en recurrente para bastantes de los artistas de la España peregrina. Les venía a prestar cierta identidad vinculada al país de partida y al resto de sus hijos derrotados, a la vez que les servía de bálsamo ante la dura realidad de procedencia y la incertidumbre abrazada. Muchos de ellos, aparte del reflejo de la experiencia en su obra plástica, también dejaron testimonios escritos, especialmente sobre sus penosas condiciones en los campos de concentración franceses y sus inmediatos destinos posteriores, por lo general alcanzados a través de diferentes barcos y expediciones de refugiados que los sacaron de Europa entre no pocas dificultades. Es el caso de memorias –por abarcar relatos posteriores inscritos en un amplio arco cronológico– como las de los pintores-ilustradores Enric Crous, de 2007, o Juan Renau, de 1953. Ambos fueron recludos en los citados campos franceses, pero mientras el primero continuó su duro exilio en la Francia ocupada y los campos de trabajo germanos, el segundo pudo poner rumbo a Colombia y, pasada la guerra mundial, llegar a México.³³ Con más inmediatez, no obstante, también podemos recordar los relatos del escritor Manuel Andújar (1942), ilustrados por Julián Oliva, otro de los pintores llegados al país azteca, o en el verdadero documento sobre los campos del periodista Narciso

³¹ Cabañas Bravo, 1996, pp. 120-134.

³² *Excélsior*, Ciudad de México 11-IV-1977 (recogido en: Hernández de León-Portilla, Ascensión: *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, [1978], Madrid: Algaba Ediciones, 2004, p. 114).

³³ Crous, Enric: *Memòries*, Barcelona: Mediterrànea, 2007, pp. 144-146; y Renau, Juan: *Pasos y sombras. Autopsia*, [1ª ed.: 1953, México: Aquelarre], Sevilla: Renacimiento, 2011, pp. 527-547.

Molins (1944), paralelamente ilustrado por el pintor Josep Bartolí,³⁴ quien tras llegar a México se convertiría en el anónimo «refugiado español» amante de Frida Kahlo.³⁵

Tratándose de artistas, lo más frecuente fue, con todo, la alusión al exilio o a su identidad a través de los propios medios plásticos de los que dispusieron. En este ámbito, aparte de los asuntos nostálgicos sobre la España perdida o en torno al mantenimiento del idealismo ideológico, muchos de ellos también abordaron y pusieron en imágenes la terrible experiencia del éxodo, el confinamiento francés y las inhumanas condiciones de la reclusión, la angustiada espera de noticias, los provisionales hospedajes para la partida o el embarque hacia un nuevo destino. Las obras realizadas bajo estas duras circunstancias o en los iniciales momentos de la instalación en los países de acogida, por lo general fueron ejecutadas con pobres medios o con gran provisionalidad. Aunque, partiendo o no de apuntes previos como boceto, también fue muy corriente entre estos artistas las subsiguientes interpretaciones, incluso que realizan obras sobre estas temáticas en momentos muy posteriores al arribo o ya con nuevos asuntos de evocación española con los que intentaron sostener sus identidades.

De este modo, entre quienes terminaron radicados en México, se pueden hallar ejemplos de tales temáticas en la producción de artistas como Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Miguel Prieto, Aurelio Arteta, Jesús Martí, Augusto Fernández, Gerardo Lizárraga, Eduardo Robles-Ras, Josep Renau, Manuela Ballester, Julián Oliva, Ramón Gaya, Salvador Bartolozzi, José Bardasano, Francisco Marco Chilet, Josep Bartolí y otros muchos. Se trataba —especialmente en sus primeros años— de hacer visible una historia de destierro y peregrinaje, con las raíces permanentemente expuestas y la carga de la identidad siempre tensionada y en vilo, que para muchos artistas se convirtió en algún momento en una referencia inexcusable. En algunos de ellos incluso perduró como una temática esencial de su creatividad, como en el significativo caso que hemos apuntado ya —y en el que luego seguiremos profundizando— del pintor cordobés Antonio Rodríguez Luna, «el pintor de la diáspora española», en palabras del poeta y periodista Juan Rejano, que vio reflejado en su obra el sentir general de los exiliados.³⁶ Aunque, con más o menos intensidad y preocupación por la identidad, la experiencia de esta diáspora también se hizo evidente en algún momento de las trayectorias de otros muchos colegas y compañeros de viaje, incluida la generación más joven de artistas radicados

³⁴ Andújar, Manuel: *Saint-Cyprien, plage... (Campo de concentración)*, México: Cuadernos del Destierro, 1942 (ed. francesa de R. Duroux, Presses U. Blasie Pascal, 2011) y Molins, Narciso y Bartolí, Josep: *Campos de concentración 1939-194...*, México: Ediciones Iberia, 1944.

³⁵ Bartolí, tras arribar, entró en contacto con Anna Murià, Agustí Bartra, Diego Rivera y Frida Kahlo, de quien acabó enamorando y con quien estableció una relación anónima prolongada entre 1946 y 1952. Véase sobre su exilio Parcerisas, Pilar (ed.): *Josep Bartolí. Un creador a l'exili: dibuxant, pintor, escriptor*, Barcelona: Diputación de Barcelona, 2002.

³⁶ Cabañas Bravo, 2005b, pp. 11-18.

en México, entre la que también brotaron las referencias, como muestran los casos de José García Narezo, Francisco Moreno Capdevila, Benito Meseguer o Mary Martín. Incluso, en algún ejemplo más actual, el tema de este éxodo se ha hecho presente heredado de los abuelos, como ocurre con el joven pintor mexicano Javier Areán, nacido en 1969. Un artista que, para su serie performativa *Sobre las huellas*,³⁷ en mayo de 2013 recorrió a pie y en sentido inverso el trayecto de exiliados españoles como su abuelo; esto es, desde México regresó sobre sus huellas para caminar desde Barcelona a los campos de confinamiento de antaño en Francia. Lo fue registrando en un diario, fotografías, vídeos y, finalmente, en pinturas donde, a partir de este material de archivo, el artista llevó al óleo la doble lectura y reflexión que, por ejemplo, ofrecen espacios despersonalizados como ciertas playas francesas, ahora llenas de turistas y que ayer contuvieron el sufrimiento de los refugiados españoles.

Hoy, por tanto, aquellos episodios quizá puedan seguir siendo un tema inspirador y de reflexión, pero lo cierto es que, en los momentos iniales del éxodo republicano y de los traslados en grandes expediciones a países como México, que se prolongaron hasta 1942, a los artistas protagonistas no les fue sencillo encontrar acomodo e inspiración. Y es que este emigrado forzoso, como indicaba el escritor exiliado Paulino Masip tras su arribo en 1939, también se hallaba ante desestabilizadoras cargas y amenazas interiores, que rebajaban su capacidad creadora y de inspiración. Aunque, entre ellas, había una sobre la que especialmente prevenía Masip:

La herencia peor, entre todas las que traes, es la derrota. [...]. La derrota no te deja ver claro, no te deja pensar con lucidez. [...]. Has vivido dos años y medio arrebatado de fiebre heroica y patriótica; padeciste hambre y miedo, y apenas lo notabas; te movías en una atmósfera caliente de alucinamiento prodigiosamente lúcido: sabías la verdad, tocabas la verdad profunda y entrañable de los hombres y las cosas, que te devolvía aumentada la fiebre que te permitía llegar a ella; tenías fe, creías en ti mismo y en los demás, y sobre todo, creías en el destino glorioso de tu pueblo. [...].

A España, a nuestro pueblo, le han hecho la autopsia en vivo. Nos lo abrieron de arriba abajo y salieron sus entrañas a la luz. Las entrañas de los pueblos no huelen mejor ni son más bellas que las de los hombres, y las vísceras nobles se pierden también entre las revueltas de su amasijo.³⁸

De esta suerte, desaparecida la ilusión, amenazaba el repliegue interior. Pero como diría el mismo autor en otra de sus *Cartas a un español emigrado*, se contaba con la oportunidad de los países de la América Hispánica, «que habla tu misma

³⁷ Véase: <https://fondeadora.mx/projects/sobre-las-huellas> [Consulta: 12-07-2018].

³⁸ Masip, Paulino: *Cartas a un español emigrado*, (1ª ed. 1939), San Miguel de Allende: Cuadernos del Nigromante, 1989, pp. 37-46.

lengua, tiene costumbres parecidas a las tuyas y te ahorra la más penosa de todas las sensaciones del exilio, la de la extranjería». Por ello mismo, veía a estos países –y en su caso a México– como tabla de salvación de los españoles expulsados de su tierra, a quienes rogaba que no se tomaran América como «asilo provisional y mendicante» y respodieran implicándose:

Las naciones de América –México para mí concretamente– representaban la salvación posible de nuestras pobres vidas atormentadas y lo están siendo porque son, nosotros lo sentimos así, la otra mitad de nuestro ser histórico, la otra vertiente de nuestra personalidad racial. [...].

Para ti, para mí, amigo mío y para los miles de hermanos que nos acompañan, América no es, ni ha de ser, asilo provisional y mendicante, bueno como refugio para esperar que pase una tormenta. Si alguien así lo tomara traicionaría doblemente sus deberes de español. Hemos venido [a] América –el alma polivalente de España lo permite y lo impone– para ser americanos, es decir mexicanos en México, venezolanos en Venezuela, cubanos en Cuba, y rogamos que nos lo dejen ser porque esta es nuestra mejor manera de ser españoles y a mi juicio la única decente.³⁹

No obstante, al mismo tiempo Masip advertía de tres peligros que el exiliado debía combatir dentro de sí; es decir, evitar «una actitud petulante e inadecuada de colonizador», sentirse extranjero en estos países y lo que llamaba «excesivo puntillismo patriótico», actitud tendente a amortiguar la «españolidad arisca» y el ser español «que la idea de exilio ha exasperado aun más», aunque sin caer en un pernicioso aislamiento. Aislamiento que, en cualquier caso, argumentaba que tendría salida sirviendo al país de acogida, que para él era México:

Veo en ti el peligro de que vivas tus años americanos metido en la campana neumática de un españolismo rígido que te mantenga aislado y te haga ser en el cuerpo nacional que te ampara, elemento neutro que en el mejor caso no hará bien, ni mal y acepto que ni siquiera estorbo, pero que tampoco servirá para nada fecundo. Y tienes la obligación española, tú precisamente, porque eres español, españolísimo, de dar tu sangre, tu pensamiento, tu energía, a las arterias, al cerebro y al esfuerzo americano. [...]. ¿Quieres servir a España? Sirve a México, puesto que desde México te hablo, porque para seguir siendo españoles –y esa es nuestra enorme suerte– nos bastan y nos sobran los adecuados instrumentos que el espíritu mexicano ha creado.⁴⁰

³⁹ Masip, [1939] 1989, pp. 71-75.

⁴⁰ Masip, [1939] 1989, pp. 75-79.

Pero, a pesar de las prevenciones y buenas intenciones que –para el entendimiento armónico– recogían las disquisiciones de Masip, la práctica y la atmósfera del arribo resultaron especialmente difíciles. Así, a la altura de 1945, Juan Rejano confirmaba la persistencia de contrariedades para la misma adaptación a la situación de exilio: «El refugiado político sigue siendo, todavía, ciudadano de dos patrias: lo que en una se dejó perdido, en otra lo halló condicionado a diversos y respetables sentimientos. Conflicto hondo, al que pocos espíritus curiosos se han asomado aún».⁴¹

A los artistas y creadores, en concreto, se les hizo muy difícil en general encontrar nueva inspiración o volcar los problemas de origen –que eran los que realmente les preocupaban entonces– y provocar el interés o captar la atención del nuevo público. Ahí aparecieron, ciertamente, algunas de las primeras trabas para la adaptación, como por ejemplo nos lo dejó reflejado sobre su marido, el pintor y crítico de arte Ceferino Palencia, la pionera diplomática española Isabel de Oyarzábal, quien en sus memorias, redactadas en 1945, describió así los problemas iniciales de estímulo que tuvo el pintor, quien no se quitaba España de la cabeza:

Ceferino fue el que tuvo más dificultades al principio para establecerse. No tenía una ocupación fija y sus primeros intentos de pintar no fueron, en su opinión, satisfactorios. En vez de dejarse llevar por la nueva atmósfera y encontrar inspiración renovada en los paisajes y tipos de México, parecía incapaz de concentrarse en nada que no fuera España y trataba de pintar de memoria, hasta que desesperado, destrozaba lo que había hecho. «Pensar en España te está absorbiendo, consumiendo», le dije un día. «Sí», me contestó, mirándome con una mirada tan triste que lamenté haberle criticado. «Pero ése no es el modo de ayudarla –insistí–. Nuestro principal deber es hacer cosas, estar activos todo el tiempo, para hacer a España conocida y amada a través de nuestro trabajo». «Eso es lo que estoy intentando hacer», respondió humildemente.

Intenté persuadirle de que su arte, su escritura, podían en sí mismas y a través de su talento para la belleza, ayudar a España, y que nuestra interpretación de la vida mexicana era un modo de pagar al menos una parte de nuestra deuda a ese país.⁴²

Aunque fueron muchos los factores que actuaron tras el arribo y acomodo de estos artistas a México y fueron muchas también sus respuestas artísticas, ciertamente el tema de España y del mantenimiento de sus señas de identidad como españoles preocupó a casi todos ellos. Hasta el punto que podemos percibir esta continua presencia inspiradora prácticamente como una característica o singularidad en la producción de los primeros años de exilio de esta colectividad. Y es

⁴¹ Rejano, Juan: *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*. Ciudad de México: Editorial Leyenda, 1945, p. 9.

⁴² Oyarzábal Smith, Isabel: *Rescaldos de libertad*, [v. o. *Smouldering Freedom*, 1945], Málaga: Alfama, 2009, pp. 161-162.

que la España dejada atrás no solo ocupó a Ceferino Palencia, sino a otros muchos artistas, algunos también críticos de arte.

El ya citado pintor y crítico José Moreno Villa representa bien otro de estos casos. Había llegado al país unos años antes y, en varios de los terrenos de su polifacética actividad, fue reflejando y llevando a diversos textos las diferencias que encontraba entre el México de acogida y la España de procedencia.⁴³ No podemos adentrarnos en todos esos terrenos, aunque luego veremos algunos ejemplos de su producción pictórica, en la que la figura de don Quijote le sirvió para vehicular el insistente tema de España y la persistencia de la identidad. Conviene destacar desde ahora, sin embargo, que, en paralelo, este tipo de asuntos también estuvo presente en sus escritos a nivel reflexivo desde el primer momento. Así, por ejemplo, en marzo de 1940, Moreno Villa se preguntaba por su vivencia de los términos tierra y patria, arguyendo sobre ello que, si bien unas circunstancias recientes, como las bélicas de su país, le habían llevado a perder muchos de sus componentes (amistades o relaciones, bienes materiales, ambientes, etc.), no le había hecho perder el «último e irreductible elemento de patria, la lengua», que era lo más trascendental que, a los españoles, les brindaba «México y toda la América Hispánica» y les hacía sentirse allí «en nuestra patria» y formar parte de la tierra y su defnitorio «cuerpo social hispano».⁴⁴

México, como ya hemos remarcado sobre el malagueño en otras ocasiones,⁴⁵ le fue «creciendo» sentimental y profesionalmente a lo largo de su trayectoria, en la que siempre defendió el mestizaje de culturas producido en su país de acogida como un gran valor, pero sin renegar nunca de su patria natal y españolidad. Su recorrido vital, de hecho, sobre todo lo dejó magníficamente reflejado en su propia autobiografía,⁴⁶ publicada en 1944 y en la que menudean los datos, explicaciones y disquisiciones sobre su creciente adaptación sin pérdida de su «ser español». Sin embargo, hasta comienzos de la década siguiente, el malagueño no se detuvo específicamente en esta cuestión –sobre la que ya avanzamos su percepción y vivencia frente al proceso afirmador de la «mexicanidad»–; cuestión inserta en un contexto reflexivo más amplio sobre el exilio y las migraciones y que reflejará la evolución y nuevos matices de su pensamiento.

En cierto modo, al ofrecer estas reflexiones, venía a poner sobre la mesa una alternativa terminológica y argumental a la expuesta desde finales de los años

⁴³ Hay que destacar especialmente los siguientes libros: *Cornucopia de México*, Ciudad de México: La Casa de España en México, 1940a; *La escultura colonial mexicana*, Ciudad de México: El Colegio de México, 1942; y *Lo mexicano en las artes plásticas*, Ciudad de México: El Colegio de México, 1948.

⁴⁴ Moreno Villa, José. «De la tierra y de la patria». *Romance*, n.º 4, Ciudad de México, 15-III-1940b, p. 3.

⁴⁵ Cabañas Bravo, Miguel. «México me va creciendo. El exilio de José Moreno Villa», en: Manuel Aznar (ed.). *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: Gexel / Cop d'idees, vol. 1, 1998, pp. 211-227.

⁴⁶ Moreno Villa, [1944] 1976.

cuarenta por un reputado compatriota, el filósofo también exiliado José Gaos,⁴⁷ quien advirtió «la falta de una auténtica impresión de destierro en los refugiados adaptados; la presencia en ellos de una impresión como la de haberse trasladado de una tierra española a otra», y –considerando desajustados los términos de desterrado, expatriado, refugiado o exiliado– creó el neologismo de «transterrado». Así, por su lado y basándose en su propia experiencia, en los primeros años de la nueva década de los cincuenta, Moreno Villa desarrolló su propia reflexión al respecto en una serie de cinco artículos titulados «Monólogos migratorios. El trasplante humano», que publicó en 1951 en el diario mexicano *El Nacional*.⁴⁸ En ellos el malagueño propuso el término de «trasplantado» para definir a este español del 39 que se encontraba adaptado.

No se sentía Moreno Villa ante la adaptación menos amante de España, pero sí menos necesitado del contacto con ella que los de la generación anterior, dado el resultado favorable de su «trasplante». Por ello, a quienes les retraía el visible sentimiento de extranjerismo y no habían consumando el trasplante, les acababa por aconsejar «tres cosas que considero indispensables para la adaptación: iniciativa, fino tacto y perseverancia». Consideraba Moreno Villa que, la creciente penetración en él de lo mexicano, le habían ayudado a la adaptación, al «trasplante correcto»; pero –según añadía en 1952, al abordar directamente en el mismo periódico el tema de su españolismo y su mexicanismo– «...si mi ser es español, nunca podré ser mexicano», aunque «sé que he sumado a mi españolismo ciertos modos, modismos y manera de ser mexicanos que me facilitan la convivencia con el ser mexicano».⁴⁹ Y es que existía un sentimiento que no podía ser conciliado, una cuestión «irreductible» sobre la que apostillaba una semana después: «Mi pasión por España subsiste. Mi amor a México resulta apacible nada más, si lo comparo con esta otra pasión que está nutrida por miles de cosas».⁵⁰

El momento de sus planteamientos coincidió con la polémica que abrió 1951 un acusador artículo del hispanista estadounidense Robert G. Mead,⁵¹ en el cual planteaba la paralización de la vida intelectual en España desde la llegada de Franco, frente al importante desarrollo que habían tenido los intelectuales, artistas y científicos en el exilio. La polémica, que estuvo abierta hasta entrados

⁴⁷ Gaos, José. «Los *transterrados* españoles en la filosofía de México», *Filosofía y Letras*, n.º 36, Ciudad de México, octubre-diciembre 1949, p. 83 y Gaos, José: «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana», *Revista de Occidente*, n.º 38, Madrid, mayo 1966, p. 177.

⁴⁸ Moreno Villa, José. «Monólogos migratorios. El trasplante humano» (1) (2) (3) (4) y (5), *El Nacional*, Ciudad de México, [1] 20-V-1951a, p. 3 y 7; [2] 27-V-1951b, pp. 3 y 7; [3] 3-VI-1951c, pp. 3 y 7; [4] 10-VI-1951d, p. 3 y [5] 17-VI-1951e, p. 7.

⁴⁹ Moreno Villa, José. «Memorias revueltas. Mi españolismo y mi mexicanismo», *El Nacional*, Ciudad de México, 14-IX-1952a.

⁵⁰ Moreno Villa, José. «Memorias revueltas. Lo irreductible», *El Nacional*, Ciudad de México, 21-IX-1952b.

⁵¹ Mead, Robert G. Jr. (1951). «Dictatorship and Literatura in the Spanish World». *Books Abroad* n.º 25/3, 1951, pp. 223-226.

los años sesenta, implicó a importantes intelectuales del interior y del exilio, entre ellos Julián Marías, José Luis López Aranguren, Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Arturo Barea, Max Aub o Ramón J. Sender, que intentaron fomentar el diálogo y tender puentes entre exilio e interior; puentes que, en principio, –como dictaminaría Sender–⁵² resultaban imposibles.⁵³

Así, en tal ambiente, no debe sorprender que, cuando en 1953 terció López Aranguren intentando hablar *de* y con *los* intelectuales emigrados, distinguiendo entre exiliados y arraigados, incluyera a Moreno Villa, a quien situará entre los pocos emigrados «para quienes la expatriación no ha creado otro problema que el económico de la subsistencia». El filósofo, por tanto, lo ponía como ejemplo del intelectual internacional en quién «la españolidad es un mero accidente», resultando su amor a España «igual que [el de] un maestro al discípulo de hoy, perfectamente sustituible por el de mañana»; concluyendo que, «en su caso, más que de exilio debe hablarse de expatriación. *Ibi patria ubi bene*».⁵⁴ Comentarios que fueron dura y airadamente contestados por el malagueño, que no solo aduciría una evolución en la que nunca había dejado de tener patria, sino también un gran desconocimiento de la «españolidad» del exiliado por parte de López Aranguren:

Es muy aventurado decir que yo estoy entre los pocos emigrados «para quienes la emigración no ha creado otro problema que el económico de subsistencia». Merece usted que le diga: «¿Qué sabe usted?» Y no lo sabe porque no ha querido enterarse, que de otros problemas he escrito. Y de muchas angustias. Y antes que otros encomiados por usted. Lo que ocurre o puede ocurrir es que mi españolidad es de las que a usted no le gustan. Pues, dígalo llanamente. No diría ningún disparate ni novedad. Por eso estamos aquí nosotros y por esa

⁵² Sender, Ramón J. (1954). «El puente imposible». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n.º 4, enero-febrero, pp. 65-72.

⁵³ Respecto al análisis de estas polémicas véase: Aznar, Manuel: «El puente imposible: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939», en: Juan Carlos Ara y Fermín Gil (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca-Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses-Institución Fernando el Católico, 1997b, pp. 279-294; Montiel Rayo, Francisca. «La revista El Punte, un frustrado proyecto de cooperación intelectual entre las dos Españas», en: A. Alted y M. Llusia (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid: UNED, 2003, pp. 199-218; Alted, Alicia. *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar, 2005, pp. 445-456; Larraz, Fernando. *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, pp. 101-150; Glondys, Olga. *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Madrid: CSIC, 2012, pp. 197-199; Ledesma, Patricia: «La libertad como condición de la creación artística. El modelo de intelectual de Guillermo de Torre», en: Gutmaro Gómez y Rubén Pallol (eds.): *Actas del congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra civil española*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2015, pp. 1-19; Larraz, Fernando. «La cultura del exilio vista desde la España del franquismo» y Montiel Rayo, Francisca. «Un puente imposible. La libertad intelectual en la España franquista y el exilio republicano», ambos en: Balibrea (coord.) 2017, pp. 473-483 y 483-492.

⁵⁴ López Aranguren, José Luis. «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 38, Madrid, febrero 1953, pp. 131-132.

discrepancia están ustedes ahí, sobre una tierra que es tan nuestra como de ustedes, aunque sean ustedes los usufructuarios.⁵⁵

Algunos otros críticos de arte que participaron en estas polémicas, como el mismo Guillermo de Torre, que lo hizo desde su exilio en Buenos Aires y a quien podríamos considerar –junto a López Aranguren del otro lado del océano– máximo defensor del acercamiento entre exilio e interior y ciertas iniciativas para lograrlo,⁵⁶ esgrimieron e insistieron en lo importante que era en la creación artística la propia libertad, de la que supuestamente podían gozar más plenamente los artistas y escritores que marcharon al exilio.⁵⁷ Sin embargo, en casos como el suyo, también basados en la experiencia, quizá el vocablo que mejor cuadraba y que empleó este crítico como terminología es el de «evadido», que De Torre igualmente identificaba con el caso del pintor Joan Miró.⁵⁸

Más tarde, y posiblemente también con mayor perspectiva sobre la evolución experimentada por sus compañeros de exilio, el filósofo de la estética Adolfo Sánchez Vázquez intentó ir más allá de la acomodaticia y extendida definición de Gaos. De ahí que en 1977, con el testimonio «aún fresco», Sánchez Vázquez ya hubiera definido el exilio como «un desgarrón que no acaba de desgarrarse, una herida que no cicatriza, una puerta que parece abrirse y nunca se abre» y donde el exiliado «vive siempre escindido: de los suyos, de su tierra, de su pasado. Y a hombros de una contradicción permanente: entre una aspiración a volver y la imposibilidad de realizarla». El exiliado, por tanto, permanecía «siempre en vilo, sin tocar la tierra» y, en él, «la idealización y la nostalgia no se dan impunemente y cobran un pesado tributo, que pocos exiliados dejan de pagar: la ceguera para lo que le rodea. Sus ojos ven y no ven; viendo esto, ven aquello; mirando el presente, ven el pasado». Y, al cabo del tiempo, «el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que

⁵⁵ Moreno Villa, José. «Nuestra evolución». *El Nacional*, Ciudad de México, 5-VII-1953a, p. 3. Unos meses después el malagueño volvió a recordar la sinrazón del ataque del filósofo «por descastado y olvidado, estando como estoy, cada vez más, viviendo de aquello, del pasado. Hasta el punto de convertir en lejano lo que acaba de pasar». (Moreno Villa, José. «Memorias revueltas. Ya esto es aquello». *El Nacional*, Ciudad de México, 25-X-1953b, p. 3).

⁵⁶ Montiel Rayo, 2003, pp. 199-218 y 2017, pp. 483-492.

⁵⁷ Ledesma, 2015, pp. 1-19.

⁵⁸ Así escribía De Torre en 1959: «La condición de evadido es siempre ambigua. Ni aun los supervivientes madrugadores de aquel naufragio podíamos escapar al torcedor. Por mi parte, ni perseguidor ni perseguido. También Miró. Pero éramos minoría los que nos negábamos a ser zarandeados por vientos ajenos. Los más se avenían dócilmente a ser gallos de veletas, sin advertir que todo toque de clarín victorioso se alzaría fatalmente sobre la tierra arrasada. Frente a los nuevos grupos hostiles –¿y cómo no, puesto que se trata de españoles?– que ya empezaban a formarse, solo unos pocos manteníamos nuestra disidencia: es decir, nuestra hermandad superior. Ni víctimas, ni menos aún, victimarios. Ni espada ni pared: mar. Puestos a erigir algún símbolo, hubiéramos elegido, contra el hacha, la paloma». (De Torre, Guillermo. «Joan Miró o la fuerza del signo» [1959], recogido en: Guillermo de Torre: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona: EDHASA, 1963, pp. 319-324).

objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado». Por tanto, concluía: «Lo decisivo es ser fiel –aquí o allí– a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio. Lo decisivo no es estar –acá o allá– sino *cómo se está*».⁵⁹

Para Sánchez Vázquez, por tanto, el exiliado –como indicó en 1989– no era un «trans-terrado», se había quedado sin tierra, al verse forzado a abandonarla, y era «sencillamente un desterrado». Lo cual era así «porque su exilio no es un trans-tierra o el trasplante de una tierra a otra, que vendría a ser simplemente la prolongación o el rescate de la que ha perdido». Igualmente, tampoco se encontraba «en su tierra en la que lo acoge», dado que «solo será *su* tierra, y lo será con el tiempo, no como un don con el que se encuentra a su llegada, sino en la medida en que comparte las esperanzas y los sufrimientos de sus habitantes. Y en la medida también en que con su obra –la que hace gracias a ellos y con ellos–, y sin dejar de ser fiel a sus orígenes y raíces, se va integrando en la tierra que le brindó asilo».⁶⁰ Pero, además, aunque Sánchez Vázquez terminara reconociendo a estos planteamientos el haber contribuido a integrar al exiliado en su nueva tierra sin abjurar de sus raíces, también objetaba a la definición de Gaos –al igual que a las de otros pensadores exiliados, como Joaquín Xirau, Eduardo Nicol o Gallegos Rocafull– su contenido ideológico y su identidad con la empresa hispanista; la cual hacía buscar al exiliado lo que había de común en América y perder de vista «la diferencia», «lo distinto», que «está en el pasado prehispánico y en su proyección en esa realidad nueva, de la que lo español también forma parte».⁶¹

La concepción y el sentir de exiliado de Sánchez Vázquez, por tanto, se aproximaban más a los términos «destierro» y «desterrado», que apuntaban a lo perdido

⁵⁹ De su texto «Fin del exilio y exilio sin fin», [originalmente titulado «Cuando el exilio permanece y dura», publicado en el volumen colectivo *Exilio*, Ciudad de México: Tinta Libre 1977], recogido en: Sánchez Vázquez, Adolfo. *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, Ciudad de México: Grijalbo, 1991, pp. 33-38.

⁶⁰ De su ponencia «Del exilio español en México» (San Juan de Puerto Rico, 1989), recogida en: Sánchez Vázquez, 1991, p. 84.

⁶¹ Sánchez Vázquez, [1989] 1991, pp. 77-96. Unos años después también insistía así Sánchez Vázquez: «Llegan, pues, los filósofos exiliados –como Gaos, Xirau y Gallegos Rocafull–, con la idea de una España quijotesca, que proyecta en América sus valores espirituales, contraponiéndolos así a la España «eterna», inquisitorial, que trata de asimilar imperialmente, con el dogma y la espada, al Nuevo Mundo. No hay, pues, una ruptura entre España y América, sino una proyección, fecundación o prolongación de la primera, por su lado humanista, espiritual, quijotesco, en la segunda. [...]. De ahí la preocupación por encontrar la identidad de España (en rigor, de una de las dos Españas del poema de Antonio Machado) y de América Latina, hurgando tanto en el pasado como en el presente. Y las condiciones mismas de existencia propias del exilio vienen a alentar esa búsqueda, pues el exiliado solo tiene ojos para lo perdido, y justamente lo perdido idealizado es lo que cree que encuentra en esta nueva tierra. De ahí que Gaos lance muy pronto el término «trasterrado» para expresar la creencia de que América es su España. [...]./ Pero lo cierto es que, al buscar lo común –sus raíces–, se pierde de vista lo diferente –otras raíces. [...]. Lo que Gaos y otros filósofos exiliados encuentran en el «transtierro» es, en definitiva, lo que hay de español en América. Lo que valoran de ella es la «españolización» en su cultura, en su historia, en sus gestas, aunque ciertamente con el signo liberal, humanista, opuesto al «imperial» y premoderno de la «Hispanidad». (De su conferencia «El pensamiento latinoamericano», Pontevedra 1997, recogida en: Sánchez Vázquez, Adolfo. *Recuerdos y reflexiones del exilio*, Barcelona: Associació d'Idees / GEXEL, 1991, pp. 98-99).

y resultaban muy diferentes a la idea de exilio como «transtierro» de Gaos y otros de sus alentadores, vocablo que subraya más lo encontrado y que «no corresponde a la realidad del exilio ni a la conciencia que el exiliado tiene de ella, al menos en los primeros años». ⁶² De modo que, frente a lo extendido de la concepción de Gaos, el filósofo algecireño insistirá –como hizo al ser entrevistado en 1995 por Paloma Ulacia y James Valender– en contraponerla a su propia visión de un «exilio sin fin» y a su conocimiento de la gran obsesión por España y los deseos de retorno que pesaron sobre los exiliados:

Gaos decía que, en realidad, los españoles en México no éramos «desterrados», sino «transterrados»: es decir, simplemente habíamos cambiado de tierra. Yo, al contrario, consideraba que era un golpe terrible lo que habíamos sufrido al ser arrancados de nuestra tierra, quedándonos sin raíz, en vilo. Aunque, con el tiempo, vayas queriendo a esta nueva tierra, de todos modos, y sobre todo en los primeros años, estás pensando constantemente en la otra. Y esto es lo que efectivamente ocurrió aquí en México en los primeros años: el exiliado vivía con los ojos puestos en España. Se llegaba incluso a extremos cómicos, como el que protagonizó Gabriel García Maroto. Este había vivido en México antes de la guerra y estaba casado con una mexicana; sin embargo, estaba más obsesionado que nadie con la idea de volver a España. Y fue tanto así, que no aguantaba la idea de que los demás pudieran renunciar a esa posibilidad. Así, según cuentan, recorría inquisitorialmente las casas de exiliados para averiguar si habían comprado muebles; porque, si los habían comprado, eso era una prueba inconfundible de que ya no pensaban volver a España. Igualmente, si uno se compraba un coche o enviaba a sus hijos a la universidad, eso significaba que había renunciado al regreso. Había que estar con las maletas siempre empacadas, listas para la vuelta... Es verdad que en los años primeros del exilio todo el mundo pensaba en volver. Es más, se siguió pensando en ello durante muchos años, creo que todavía en los años 56, 57, 58, si se hubiera dado la posibilidad de volver, el 70 u 80 % de los exiliados hubiera vuelto. ⁶³

Pero con independencia de los deseos de retorno, los puentes posibles y los grados de adaptación o integración crítica, de lo que no cabe duda es de que, una de las cuestiones de mayor interés entre los exiliados, fue siempre la de definir y dar cabida a su identidad. No es extraño, por tanto, que el tema haya continuado suscitando muy diversas reflexiones y análisis por parte de diferentes pensadores e historiadores, quienes preferentemente se han centrado en las largas permanencias y los grandes núcleos de exiliados como México. Así, respecto a este entorno,

⁶² De su ponencia «Herencia y recuperación del exilio filosófico» (El Escorial 1993), recogida en: Sánchez Vázquez, 1997, p. 106.

⁶³ Sánchez Vázquez, 1997, p. 189.

ya en 1978, cuando la etapa democrática española estaba en sus más tiernos inicios, Ascensión Hernández de León-Portilla complementaba su recogida de testimonios con una caracterización en la que transmitía una interpretación de las identidades mantendidas por los exiliados especialmente amable y muy en sintonía con la visión del «trasterrado» de José Gaos y su idea de que «con los refugiados se hizo la Revolución hispanista»,⁶⁴ es decir, se propició la aceptación y apropiación de lo hispánico de nuevo perfil en México.⁶⁵ En cambio, casi treinta años después, la interpretación sobre esta misma identidad de Dolores Pla estaba mucho más cerca de las ideas de Sánchez Vázquez y de su «exilio sin fin». Esto es, se había hecho más diversa y compleja y contemplaba nuevos factores que, como las políticas culturales y educativas, la diferenciación con los antiguos residentes o la tendencia a la agrupación y defensa de la propia personalidad cultural, en general habían tendido a consolidar una identidad común. Identidad frente a la que, únicamente los largos años de vida en el país y el temor a nuevos desgarros, habían logrado que el refugiado fuera «mexicanizándose», sin que a menudo ello implicara –incluso pese a darse las las condiciones para el regreso– que este dejara de verse «condenado a vivir un exilio sin fin».⁶⁶

Los análisis de los historiadores sobre esta identidad, por otro lado, también han recibido diferentes enfoques, destacando los que han puesto el énfasis sobre su incidencia o repercusión hacia el interior o hacia el exterior del mismo exilio español en México. Así, por ejemplo, para José María López Sánchez (2010), este exilio fomentó una «españolidad republicana» o «conciencia común en torno a su identidad como españoles y en torno a la defensa de determinados valores políticos» fundamentalmente para oponerse a los argumentos franquistas; es decir, como una estrategia cuyo principal valor estaba cara al exterior, puesto que pretendía hacer frente a un franquismo que les negaba su identidad y les culpabilizaba de los males de la patria.⁶⁷ Por el contrario, para Clara Lida, las principales ventajas de esa identidad y vivencia cultural endogámica o hispanocéntrica se volcaron más hacia el interior. Es decir, aunque para la autora todavía quede mucho

⁶⁴ Gaos, 1966, p. 172.

⁶⁵ Hernández de León-Portilla, [1978] 2004, pp. 123-130.

⁶⁶ Pla, 2007b, pp. 106-113.

⁶⁷ Así, concluye el autor: «La multitud de actividades culturales de toda naturaleza que desplegó el exilio español en tierras mexicanas, desde publicaciones a exposiciones de arte o conferencias impartidas por sus más brillantes representantes, buscó con denuedo rescatar de la historia y la cultura española aquellos valores y protagonistas que podían ser equiparados con una tradición de pensamiento o política liberal y democrática, que se convertían en alternativa al modelo conservador de la *hispanidad* católica franquista. En juego estaba la defensa de una identidad que la dictadura les negaba y la necesidad de responder de manera contundente a los argumentos franquistas que los convertían en enemigos de la patria y responsables de todos sus males». (López Sánchez, José María. «El exilio de la *Nueva España*. Reflexiones sobre la españolidad republicana en México», en: Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García, Idoia Murga Castro (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 339-340).

por conocer y entender sobre la identidad cultural del exiliado y su encuentro con la identidad receptora, en retrospectiva no le cabe duda «de que la voluntad del exilio de mantener una identidad cohesionada ante la perspectiva de un eventual regreso, que se pensaba pronto, forjó una comunidad vuelta sobre sí misma, que permitió que el ingreso de los refugiados en la sociedad receptora se produjera sin la disolución violenta de su propia identidad».⁶⁸

Por otro lado, ciertamente, los planteamientos y análisis sobre la fortaleza, la cohesión o las búsquedas concretas de tal identidad también han echado mano argumental de los procesos de distanciamiento y de diferenciación de personalidades culturales. Así, Francisco Caudet, por ejemplo, ha hallado en la construcción y persistencia de la identidad del exiliado sobre todo una estrategia para sostener una «subcultura de lo español»; opinando que, conceptos como el de «transtierro», solo fueron un «bálsamo ilusorio de sentirse en tierra de uno cuando en realidad se encontraban en tierra ajena». Lo que Caudet argumenta, basándose en algunas publicaciones de los exiliados que compartieron una visión crítica sobre las apologías de la identidad y las mitificaciones de los valores nacionales, es que estas ideas y construcciones no eran más que –dice– «una suerte de caparazón bajo el que se pretende poner a salvo, preservándolo del contagio del «otro» –que suele ser el anfitrión del exiliado–, el patrimonio de la identidad propia, de la tradición heredada».⁶⁹ Pero, la defensa por estos exiliados de su derecho a ser distintos, a conservar su propia personalidad cultural, aunque creara distanciamiento, también ha sido vista como valor en sí mismo y como una parte esencial en la creación de una especial identidad. De hecho, entre los principales relatos que, en el horizonte de este exilio, identificaron los valores republicanos con la tradición cultural española o hispánica, planteamientos como los de Antolín Sánchez Cuervo han puesto de relieve a quienes visualizaron en la misma «condición exiliada, desplazada o incluso apátrida, la vocación profunda de la identidad hispánica», un modelo que «encontraría en el desarraigo mismo y en la experiencia del exilio como tal su principal fuente de inspiración» y que tendría sus mejores exponentes en los relatos de María Zambrano o de León Felipe, quienes a su vez hallaron inspiración en la figura de don Quijote.⁷⁰

No cabe duda, en consecuencia, que tras el sostenimiento o las búsquedas de las identidades vinculadas a los valores españoles y del exilio también se estimularon los procesos de distanciamiento y diferenciación respecto a la sociedad receptora. Pero asimismo hemos visto las necesidades de dar cabida a estas

⁶⁸ Lida, 2011, pp. 28-29.

⁶⁹ Caudet, Francisco. «La mitificación nacionalista de España en las revistas del exilio», en: Andrea Pagni (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2011, pp. 59-76.

⁷⁰ Sánchez Cuervo, Antolín. «Exilio y relatos de nación», en: Mari Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España, 2017, pp. 320-326.

identidades que tenía el colectivo exiliado. Cabe hacer notar, igualmente, que la perseverancia, esfuerzos y conexiones en tales empeños –como han puesto de relieve algunos planteamientos interdisciplinarios que analizan el arte, la literatura y el pensamiento del exilio–⁷¹ se produjeron de manera análoga por diferentes caminos culturales. Y es que este colectivo buscó y quiso presentarse con unas señas de identidad comunes en las que reconocerse como sus miembros españoles y como exiliados, unas señas que en general les siguieran vinculado a España durante su propio tránsito y que no dejaran atrás su itinerario y particular reflexión y producción cultural fuera de ella.

Es así como, por nuestra parte, en el ámbito específico del arte y los artistas, con frecuencia hemos hablado de la emergencia en México de un arte con perfiles y características propias de este exilio, un arte con figuras tan paradigmáticas en la construcción de la identidad del exiliado como la de Antonio Rodríguez Luna. Arte al que con frecuencia nos hemos referido como arte español transterrado o trasplantado,⁷² pese a las insuficiencias que ya hemos visto que tienen estos términos para quienes la adaptación no fue cosa fácil, sino algo lento, gradual, en etapas o, incluso, un proceso nunca cerrado. Las fisonomías terminológicas, ciertamente, suelen quedarse cortas ante realidades complejas, como sin duda lo fue este largo exilio. Por ello mismo, desde la perspectiva del aporte de los artistas, también parece necesario buscar nuevas claves de análisis; lo que nos lleva a destacar entre ellas la persistencia o configuración de diferentes elementos de identidad que fueron fortaleciéndose o que afloraron en su producción peregrina. Y, en este sentido, no cabe duda que, en el arte desarrollado en el exilio, hubo miradas y búsquedas –confluyentes con otras áreas culturales y creativas– en las que los exiliados pudieron reconocerse. Una buena pista en la producción de los artistas sobre su participación en la conformación y visualización de esta identidad, por tanto, nos la aporta el registro del citado impulso al *Quijote* y lo cervantino que, portado del desarrollo cultural e identitario de los previos años españoles, siguió progresando de diferentes formas en la obra realizada por ellos mismos en el exilio. Pista que, como ejemplo de su contribución a esta identidad, analizaremos en el siguiente epígrafe.

LA ICONOGRAFÍA ARTÍSTICA EXILIADA DEL IDEALISMO, LA IDENTIDAD Y EL QUIJOTISMO

Surgidos los planteamientos, reflexiones y debates expuestos sobre el sentir del exiliado y su identidad respecto a la tierra natal o adoptiva, seguidamente cabe preguntarnos cómo lo tradujeron a imágenes o se acercaron a tales temas los

⁷¹ Cabañas Bravo / Fernández Martínez / Haro García / Murga Castro, 2010.

⁷² Cabañas Bravo, 2005b, pp. 16-17.

artistas de este peregrinaje. Y ya avanzamos que, en la comentada situación de exilio, la cual forzosamente les confrontaría con otras identidades, Cervantes y lo cervantino –con sus célebres y simbólicos personajes de don Quijote y Sancho a la cabeza–, alcanzaron en áreas como el pensamieto, la literatura o el arte de la España peregrina una representatividad muy singular como referentes de identidad y pertenencia a una patria. Una representatividad a la que con frecuencia contribuyeron los artistas ideando creaciones o traduciendo a imágenes textos y reflexiones de inspiración cervantina. Esta producción fue integrándose y favoreciendo la conformación de una iconografía de identidad en la que los exiliados se reconocían. De manera que, la generalización y elocuente significación en ella de los citados referentes cervantinos, nos hace volver sobre los ejemplos de algunos artistas que, considerados en el mismo destino del exilio mexicano, a la vez nos aporten claves generacionales de interpretación.

El sentimiento de identidad que lograrían transmitir y proyectar los referidos iconos cervantinos, con todo, tenía claros antecedentes y procedencia. Reparemos en que era muy larga la estela iconográfica que había dejado la influencia sobre el arte de estos personajes y que esa estela se había convertido, ya antes de la guerra, en afirmadora de la identidad española tanto en el interior como en el exterior del país. No obstante, en esta segunda dimensión, no cabe duda que estos iconos alcanzaron una nueva y especial intensidad con el exilio español de 1939, donde además de actuar de símbolo y engarce con la tierra de origen, el famoso caballero andante y su escudero, pertrechados de noble idealismo, lealtad y dignidad, convivieron de diferentes modos con los creadores e intelectuales que afrontaron tan extenso destierro, aportando siempre cierta idea de identidad y apego a la sociedad y cultura patria. De este modo, el *Quijote* –al frente de la obra cervantina–, además de aportar continuidad espiritual en la España exiliada, en cierto modo se resignificó o amplió su significación para entrar a formar parte de su propia producción y transmisión de imágenes y reflexiones.

Tales imágenes se produjeron, incentivaron, tradujeron o coleccionaron entre los exiliados de forma muy extendida y destacable. Lo que no es extraño, dado que, la identificación de estos personajes con la tierra de origen, la portaba esta diáspora en sus mismas maletas; puesto que, el previo Estado español, ya la había venido fomentado desde mucho tiempo atrás como forma de «hacer patria». Solo habría que remontarse a la Restauración y la crisis finisecular de 1898, para ver a España incorporada a la moda europea de elevar monumentos a sus héroes y celebrar centenarios como forma de ensalzar, ante propios y extraños, el sentimiento nacionalista, entendido como referente identitario y de apego a la patria. Un auge autoafirmativo como nación en el que, desde 1903, prosperó la propuesta de celebrar a gran escala el tercer centenario de la aparición de la novela cervantina; magna obra protagonizada por unos héroes de ficción, como don Quijote y Sancho,

que podían reivindicarse como emblemas de la nación española y símbolos de una identidad en la que casi todos se reconocían.

De este modo, concebidas las celebraciones como forma de afirmar la espiritualidad del pueblo y con la mirada puesta en el año 1905, se impulsaron diferentes iniciativas. Cabe destacar entre ellas el gran proyecto de monumento dedicado a Cervantes que, tras largo y atropellado trayecto entre 1905 y 1960, quedó erigido en la plaza de España de Madrid. Eso sí, no sin antes mostrar en su recorrido constructivo⁷³ la diferente instrumentalización a la que sometieron a Cervantes y su *Quijote* las sucesivas administraciones de los regímenes políticos y sus distintas aspiraciones ideológicas sobre la nación y la patria. Igualmente, en esta misma línea y con una especial proyección dirigida a inculcar tal sentimiento nacionalista en la población infantil, desde 1904 fueron surgiendo iniciativas oficiales y legislativas que planteaban hacer obligatoria la lectura del *Quijote* en las escuelas. Lo que se materializó en el decreto de 6 de marzo de 1920,⁷⁴ que hizo preceptiva tal lectura todos los días laborables, durante el primer cuarto de hora de clase, y el posterior comentario de la significación del pasaje por el maestro. De este modo, las iniciativas de este tipo fueron permeando socialmente y ayudando a asociar a estos célebres personajes cervantinos con el sentimiento nacionalista y de identidad español. Sin que estas identificaciones se perdieran o dejaran de fortalecerse con la II República, con la Guerra Civil o, mucho menos, con el exilio, al cual precisamente se enfrentaron no pocos de los contendientes españoles derrotados –como antes al sostenimiento de la causa republicana– portando mucho del idealismo quijotesco.⁷⁵

Los artistas, al igual que los escritores y pensadores, ciertamente participaron de forma muy activa y directa en la construcción de este sentimiento de identidad a través del *Quijote* y lo cervantino. Cuando marcharon al exilio, no obstante, sus valores más cercanos en el tiempo prácticamente fueron los mismos que con los que participaron en la construcción de la joven II República y su nuevo impulso cultural, que prefirió clásicos como Cervantes para acercar al pueblo una cultura de hondas raíces patrias y claramente identificable, sirviéndole de cauce incluso nuevas y esforzadas empresas como las Misiones Pedagógicas, la Barraca o el grupo teatral Nueva Escena. Estas y otras iniciativas en la misma línea, incluyeron en el terreno cultural y creativo a dramaturgos, artistas, promotores, músicos, escenógrafos, etc. que no eludieron el compromiso, como fue el caso de Rafael

⁷³ Después de 1905 pronto se paralizaron las obras, que no encontraron nuevo impulso hasta el periodo 1912-1915, de nuevo motivadas por las efemérides cervantinas de 1915 y 1916. Tuvo lugar entonces un concurso escultórico que ganaron el arquitecto Rafael Martínez Zapatero y el escultor Lorenzo Coullaut Valera, pero el proyecto no se les adjudicó hasta 1916 y solo fue iniciado en 1926, cuando acabó la cimentación. Así, solo pudo ver la luz, de forma muy parcial, en 1930, aunque tras muchos avatares y dos nuevas fases de construcción (1957 y 1960) logró concluirse por el hijo del escultor.

⁷⁴ *Gaceta* de 07-III-1920, pp. 873-874.

⁷⁵ Cabañas Bravo, 2017, pp. 359-365.

Alberti, María Teresa León, Rafael Dieste, García Lorca, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Cipriano Rivas Cherif, Manuel de Falla, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Victorina Durán, Manuel Fontanals o Miguel Prieto, entre muchos otros. Este impulso recuperador y revitalizador de los clásicos para el conocimiento de la cultura patria, contenía también cierta dosis agitadora que no tardaría en sumarse al aporte de los caracteres más combativos y propagandistas que hicieron su aparición con la guerra. Así, como indicó José Carlos Mainer,⁷⁶ un largo trayecto arrancó de las mismas trincheras republicanas y de escritores-pintores como José Moreno Villa, Rafael Alberti o Ramón Gaya, que desde ellas no se olvidaron de vincular a Cervantes y su *Quijote* con la defensa de la cultura y la libertad, luego continuado por la España peregrina bajo nuevos prismas y condiciones, pero con nuevas dimensiones y significaciones, entre las que estuvieron las de remarcar su combativa españolidad y poner de manifiesto el vínculo con el destierro y peregrinaje al que se veían forzados por su idealismo y compromiso.

De aquí que, no sin ascendencia, haya sido frecuente asociar el idealismo y el insigne peregrinar del hidalgo manchego creado por Cervantes con el utopismo republicano y las andanzas que se vieron obligados a emprender, fuera de su patria, quienes fueron lanzados al exilio. Idealismo y noble peregrinar que quedaban engrandecidos con otras importantes lecciones, como las de dignidad y virtud del caballero andante o las de lealtad y confianza del escudero. Tales asociaciones las empezaron a manifestar muy pronto los mismos intelectuales y artistas obligados a peregrinar, quienes se sintieron hondamente atraídos e identificados con el errante caballero español, incluso podría decirse que más obstinadamente cuanto más lejano se veía el horizonte del regreso. De hecho, como plasmaron a través de sus recursos literarios o iconográficos, fue frecuente que vincularan e identificaran la persistencia de sus ideales y sus «quijotescas» ilusiones con los sentimientos de apego a la patria y de lealtad a sus virtudes. Hasta el punto que, en tal sentido, pudiéramos decir que su uso prácticamente logró convertir al ejemplar hidalgo manchego en una especie de santo patrón laico de los republicanos errantes y de la permanencia de su inspiración y sus fuertes ideales.

Don Quijote, de este modo, sumó a la identidad española lo que representaba el convertirse también en símbolo de estos españoles peregrinos, quienes lo señalaban como referencia de unos ideales y una tierra a los que las virtudes del personaje ennoblecían. Su idealismo, además, quedaba compensado con las actitudes de su inseparable escudero, más ligadas a la confianza y lealtad del pueblo. El extendido icono del caballero andante, por tanto, se convirtió para los intelectuales y artistas españoles que hubieron de dejar la patria por sus ideales en

⁷⁶ Mainer, José-Carlos. *Moradores de Sansueña (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*. Valladolid: Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid, 2006, pp. 35-36.

símbolo de identidad y prácticamente en el mejor y más paradigmático referente explicativo de su situación. Lógicamente, al convertirse nuestro idealista caballero andante en tema altamente idiosincrásico e identificador de lo español elevado, los exiliados en alguna forma también buscaron adaptar su representación a su pensamiento y vincular su icono a su sentir de apego a la patria. Y es que sentirán, como desde México argumentó Ramón J. Sender al abrir en la revista *Las Españas* la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, que «El Quijote es un libro exiliado».⁷⁷

Ciertamente, México fue, entre los países latinoamericanos receptores de exiliados españoles, uno de los más tempranos en recibir a diferentes representantes de su cultura a quienes, en algún modo, acompañaban las figuras de Cervantes y su don Quijote. Hemos recordado en otras ocasiones, entre esas gentes del éxodo y el llanto a quienes recibían en México los versos del poeta León Felipe, a diversos escritores, pensadores y artistas que arribaron con este estandarte.⁷⁸ Siguiendo la tónica general ya comentada, la mayoría de ellos pensaron que, tras vencerse a los totalitarismos en la conflagración mundial, podrían regresar a España y, en principio, no manifestaron gran interés en integrarse en el país de acogida durante estos años de excepción. Aunque, cuando se percataron de que el exilio sería más largo de lo previsto, se inició entre ellos un revelador aumento del recuerdo de los grandes personajes cervantinos. La labor de los artistas, en este contexto, contribuyó a interiorizar y poner en imágenes esas conexiones también resaltadas por las reflexiones de sus compañeros de viajes de la palabra y el pensamiento; aunque, como en la producción de estos otros ámbitos, en la del arte también quedaron reflejados los diferentes bagajes, orientaciones y etapas evolutivas. Al analizar en esta creatividad la presencia de tales iconos cervantinos, por tanto, además de atender a las trayectorias individuales y las influencias de las celebraciones de las efemérides cervantinas, también se impone considerar las diferencias generacionales y de concepción estética. Igualmente ha de tenerse en cuenta que, en México, las creaciones sobre lo cervantino no estuvieron culturalmente aisladas, sino que gozaron del aprecio y apoyo de la escena cultural del país.

Y es que, ciertamente, don Quijote y lo cervantino habían arraigado en aquellas tierras novohispanas mucho más profundamente que en otras latitudes latinoamericanas, de lo que venía dejando constancia la abundancia y variedad de actuaciones, vías creativas y producciones que los incluían. La llegada de los exiliados sumó a este arraigo un temprano interés en ligar el nombre de Cervantes a la educación de sus hijos. De ello dio prueba, entre otras actuaciones, el llamativo número de

⁷⁷ Sender, Ramón J. «Hace cuatro siglos que nació Cervantes», *Las Españas*, n.º 4, Ciudad de México, 29-III-1947, p. 3.

⁷⁸ Cabañas Bravo, 2010, pp. 25-50; Cabañas Bravo, 2014a, pp. 419-449; Cabañas Bravo, 2017, pp. 358-389.

colegios *Cervantes* pronto abiertos, con capital procedente del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE), en diferentes ciudades mexicanas: en 1940 en Veracruz, Córdoba y Torreón, hacia 1942 en Tampico, hacia 1943 en Jalapa, etc.⁷⁹ Sentido en el que también puede recordarse la insistencia nominal cervantina, como sinónimo de las letras españolas, que desde la literatura infantil y juvenil ponen de manifiesto ejemplos como la editorial Cervantes y su colección Biblioteca Infantil Cervantes, de la que desde 1940 fue editor el dibujante exiliado catalán Avel·lí Artís-Gener (Tisner), también ilustrador de algunas de sus publicaciones.⁸⁰

A través de otras vías creativas, entre la citada riada de artistas que el exilio de 1939 llevó a México, tampoco faltaron quienes, desde muy pronto, abordaron el tema de don Quijote vinculado con el exilio, dado que el icono resultaba altamente identificable con lo español y la mayoría parecía haber asimilado su dosis idealista y combativa durante la guerra. Con todo, hubo algunos artistas, entre los más mayores, que lo que fundamentalmente trasladaron a México con su temática cervantina fue, básicamente, una extensión de su producción española, que continuó tratada de un modo bastante académico y hasta folclorista. Es el caso, por ejemplo, del pintor y dibujante catalán Ricardo Marín i Llovet (1874-1955), quien ya antes de la guerra había alcanzado gran notoriedad en España por sus ilustraciones del *Quijote*, sus temas taurinos y de hipódromos y sus dibujos de prensa, ilustraciones que llevó tanto a diarios –como *El Liberal*– como a numerosas revistas (alguna fundada por él mismo, como *El Gran Bufón*, y otras de gran difusión: *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Hispano-Americana*, *El Gato Negro*, *Hispania*, *Madrid Cómic*, etc.). El crítico José Francés, gran amigo suyo, lo definió como el dibujante de las elegancias y las cosas fugaces, cuyo nombre siempre evocaría a las mujeres frívolas vestidas a la última, el mundo del toro y los toreros, las fantasías caballerescas y galantes de los siglos xvii y xviii y la ilustración de las aventuras de don Quijote.⁸¹ En esta última línea, de hecho, en 1905, año del citado centenario, no solo expuso sus primeros dibujos interpretando la novela cervantina, sino que en parte también los publicó en un álbum titulado *La tristeza del Quijote*, prologado por Gregorio Martínez Sierra.⁸² Pero su verdadera fama la alcanzó cuando, con motivo de las

⁷⁹ Editorial. «La obra de los desterrados españoles en México». *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 5, Ciudad de México, junio-septiembre 1957, pp. 8-32.

⁸⁰ Pelegrín, Ana. «Una aproximación a los libros infantiles en el exilio español (1939-1977)» y Urdiales, Alberto. «La imagen exiliada», en: Ana Pelegrín, María Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales (ed.). *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008, pp. 13-42 y pp. 57-79.

⁸¹ Francés, José: «Ricardo Marín», *Nuevo Mundo*, n.º 1277, Madrid, 28-VI-1918, p. 10.

⁸² Se trataba, como se comenta al introducirlos, de un avance de la larga empresa de ilustración con la que Marín quería «ofrecer su homenaje a la fiesta de espíritu con que España celebra el tercer centenario de la publicación del *Quijote*», que aún no alcanzaba la primera parte del libro y contaba ya con más de trescientos dibujos, de los que se presentaba aquí una selección (Marín, Ricardo [dibujos]. *La tristeza del Quijote. Dibujos de Ricardo Marín*. Palabras de G. Martínez Sierra, Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera L. Williams, 1905, p. 31).



Fig. 1. Artículo de Silvio Lago (José Francés): «La obra de un gran dibujante: Los dibujos del Quijote», *La Esfera*, n.º 235, 29-VI-1918.

nuevas efemérides cervantinas de 1915-1916, se le encargó la ilustración de una nueva y monumental edición del *Quijote*, costeadada por el Estado y prologada por el ilustre cervantista y director de la Biblioteca Nacional Francisco Rodríguez Marín,⁸³ la cual fue complementada a principios de 1918 con una destacada exposición de las ilustraciones originales (Fig. 1) en el Palacio de Cristal del Retiro.⁸⁴

⁸³ Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*, (4 vols., 2ª ed. dispuesta por Francisco Rodríguez Marín e ilustrada por Ricardo Marín), Madrid: Tipografía de la RABM, 1916-1917. Sobre esta edición del centenario de 1916, véase Montero Reguera, José: «La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX», en: Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 202.

⁸⁴ Lago, Silvio (José Francés): «La obra de un gran dibujante: Los dibujos del Quijote», *La Esfera*, n.º 235, Madrid, 29-VI-1918, pp. 10-12.

Durante la guerra civil, Ricardo Marín trabajó con la propaganda republicana realizando carteles y, luego, pasó por Francia, para continuar su peregrinaje rumbo a Trinidad y Panamá, desde donde, ayudado por la JARE, continuó su exilio en Colombia. Casado con una cubana (Serafina Valdivia, hija del escritor cubano Aniceto Valdivia), en abril de 1944 se instaló provisionalmente en La Habana (adonde volvió a viajar y exponer en 1946 y 1948),⁸⁵ aunque ese mismo año puso rumbo a su exilio definitivo en México. Allí encontró trabajo entre los dibujantes de la prensa de la capital y, sin grandes cambios estilísticos, continuó produciendo con rasgos modernistas e impresionistas numerosas ilustraciones sobre temáticas cervantinas y taurinas, con las que incluso también alcanzó gran éxito iluminando abanicos. No faltó tampoco su colaboración en efemérides como la del Cuarto Centenario del Nacimiento de Cervantes en 1947, ocasión en la que el Instituto Tecnológico y de Estudios de Monterrey rifó doce de sus acuarelas sobre don Quijote a beneficio de su Biblioteca.⁸⁶ El editor español González Porto, además, le volvió a encargar las ilustraciones para una nueva edición del *Quijote*, pero continuó malviviendo de este tipo de ilustraciones casi hasta su fallecimiento en Ciudad de México en diciembre 1955.⁸⁷ Diez años después de su muerte, no obstante, aparecería una nueva obra, introducida póstumamente por el crítico y dibujante exiliado Enrique F. Gual, en la que Marín, a través de sus casi 200 dibujos, tornaba a reflejar su visión del caballero andante.⁸⁸ Sus ilustraciones terminaron decorando muchas instituciones oficiales y establecimientos privados mexicanos; pero, ciertamente, salvo en hacer más presente en aquellas tierras esta temática tan ligada a los españoles, sus novedades creativas fueron pocas.

No resulta desdeñable en su aporte cervantino, sin embargo, la conservación y divulgación de viejos rasgos iconográficos y estilísticos que hicieron más reconocibles las escenas y protagonistas de la novela. Pero lo cierto es que no fue frecuente que, entre el contingente de esta España peregrina, arribaran a México artistas tan mayores como el catalán, que llegó al país con setenta años. La mayoría de los artistas de esta diáspora pertenecía, esencialmente, a dos generaciones muy implicadas en la anterior vida cultural y bélica y ahora en la actuación del exilio, pero que, por lo demás, presentaban manifiestas diferencias en sus concepciones estéticas y su percepción simbólica de Cervantes y sus personajes. No obstante, pese a sus distintos modos y orientaciones –que las circunstancias no dejaron de condicionar–, ambas generaciones siguieron empleando estos iconos, tanto en

⁸⁵ Domingo Cuadrillero, 2009, pp. 546-547.

⁸⁶ «Noticias del Cuarto Centenario de Cervantes», *Las Españas*, n.º 5 (extraordinario), Ciudad de México, 29-VII-1947, p. 2.

⁸⁷ Benítez, Ernesto: «Ricardo Marín, el que ilustró *El Quijote*, está en México, viejo y enfermo», *Norte*, n.º 142, Ciudad de México, nov.-dic. 1954, s/p.

⁸⁸ Marín, Ricardo. *Don Quijote visto por Ricardo Marín*, (introducción E. F. Gual), Ciudad de México: CEACSA, 1965.

los tiempos bélicos internacionales como en las posteriores etapas de posguerra y «guerra fría», sin que la condición de exiliados y los diferentes deseos o intensidad de la adaptación los arrinconaran o relajaran, persistiendo su iconografía entre ellos con más o menos asiduidad –en muchos casos dependiente de la intensidad de la actuación antifranquista– como reflejo de su identidad y parte autoafirmativa de su creatividad peregrina.

De este modo, algunos ejemplos concretos sobre las miradas en ambas generaciones hacia lo cervantino, nos permitirán contrastar interpretaciones, empleos y actitudes. Así pues, por un lado, entre los artistas de la generación más veterana, podemos fijarnos en un par de artistas nacidos a finales de los años ochenta del siglo XIX; artistas coetáneos y en algún modo emparentados con el sentir de la española Generación del 14, año en el que precisamente publicó José Ortega y Gasset su influyente programa intervencionista *Meditaciones del Quijote*, ensayo definible como verdadero «manual de cervantismo político sobre cómo salvar a España para el siglo XX». ⁸⁹ En esta línea situaríamos los casos, de desigual trayecto, del ilustrador logroñés Augusto Fernández (1887-1975) y del ya referido pintor, crítico y poeta malagueño José Moreno Villa (1887-1955), ambos establecidos tempranamente en el ambiente cultural madrileño y luego exiliados a México. Por otro lado, de entre los de la generación más joven, nacidos ya en la primera década del siglo XX y más cercanos a las preocupaciones de la Generación del 27, podemos considerar tanto al polifacético pintor, diseñador gráfico y escenógrafo manchego Miguel Prieto (1907-1956) como al nostálgico y humanizado pintor cordobés –ya aludido también– Antonio Rodríguez Luna (1910-1985); uno y otro igualmente procedentes de ese mismo Madrid.

Coetáneos, pero con recorridos formativos, profesionales y creativos diferentes, Moreno Villa y Augusto Fernández, arribaron a México en momentos y circunstancias distintos, sin embargo resultan representativos de un acercamiento a lo cervantino leve en España, pero que –como en otros representantes de su generación– crecerá en el exilio. El primero había llegado al país en 1937, en misión de propaganda sobre la causa republicana, siendo muy bien acogido en la escena cultural mexicana, en la que –como dijimos– desplegó una gran variedad de aportes. ⁹⁰ El segundo, en cambio, arribó en 1944 procedente de una dura experiencia previa como exiliado. La integración no le resultó tan sencilla, eligiendo hacerse presente en México especialmente a través de la interpretación e ilustración de la famosa novela cervantina. ⁹¹

⁸⁹ Lasaga, José. «Siete palabras de *Meditaciones del Quijote*», en: Antonio López Vega (dir.): *Generación del 14. Ciencia y Modernidad*. Madrid: AC/E / BNE, 2014, p. 40.

⁹⁰ Cabañas Bravo, 1998, pp. 211-227.

⁹¹ Cabañas Bravo, Miguel; Haro García, Noemí de; Murga Castro, Idoia. «En un lugar del exilio...» Augusto Fernández y sus estampas de don Quijote», en: Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez,

Durante los días del conflicto bélico mundial, en los que ambos artistas avanzaban en su aclimatación al exilio y las acogidas procurando preservar sus rasgos idiosincrásicos, Moreno Villa a menudo acudió al referente del hidalgo manchego, apuntado como seña de identidad. Y lo hizo no solo a través de sus escritos, muy dados a reflejar las sorpresas y contrastar las diferencias halladas entre los lugres y costumbres del país de acogida y del natal. De hecho, remarcando la identidad y su sorpresa y andanza al modo de don Quijote, en mayo de 1943 presentó en la Galería de Arte Mexicano, regentada por Inés Amor en la capital, una muestra individual titulada «Exposición quijotesca», a la cual el pintor acompañó de una conferencia de título similar pronunciada ante sus cuadros, sobre cuyo lenguaje –dada la buena dosis de surrealismo apreciable en ellos– se adelantó a comentar que, aunque se había «tragado todos los *ismos*», había que «comerlos, asimilarlos y seguir».⁹²

Además de la conferencia, en la citada «exposición quijotesca» de Moreno Villa, donde presentó diecinueve composiciones al óleo, un par de retratos y cuatro dibujos, se exhibieron diversas obras muy emparentadas con el personaje cervantino, como claramente reflejan títulos como *Cabeza de Don Quijote*, *Don Quijote piensa en la Libertad*, *Don Quijote y la quema del pueblo* o *Don Quijote deja la hoguera*.⁹³ Podemos detenernos, por ejemplo, en la primera de ellas, que el malagueño pintó al óleo en 1943, subrayado en el sorprende rostro del personaje tanto la identidad como los grandes núcleos de españoles desplazados que conocía (Fig. 2). Como en otros artistas del exilio, al retomar los pinceles al otro lado del Atlántico, había gran interés en marcar esa identidad española y en recalcar, en el aspecto biográfico, las quijotescas andanzas que les habían conducido del Viejo al Nuevo Mundo. Este tránsito de los exiliados o trasplantados –por emplear el mismo término que vimos definir y aplicar al autor–, parecía quedar aludido en el referido óleo, en el que el pintor destacaba una atenta y sorprendida mirada en el rostro del españolísimo caballero errante, un rostro que tampoco olvidaba la lección de estilización y expresionismo de El Greco. Pero, sobre las asombradas pupilas de este expresivo don Quijote, Moreno Villa pintaba el reflejo de una Torre Eiffel y un mapa del Nuevo Mundo, enfocado hacia México y Centro América, como si el autor quisiera enlazar en su mirada los países de ambos mundos por

Noemí de Haro García, Idoia Murga Castro (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 89-106; «Augusto Fernández, ilustrador de *Don Quijote* en el exilio mexicano». *Anales Cervantinos* 48, 2011, pp. 117-143 y «Augusto Fernández, un dibujante de nueva onda». *Goya*, n.º 341, 2012, pp. 324-345.

⁹² Huergo, Humberto: «Moreno Villa por Moreno Villa. Cronología y etopeya», en: José Moreno Villa: *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. [Ed. de H. Huergo]. Valencia: Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, p. 109.

⁹³ Fernández, Justino. «Catálogo de exposiciones 1943». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 11, Ciudad de México, 1944, p. 113.

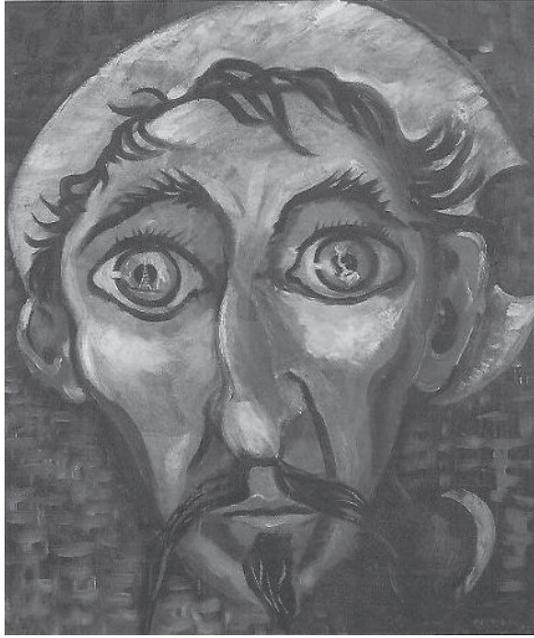


Fig. 2. José Moreno Villa: *Cabeza de Don Quijote*, 1943, óleo.

los que anduvo en el periplo al que le lanzó la guerra y cuyos nutridos colectivos de exiliados más directamente conoció.

Un periplo el suyo, por otra parte, que nos dejó narrado en 1944 en su citada autobiografía, *Vida en claro*,⁹⁴ entre cuyas ilustraciones precisamente adjuntó también esta obra sobre don Quijote, además de la alusión a los tiempos apacibles de la República y su inmersión de entonces en el pasado y sus personajes, fantasías a las que puso fin un don Quijote con «ojos que quieren escapar de sus órbitas» y quien, «no pudiendo valerse con su lanza, tira de la tizona del Cid y comienza a cintarazos con todos aquellos personajes». Despierta el malagueño de tales evocaciones en sus memorias con la realidad de un «casco de metralla» entrado por la ventana, a lo que seguiría un largo peregrinaje, en el que –como hemos comentado ya– se replantearía más de una vez diferentes aspectos tanto sobre la patria y la tierra de pertenencia como sobre el mestizaje y el trasplante del español adaptado. Lo que, en sí mismo, suponía reflexionar sobre la misma identidad del exiliado en relación a la dualidad de la acogida y la misma descendencia, como confirmaba el malagueño en 1951: «El problema es de un interés enorme. Me atrae. Mi hijo es mestizo, y yo no quiero que mañana reniegue de mí, ni que sufra en su alma un desdoblamiento pernicioso».⁹⁵

⁹⁴ Moreno Villa, [1944] 1976, pp. 176, 237-262.

⁹⁵ Moreno Villa, 10-VI-1951d, p. 3.

Y en efecto, ya hemos aludido más arriba a su interés en estas cuestiones, que con frecuencia llevó a sus escritos. De hecho, dadas sus experiencias plásticas, sus análisis autobiográficos y sus dotes literarias, posiblemente hallemos en Moreno Villa, respecto a los sentidos temas de don Quijote, la patria y la identidad del exiliado, la introspección y expresión más intelectualizada y directa de las que los artistas elegidos pusieron tanto en imágenes como por escrito. Frente a ello, la reflexión y actuación creativa de su coetáneo Augusto Fernández –o Augusto, como firmaba–, de tonos más nostálgicos y evocadores y principalmente vehiculadas a través del lenguaje plástico, esencialmente se plasmarían en la reiterada representación de los personajes del *Quijote* como trasunto o imagen de la tierra natal.

El artista estaba acostumbrado a la ilustración gráfica y a la carga simbólica, pues no en balde trabajó para varias revistas y editoriales desde los años diez e ingresó en la masonería en 1932. Sin embargo, precisamente fue la experiencia del exilio la que convirtió a Augusto en un destacado ilustrador e intérprete en imágenes de la famosa novela cervantina. Y es que, aunque pudieran recordarse respecto al acercamiento previo sus dibujos de temática quijotesca para la revista madrileña *Ondas* o su trabajo como profesor de dibujo de enseñanza secundaria en la ciudad manchega de Valdepeñas, no fue hasta el inicio de su exilio –comenzado con su reclusión en los campos de concentración de la antigua colonia francesa de Argelia– que realmente emprendió su larga trayectoria como ilustrador del *Quijote*. Comprometido pintor, dibujante y locutor de radio socialista, Augusto había abandonado la Península desde Alicante a finales de marzo de 1939, en el mítico carguero *Stranbrook*, yendo a parar a Orán. Y fue tras salir del campo de internamiento que –como comentará José Rodríguez Garza– visitó Argel, «el lugar en que Cervantes sufrió un cautiverio de cinco años», siendo allí «donde Augusto concibe la idea de hacer las nuevas ilustraciones para *El Ingenioso Hidalgo de la Mancha*; [...]. En la mazmorra donde estuvo cautivo el Príncipe de los Ingenios, Augusto empezó a dibujar las nuevas ilustraciones para *Don Quijote*». ⁹⁶ Al año de su llegada a Argelia, no obstante, el pintor logroñés y su familia pudieron continuar su exilio en la Nicaragua de Somoza, hasta que en julio de 1944 arribaron a México, país donde prosiguió su intensa labor como ilustrador del *Quijote* y donde permanecería ya hasta su muerte. ⁹⁷

El recuerdo de Cervantes y su *Quijote* en los primeros momentos de exilio y reclusión y su futura proyección e influencia durante su vida de exiliado, con todo, no fueron privativos de Augusto. En el mismo sentido, aunque por la vía del coleccionismo, podríamos aludir a casos como el del socialista santanderino

⁹⁶ Rodríguez Garza, José. «Augusto Fernández Sastre y sus nuevas estampas del Quijote». *Casa de Coahuila. Revista Cultural*, n.º 21, mayo-junio 1965, pp. 147-148.

⁹⁷ Cabañas Bravo/Haro García/Murga Castro, 2010, pp. 95-106; y 2012, pp. 324-345.

Eulalio Ferrer, periodista transformado tras su previa reclusión en un campo de concentración francés en un entusiasta del *Quijote*, lo que luego en el exilio de México –y ya como reputado empresario de la publicidad– también le llevó a convertirse en destacado coleccionista cervantino.⁹⁸ Y, en efecto, lo que de bálsamo y aliento supuso la lectura de la famosa novela para Ferrer en el campo de Argelès-sur-Mer, ya desde entonces su libro de cabecera, representó para Augusto su citada experiencia argelina, la cual le llevó a convertirse en su asiduo ilustrador. Así, allí realizó las primeras ilustraciones de su cuidada carpeta de artista *Estampas de Don Quijote de La Mancha por Augusto*, publicada ya en su exilio mexicano⁹⁹ y con la que principió una labor ilustradora y referente constante sobre la célebre novela y sus protagonistas, que perduró hasta el final de sus días.

La estética con la que Augusto abordó sus citadas estampas fue la realista y figurativa, sin apartarse demasiado de las fórmulas tradiciones de representación de los grandes personajes cervantinos. Debió considerar que, tal proceder, resultaba el más adecuado para mostrar continuidad con la línea española de representación de estos iconos y la pervivencia de la identidad. Las estampas originales, además, pronto formaron parte sustancial de la primera exposición individual que realizó el pintor en la capital mexicana. Una muestra que reunió grabados, dibujos y óleos de la reciente trayectoria del pintor y que fue celebrada, entre diciembre de 1946 y enero de 1947, en el Círculo de Bellas Artes de México, institución fundada por los propios refugiados españoles. De esta suerte, la exposición se convirtió en avanzadilla y estremo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Y, de hecho, tanto la publicación –que además fue muy del agrado de Alfonso Reyes, gran mentor y amigo de los refugiados, admirador de Cervantes y que poseyó un ejemplar dedicado por Augusto– como la exposición sirvieron de pistoletazo de salida no solo a la celebración de la efeméride, sino también al progresivo reforzamiento icónico que, a partir de la ocasión, iría alcanzando la figura del idealista caballero andante como emblema fundamental de los exiliados españoles de aquellas tierras.

En la propia trayectoria de Augusto, no obstante, antes de 1950 también fueron expuestos algunos de los nuevos dibujos dedicados por el pintor a los protagonistas cervantinos, ahora en la Galería-Librería Cristal –establecimiento

⁹⁸ Ferrer Rodríguez, Eulalio. *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo, 1988, pp. 53-54. Aznar, Manuel. «Don Quijote y el quijotismo republicano en *Entre alambradas*, de Eulalio Ferrer», en: Esther López Sobrado, J. R. Saiz Viadero (eds.): *El exilio republicano en Cantabria. Sesenta años después*, (t. 3), Santander: UNED de Cantabria, 2001, pp. 261-279; y Cabañas Bravo, 2014a, pp. 419-449.

⁹⁹ El trabajo constaba de veinte láminas en técnicas diversas e impresas en offset, cuyas escenas eran introducidas por breves textos en castellano e inglés, también ilustrados con expresivas letras capitulares y dibujos de trazos simples alusivos a los pasajes narrados, abarcando en 1946 un total ocho capítulos de la obra cervantina, que se cerraban con la aventura de los molinos (Fernández Sastre, Augusto. *Estampas de Don Quijote de La Mancha por Augusto*. [Edición del autor con 20 láminas y 20 hojas de textos bilingües castellano-inglés ilustrados]. Ciudad de México: Impreso Offset Continente, 1946).

asimismo fundado por los exiliados españoles– y con muy buena acogida en la escena artística mexicana.¹⁰⁰ Y la mirada de Augusto hacia Cervantes y su *Quijote* siguió desarrollándose durante el primer lustro de los años cincuenta; durante el cual fue frecuente que caracterizara y revistiera a sus personajes cervantinos con diferentes atributos y cometidos simbólicos. De manera que, por un lado, los adaptó como arma cultural de lucha por la paz, dado que se gestaba la celebración en México de un gran Congreso Español por la Paz en 1955 y el pintor –como otros artistas– no dejó de hacer combativas declaraciones a favor de la paz,¹⁰¹ por otro, hizo figurar a estos personajes como piezas promocionales de la identidad española, con vistas en este caso a la celebración –también en 1955– del nuevo aniversario de los 350 años de la publicación de la primera parte del *Quijote*, que para los exiliados vendría a representar –se adujo en sus círculos– un símbolo y ocasión «de reconquista de la autenticidad nacional y paz universal».¹⁰² Incluso, desde enero de aquel mismo año, Augusto empezó a felicitar el año nuevo con tarjetas postales que ilustraba con escenas del *Quijote*.¹⁰³

Pero los personajes de la novela cervantina también los empleó Augusto con sentidos y tonos muy críticos, como fue el caso de hacer patente la situación en la que se mantenían los exiliados y reprobar la permanencia de Franco en España. Y así lo expresó en los textos que añadía en dichas tarjetas postales o, incluso, con dibujos sueltos en los cuales denunció aquellas circunstancias a través de lo caricaturesco y la sátira política. Caso este último de un dibujo de gran formato y expresivo título: *Paco Franco, «El general traidor», injuria a Don Quijote* (Fig. 3), que Augusto regaló en 1963 a su amigo Santos Martínez Saura, antiguo secretario del presidente Azaña –y, como le dirá en la dedicatoria, «defensor de la República en España y el exilio»–. Un dibujo en el que su autor representa al caballero andante –tocado con tricornio, armado con su lanza y seguido de un grupo de enérgicos guardias civiles– acometiendo a una multitud despavorida, en un contexto fabril y reivindicativo.

Mas, con independencia de esta obra suelta en la que Augusto convirtió a los personajes cervantinos en trasuntos de diferentes reivindicaciones vinculadas a la identidad española, entre 1961 y 1966 su producción se centró mucho más en el gran proyecto de ilustrar nuevamente los dos tomos del *Quijote*. Así, efectuó –respectivamente para cada uno de ellos– 68 y 64 estampas, algunas retomadas de sus anteriores ilustraciones y fue informando repetidamente de sus progresos

¹⁰⁰ Fresco, 1950, p. 149.

¹⁰¹ Fernández Sastre, Augusto. «Paradojas». *España y La Paz*, n.º 39-40, Ciudad de México, julio 1953, pp. 3 y 6.

¹⁰² Cabañas Bravo, 2014a, p. 439.

¹⁰³ Cabañas Bravo, Miguel; Haro García, Noemí de; Murga Castro, Idoia. «Augusto Fernández, ilustrador de *Don Quijote* en el exilio mexicano». *Anales Cervantinos*, n.º 48, Madrid, 2011, pp. 130-131.



Fig. 3. Augusto Fernández: *Paco Franco «el general traidor» injuria a Don Quijote*, 1963, dibujo (Asociación Manuel Azaña).

no solo a Santos Martínez, sino también al presidente mexicano Adolfo López Mateos, quien visitó las pruebas de la carpeta en noviembre de 1964;¹⁰⁴ de manera que la cuidada edición quedó ultimada para 1966, significativo año ahora de la conmemoración del 350 aniversario de la muerte de Miguel Cervantes.

Además, en el mes de octubre de ese mismo gran año de celebraciones cervantinas, también apareció una nueva obra ilustrada por Augusto sobre la gran novela del alcaláino: *A mi señor Don Quijote*. Se trataba de un ensayo del diplomático mexicano Isidro Fabela –cervantista y representante de México ante la Sociedad de Naciones–, cuyos discursos a favor de la República Española y los exiliados se hicieron célebres. Ensayo que, como señalaba su dedicatoria, fue una edición póstuma costeadada por los exiliados españoles en homenaje al político y como ayuda al sostenimiento del Centro Cultural que llevaba su nombre.¹⁰⁵ Dicho ensayo tomaba como base el texto que sirvió a Fabela de discurso de presentación ante la Academia Mexicana Correspondiente de la Española en 1953; pero, además, iba precedido

¹⁰⁴ Cabañas Bravo/Haro García/Murga Castro, 2011, pp. 130-131.

¹⁰⁵ Fabela, Isidro. *A mi señor Don Quijote*. Ciudad de México: Imprenta Fíguro de José Morán, 1966.

tanto por una carta del presidente mexicano Adolfo López Mateos, dirigida a Luis Cano Vázquez y en la que felicitaba a los impulsores de la idea de hacer este libro de homenaje, como por un prólogo de J. M. González de Mendoza, el cual glosaba el texto y aludía a la pasión cervantista del diplomático mexicano, haciendo una ligera referencia a su labor en defensa de la España republicana. Todo lo cual se ilustraba y complementaba con la portada, las orlas, nueve estampas (incluyendo al dorso el párrafo cervantino que inspiraba la escena) y veintiséis letras capitulares ilustradas realizadas por Augusto para la edición, pese a algunas reutilizaciones.¹⁰⁶

Tras esta gran efeméride no se detuvo la producción y divulgación dedicada por Augusto al *Quijote*. De hecho, antes de su muerte –producida en 1975– ejecutó las ilustraciones de nuevas ediciones, acompañadas de alguna exposición. Destaca entre ellas la muestra individual presentada en la capital mexicana en noviembre de 1969, en la que exhibió óleos y grabados sobre esta temática, coincidiendo con la celebración de la Segunda Semana de las Letras Españolas en la Universidad Iberoamericana. También en 1972 ilustró una nueva edición, en castellano e inglés, de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* para Ediciones Fernández, conmemorativa del Año Internacional del Libro y de la Lectura y que, significativamente, vio la luz el 12 de octubre, Día de la Hispanidad. Incluso, todavía en 1987, con la misma editorial y ya póstumamente, apareció una nueva edición, con introducción de Fernán Gabriel Santoscoy y notas y estudio de Alba Bauzano y Felipe Mesía Carballo, que se ilustraba con 150 grabados y una litografía fuera del texto de Augusto.¹⁰⁷

Es así como, la ilustración de la novela de Cervantes y la participación en las iniciativas conmemorativas, sin duda sirvieron al pintor logroñés no solo para mantener viva la actitud combativa y el recuerdo de España, sino también –y sobre todo– para manifestar la propia identidad y el sentimiento autoafirmativo de la patria de origen, aún en la situación de exilio. De suerte que, buena parte de su idealismo republicano, que no dudará en denunciar la situación española y la de sus exiliados, y de su sentimiento y nostalgia hacia la tierra natal, que volcará en sus recreaciones del país, también las pudo ir canalizando a través de su reiterada mirada hacia el *Quijote* y su interpretación iconográfica. Y es que Augusto, durante su exilio, no solo hizo de su pincel lanza de caballero andante sino también del caballero andante símbolo de identidad.

En contraste con la precedente, la generación más joven de artistas exiliados, como muestran los casos elegidos del manchego Miguel Prieto y del cordobés Antonio Rodríguez Luna, al aludir a Cervantes y sus famosos personajes no se interesó tanto en manifestar el vínculo nostálgico y autoafirmativo que aquellos artistas establecieron con la patria natal como en hacer perceptible, además, el

¹⁰⁶ Cabañas Bravo/Haro García/Murga Castro, 2011, pp. 134-141.

¹⁰⁷ Cabañas Bravo/Haro García/Murga Castro, 2011, pp. 138-142.

enlace que tales personajes establecían con la identidad española de las gentes en su misma situación de destierro. En otras palabras, esta generación primó al incorporar la identidad a la que aludían el hacer más visible el vínculo con las gentes de grandes ideales desplazadas y siempre en busca de un difícil acomodo. De ahí que, la presencia en su producción de las señas de identidad a las que aludían esos iconos cervantinos, parejamente conllevaran grandes cargas no solo de humanidad, sino también de combatividad social y elevación de la experiencia propia a un plano más genérico, intemporal e internacional, factores que igualmente eran paralelos a su mismo desarrollo profesional y estético fuera de la tierra de origen.

Enfocados hacia Prieto y su recurso a los iconos cervantinos, parece que se deba comenzar aludiendo a la proyección de su ascendencia manchega, también perceptible en artistas de la generación anterior como el aludido Gabriel García Maroto, quien en su exilio mexicano tuvo sus particulares «andanzas».¹⁰⁸ Con todo, parecieron resultar más determinantes en Prieto sus vínculos y colaboraciones con la joven, activa y combativa generación a la que pertenecía, cuya comprometida actuación desde inicios de los años treinta tuvo gran trascendencia, sin que perdiera demasiado vigor e intentara reeditarse luego en el destierro. De este modo, cuando el pintor llegó exiliado a México en mayo de 1939, no solo contribuyó mucho a restablecer la colaboración generacional entre los refugiados, sino también a reanudar o emprender diferentes iniciativas profesionales. Contaba el manchego entre sus experiencias españolas con cierto uso combativo y cercano al pueblo de la iconografía cervantina, la cual había vehiculado a través del mundo de la escena y el guiñol, ámbito en el que había trabajado desde el primer lustro de los años treinta, al compás de la ilusionada construcción de la joven II República española.

Así, había participado Prieto en abril de 1934 en el acto de conmemoración de Cervantes que tuvo lugar en el Teatro Español, el cual acogió la primera representación en Madrid de *El retablo de Maese Pedro* de Falla, en versión escénica de Cipriano Rivas Cherif. Construyó el manchego para ella un guiñol de fantásticas proporciones, los fantoches y los decorados, ocupándose luego de la escenificación. La proyección de este medio sobre los ciudadanos, además, revestía gran importancia, puesto que, como lo definió el mismo García Lorca, en el guiñol se condensaba «la fantasía del pueblo». De ahí que, al revelarse como un estupendo vehículo de acercamiento al mismo, las vanguardias lo hubieran revitalizado recientemente como alternativa al teatro comercial y burgués. En la misma línea, también la II República no había dudado en fomentarlo para propósitos políticos, culturales y pedagógicos, los cuales se prolongaron y adaptaron durante el periodo de guerra civil, en el que Prieto cumplió un destacado papel con su guiñol *La Tarumba*. De hecho, Prieto continuó actuando con él incluso en los días de la acosada Barcelona,

¹⁰⁸ Cabañas Bravo, 2005a, pp. 43-64.

durante los cuales una bomba lo destruyó, dejando –como lo describe Rivas Cherif– un «retablo magnificado del de Maese Pedro».¹⁰⁹ Aquella labor inicial, no obstante, luego constituiría en el teatro desarrollado en el exilio un estimable y recordado precedente.¹¹⁰

Desde 1934 Miguel Prieto siguió insistiendo en el medio escénico desde diferentes plataformas. Así, ese mismo año, prosiguió sus experiencias con la creación y dirección del efímero Guiñol Octubre y su participación hasta 1936, en el mismo ámbito, en las Misiones Pedagógicas y el Teatro Universitario de La Barraca, iniciativas colectivas que actuaron como instrumentos de acercamiento cultural al pueblo, sin olvido de poner en escena clásicos como Cervantes. Con todo, a través de su propia iniciativa e impulso, Prieto logró crear y dirigir su propio teatro de marionetas: el Guiñol La Tarumba, que debutó en enero de 1935 en el Lyceum Club Femenino de Madrid. En su repertorio, para la ocasión ya figuraron obras como el entremés *Los habladores*, atribuido a Cervantes, que con gran éxito popular volvió a representar en mayo en la III Feria del Libro. Estallada la guerra, La Tarumba de Prieto continuó su actividad en la zona leal, conservando buena parte de su repertorio clásico, que incluía varias falsas cervantinas, aunque predominaron las obras nuevas, ostensiblemente escritas con un creciente carácter satírico, combativo y propagandista.¹¹¹

Tras la derrota republicana en la guerra y su paso por el campo de concentración de Saint Cyprien, desde mayo de 1939 Miguel Prieto pudo continuar su exilio en México. Allí, al tiempo que el mundo veía estallar otro conflicto bélico de mayor calado, también retomó la pintura, en la que acaso fue su misma experiencia vital la que le llevó a potenciar en ella la identidad y lo conmovedor. Recurrió para ello en significativas ocasiones, como el de su dramático óleo *El exilio de Don Quijote* (75 x 70 cms.), pintado en 1941 (Fig. 4), a los personajes cervantinos dotados de nuevo simbolismo. Así, representó en este cuadro al caballero andante español desposeído, desnudo sobre su flaco rocín, pero todavía con su lanza, caminando hacia el exilio sin disimular su abatimiento, rodeado de escenas y figuras trágicas, desnudas o en duelo, en un espacio secuencial. Espacio pictórico donde el pintor interpreta y condensa los sentimientos de las gentes vencidas, narrados al modo antiguo y con expresividad casi manierista; fórmula que le permite ir haciendo aparecer en la composición, entre otras experiencias, la aflicción en forma de duelo, la desposesión mediante la desnudez o el abatimiento provocado por el

¹⁰⁹ Rivas Cherif, Cipriano. «El teatro pictórico de Miguel Prieto». *El Nacional* (Suplemento Dominical 505), Ciudad de México, 2-IX-1956, p. 3; Cabañas Bravo, Miguel. «Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta», *Archivo Español de Arte*, n.º 336, Madrid, octubre-diciembre 2011b, pp. 369-376.

¹¹⁰ *El retablo de Maese Pedro*, de hecho, estuvo entre las más frecuentes historias del *Quijote* que eligieron los dramaturgos del exilio para su adaptación (Azcue, Verónica. «Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio». *Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.º 35/2, Baltimore, 2015, pp. 161-192).

¹¹¹ Cabañas Bravo, 2011b, pp. 355-378.



Fig. 4. Miguel Prieto: *El exilio de Don Quijote*, 1941, óleo, 75 x 70 cms.
(Fondo M. Prieto, México).

abandono del suelo patrio. Se trata, por tanto, de su expresión del sentir con el que marchan hacia el exilio diferentes gentes, representadas en situaciones y actuaciones alegóricas –posiblemente más sentidas que vividas–, amalgamadas en torno al cabizbajo y otrora idealista caballero manchego, quien mejor parece representar al colectivo. Su «triste figura» vuela a ser la de un vencido, ahora caminando desnudo hacia el exilio, entremezclado entre otras gentes dolientes que aportan a esta marcha un mayor sentimiento dramático. Sentimiento que, unido a la intensidad expresiva y a la apagada tonalidad del cuadro, se subraya con las distintas composiciones iconografías a las que remite Prieto, las cuales rápidamente recuerdan a varias producciones del Greco: su *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*, su *San Martín y el mendigo*, su *Trinidad* como «Compassio Patris» o sus sufrientes «piedades». La inspiración en tal pintura, por otro lado, no parece fortuita, sino que, como en el caso de Moreno Villa, Prieto también viene a reforzar la identidad estética y española.

La expresividad turbadora y las señas de identidad buscadas a través de referentes de la literatura y el arte dominan en el cuadro del manchego, incluso sacrificando su mismo equilibrio formal. Se había desplomado la anterior realidad española de lucha en la que participó el pintor, lo que apenas dejaba el oficio y la referencia a la identidad cultural y espiritual como nuevas armas para reflejar

el dolor compartido. Ahora, las gentes vencidas, desposeídas o dolientes tras el conflicto se enfrentaban a una realidad incierta y opresiva, al igual que las figuras que rodeaban la marcha del caballero de la Triste Figura hacia el exilio en la amarga atmósfera de la composición de Prieto. Sin embargo, el manchego no sería el único en adoptar este expresivo tono de incertidumbre y preocupación por las gentes del exilio, pues también lo veremos en su compañero de viaje y oficio Antonio Rodríguez Luna, cuya evolución pictórica fue transformándose temáticamente de las expresivas desesperaciones primeras al posterior distanciamiento grotesco; para, finalmente, alcanzar cierta serenidad y la síntesis iconográfica con la que representará –ya en un tono envuelto en humanismo existencialista y vivencial– la situación del exilio presidida por don Quijote.

En Miguel Prieto, en cambio, la actuación en esta línea dejó la pura pintura un tanto de lado y se visualizó más claramente en otras manifestaciones y aplicaciones artísticas. Y es que el manchego también recuperó a su llegada a México la vía de la escenografía como opción creativa; y precisamente la retomó mirando hacia Cervantes y convirtiendo sus colaboraciones escenográficas para el teatro en una notable fuente de desarrollo de sus potencialidades artísticas.¹¹² En este sentido, las primeras ocupaciones en esta labor que conocemos en su exilio se produjeron en tiempos de la guerra mundial, cuando realizó los decorados para *El retablo de las maravillas* de Cervantes, representado en 1943 por el grupo El Bu, bajo la dirección de Max Aub, en el Teatro Hidalgo de México.¹¹³ Una obra en la que, la trama cervantina del pequeño teatro de marionetas que no podía ser visto por hijos bastardos y por quien no fuera cristiano viejo, casaba a la perfección con la múltiple experiencia respecto al teatro de guiñol traída por Prieto de España.

El artista manchego incluso incursionó en 1946 en la escenografía para danza,¹¹⁴ aunque fue más frecuente la línea de la escena teatral y cervantina iniciada en 1943. Así, su siguiente experiencia esta senda, que lo acreditó definitivamente en el sector de la escenografía teatral mexicana, la volcó sobre otro entremés del célebre escritor alcaláino. La ocasión vino marcada por las relevantes celebraciones que deparó en 1947 el IV Centenario del Nacimiento de Cervantes. Fue, además, un momento de gran importancia para el fortalecimiento de los sentimientos de identidad y patrios mediante la mirada creativa hacia los personajes cervantinos, dado que las celebraciones recibieron impulsos paralelos y con diferente objetivo

¹¹² Cabañas Bravo, Miguel. «Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 37-2, 2012b, pp. 123-145.

¹¹³ Editorial BIUIE, 1957, p. 25 y Aznar, Manuel (1997a). «El exilio teatral español en la escena mexicana». *Taiifa*, n.º 4, 1997a, pp. 182.

¹¹⁴ Prieto realizó los decorados y figurines de la obra *Caín y Abel* para el Original Ballet Russe, dirigido por el Coronel Basel, cuyas giras proporcionaron internacionalidad a la faceta escenográfica del artista (Murga Castro, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet*. Madrid: CSIC, 2012, pp. 477-480; Cabañas Bravo, 2012b, pp. 134-136).

de los mundos políticos y culturales tanto del exilio como del interior de España. Ello dio pie fuera y dentro a numerosas y –en su conjunto– trascendentes y variadas actividades en muy diversos países y lugares, especialmente los de lengua española y donde existían importantes y activos focos de exiliados.¹¹⁵ De hecho, de entonces parece partir el más claro y visible pistoletazo de salida sobre la inspiración en Cervantes y la adopción extendida de sus célebres personajes como iconos de este exilio.¹¹⁶ Así, también en aquella fecha y para describir la situación, el escritor y editor Daniel Tapia, figuradamente y en razón del sentimiento y la identidad, situaba a estos famosos personajes acompañando en su tránsito a los desterrados de México, identificando al caballero con quienes vivían forzados «por el prurito de regresarse» y al escudero con aquellos que pugnan «por acomodarse»:

Don Quijote y Sancho han salido fuera de su patria y hállanse a la verdad absortos ante el milagro y pericia del destierro, tan español por lo demás, pues se diría que no se es completamente español, español cabal, sin la dimensión que aporta el destierro, y que no es otra que la de vivir en vilo, fuera de sí. [...].

Todo desterrado habrá sentido al pisar tierra extraña distenderse esas dos cuerdas, la cuerda de Don Quijote y la cuerda de Sancho, y habrá oído su bordoneo patético con mayor nitidez y dolor que nunca. Pero este acorde, desgarrador al ser escuchado, es el único bien que le ha sido dable aportar consigo al desterrado, salvar del incendio. No es la memoria del andariego hidalgo nada propicia a provocar ausencias de nosotros mismos, antes nos clava en la tierra y nos hace ver la realidad en torno, la tolvanera cegadora. Ha sido fuera de España cuando esas dos voces españolas, la de Don Quijote y la de Sancho, han estremecido nuestra alma. Es como si la vieja herida se hubiera abierto de nuevo, como si se nos hubieran hecho patentes de súbito sus dos bordes.

No hemos querido someternos a caudillajes ni es nuestro afán averiguar a ciencia cierta a dónde vamos. Supuesto que no hay ciencia que sea cierta, ya que solo de la incertidumbre y tanteo es de donde saca su fuerza para abrirse camino, para ser ciencia andante. Como Don Quijote. Como Sancho Panza. No queremos saber sino que discutimos, que discrepamos. Discrepo, luego existo. ¡Opinar! Eso es lo que hacen libremente Don Quijote y Sancho. Opinar es tanto como caminar, apartarse de un punto para volver a él o para mirarle desde lejos.¹¹⁷

Pero con independencia de estas identificaciones entre las posturas predominantes de los exiliados y las figuras del caballero y el escudero, que quijotescas o sanchistas en todo caso caso aupaban conjuntamente los valores del destierro, la

¹¹⁵ Sánchez Moltó, M. Vicente (2014). «Una celebración marcada por las postguerras: el IV centenario del nacimiento de Cervantes». *eHumanista / Cervantes*, n.º 3, Santa Barbara, 2014, pp. 465-555.

¹¹⁶ Cabañas Bravo, 2014a, p. 435.

¹¹⁷ Tapia, Daniel. «Don Quijote desterrado». *Las Españas*, n.º 5 (extraordinario), Ciudad de México, 27-VII-1947a, pp. 5 y 14.

libertad y la opinión frente a los caudillajes, México, ciertamente, figuró entre los países donde la efeméride cervantina alcanzó mayor relieve, en buena parte gracias al protagonismo y diligencia de los intelectuales y creadores españoles exiliados.

La II Guerra Mundial había quedado atrás y ello pareció propiciar entre este colectivo, a la vez que la reflexión sobre la permanencia o vuelta a la patria, la introspección sobre sus iconos y referentes. De este modo, entre las iniciativas más madrugadoras, ya aludimos a la actividad de Augusto respecto al *Quijote* en 1946 y 1947, pero también podríamos recordar la revista *Las Españas*, nacida en octubre de 1946. Esta publicación de los exiliados, desde inicios de 1947, tampoco perdió ocasión de dedicar diferentes artículos e ilustraciones al famoso escritor alcalaíno y su obra, que culminaron en el número extraordinario de homenaje que le dedicó en el mes de julio, presidido por el retrato de Cervantes. Colaboraron allí diversos escritores y pensadores refugiados, sin que faltara la voz de artistas y críticos de arte: Pedro Salinas, Luis Nicolau D'Olwer, Enrique González Martínez, Agustín Millares Carlo, Juan José Domenchina, Daniel Tapia, Benjamín Jarnés, Luis Santullano, Jesús Bal y Gay, José Enrique Rebolledo, Julio Luelmo, Jean Camp, Honorato de Castro, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Gallegos Rocafull, Paulita Brook y Josep Renau. Ello hizo patente muchas reflexiones, reforzadas con las ilustraciones de los artistas, que buscaron en Cervantes y el *Quijote* raíces de la patria natal y arrojo e integridad para su andadura del exilio; andadura en la que consideraron compañeros de viaje al hidalgo y su escudero.¹¹⁸ Así, por ejemplo, aparte del comentado artículo aportado por Daniel Tapia en esta línea, cerrará el número insuflando un especial ánimo celebrativo la doble colaboración de un grabado y texto de Renau (Fig. 5), colaboración en la que el comprometido artista valenciano alentaba a los republicanos a una evocación cervantina diferente a la de España, dado que «Don Quijote –y con él Sancho– no puede ser, y hoy menos que nunca, un espantajo de Museo» y la conmemoración del IV Centenario de Cervantes –añadía Renau– realmente la habían de hacer efectiva quienes «en el destierro sepan poner su emoción española a tono con tal combate y a pulso con el ánimo quijotesco que, aunque momentáneamente caído por la derrota física, es, por consciente de su razón, rico en legítimas arrogancias».¹¹⁹

Paralelamente, en la escena cultural mexicana y del exilio hubo otra mucha actividad para celebrar la efeméride.¹²⁰ Sin embargo, al igual que ha de recordarse la incidencia –a nivel de la reflexión y divulgación– de las citadas colaboraciones de *Las Españas*, ha de resaltarse la labor conjunta impulsada por la intelectualidad y la diplomacia mediante la recién constituida Unión de Intelectuales Españoles

¹¹⁸ Cabañas Bravo, 2014a, pp. 435-436.

¹¹⁹ Renau, Josep. «Allá y aquí». *Las Españas*, n.º 5 (extraordinario), Ciudad de México, 27-VII-1947, p. 20.

¹²⁰ Sánchez Moltó, 2014, pp. 536-540; Cabañas Bravo, 2014a, pp. 435-438.

Salazar, Rodolfo Halftter y el propio Sandi) y, finalmente, la cuarta y última en la representación del entremés *La guardia cuidadosa*, con dirección escénica de Rivas Cherif y decorados y figurines realizados por Salvador Bartolozzi. Cumplieron ambos entremeses cervantinos, por tanto, además de la función de reafirmar la españolidad y el ensanche de su espiritualidad, la de puesta en escena de la creatividad y los valores de los exiliados ante el presidente del país de acogida; con una proyección supletoria, además, en el caso de Miguel Prieto, a quien esta nueva experiencia de temática cervantina y plástica realista ayudó a acreditarse entre los escenógrafos del país.¹²¹

La muerte, con todo, alcanzó pronto a Miguel Prieto, quien tempranamente falleció en 1956, apenas un año después que Ricardo Marín o José Moreno Villa, artistas de generaciones anteriores en quienes también hemos reparado. Todos ellos desaparecidos, pues, antes de iniciarse el diálogo con la España interior. No fue el caso de Augusto, a quien vimos continuar insistiendo en la iconografía cervantina hasta el final de sus días; ni tampoco lo fue del citado Antonio Rodríguez Luna, pintor perteneciente a la misma generación que Prieto, con quien compartió viaje y arribo a México en mayo de 1939, donde llegó a alcanzar un destacado prestigio como pintor y no menos influencia como docente y mentor de jóvenes pintores, aunque sobre todo queremos recordar su singular representatividad como intérprete con el pincel del sentir del exiliado.¹²²

Oriundo de Montoro (Córdoba), Rodríguez Luna siempre estuvo muy apegado a su país de origen y sus gentes. Desde sus inicios profesionales indagó repetidamente en las esencias de la tierra española, pero con anterioridad a su exilio no había reparado específicamente, que sepamos, en su asociación con los personajes cervantinos. Iniciado su destierro en México en mayo de 1939 –tras haber pasado por la traumática reclusión de los campos de concentración franceses–, el concienciado y nostálgico pintor montoreño también comenzó a explorar la temática de la dura adaptación de los españoles de la diáspora a su nueva situación. Así, al término de la II Guerra Mundial y tras los pocos avances respecto al regreso, como hemos planteado más extensamente en otro lugar,¹²³ empezó a realizar dibujos y series pictóricas sobre los «desterrados», los «emigrados», el «éxodo», el «exilio» y, en general, las gentes desplazadas y desposeídas. Este tipo de obras, con diversas variantes, se fueron sucediendo ya a lo largo de casi toda su futura trayectoria. Una trayectoria en la que no solo experimentó relevantes cambios estilísticos –siempre expresivos y humanizados–, sino que temáticamente, desde 1947 –año del referido homenaje a Cervantes–, también comenzó a integrar con

¹²¹ Cabañas Bravo, 2012b, p. 138.

¹²² Cabañas Bravo, 2005b.

¹²³ Cabañas Bravo, 2005b, pp. 136 y 198-205.

claridad a los personajes del ilustre alcaíno. Con la aparición en su producción de este vínculo literario, además de insistir en la identidad española que aportaba esta iconografía, asimismo potenciaba su asociación con el idealismo y el sentir nostálgico que representaba el hidalgo manchego entre los exiliados, contribuyendo con ello a dotar al sentir de quienes padecían la ausencia física de la patria de poderosas imágenes simbólicas.

Y es que, ciertamente, aunque Cervantes y sus célebres personajes ya habían hecho acto de presencia entre los artistas españoles desde los primeros años de su exilio y acomodo, verdaderamente –como nos confirma la propia producción de Rodríguez Luna– no se reforzaron los vínculos de estos personajes con la situación del exilio hasta después del conflicto armado mundial y, sobre todo, a raíz de la preparación de las celebraciones del cuarto centenario cervantino, momento tras el que empezó a extenderse y divulgarse más esta afinidad. Un tiempo, por otro lado, que coincidió con la creciente y cada vez más generalizada visión entre los errantes españoles de que su destierro sería mucho más largo de lo previsto. La emergencia de tal iconografía, que en la obra del pintor cordobés vino asociada de modo simbólico con el desplazamiento, la desposesión, el peregrinaje, la inadaptación y otros elementos de cercanía y definición del sentir y vivir de los exiliados, se produjo, consecuentemente, en tal contexto de paulatina toma de conciencia de las dificultades para el retorno y de impulso a las celebraciones cervantinas. Efeméride de 1947 que, aparte de actuaciones como las de Augusto o Miguel Prieto en las que nos detuvimos, hay que remarcar que abarcó muy diversas manifestaciones y ámbitos creativos del exilio mexicano, que incluyeron –de la mano de artistas como Josep Renau, Manuela Ballester, Carlos Marichal, Ramón Gaya, Salvador Bartolozzi, Antoniorrobes, Manuel Altolaguiere, José Enrique Rebolledo, Jomí García Ascot, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, Rodolfo Halfitter y otros tantos– al cartel, el cine, la escena, el dibujo, el grabado, la ilustración, la música, etc.¹²⁴

La creciente y cada vez más fortalecida presencia del recuerdo del autor del *Quijote* y sus personajes en las publicaciones e ilustraciones del exilio, por tanto, se vuelve reveladora de la voluntad de conservar y reivindicar la identidad. Ya aludimos, en este sentido, a su reflejo en acreditadas publicaciones como la revista *Las Españas*, donde fue frecuente desde sus inicios en octubre de 1946 la colaboración de Rodríguez Luna con sus ilustraciones referidas al destierro o el comentario mismo de su pintura, sin que faltaran las asociaciones con Cervantes y sus personajes. Así, en el mismo número inaugural de la revista, el filósofo Gallegos Rocafull se interrogó por el paso del tiempo, mientras identificaba a los exiliados con el idealismo del hidalgo manchego, acompañado de las ilustraciones de Rodríguez Luna sobre el continuado peregrinaje de estos desterrados sin encontrar su destino

¹²⁴ Cabañas Bravo, 2014a, pp. 434-438.

fuera de patria nativa; ilustraciones que se prolongaban en el artículo que José Bergamín dedicaba a la producción del cordobés, «tan evocadora de la España que el pintor lleva dentro».¹²⁵ El recuerdo de la cultura y de los clásicos españoles, de hecho, pareció actuar en escritores, pensadores o artistas de modo semejante, esto es a manera de bálsamo. Un bálsamo cuya aparición fue creciendo cada vez más ostensiblemente junto a las reivindicaciones y las nuevas experiencias creativas de los exiliados, que vieron en su cita y dignidad una buena fórmula de sostener la identidad y penetrar más suavemente en el país de acogida.

Rodríguez Luna, de hecho, no solo se nos muestra como un claro exponente de esas circunstancias del exiliado, sino también como partícipe directo en los homenajes a Cervantes de 1947 y el estrechamiento de los vínculos con el idealismo y el sentir nostálgico de la patria que suscitaban sus ficticios protagonistas. Y es que, entre los meses de abril y mayo de ese año, celebró el pintor una nueva muestra individual en el Casino Español de México, con catálogo prologado por el crítico exiliado Juan de la Encina. Pese a tratarse de una de las instituciones más rancias, conservadoras y profranquistas de la vieja colonia española en el país, organizaba con esmero sus exposiciones, lo que debió decidir al pintor a exhibir allí las veintiocho obras que la compusieron. Como novedad, destacaron entre ellas los temas y fusiones dedicados al mundo del circo y los músicos, que poblaron sus cuadros tanto de personajes vagabundos y errantes como de otros grotescos que visitaban el taller del artista, además de grandes lienzos que hablaban del continuado peregrinaje de los exiliados ya desde sus títulos: *Los emigrantes*, *Los desterrados*, *Éxodo* o *Caminantes*. El conjunto expuesto, no obstante, terminaba con una significativa y esperanzadora obra dedicada al autor del *Quijote*, el óleo *Aún hay sol en las bardas (Homenaje a Cervantes)*. La producción expuesta, por tanto, se identificaba claramente con las temáticas y las vivencias del exilio del pintor cordobés, de manera que fusionaba lo trágico y lo nostálgico, lo satírico y lo crítico-dramático. Mostraba así una experiencia muy cercana no solo al propio pintor, sino también al resto de los españoles que vivían sus circunstancias y sentir de desterrados, quienes podían reconocerse e identificarse con estas situaciones y sentimientos, que el pintor depuraba para elevarlos a símbolos engrandecidos. La pintura mostrada, pues, había sido poblada de símbolos que la convertían en reflejo de una difícil adaptación fuera de la tierra de origen, de la patria. Se trataba de símbolos del vivir errante, del desplazamiento y la marcha sin rumbo claro y con nostalgia cotidiana, del vivir en vilo que presidía el sentir del exiliado, el sentir de

¹²⁵ Gallegos Rocafull, José M. «A vueltas con el tiempo» y Bergamín, José. «A. Rodríguez Luna», ambos en *Las Españas*, n.º 1, Ciudad de México, X-1946, pp. 3 y 7 respectivamente. Las colaboraciones de Rodríguez Luna por lo general ilustraron en los números siguientes de la revista la sección «Poesía en el destierro», que recogió poemas de Moreno Villa, Alberti, Luis Cernuda, León Felipe, Arturo Serrano Plaja o Juan José Domenchina, entre otros.

los que forzosamente habían dejado o padecían la ausencia física de la patria. Pero también para ellos quedaba luz en el horizonte, como parecía indicar Rodríguez Luna con el homenaje final que dedicaba a Cervantes en esta exposición; luz cifrada en la esperanza de la cultura, que el gran clásico español simbolizaba.¹²⁶

Daniel Tapia, al comentar poco después la pintura realizada por el cordobés en México, ya indicó que a Rodríguez Luna le había «cabido en suerte, o para su desdicha, representar el éxodo, el silencio y la pesadumbre que suceden a la derrota, la espera desesperanzada». Una temática espiritualizada que permeaba a toda su producción y que llegaba a las composiciones, los paisajes, los retratos, las naturalezas muertas, etc. Incluso al representar una botella de vino con su caperuza –añadía Tapia– en la pintura del cordobés estamos ante «Don Quijote que asoma. Don Quijote, sí, ceñido a las sienes, como corona de laurel imperecedero, su precinto de hidalgo impar. Nunca he visto una botella más española y mística –mítica–, más idealizada y verdadera».¹²⁷ Pero, igualmente, incluso de una forma mucho más directa y evidente, el pintor de Montoro no dejó a un lado las referencias directas a Cervantes y su *Quijote*, así como tampoco su traducción pictórica a símbolos, como se apreciaría más claramente en su siguiente exposición individual.

Tuvo lugar esta entre abril y mayo de 1950 en el Ateneo Español de México, institución fundada por los exiliados en 1949, que presentaba así su primera monográfica dedicada a un artista vivo; por lo que contó con interesantes interpretaciones y comentarios en las conferencias que le dedicaron los críticos exiliados Ceferino Palencia y Daniel Tapia y diferentes noticias y crónicas en *Las Españas*. El pintor andaluz exhibió allí veintisiete pinturas, entre las que puntualmente estaban presentes sus temas característicos (bodegones melancólicos, interiores desolados y nostálgicas mujeres, músicos, cirqueros, desplazados, etc.), aunque la muestra sobre todo homenajeaba a la cultura y las gentes desplazadas. De este modo, dos obras iniciaban la exposición, marcando una clara asociación entre el caballero andante cervantino y los exiliados españoles: sus óleos *Desterrados. (A los españoles muertos en el destierro)* y *Don Quijote*, a los que seguían otros homenajes individuales, personales o anónimos, dedicados a Velázquez, a Daumier, al poeta, al pintor, al muchacho lector, a la pianista o a la mujer lectora, completados con una especial galería de personajes en situaciones extremas o patéticas: *El suicida*, *El desesperado*, *El lisiado*, *Muchacho enfermo*, etc.¹²⁸

La pintura de Rodríguez Luna, de hecho, ya no perdería nunca este tipo de alusiones a las gentes y cultura del exilio. No obstante, habría que esperar bastantes años para encontrarnos en la producción del cordobés con la que, sin duda,

¹²⁶ Cabañas Bravo, 2005b, pp. 216-218.

¹²⁷ Tapia, Daniel. «De lo vivo a lo pintado. Viaje imaginativo en torno a la pintura del cordobés Antonio Rodríguez Luna». *Las Españas*, n.º 6, Ciudad de México, 29-IX-1947b, p. 9.

¹²⁸ Cabañas Bravo, 2005b, pp. 223-225.



Fig. 6. Antonio Rodríguez Luna: *Don Quijote en el exilio*, 1973, técnica mixta, 200 x 350 cms., (Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato).

podemos considerar su representación más atinada, significativa y reveladora del valor simbólico que llegó a adquirir el *Quijote* cervantino en la cultura del exilio. Se trata de su aclamada y famosa tela mural de 1973 *Don Quijote en el exilio* (Fig. 6). Un gran lienzo (200 x 350 cms.) en técnica mixta, donde el pintor acabó por configurar y plasmar la imagen más lúcida, indicativa y trascendente de la asociación del caballero andante y los españoles desterrados. Dicha imagen, que en sí misma –en palabras de José Carlos Mainer– podría «valer por todas las líneas» de un capítulo dedicado a Cervantes y el *Quijote* en el exilio,¹²⁹ representa a una larga fila de personas, presidida como referente por la inequívoca figura del idealista caballero andante, que marcha lentamente en medio de un desolado e intemporal paisaje –alargado, sombrío y opresivo, dominado por fuertes colores azules, grises y marrones–, el cual contribuye a hacer más explícita y significativa la escena. En su papel de guía, don Quijote camina errabundo y sereno a lomos de su flaco rocín, que lleva los ojos vendados –en aparente alusión al impreciso destino– y hace sobresalir al hidalgo sobre la imprecisa y amplia procesión de creadores e intelectuales exiliados que lo sigue a pie, entre la cual se distingue a las inmediatas figuras de León Felipe, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín y otras personalidades de la cultura española en el exilio, cada vez menos claras y más compactadas entre la multitud de leales seguidores del caballero andante.

Este gran cuadro, calculadamente, preside una de las salas principales del Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato (México), fundado con la colección

¹²⁹ Mainer, 2006, p. 34.

del ya citado exiliado y mecenas cántabro Eulalio Ferrer, que fuera también quien hizo el encargo del lienzo al pintor cordobés. El Museo, instalado en una casona colonial del siglo XVIII, fue inaugurado el 6 de noviembre de 1987 por los presidentes mexicano y español, Miguel de la Madrid y Felipe González, en el marco de la celebración en la ciudad del XV Festival Internacional Cervantino, convirtiéndose pronto en impulsor y colaborador del Centro de Estudios Cervantinos, el Coloquio Cervantino Internacional y el Festival Internacional Cervantino de Teatro Clásico. Así, la singular empresa coleccionista del santanderino –que él mismo refirió como «fruto principal de más de cuarenta años de trabajo»¹³⁰ y que cuenta con diferentes análisis¹³¹–, mediante su contenido, no solo refleja de forma engrandecida la pasión que llegó a existir por Cervantes y su *Quijote* entre algunos emigrados de 1939, sino también cómo, dicho hecho –connotado de simbolismo, identificaciones y evocaciones representativas de España– repercutió simultáneamente entre los artistas. Y es que la colección que Ferrer iniciara en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer fue creciendo, hasta madurar la idea de convertirse en museo cervantista entre 1970 y 1972. Se inauguró luego con seiscientas piezas, pronto ampliadas a casi el millar actual, entre pinturas, grabados, dibujos, ilustración de libros, esculturas y artesanías, conteniendo entre ellas un extenso e indicativo rastro respecto al *Quijote* dejado por los artistas exiliados españoles, en el que se vislumbra tanto su entusiasmo por sus personajes como el desarrollo de sus iconografías, interpretaciones y en muchos casos identificaciones, siempre con el sobrevuelo de su vínculo a la identidad y la españolidad. Pero es que ese rastro de colección de Guanajuato, además de la citada obra de Rodríguez Luna, también incluye otras producciones de Ricardo Marín, José Bardasano, Elvira Gascón, Augusto Fernández, Ramón Gaya, Enrique Climent, Francisco Rivero Gil, José Vela Zanetti, Florentino Aparicio, Juan Chamizo, Francisco Moreno Capdevila, Benito Messeguer, Pablo Picasso, Gregorio Prieto, Antonio Quirós, Eduardo Pisano y otros tantos artistas e ilustradores que en su destierro se acercaron e interpretaron a los personajes cervantinos, percibidos como parte de sus nunca abandonadas señas de identidad.

Así, se deduce de lo expuesto que, los artistas del exilio, actuaron de manera bastante semejante al resto de los creadores e intelectuales peregrinos que auparon a Cervantes e interiorizaron sus más célebres personajes como referentes de españolidad e identidad. Su labor, de esta forma, igualmente contribuyó a convertirlos en destacados iconos del exilio, especialmente la figura del idealista

¹³⁰ Ferrer Rodríguez, 1988, p. 235. Véase también Ferrer Rodríguez, Eulalio. *Páginas del exilio*. Ciudad de México: Aguilar, 1999.

¹³¹ Aznar, 2001, pp. 261-279; Redondo Benito, Fernando: «Don Quijote en el exilio. Un caballero transterrado: Eulalio Ferrer Rodríguez». *Revista de Estudios Cervantinos*, n.º 12, abril-mayo 2009, pp. 211-224; Hoyos Puente, Jorge de (ed.): *Eulalio Ferrer, recuerdos e historias*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016.

don Quijote. El caso de México y los artistas elegidos, pertenecientes a dos de las generaciones de refugiados más activas, también ejemplifica que la actuación en cada una de ellas fue distinta, evidenciando distancias estéticas y estilísticas en sus formas de acercamiento e interpretación de los personajes cervantinos y su creador que, igualmente, tienen que ver con las características generacionales. De manera que, aparte de lo invariable y reiterativo en los artistas más adultos y clasicistas, como Ricardo Marín, vimos que creadores como José Moreno Villa, al tratar referentes como Cervantes, el *Quijote* o la patria española, los convertía en una llamativa introspección y expresión intelectualizada de asuntos «trasplantados» de identidad, como la misma vida del autor. La ausencia de esa tierra de origen es también tema notable en su coetáneo Augusto Fernández, en cuya reiterada ilustración del *Quijote* sobre todo latió un tono nostálgico, combativo y evocador. La generación de Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna, en cambio, al tratar los mismos temas dejó reflejada en su obra y referencias una mirada preferente dirigida hacia el sentir de las gentes del exilio, siendo estas verdaderas configuradoras y hasta protagonistas del sentimiento de identidad y cercanía de lo español.

Por otro lado, ambas generaciones muestran que sus referencias a los personajes cervantinos y al drama de los exiliados se fueron haciendo más patentes en los años que sucedieron a la II Guerra Mundial. De hecho, las temáticas e iconografías relacionadas con Cervantes y su producción recibieron un empuje esencial a partir del extenso y singular homenaje al alcalaíno de 1947, momento en torno al cual también se reforzaron e impulsaron más decididamente las asociaciones y símbolos vinculantes del mismo con la cultura exiliada, el arraigo y la permanencia de los ideales. Con todo, aunque el modo de abordar desde la plástica y sus diferentes lenguajes la iconografía cervantina y del *Quijote* fue muy variada, como ya hemos expuesto en otro lugar,¹³² los desarrollos más interesantes y novedosos entre los artistas no se dieron en los tradicionales géneros de la pintura o la escultura, como acaso cabría esperar, sino en el mundo de la ilustración de publicaciones, el amplio mundo de la escenografía, el cine y algunas manifestaciones de gran desarrollo al otro lado del Atlántico, es decir el mural (o lienzo de grandes proporciones), el cartel, los programas y la ilustración de literatura infantil y juvenil. Y algo de ello, en cierto modo, hemos podido ver entre los artistas comentados, entre cuya producción –a pesar de su apego a los géneros y fórmulas tradicionales– aludimos a un Moreno Villa desarrollando su reflexión y experimentando con el óleo y el surrealismo; al tiempo que el pintor e ilustrador Augusto se acercaba esencialmente a través del dibujo y el grabado, dentro de una estética realista tradicional. Miguel Prieto recurrió al óleo, al realismo y a la expresión simbolizada, pero sobre todo acercó el lenguaje de los títeres y la escena; mientras Rodríguez Luna, mediante el

¹³² Cabañas Bravo, 2014a, p. 442.

óleo y su evolución figurativa, insistió en un conmovedor y personal expresionismo humanista que ocasionalmente elevó a dimensiones de mural.

Todos ellos, aun así, como la mayor parte de los artistas que abordaron tal iconografía durante el exilio, hicieron de Cervantes y su *Quijote* tanto símbolos de su identidad como armas de combate de la cultura española frente a quienes les querían apartar de ella. Igualmente, pese a los grados de experimentación, compartieron con la mayoría de sus colegas de exilio el hecho de mantenerse dentro de la figuración y la tradición realista, acaso como modo más idóneo –según se ha interpretado– de preservar la identidad, algo también considerado como característica definitoria de buena parte de los artistas de la España peregrina.¹³³ Conservar esa tradición representativa de forma tan generalizada, por lo demás, también nos confirma que las lecturas y contribuciones de los artistas a la iconografía cervantista y del *Quijote* no fue algo casual, sino miradas, reflexiones e interpretaciones profundas sobre la identidad española, la patria y el propio exilio.

Concluyamos indicando, en consecuencia, que los tránsitos de la identidad artística en el exilio español de 1939, como refleja el ejemplo mexicano –sobre el que hemos reparado esencialmente por su amplitud–, pese a que surgieran nuevos sentimientos y matizaciones respecto a la tierra natal y adoptiva, necesitaron de fuertes asideros plásticos y símbolos icónicos con los que mantener y defender su españolidad. Dada tal necesidad, no es extraño que los artistas dejaran aflorar o reflejaran en su producción el sentir respecto a la identidad del exiliado, al mismo tiempo que se hacía hueco en ella la reflexión y el debate que se mantenía en el destierro respecto a la identidad, la patria y los puentes para el regreso, asuntos que estuvieron unidos a la construcción y uso de singulares iconos que los representarían como exiliados o en los que pudieran reconocerse. Un elocuente ejemplo y emblema de identidad lo constituye en la plástica la persistente y representativa iconografía del Quijote y lo cervantino, que se ajustó a diferentes enfoques artísticos y miradas generacionales. Cervantes y su Quijote, de este suerte, sirvieron de fuente de inspiración para a los artistas andantes de este peregrinaje; quienes, a su vez, contribuyeron a convertirlos, con su obra y referencias, en iconos tutelares no solo de la identidad española de la que nunca renegaron en su éxodo, sino también de los ideales y convicciones compartidos en su tránsito con el resto de protagonistas que los acompañaron en sus andanzas de exiliados.

¹³³ Así, en esa línea definitoria de los creadores exiliados, Jaime Brihuega ha resaltado la puesta en pie por ellos de «una especie de *patente-de-la-tradición-pictórica-Siglo-de-Oro* que, tópica, pero inconscientemente, se asociaría a la vertiente formal de la figuración realista, de manera que su adopción simbolizaría una especie de mantenimiento de rescoldos de *lo español*». (Brihuega, J. «Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español», en: Jaime Brihuega (comisario): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*. Madrid: SECC / Universidad de Zaragoza, 2009, p. 29).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (dir.) (1976). *El exilio español de 1939*, (6 vols.), Madrid: Taurus.
- ALFARO SIQUEIROS, David (1945). «Carta abierta a los pintores españoles republicanos», *Así*, n.º 250, 6-X-1945.
- ALIX, Josefina / SAWIN, Martica (comisarias) (1999). *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, (Expo.: MNCARS, 1999-2000), Madrid: Ministerio de Cultura.
- ALTED, Alicia (2005). *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar.
- ANDÚJAR, Manuel ([1942] 2011). *Saint-Cyprien, plage... (Campo de concentración)*, Ciudad de México: Cuadernos del Destierro, 1942 (ed. francesa de R. Duroux, Presses U. Blaise Pascal, 2011).
- AZCUE, Verónica (2015). «Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio». *Bulletin of the Cervantes Society of America*, n.º 35/2, Baltimore, pp. 161-192.
- AZNAR, Manuel (1997a). «El exilio teatral español en la escena mexicana». *Taifa*, n.º 4, pp. 173-195.
- , (1997b). «El puente imposible: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939», en: Juan Carlos Ara y Fermín Gil (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca-Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses-Institución Fernando el Católico, pp. 279-294.
- , (2001). «Don Quijote y el quijotismo republicano en *Entre alambradas*, de Eulalio Ferrer», en: Esther López Sobrado, J. R. Saiz Viadero (eds.): *El exilio republicano en Cantabria. Sesenta años después*, (t. 3), Santander: UNED de Cantabria, pp. 261-279.
- AZNAR, Manuel (coord.) (2005). «Dossier: Don Quijote y el exilio republicano de 1939». *Laberintos*, n.º 5, Valencia, pp. 76-210 [recoge los trabajos de José Ricardo Morales, Manuel Aznar, Luis A. Estévez, Natalia Kharitonova, Paco Tovar, Francisco Caudet, María Teresa González de Garay, Neus Samblancat, Francisco Montiel, Juan Rodríguez, José Ramón López, Diana González y Rosa Peralta].
- BENÍTEZ, Ernesto (1954). «Ricardo Marín, el que ilustró *El Quijote*, está en México, viejo y enfermo», *Norte*, n.º 142, Ciudad de México, nov.-dic., s. p.
- BERGAMÍN, José (1946). «A. Rodríguez Luna». *Las Españas*, n.º 1, Ciudad de México, X-1946, p. 7.
- BRIHUEGA, Jaime (2009). «Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español», en: Jaime Brihuega (comisario): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*. Madrid: SECC / Universidad de Zaragoza, pp. 17-39.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996). *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. Ciudad de México: UNAM.
- , (1998). «México me va creciendo. El exilio de José Moreno Villa», en: Manuel Aznar (ed.). *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: Gexel / Cop d'idees, vol. 1, pp. 211-227.
- , (2005a). «De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto», *Migraciones & Exilios*, n.º 6, Madrid, diciembre, pp. 43-64.
- , (2005b). *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid: CSIC.
- , (2007). *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*. León: Ayuntamiento de Astorga.
- , (2008). «Las artes plásticas y el exilio republicano español en México», en: Antolín Sánchez Cuervo (coord.). *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*, Madrid: Tébar, pp. 291-354.
- , (2009a). «De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas», en: Jaime Brihuega (comisario): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio. 1939-1960*, (cat. expo.), Madrid: SECC, pp. 53-74.

- , (2009b). «Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca», *Arbor*, n.º 735, Madrid, enero-febrero, pp. 57-74.
- , (2010). «Quijotes en otro suelo. Artistas españoles exiliados en México», en: Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, pp. 25-50.
- , (2011a). «El arte en otro retorno de los galeones. Los artistas del exilio español de 1939 en Puerto Rico», en: C. Naranjo Orovio, M. D. Luque y M. Albert Robatto (coordinadoras): *El eterno retorno. Exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, Madrid: Doce Calles, pp. 135-189.
- , (2011b). «Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta», *Archivo Español de Arte*, n.º 336, Madrid, octubre-diciembre, pp. 355-378.
- , (2012a). «Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte», *Astórica*, n.º 31, León, pp. 138-208.
- , (2012b). «Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 37-2, pp. 123-145.
- , (2014a). «Don Quijote entre los artistas del exilio», *eHumanista. Journal of Iberian Studies/ Cervantes*, n.º 3, Santa Barbara (CA), pp. 419-449.
- , (2014b). «Entre París y Toulouse. Los artistas españoles del exilio republicano en Francia», en: Michel Boeglin (dir.): *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII-XXI siècles) / Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico (siglos XII-XXI)*, Bruselas: P.I.E. Peter Lang, pp. 209-232.
- , (2014c). «Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba», en: Miguel Cabañas / Wifredo Rincón (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid: CSIC, pp. 89-106.
- , (2014d). «México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939», en: Elena Horz (ed.): *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*. Ciudad de México: Horz Asociados, pp. 36-70.
- , (2015a). «Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba», en: Paula Barreiro / Fabiola Rodríguez (eds.): *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 59-69.
- , (2015b). «Los artistas del exilio español de 1939 en México. Caracterización y panorama», *Laberintos*, n.º 17, Valencia, pp. 97-116.
- , (2017). «Artistas, patrias y quijotes en el exilio de 1939», en: Mari Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España, pp. 358-389.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemí de; MURGA CASTRO, Idoia (coords.) (2010). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel; HARO GARCÍA, Noemí de; MURGA CASTRO, Idoia (2010). «'En un lugar del exilio...' Augusto Fernández y sus estampas de don Quijote», en: Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García, Idoia Murga Castro (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, pp. 89-106.
- , (2011). «Augusto Fernández, ilustrador de *Don Quijote* en el exilio mexicano». *Anales Cervantinos*, n.º 48, Madrid, pp. 117-143.
- , (2012). «Augusto Fernández, un dibujante de nueva onda». *Goya*, n.º 341, Madrid, pp. 324-345.
- CAUDET, Francisco (2011). «La mitificación nacionalista de España en las revistas del exilio», en: Andrea Pagni (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, pp. 59-76.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1916-1917). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*, (4 vols., 2ª ed. dispuesta por Francisco Rodríguez Marín e ilustrada por Ricardo Marín), Madrid: Tipografía de la RABM.
- CROUS, Enric (2007). *Memòries*, Barcelona: Mediterrànea.
- DE TORRE, Guillermo (1963). *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona: EDHASA, 1963.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2012). «Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente». *Iberoamericana*, n.º XII-47, pp. 143-156.
- DOMINGO CUADRILLERO, Jorge (2009). *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid: Siglo XXI.
- EDITORIAL BIUIE (1957). «La obra de los desterrados españoles en México». *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 5, Ciudad de México, junio-septiembre, pp. 8-32.
- FABELA, Isidro (1966). *A mi señor Don Quijote*. [Ilustraciones de Augusto Fernández]. Ciudad de México: Imprenta Fíguro de José Morán.
- FERNÁNDEZ, Justino (1944). «Catálogo de exposiciones 1943». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 11, Ciudad de México, pp. 95-126.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, 2 vols., Gijón: Universidad de Oviedo / Universidad de Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ SASTRE, Augusto (1946). *Estampas de Don Quijote de La Mancha por Augusto*. Ciudad de México: Impreso Offset Continente. [Edición del autor con 20 láminas y 20 hojas de textos bilingües castellano-inglés ilustrados].
- , (1953). «Paradojas». *España y La Paz*, n.º 39-40, Ciudad de México, julio, pp. 3 y 6.
- RODRIGUEZ, Eulalio (1988). *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo.
- , (1999). *Páginas del exilio*. Ciudad de México: Aguilar.
- FRANCÉS, José (1918). «Ricardo Martín», *Nuevo Mundo*, n.º 1277, Madrid, 28-VI, p. 10.
- FRESCO, Mauricio (1950). *La emigración republicana española, una victoria de México*, Ciudad de México: Editores Asociados.
- FULTON, Christopher (2007). «El éxodo español y el arte moderno en México: La migración de un ideal hispanista», *Goya*, n.º 321, Madrid, nov.-dic., pp. 365-382.
- GALLEGOS ROCAFULL, José M. (1946). «A vueltas con el tiempo», *Las Españas*, n.º 1, Ciudad de México, X-1946, p. 3.
- GAOS, José (1949). «Los transterrados españoles en la filosofía de México», *Filosofía y Letras*, n.º 36, Ciudad de México, octubre-diciembre, p. 83.
- , (1966). «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana», *Revista de Occidente*, n.º 38, Madrid, mayo, pp. 168-178.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo (1952). *50 años de arquitectura española, 1900-1950*, México: Patria.
- GLONDYS, Olga (2012). *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Madrid: CSIC.
- GONZÁLEZ, Carlos / MARTÍ, Montse (1987). *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ, Carlos / MARTÍ, Montse (1989). *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ, Pedro / SEGOVIA, Rafael (dirs.) (1983). *El exilio español en México*, (cat. expo.), Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (1997). «La frontera como protagonista histórico. Observaciones sobre la emigración y la resistencia políticas en la primera etapa de la Restauración (1875-1900)», *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, n.º 3-4, París, pp. 14-36.

- HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión ([1978] 2004). *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, [1ª ed. 1978], Madrid: Algaba Ediciones.
- HOYOS PUENTE, Jorge de (ed.) (2016). *Eulalio Ferrer, recuerdos e historias*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- HUERGO, Humberto (2001). «Moreno Villa por Moreno Villa. Cronología y etopeya», en: José Moreno Villa: *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. [Ed. de Humberto Huergo]. Valencia: Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 57-122.
- LAGO, Silvio (José Francés) (1918). «La obra de un gran dibujante: Los dibujos del Quijote», *La Esfera*, n.º 235, Madrid, 29-VI, pp. 10-12.
- LARRAZ, Fernando (2009). *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- , (2017). «La cultura del exilio vista desde la España del franquismo», en: Mari Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España, pp. 473-483.
- LASAGA, José, (2014). «Siete palabras de *Meditaciones del Quijote*», en: Antonio López Vega (dir.): *Generación del 14. Ciencia y Modernidad*. Madrid: AC/E / BNE, pp. 31-41.
- LEDESMA, Patricia (2015). «La libertad como condición de la creación artística. El modelo de intelectual de Guillermo de Torre», en: Gutmaro Gómez y Rubén Pallol (eds.): *Actas del congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra civil española*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, pp. 1-19.
- LIDA, Clara C. (2011). «Un exilio en vilo», en: Andrea Pagni (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, pp. 21-32.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1953). «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 38, Madrid, febrero, pp. 123-157.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2010). «El exilio de la Nueva España. Reflexiones sobre la españolidad republicana en México», en: Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García, Idoia Murga Castro (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, pp. 327-340.
- MAINER, José-Carlos (2006). *Moradores de Sansueña (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*. Valladolid: Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid.
- MARÍN, Ricardo (dibujos) (1905). *La tristeza del Quijote. Dibujos de Ricardo Marín. Palabras de G. Martínez Sierra*, Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera L. Williams.
- , (dibujos) (1965). *Don Quijote visto por Ricardo Marín*, [introducción E. F. Gual], Ciudad de México: CEACSA.
- MASIP, Paulino ([1939], 1989). *Cartas a un español emigrado*, [1ª ed. 1939], San Miguel de Allende: Cuadernos del Nigromante.
- MARTÍNEZ, Carlos (1959). *Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles*, México: Libro-Mex.
- MEAD, Robert G. Jr. (1951). «Dictatorship and Literatura in the Spanish World». *Books Abroad* n.º 25/3, pp. 223-226.
- MOLINS, Narciso / BARTOLÍ, Josep (1944). *Campos de concentración 1939-194...*, México: Ediciones Iberia.
- MONTERO REGUERA, José. «La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX», en: Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.): *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 195-236.

- MONTIEL RAYO, Francisca (2003). «La revista El Puente, un frustrado proyecto de cooperación intelectual entre las dos Españas», en: A. Alted y M. Llusia (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid: UNED, vol. 1, pp. 199-218.
- , (2017). «Un puente imposible. La libertad intelectual en la España franquista y el exilio republicano», en: Mari Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España, pp. 483-492.
- MORENO VILLA, José (1940a). *Cornucopia de México*, Ciudad de México: La Casa de España en México.
- , (1940b). «De la tierra y de la patria». *Romance* n.º 4, Ciudad de México, 15-III-1940, p. 3.
- , (1942). *La escultura colonial mexicana*, Ciudad de México: El Colegio de México.
- , (1948). *Lo mexicano en las artes plásticas*, Ciudad de México: El Colegio de México.
- , ([1944] 1976). *Vida en claro. Autobiografía*, [1ª ed.: 1944, El Colegio de México], Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- , (1951a). «Monólogos migratorios. El trasplante humano (1)», *El Nacional*, Ciudad de México, 20-V-1951, pp. 3 y 7.
- , (1951b). «Monólogos migratorios. El trasplante humano (2)», *El Nacional*, Ciudad de México, 27-V-1951, pp. 3 y 7.
- , (1951c). «Monólogos migratorios. El trasplante humano (3)», *El Nacional*, Ciudad de México, 3-VI-1951, pp. 3 y 7.
- , (1951d). «Monólogos migratorios. El trasplante humano (4)», *El Nacional*, Ciudad de México, 10-VI-1951, p. 3.
- , (1951e). «Monólogos migratorios. El trasplante humano (5)», *El Nacional*, Ciudad de México, 10-VI-1951, p. 7.
- , (1952a). «Memorias revueltas. Mi españolismo y mi mexicanismo», *El Nacional*, Ciudad de México, 14-IX-1952.
- , (1952b). «Memorias revueltas. Lo irreductible», *El Nacional*, Ciudad de México, 21-IX-1952.
- , (1953a). «Nuestra evolución». *El Nacional*, Ciudad de México, 5-VII-1953, p. 3.
- , (1953b). «Memorias revueltas. Ya esto es aquello». *El Nacional*, Ciudad de México, 25-X-1953, p. 3.
- MURGA CASTRO, Idoia (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet*. Madrid: CSIC.
- «NOTICIAS...» (1947). «Noticias del Cuarto Centenario de Cervantes», *Las Españas*, n.º 5 (extraordinario), Ciudad de México, 29-VII-1947, p. 2.
- OYARZÁBAL SMITH, Isabel ([1945], 2009). *Rescaldos de libertad*, [v. o. *Smouldering Freedom*, 1945], Málaga: Alfama.
- PAGNI, Andrea (2011). «Presentación», en: Andrea Pagni (ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, pp. 9-17.
- PARCERISAS, Pilar (ed.) (2002). *Josep Bartolí. Un creador a l'exili: dibuxant, pintor, escriptor*, Barcelona: Diputación de Barcelona.
- PELEGRÍN, Ana (2008). «Una aproximación a los libros infantiles en el exilio español (1939-1977)», en: Ana Pelegrín, María Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales (ed.). *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 13-42.
- PLA, Dolores (2001). «La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía», *Migraciones y Exilios*, n.º 2, Madrid, pp. 157-188.
- , (2007a). «Introducción», en: Dolores Pla (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/INAH/DGE, p. 20.

- , (2007b). «Un río español de sangre roja. Los refugiados republicanos en México», en: Dolores Pla (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/INAH/DGE, pp. 35-127.
- PLA, Dolores (coord.) (2007). *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/INAH/DGE.
- REDONDO BENITO, Fernando (2009). «Don Quijote en el exilio. Un caballero transterrado: Eulalio Ferrer Rodríguez». *Revista de Estudios Cervantinos*, n.º 12, abril-mayo, pp. 211-224.
- REJANO, Juan (1945). *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*. Ciudad de México: Editorial Leyenda.
- RENAU, Josep (1947). «Allá y aquí». *Las Españas*, n.º 5 (extraordinario), Ciudad de México, 27-VII-1947, p. 20.
- RENAU, Juan ([1953] 2011). *Pasos y sombras. Autopsia*, [1ª ed.: 1953, México: Aquelarre], Sevilla: Renacimiento.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1956). «El teatro pictórico de Miguel Prieto». *El Nacional* (Suplemento Dominical 505), Ciudad de México, 2-IX-1956, p. 3.
- RODRÍGUEZ GARZA, José (1965). «Augusto Fernández Sastre y sus nuevas estampas del Quijote». *Casa de Coahuila. Revista Cultural*, n.º 21, mayo-junio, pp. 146-150.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2017). «Exilio y relatos de nación», en: Mari Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España, pp. 320-326.
- SÁNCHEZ MOLTO, M. Vicente (2014). «Una celebración marcada por las postguerras: el IV centenario del nacimiento de Cervantes». *eHumanista / Cervantes*, n.º 3, Santa Barbara, pp. 465-555.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1991). *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, Ciudad de México: Grijalbo, 1991, pp. 33-44.
- , (1997). *Recuerdos y reflexiones del exilio*, Barcelona: Associació d'Idees / GEXEL.
- SENDER, Ramón J. (1947). «Hace cuatro siglos que nació Cervantes», *Las Españas*, n.º 4, Ciudad de México, 29-III-1947, p. 3.
- , (1954). «El puente imposible». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n.º 4, enero-febrero, pp. 65-72.
- TAPIA, Daniel (1947a). «Don Quijote desterrado». *Las Españas*, n.º 5 (extraordinario), Ciudad de México, 27-VII-1947, pp. 5 y 14.
- , (1947b). «De lo vivo a lo pintado. Viaje imaginativo en torno a la pintura del cordobés Antonio Rodríguez Luna». *Las Españas*, n.º 6, Ciudad de México, 29-IX-1947, p. 9.
- URDIALES, Alberto (2008). «La imagen exiliada», en: Ana Pelegrín, María Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales (ed.). *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 57-79.

