

*La Quinzaine de l'art espagnol*

entre el exilio y la Ocupación

*La Quinzaine de l'art espagnol : entre l'exil et l'Occupation*

*The Quinzaine de l'art espagnol: between exile and Occupation*

**Idoia Murga Castro**

---



**Edición electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/6083>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.6083

ISSN: 1775-3821

**Editor**

Presses universitaires de Bordeaux

**Edición impresa**

Fecha de publicación: 30 junio 2018

Paginación: 291-308

ISBN: 979-10-300-0298-0

ISSN: 0007-4640

**Referencia electrónica**

Idoia Murga Castro, «*La Quinzaine de l'art espagnol*», *Bulletin hispanique* [En línea], 120-1 | 2018, Publicado el 01 enero 2022, consultado el 08 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/6083> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.6083>

---

# *La Quinzaine de l'art espagnol:* entre el exilio y la Ocupación

---

IDOIA MURGA CASTRO  
*Universidad Complutense de Madrid*

Cet article analyse la participation des artistes républicains exilés au festival *La Quinzaine de l'art espagnol*, organisé dans la Galerie Charpentier à Paris pendant l'Occupation allemande avec la collaboration des autorités de Vichy, le Service des affaires étrangères de l'Espagne de Franco et la Phalange espagnole.

*Mots-clés*: exil espagnol de 1939, Occupation, arts visuels et scéniques, politique artistique.

Este artículo analiza la participación de artistas republicanos exiliados en el festival *La Quinzaine de l'art espagnol*, organizado en la Galerie Charpentier de París durante la Ocupación alemana, con la colaboración de las autoridades de Vichy, el Servicio Exterior de la España franquista y Falange Española.

*Palabras claves*: exilio español de 1939, Ocupación, artes visuales y escénicas, política artística.

This paper analyses the participation of some exiled Spanish Republican artists in the festival '*La Quinzaine de l'art espagnol*', held at the Galerie Charpentier's in Paris under the German Occupation. It was organised with the support of the Vichy government, Franco's Foreign Affairs and the Spanish Falange, among others of the Vichy government, Franco's Foreign Affairs and the Spanish Falange, among others.

*Keywords*: Spanish exile of 1939, Occupation, visual and scenic arts, artistic politics.

Cuando en los primeros días de la primavera de 1939 las oleadas de republicanos cruzaban los Pirineos buscando la libertad que no podrían encontrar en su España derrotada, nada hacía esperar que la guerra les iría persiguiendo poco tiempo después también durante su exilio<sup>1</sup>. Tras sufrir en muchos casos el paso por los campos de concentración, la supervivencia en Francia durante el periodo de la Ocupación no fue en términos generales algo sencillo. En esos años de resistencia y lucha, muchos republicanos exiliados debieron pasar desapercibidos, evitar llamar la atención de su causa, rendirse momentáneamente ante la implacable presencia fascista, esperando que la Segunda Guerra Mundial finalizara con la victoria aliada cuanto antes. En este camino es posible encontrar la realización de actividades culturales organizadas por instituciones colaboracionistas e incluso con la intervención del gobierno franquista en las que, sorprendentemente, nos tropezamos con la participación de creadores e intelectuales republicanos exiliados. Una de ellas fue *La Quinzaine de l'art espagnol*, un ciclo de espectáculos de danza acompañado de una gran exposición de artistas vivos, organizada en la Galerie Charpentier de París en el otoño de 1942.

En esta muestra, la Francia de Vichy mostró sus mejores intenciones diplomáticas ofreciéndose a colaborar con el Servicio Exterior del régimen de Franco en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Era notoria la necesidad del fascismo de contrarrestar los grandes eventos culturales en donde la vencida España republicana, sin embargo, les había superado con creces en término de divulgación y propaganda en los años anteriores<sup>2</sup>. Valga mencionar en este sentido el éxito de la labor de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, la muestra de los grabados de Goya en el Museo Victoria & Albert de Londres de 1938 y la exhibición del Tesoro Artístico en Ginebra en 1939 con la que había culminado la operación de salvamento del patrimonio artístico español. Para compensar esta identificación del patrimonio y la historia del arte español con la gestión republicana, el régimen franquista se cuidó de hacer una contra-publicidad, especialmente significativa, por ejemplo, con ocasión de la vuelta desde Suiza del patrimonio evacuado con el fin del conflicto –como es conocido, cumpliendo el Acuerdo de Figueras firmado por iniciativa republicana y ante el aval internacional.

Asimismo, en el marco de las labores de propaganda en las relaciones internacionales, en 1941 los generales Franco y Pétain firmaron un intercambio de piezas artísticas. El gobierno franquista reclamó al francés algunas obras icono de su historia que habían acabado en Francia como producto de saqueos

---

1. Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P).

2. Uno de los estudios pioneros sobre la política cultural del franquismo es el de Ángel Llorente, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995. Uno de los estudios más recientes y completos lo constituye el catálogo de la exposición comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco, *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2016.

durante las guerras napoleónicas y por la falta de protección del patrimonio<sup>3</sup>, como la *Inmaculada Concepción* de Murillo, *La Dama de Elche* o el Tesoro de Guarrazar. Se concedió la vuelta de estas obras a España, a cambio de que ésta entregara a Francia los retratos de *Mariana de Austria* de Velázquez y de *Covarrubias* de El Greco, entre otros<sup>4</sup>. En la misma línea, en mayo de 1941 se acordó la devolución por parte de Francia de documentos del Archivo de Simancas que habían acabado en los Archivos Nacionales de París desde las guerras napoleónicas<sup>5</sup>. El franquismo quiso vender con ello su poder e influencia sobre la Francia ocupada, así como las buenas relaciones existentes entre estos dos amigos de las Potencias del Eje. Es en esta misma línea de diplomacia a través del arte como se puede leer la colaboración de los dos gobiernos fascistas en el caso de *La Quinzaine de l'art espagnol*<sup>6</sup>.

Para la organización de dicho evento se contó con la colaboración del embajador de España, José Félix de Lequerica, el cónsul general de España en París, Bernard Rolland, el cónsul de España en París, Ramón Martínez Artero, y el conjunto de la Falange Española en la capital francesa<sup>7</sup>. La publicación periódica dependiente de esta última, *El Hogar Español*, hizo las veces de órgano de expresión y difusión de las aportaciones relacionadas con la muestra. Tanto esta revista falangista como la propia Embajada de España y la Comisión de Recuperación de Material en Francia tenían su sede en el número 11 de la Avenida Marceau de la capital gala. Antes de la Guerra Civil española, el edificio había pertenecido al Partido Nacionalista Vasco –que había cedido algunos locales al Gobierno de Euskadi– hasta la ocupación nazi de París en junio de 1940. Tras la firma del Acuerdo de Jordana-Bérard el 25 de febrero de 1939, en el que Francia reconocía al régimen de Franco como propietario de los bienes del gobierno de la Segunda República, la Comisión de Recuperación, luego trasladada junto con la Embajada española a la citada sede, gestionó los temas

3. Hasta la iniciativa del gobierno de la Segunda República durante la gestión de Ricardo de Orueta, España no tendría legislación para la protección del patrimonio artístico. Véase Miguel Cabañas, «La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau», en Arturo Colorado (ed.), *Patrimonio, guerra civil y posguerra. Congreso internacional*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 31-49.

4. Véase Michel Rayssac, «L'échange artistique de 1941 entre l'Espagne et la France», en *ibid.*, pp. 371-380.

5. «Acta de entrega y recibo recíprocos de obras de arte, documentos y objetos de valor histórico, levantada consecuentemente con lo al respecto acordado entre el Gobierno español y el Gobierno francés», 27 junio 1941, *Boletín Oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores*, 30 junio 1941. Citado en Lorenzo Delgado, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 214. Véase también: «La restitución a España de los documentos del archivo de Simancas», *El Hogar Español*, 14, París, 10 mayo 1941, p. 4.

6. Toda la documentación concerniente a esta exposición se conserva en los fondos «Galerie Charpentier. Documents autour de l'exposition *La Quinzaine de l'art espagnol*, 1942 [ARCHIVES]» de la Bibliothèque Kandinsky. Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, París (BK, MNAM-CP).

7. Carta del Consulado General de España en Francia, 26 septiembre 1942. BK, MNAM-CP.

relativos a la documentación y las obras que se consideraron desde entonces pertenecientes a la España franquista<sup>8</sup>.

Comisariada por Raymond Nasenta, *La Quinzaine de l'art espagnol* se inauguró el 26 de septiembre y se clausuró el 12 de octubre de 1942, fiesta de la Hispanidad, celebrada por todo lo alto como uno de los grandes acontecimientos de la «raza» española para el franquismo. Nasenta, arquitecto y decorador, era el director de la Galerie Charpentier desde 1941<sup>9</sup>. Localizada en el número 76 de la calle Faubourg Saint-Honoré, esta galería organizó un gran número de exposiciones, así como más de cuatro decenas de subastas de obras de arte entre 1942 y 1944 —muchas de ellas vendidas a alemanes residentes entonces en París con obras confiscadas durante la guerra y la ocupación, según confesó la dirección a la Commission de Récupération Artistique tras la liberación de la capital gala<sup>10</sup>—. La celebración de *La Quinzaine de l'art espagnol* se basaba en las relaciones recíprocas y el desarrollo de la historia del arte francés y español, en busca de la «comunidad entre los artistas y el público de nuestros dos países»:

*L'affinité profonde qui existe entre les artistes d'Espagne et de France ne doit rien au hasard. Elle est un fait que l'Histoire de l'Art enregistre comme un penchant naturel, comme une parenté. Et il n'est que de rappeler l'influence directe que Velázquez, Murillo ou Zurbarán ont eue, au XVII<sup>e</sup> siècle, sur Georges de La Tour et sur Louis Le Nain, puis celle qu'exerça plus tard, l'œuvre du Gréco et de Goya, sur Manet et sur Cézanne pour en apprécier l'ampleur.*

*De même, il n'y a rien d'étonnant à constater que, dans la période moderne, presque tous les grands peintres et sculpteurs espagnols sont venus ou ont longuement vécu à Paris.*<sup>11</sup>

Amparada, por tanto, por las autoridades franquistas y colaboracionistas en el marco de esta importante galería parisina de gran actividad, esta Quincena se situaba en la órbita de la propaganda de la dictadura de la mano de su acción cultural internacional en busca de legitimidad a la sombra de su política de la Hispanidad y de la «verdad española»<sup>12</sup>. Se recurría a la capacidad del arte de hacer «inocente» diplomacia, tejer la trama del sutil aparato propagandístico del fascismo de cara al exterior:

8. Véase el inventario del Fondo de la Comisión de Recuperación de Material en Francia, Archivo del Nacionalismo Vasco, Fundación Sabino Arana, Artera (Vizcaya).

9. Para un estudio de la trayectoria de esta galería durante la Ocupación, véase Claire Maingon, «La galerie Charpentier, à Paris, en 1942: un effort de propagande nationale au service de l'opportunisme individuel», en Agnès Callu; Patrick Eveno; Hervé Joly (dir.): *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, París, CTHS, 2009, pp. 159-169. Como señala esta investigadora, la ortografía del apellido del galerista es variable: Nasenta o Nacenta.

10. Héctor Feliciano, *Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, Nueva York, Harper Collins, 1997, p. 150.

11. Presentación de la exposición de la Galerie Charpentier. BK, MNAM-CP. Véase también la carta del Comité d'Organisation des Entreprises de Spectacle a R. Nasenta, 15 septiembre 1942, París. BK, MNAM-CP.

12. Véase el profundizado estudio de L. Delgado, *op. cit.*, p. 427.

Cuando el mundo se dispone a rehacerse, está bien que multiplique sus esfuerzos para conocerse mejor. ¿Y de qué modo más seguro que a través del Arte? El arte posee el verdadero, el universal y eterno lenguaje diplomático. Gracias a él, dos pueblos que se desconocen pueden entenderse hasta lo más recóndito de su alma. Su capacidad cordial es infinita. Lo que la pasión política o la guerra desgarran, lo puede coser el arte, con sus manos aladas, con su aguja y su hilo sutiles e invisibles.<sup>13</sup>

### ARTES PLÁSTICAS Y ESCÉNICAS

La principal motivación del evento fue mostrar la producción de algunos de los más destacados artistas españoles vivos, residentes en Francia, de entre los cuales se escogieron cincuenta nombres de las procedencias más dispares: Mariano Andreu, José Muñoz Anglada, Hermenegildo Anglada Camarasa, Juan de Aranoa, Astoy, Martí Bas, Federico Beltrán Massés, Eleuterio Blasco, Fernando Bosc, Francisco Bores, Blas Cánovas, Fabián de Castro, Antoni Clavé, Honorio García Condoy, Pancho Cossío, Pedro Creixams, Vicente Cristel·lys, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Rafael Durancamps, Luis Fernández, Pedro Flores, Ignacio Gallo, Emilio Grau Sala, Mateo Hernández, Manolo Hugué, Celso Lagar, La Torre, Masriera, Francisco Merenciano, Joan Miró, Carmilita Molins, José Mompou, José Palmeiro, Ginés Parra, Joan Pie, Paul Planas, Pedro Pruna, Manuel Reinoso, José Luis Rey Vila, Luis de la Rocha, José María Sert, José Gutiérrez Solana, Joaquim Sunyer, Julián de Tellaeche, José María Ucelay, Daniel Vázquez Díaz, Vilanova, Hernando Viñes, uno de los hermanos Zubiaurre e Ignacio Zuloaga.

Se conservan treinta y ocho boletines de adhesión a la exposición, firmados por estos artistas, en los que cada uno escribió los títulos y los precios de las obras que se expondrían, junto con un pequeño listado de personas a las que querría invitar a la inauguración. Algunas de las obras de estos artistas ya pertenecían a colecciones oficiales o privadas, tanto francesas como españolas, por lo que se deduce que no todas estarían a la venta durante la exposición. Por ejemplo, el Musée d'Art Moderne, dirigido por Jacques Jaujard, prestó obras de Anglada Camarasa, Vázquez Díaz, Zubiaurre y Zuloaga<sup>14</sup>. Por otro lado, las

13. Gregorio Marañón, «El alma de España y del arte español». BK, MNAM-CP.

14. Carta de Bernard Dorival a R. Nasenta, 12 agosto 1942; carta de R. Nasenta a Louis Hautecoueur, 17 septiembre 1942; carta de J. Jaujard a R. Nasenta, 22 septiembre 1942. BK, MNAM-CP. Hautecoueur, secretario general de Bellas Artes entre 1940 y 1944, y Jaujard, director de los Museos Nacionales franceses, habían sido responsables de llevar a España el Tesoro de Guarrazar y la Dama de Elche, junto a una serie de esculturas ibéricas, en febrero de 1941. Christiane Eluère, «Las coronas de Guarrazar en los vaivenes de la historia», en Alicia Perea, *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, CSIC/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/Universidad de Castilla-La Mancha/Diputación Provincial de Toledo, 2001, p. 316. Jaujard, además, había sido el delegado del Comité Internacional presente en el Acuerdo de Figueras de evacuación del Tesoro Artístico a la Sociedad de Naciones en 1939.

autoridades franquistas enviaron desde la Península Ibérica un vagón de obras de arte a París para que completaran la exposición<sup>15</sup>.

Resulta muy interesante analizar la participación de artistas e intelectuales de procedencias tan dispares como los que coincidieron en esta muestra. El hecho de que fuese organizada con la colaboración y el apoyo del régimen franquista no hace más que resaltar la incoherencia de la presencia de artistas exiliados de tendencias contrarias<sup>16</sup>. Ejemplo de ello es encontrar compartiendo salas a figuras como Sunyer, Blasco, De Aranoa, Domínguez, Flores y Ucelay junto a otras como Pruna, Cossío, Zuloaga, Vázquez Díaz, Sert y Beltrán Massés.

Los muros de Charpentier mostraron, por ejemplo, tres naturalezas muertas de Boreas y Ucelay, dos obras de Clavé tituladas *Courses à Longchamp* y *Courses à Vincennes*, dos cuadros de toreros de Flores y los lienzos *Femme au jardin*, *La route* y *L'hôtel de la forêt* de Grau Sala. Asimismo, en el catálogo de la muestra aparece el célebre óleo *La persistencia de la memoria* de Dalí (1931) que para entonces ya formaba parte de las colecciones del MOMA, así como *La cité des tiroirs* y *Virtuose*. Otro relevante artista español que participó en el acontecimiento era Joan Miró, a través de los óleos *Paysanne catalane*, *Paysage espagnol* y *Composición*.

Con todo, a pesar de la presencia de estas conocidas figuras, en la muestra seguía habiendo un vacío que no se pudo disimular: la ausencia de Pablo Picasso. En este sentido, es curioso analizar la correspondencia de Luis Fernández remitida a la dirección de la galería, en la que se lee su petición de que retiraran el cuadro que envió para exponer –*Course de taureaux*, junto a otros dos que no llegaron a colgarse de los muros, *Tête de taureau mort* y *Tête de cheval mort*<sup>17</sup>–, primero, porque pasaba desapercibida y, segundo, porque en la muestra no había ninguna obra del pintor malagueño<sup>18</sup>. No hay rastro de que la Galerie Charpentier invitara a Picasso a participar, ni huella de que su obra se pidiera prestada a las colecciones públicas francesas, algo que sin duda llamaría mucho la atención por la significación política que entonces tenía el artista.

Además de la muestra de artes plásticas, se organizó un interesante ciclo de danza y música, en el que intervinieron cinco bailarines solistas, cinco pianistas acompañantes, músicos y cantaores. Igualmente, se planificó una

15. Carta de R. Nasenta a Monsieur Gheusi, Comité d'Organisation du Spectacle de Paris, 2 septiembre 1942. BK, MNAM-CP.

16. Véase Miguel Cabañas, «El artista español del exilio de 1939: los campos de concentración y el peregrinaje francés», en Ottmar Ette, Consuelo Naranjo, Ignacio Montero (eds.), *Imagarios del miedo. Estudios desde la historia*, Berlín, Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, 2013, pp. 319-342.

17. Alfonso Palacio, «La imagen de la guerra a través de la vida y la obra del pintor Luis Fernández», en Miguel Cabañas; Amelia López-Yarto; Wifredo Rincón (coords.): *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 295-306.

18. Por otro lado, aseguraba que su participación en la Quincena se había logrado gracias a la intervención de Flores, quien les había invitado a Domínguez y a él mismo. Escrito de L. Fernández a R. Nasenta. BK, MNAM-CP.



jornada dedicada a la zarzuela, con la intervención de cinco solistas, dos pianistas, una pequeña orquesta y otros coristas y figurantes<sup>19</sup>. La intención de estos espectáculos era ofrecer un abanico variado de propuestas artísticas con las que identificar de manera conjunta las artes españolas —lejos del teatro de variedades y de los espectáculos puntuales que invadían los escenarios parisinos en esos años, como advertía el programa de mano—<sup>20</sup>. Cada coreógrafo recibió el encargo de diseñar su programación, buscar sus intérpretes y plantear su puesta en escena<sup>21</sup>.

La primera sesión de danza se tituló *La Ronde Espagnole* y estuvo a cargo de la bailarina catalana Teresina Boronat, acompañada por el pianista R. Machado y los guitarristas Juan de Córdoba y Francisco Gil. Se interpretaron las siguientes piezas: *Sardana* (Enric Morera); *Triana y Mallorca* (Isaac Albéniz); *Aurresku* (José Tomás Uruñuela); *Allegro de concierto* (Enrique Granados); y las melodías populares *Rapsodia valenciana*, *El puerto*, *Sevillanas*, *Malagueña*, *Jota aragonesa* y *Alegrías*.

El segundo programa de danza, *Le Flamenco*, fue protagonizado por Carmen Gómez Asensio *La Joselito*, acompañada del pianista R. Arroyo y el guitarrista Juan Relámpago. Se representaron fragmentos de *La vida breve*, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* (Manuel de Falla); *Córdoba*, *El Polo* y *Rumores de la caleta* (Albéniz); *Rosa gitana* (Viladrich); *Granadinas y soleares* (Relámpago); y *La Corrida* (Joaquín Valverde). Como segundo acto se interpretó un *Cuadro flamenco* en el que participaron, además de la citada bailaora, Feli de Aragón, El Niño de Talavera, El Niño de Cádiz, y las jaleadoras Carmencita, Jesusa y Talaverina.

En la tercera sesión, *Suite Classique Espagnole*, el bailarín José Torres, el pianista Ramón Tragan y el guitarrista Francisco Gil llevaron a escena *Sevilla*, *Asturias (Danza del minero)*, *Granada y Córdoba (Confesión de un estudiante del siglo XVIII)* (Albéniz); *Sacro Monte* (Joaquín Turina); *Toledo* (Jacinto Guerrero); *Danza nº 5 y Goyescas* (Granados); *Tango gitano (Simulacro de una corrida de toros)* (Romero y Castro); *Alegrías* (Valverde); *Danza del molinero de El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* (Falla); *La Jota* (Francisco Tárrega); y las populares *Bolero* y *Valenciana*.

En el cuarto programa, denominado *Caprichos*, apareció una joven Mariemma, acompañada por el pianista Enrique Luzuriaga y los cantantes Germain Denis-Barreiro y Georges-Ernest Lebaillif. Interpretaron *Andaluza*, *Seguidilla* y *Danza de La vida breve* (Falla); *La pastora* (Ernesto Halffter); *Goyescas*, *Danza nº 10* (Granados); *Zambra* (Turina); *Íscar (Danza castellana)* (Fernando Elías de Quirós); *Jota navarra* (Joaquín Larregla); *Granadinas*

19. Estaba proyectado que actuaran en esta sesión los bailarines María Torres, Biarnes, Denis, Nana de Herrera y Rodrigo, aunque probablemente esta actuación no llegó a materializarse.

20. « Projet ». « Galerie Charpentier. Documents autour de l'exposition *La Quinzaine d'art espagnol*, 1942 [ARCHIVES] ». BK, MNAM-CP. Véase además Alfonso Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944, p. 33.

21. Carta de R. Nasenta a Nana de Herrera, París, 30 julio 1942. BK, MNAM-CP.



(Barrero); *Calesera* (Arroyo); *Iberia* (Albéniz); *Sardana* (Eduard Toldrà); *Dos preludios vascos* (Padre Donostia); *Mazurca madrileña (1900)* y *Jota* (Tomás Bretón); y las populares *Bolero* y *Polo*.

Por último, en quinto lugar, la bailarina Nana de Herrera compartió la sesión denominada *Rapsodies Ibériques* con Ida Presti, quien interpretó distintas piezas con guitarra española. También tocaron el piano M. Ramos, A. Biarnez, R. Castells y M. Torre. Las piezas elegidas fueron *La vida breve* (Falla); *Tirana* y *Exaltación* (Turina); *Triana, Tango (Dama colonial)*, *Sous le palmier*, *Rumores de la caleta, Granada* y *Gitana* (Albéniz); *Sonatina* (Federico Moreno Torroba); *Andaluza* (Daniel Fortea); *Danza nº 5, La Lettre* y *Valenciana* (Granados); *Morucha* (Juan Quintero), *Zapateados* (popular); *Los de Aragón* (Serrano); *Danza de la gitana* (E. Halffter) y *Cavaliers andalous* (Pierre Vellones).

Esta variada mezcla de intérpretes, compositores y bailarines merece ser comentada. Por una parte, tanto Teresina Boronat como La Joselito y Nana de Herrera eran figuras habituales en los escenarios y tablados parisinos que lograban un gran éxito ante el público que todavía buscaba las huellas de *cármenes* y toreros tras las que habían ido tantos viajeros franceses desde las últimas décadas del siglo anterior. Puede resultar llamativa la participación de la bailarina de origen peruano Nana de Herrera, aunque se había convertido en una de las bailarinas de danza española más destacadas en los años anteriores en París. Sorprende mucho más, en cambio, la participación de Boronat, una bailarina tan identificada con la Segunda República y sus campañas de propaganda a través de la danza por Europa. De hecho, con el título genérico de *Sardana*, en este evento se llegó a bailar su famosa *La santa espina* con música de Morera, el himno de Cataluña que ella misma había interpretado tantas veces por Europa y especialmente junto a la Cobla Barcelona en el pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937, verdadero emblema del sufrimiento de España durante el conflicto bélico<sup>22</sup>. Por el contrario, Mariemma se había convertido en una de las salvadoras de la tradición de la danza española para el régimen franquista. Tras presentarse por primera vez en el Teatro Español de Madrid en 1940, la Segunda Guerra Mundial limitó las actuaciones de Mariemma a Portugal, Marruecos, Francia, Suiza y Alemania<sup>23</sup>. Poco a poco se convertiría en una de las figuras más significadas de la danza española de la segunda mitad del siglo XX.

Otros coreógrafos, como José Torres, no habían experimentado una carrera en la primera línea antes de la guerra. En el caso de este bailarín español, se observa cómo fue ganando presencia en las carteleras y elencos de los espectáculos de los años cuarenta. A modo de ejemplo, aparece en la programación de los *Vendredis de la Danse* que organizó Jacques Hébertot en el

---

22. Véase Idoia Murga Castro, «Escenografía de la danza en la Guerra Civil española», en Miguel Cabañas; Amelia López-Yarto; Wifredo Rincón (coords.), *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 317-332.

23. Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, Fundación Autor, 1997, p. 373.

teatro del Boulevard de Batignolles en 1941<sup>24</sup>, compartiendo cartel con artistas de muy distinta procedencia: Nyota Inyoka, Catherine Paul, Pierre Baruzzi, Madika y Julia Markus.

Con respecto a los compositores elegidos para estos espectáculos, cabe reseñar la diversidad de situaciones y procedencias. En su inmensa mayoría, los números presentaron piezas clásicas del repertorio de las compañías de danza española que habían realizado giras por París en las décadas anteriores. Las melodías de Albéniz, Turina y Granados y las zarzuelas de Bretón eran una apuesta segura para estos grupos, al igual que lo era representar fragmentos de los exitosos ballets de Falla, estrenados con los Ballets Russes de Diaghilev o los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina* durante los años veinte. A ellos se suma la presencia de Ernesto Halffter, un joven músico de la generación republicana que, a diferencia de su hermano Rodolfo –exiliado en México–, se quedó en Madrid y se convirtió en el discípulo «oficial» de Falla. La combinación de estas piezas de creación contemporánea con el folklore de las distintas regiones ibéricas no era un recurso nuevo de este festival, puesto que el rescate de las canciones, los bailes y los trajes populares se había fomentado ya desde el institucionalismo a través de investigaciones científicas durante la Edad de Plata. Tras ser explotado por las vanguardias y las artes de avanzada, para 1941 el folklore de la Península Ibérica acabó siendo enarbolado como bandera de la Sección Femenina de Falange con sus Coros y Danzas<sup>25</sup>.

Con todo, es menos habitual encontrar en los programas de esos años la interpretación de partituras de músicos como Juan Quintero, un compositor ceutí que había pasado la guerra en Madrid y que en los primeros años cuarenta se había convertido en un destacado compositor de zarzuelas –como *Yola*, con un libreto de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando– y especialmente de bandas sonoras para cine<sup>26</sup>. De manera similar a Quintero, en los años cuarenta sobresalió Daniel Fortea, guitarrista y maestro de músicos como Regino Sainz de la Maza, que combatió en el bando sublevado durante la guerra, donde compuso la pieza *En mi refugio*, estrenado en 1940. Por su parte, en la línea de músicos nacionalistas en la que se sitúan las sardanas de Toldrà y Morera, encontramos el auresku de José Tomás Uruñuela, un músico alavés que inicialmente se había exiliado a París y que, tras acercarse a los miembros de la compañía Eresoinka, decidió regresar a la España franquista en 1942. Poco después, otro compositor vasco exiliado a París, José Gonzalo Zulaika –el Padre Donostia–, también retornó al aceptar un puesto en el recién creado Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona a partir de 1944. Igualmente, obtuvo un lugar destacado el pianista Fernando Elías

---

24. Jacqueline Robinson, *Modern Dance in France. An Adventure, 1920-1970*. Nueva York, Routledge, 1997, p. 181.

25. Véase Estrella Casero, *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.

26. Véase Joaquín López González, «Aproximación a Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española», *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 2, 2005, pp. 1029-1050.

de Quirós, íntimo colaborador de Mariemma y autor de la famosa pieza *Íscar* que la bailarina estrenó en el Teatro Calderón de Valladolid en 1940 en honor a su pueblo natal y que se convertiría en un clásico de sus espectáculos el resto de su trayectoria. Por último, a pesar de que no hubo un gran número de colaboraciones extranjeras en la Quincena, valga mencionar a la célebre guitarrista Ida Presti, el cantante y actor francés Denis-Barreiro y el compositor gallo Pierre Vellones –muerto en París en el verano de 1939, cuya partitura se utilizó en este espectáculo–.

Además de la participación de estos variados bailarines y músicos en los cinco programas referidos, los organizadores de la Quincena reservaron la sesión del 18 de octubre para la intervención del célebre pianista Ricardo Viñes, una de las últimas de su vida. Su actuación, titulada *Les maîtres espagnols*, se convirtió en una de las principales atracciones tanto para la dirección como para el público. Viñes era en 1942 un artista de reconocido prestigio e importantísima trayectoria, excelente intérprete musical, compositor y amigo clave de creadores e intelectuales de la generación de Odilon Redon, Claude Debussy, Maurice Ravel y Manuel de Falla, así como maestro y referencia para otros jóvenes artistas de las vanguardias históricas. Tras su fallecimiento, apenas medio año después del mencionado concierto, críticos como Mariano Daranas en su obituario para *ABC* no evitarían alinear al viejo y arruinado compositor con la España franquista, lo mismo que hizo Federico Sopena desde las páginas de *El Hogar Español*<sup>27</sup>. Se conservan las cartas que Nasenta envió a las autoridades de la Ocupación y del régimen franquista para conseguir que el músico, residente en Barcelona, llegase hasta París por Hendaya<sup>28</sup>.

En el marco de la misma Quincena, la organización intercaló la representación de estos espectáculos de danza y conciertos de música con las conferencias de destacadas figuras de la cultura franquista en torno al tema de «lo español», «*afin de quitter la monotonie de la danse et de la musique; un conférencier de grande réputation et autorité, serait très bien, et en harmonie avec le spectacle*»<sup>29</sup>. Estos ponentes fueron Joan Estelrich –cuyas conferencias se titularon *L'esprit de l'Espagne, L'âme andalouse et la musique, El cante jondo y el baile flamenco* y *La musique espagnole*–, Gregorio Marañón –*L'âme de l'Espagne et son art*–, Regino Sainz de la Maza –que también dio un recital, además de su conferencia *La musique contemporaine espagnole*– y Marcelo Gaya –*La zarzuela*–. Los cuatro ponentes eran importantes figuras de la cultura franquista, líderes intelectuales adecuados para la legitimación perseguida por el franquismo en la línea de sus políticas de la Hispanidad.

Por una parte, Estelrich i Artigues había sido un destacado miembro de la Liga Catalana, colaborador de Francesc Cambó y Juan March y responsable

27. M. Daranas, «Ricardo Viñes», *ABC*, Madrid, 24 junio 1943, p. 11. F. Sopena, «Adiós a Ricardo Viñes», *El Hogar Español*, 116, París, 8 mayo 1943, p. 2.

28. Carta de R. Nasenta a Bernard Rolland, Cónsul General de España en París, 7 septiembre 1942. BK, MNAM-CP.

29. Proyecto para espectáculos. BK, MNAM-CP.

de la publicación franquista *Occident* en París durante los años de la Guerra Civil. En 1940 ocupó una plaza como científico del recién creado CSIC. Por otro lado, es bien conocida la figura de Marañón, importante médico, también miembro del CSIC y académico de varias instituciones, esencial intelectual y pensador para la dictadura franquista tras su retorno a España. Por su parte, Regino Sainz de la Maza desarrolló una sólida carrera como crítico y teórico, además de ser uno de los guitarristas más famosos desde los años treinta. Por último, Marcelo Gaya fue un investigador conocido por haber escrito obras como *De las pinturas rupestres a la Cruzada antimarxista*, escrito en el frente de Cataluña y publicado en 1943<sup>30</sup>, y más tarde *Combattre pour Madrid: Mémoires d'un officier franquiste*, de 1964. Se trata, por tanto, de cuatro consistentes perfiles académicos con los que los organizadores trataban de unificar las propuestas artísticas y escénicas tan variopintas bajo las ideas asociadas al estereotipo español y su vínculo con elementos espirituales, trascendentes y emotivos.

Todas estas actuaciones se realizaron en una sala de la propia Galerie Charpentier, en la que se dispuso un pequeño escenario y se alquilaron más de cuatrocientos asientos. Los decorados fueron diseñados por el pintor catalán Mariano Andreu, que se ejecutaron en el taller del escenógrafo Emile Bertin. Para ello, la puesta en escena integró algunos tapices de Goya que se albergaban en la Embajada de España en París y que Nasenta solicitó a principios de septiembre a Federico Velilla, jefe de Falange en la capital francesa<sup>31</sup>. Los tapices estaban pensados para ser colocados como parte del decorado, junto con el telón de fondo de la escena. Además, se confeccionaron seis telas oscuras dispuestas a la manera de pantalla, un toldo que cubría el escenario, tres telones de terciopelo para tapar las puertas de acceso a la sala y bandas de cobre para los soportes de los tapices. Como parte de la luminotecnia se dispusieron tres reflectores para lámparas de colores, fabricadas por Clemançon. Por último, se adecuó la sala de la galería con una tarima para el escenario y una pequeña balaustrada, que fueron encargadas a la Maison Belloir & Vazelle.

#### PINTURA Y DANZA ESPAÑOLA, FALANGE E HISPANIDAD

Tras la exposición previa, es evidente que el programa multidisciplinar integrado en el festival de la Galería Charpentier trató de aunar los nombres de los artistas más destacados de la pintura, la escultura, la danza española y la música, independientemente de si en algunos casos se trataba de republicanos exiliados que habían logrado asentarse en la Francia de Vichy. Sin embargo,

---

30. Marcelo Gaya, *De las pinturas rupestres a la Cruzada antimarxista*. París, Imprimerie Jouve et Cie, 1943. Citado en Zira Box Varela, *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 42.

31. Carta de R. Nasenta a F. Velilla, 2 septiembre 1942, París. BK, MNAM-CP.

no sólo es llamativa la divergencia de trayectorias biográficas, de adscripciones políticas e ideológicas de estas figuras, sino también la de los variados estilos y estéticas que presentaron. No sorprende encontrar, por ejemplo, las obras de Zuloaga o las más comedidas de Beltrán Massés dentro de los gustos que en esos años asumía el régimen franquista. Sin embargo, los cuadros de Clavé, Domínguez o Miró, entre otros, no concordaban con las predilecciones oficiales y procedían, de hecho, de colecciones públicas francesas de arte moderno, bastante alejadas de los gustos del régimen franquista y, no digamos, de las autoridades nazis. Estas preferencias, aunque no llegaron a definir un estilo concreto franquista, sí se distanciaron de la estética de vanguardia, como fue habitual encontrar en artículos como este en *Escorial*, escrito por Luis Felipe Vivanco:

El que pretenda hoy día combatir en serio, en nombre de más altos o más profundos ideales, las escuelas artísticas que venían llamándose de vanguardia, creo que pierde el tiempo lastimosamente. Porque todos los ismos de París, todo ese estar revolucionariamente al día —como representantes de una pintura, o una arquitectura, o una música, vivas, frente a otras muertas—, aunque haya sido necesario y, en cierta medida, favorable, debemos considerarlo ya como un pasado artístico inmediato definitivamente caducado [...].<sup>32</sup>

En este sentido es interesante analizar el caso de Federico Beltrán Massés, responsable de la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Falange Española en París el 12 de noviembre de 1941, que nutriría una buena parte de la posterior exposición. El compromiso de Beltrán Massés con la política artística falangista llevaría a que el Instituto de Francia lo nombrara miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes gala. Las páginas de *El Hogar Español* recogieron la voluntad del artista de orientar a los alumnos hacia una nueva dirección distinta de la que marcaron las vanguardias en la capital:

¿Quién me hubiera dicho que ahora en esa España regenerada, que resurge gracias al genio del Caudillo, iba yo a conducir un grupo de artistas de buena voluntad y patriotas que se acogen a la escuela de Bellas Artes de la Falange Española de París? [...] Faltaba en París esta escuela. Ya que los franceses tienen en España la Casa Velázquez, ¿por qué España no ha de tener la suya en París? No hay que dejar vivir esta magnífica pléyade de artistas españoles en el nocivo Montparnasse donde tan fácilmente se asimilan todos los «ismos» que pervirtieron el arte español de la República. Vendrán a la escuela de la Falange.<sup>33</sup>

Esta actitud resulta ciertamente opuesta al discurso que Lequerica redactó para que apareciese en el catálogo de la exposición en Charpentier y que dictó en la inauguración de la misma. Su enfoque suena mucho más moderado, quizá una estrategia para conseguir encajar en un ambiente artístico mucho más moderno:

32. L. F. Vivanco, «El arte humano», *Escorial*, t. I, cuaderno 1, noviembre de 1940, p. 142.

33. Federico Beltrán Massés, «Arte Español en París. La Clase de Pintura de la Falange», *El Hogar Español*, 42, París, 22 noviembre 1941, p. 4.

*Aujourd'hui, la Galerie Charpentier montre en même temps, peinture, sculpture, danse et musique d'Espagne que présentent des bons esprits espagnols. Belle opportunité que les efforts pleins de mérite du Hogar Español ont précédée.*

*Ainsi grâce à nos peintres modernes, Paris va voir –et c'est de grand intérêt– que l'Espagne n'est pas seulement un Musée qui a fait l'admiration de l'Europe à Genève aux derniers jours de la paix. Ils sont peintres eux aussi; leur esprit créateur sait demeurer agissant et inventif tout en demeurant dans la tradition espagnole dont ils maintiennent les lignes essentielles. Il en est de même pour la sculpture, la musique et la danse.*

*Nous devons nous féliciter à l'heure actuelle de la vitalité de l'art espagnol moderne, cette modernité étant l'unique possibilité de devenir éternel ou simplement vivant.<sup>34</sup>*

Lequerica alababa la vitalidad del arte español, un ingrediente fundamental entre los valores y las ideas que la organización de la Quincena, junto con las autoridades franquistas, buscaban transmitir al público y la crítica. Aspectos como la gravedad, la grandeza, la fertilidad creativa, la pasión y el extremismo aparecen con mucha frecuencia en los textos que escribieron Estelrich, Marañón y Lequerica para el catálogo de la muestra y las conferencias de este ciclo artístico. Eran asimismo cualidades fácilmente relacionables con el estereotipo de la danza española, también vinculada al carácter, el arrebato, la presencia y la proyección, como se aprecia en las intervenciones de Estelrich<sup>35</sup>.

En las políticas que siguieron la estrategia de apropiación del estereotipo de lo español vinculado con la danza española de fama internacional destaca sin duda la organización que Falange Española promovió para la conmemoración del aniversario de la muerte de la bailarina Antonia Mercé *La Argentina*, que había ocurrido curiosamente el mismo día de la sublevación franquista que dio inicio a la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936. Mercé había sido la coreógrafa española más célebre de los años veinte y treinta fuera de las fronteras, hasta el punto de recibir el reconocimiento del Gobierno de la Segunda República, quien le concedió su primera distinción oficial, el lazo de la Orden de Isabel la Católica, en diciembre de 1931. El recuerdo de su repentina muerte por un ataque al corazón fue utilizado por Falange, que colocó una lápida con un relieve del escultor Ignacio Gallo en la Sala Pleyel de París pocos meses antes de la inauguración de la Quincena de Arte Español<sup>36</sup>. Al descubrir la placa, el cónsul general leyó unas líneas del embajador Lequerica mientras Miguel Ramos tocaba en el piano *Córdoba*, de Albéniz, y *La danza del fuego* de *El amor brujo* de Falla<sup>37</sup>.

34. José Félix Lequerica, « Catalogue du festival ». BK, MNAM-CP.

35. J. Estelrich, « Grandeur et fertilité », Catalogue du Festival. Galerie Charpentier. Documents autour de l'exposition *La Quinzaine d'art espagnol*, op. cit., BK, MNAM-CP.

36. « En París. Aniversario de Antonia Mercé "La Argentina" », *El Hogar Español*, 74, París, 11 julio 1942, p. 2. Se trata de la placa de homenaje que conserva el Institut del Teatre de Barcelona (reg. 201127). Véase: Idoia Murga Castro, « La danza en el imaginario de *lo español*: estereotipo, representación e institucionalización », en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, pp. 455-458.

37. « En la Sala Pleyel. Homenaje a la memoria de "La Argentina" », *El Hogar Español*, 76, París, 25 julio 1942, p. 4.

De manera similar, de nuevo en el contexto de la Quincena, Maraón también acudió al estereotipo español y de los pueblos mediterráneos, elementos exóticos tardorrománticos para un público francés:

Es esta la característica de los pueblos mediterráneos, pueblos que engañan al viajero; porque como viven en las calles y hablan con frecuencia a gritos, dan la impresión de que basta verlos y oírlos para saber todos sus secretos. Y, en realidad, el gesto excesivo es, en ellos, tan sólo una fórmula cristalizada a través de las generaciones, en la que disimulan su profunda y delicada vida interior.

Esta desproporción entre el gesto y el alma es propia de todas las razas complejas; y las razas mediterráneas son prototipo de complejidad. [...] Estos pueblos, hijos de mezclas que han alcanzado ya, en el curso de los siglos, su equilibrio permanente, son inaptas para dominar. Su triunfo material es siempre pasajero. Pero su alma es eterna. Cuando todo a su alrededor se ha hundido, su alma sigue ardiendo y sirve, indefectiblemente, para encender las lamas nuevas. Este es también el destino de España. Y nada lo demuestra como la trayectoria de su arte. [...]

Lo mismo en el arte popular. Gravedad siempre, bajo la apariencia del dolor y del contento ruidosos. Es grave hasta el cante y el baile flamenco, obra maestra de la mediterraneidad, cuya completa comprensión requiere largo aprendizaje, en noches de insomnio y desventura. [...]

Esta España grave es la que ahora se va a presentar de nuevo en París. Esta España que toma las cosas en serio; y por eso es desinteresada y a veces, desgraciada; pero siempre nueva.<sup>38</sup>

#### MÁS ALLÁ DE QUINCE DÍAS...

Entre tópicos, vaguedades y generalizaciones, los teóricos llamados por la organización de *La Quinzaine de l'art espagnol* trataron de ofrecer una edulcorada visión de las artes españolas absolutamente al margen de una realidad teñida por la carga ideológica, el compromiso político, cuando no la pura propaganda. En este sentido, cabe extractar un fragmento de un revelador artículo acerca de la visión de los artistas que en los años de la Ocupación residían en París. Su autor, Marcial Retuerto, escribió estas líneas a propósito del progresivo abandono de la ciudad por pintores, escultores, músicos, bailarines y poetas, de los que calculaba que quedaban unos dos mil<sup>39</sup>. Aludía a la iniciativa de *El Hogar Español* de apoyar a un gran número de artistas españoles ofreciéndoles un estudio, materiales y la posibilidad de organizar al menos dos exposiciones con gran publicidad:

Estoy convencido de que haremos de este modo verdadera obra de Hispanidad. Mucho más que la que creen hacer algunos artistas afiliados a los antiguos partidos rojos, los cuales al marcharse a América dicen con la soberbia natural de los vencidos que no saben perder:

38. Gregorio Maraón, «El alma de España y del arte español». BK, MNAM-CP.

39. Los textos se recopilarían en un libro titulado *Cómo viven los españoles en París*, publicado en 1941 por La Cámara Oficial de Comercio de España con prólogo de Gregorio Maraón.



—«Vamos a América a hacer obra de auténtica Hispanidad, porque somos la élite de España», etc., etc. Olvidando que ninguna obra puede fructificar cuando sus gérmenes procreadores son el odio, la envidia y el rencor.

He sido testigo, estos últimos meses, del éxodo lamentable de numerosos españoles: artistas, intelectuales, obreros especializados que han embarcado para América, de donde la mayor parte no podrán nunca volver. La emigración, como la guerra, consume y devora demasiado. He luchado, casi a brazo partido, con muchos de ellos. En Montparnasse y en Montmartre he sostenido tremendas discusiones, pugnando por que no se fuesen de París. — «Esperen un poco», les decía. «Dejen que se pase un poco de tiempo, que se calmen los ánimos en España. Una amplia y generosa medida de clemencia será pronto promulgada. España vuelve a hablar de Imperio. Esto quiere decir que necesita de todos nosotros, de todas nuestras energías, de todos nuestros esfuerzos. No abandonemos a nuestra madre cuando “verdaderamente” nos llama».

Los odiosos lugares comunes de la más baja política cegaban por entero a estos hombres, que no por eso me parecían menos hábiles e inteligentes en su profesión o en su arte. Había algo, necesario es decirlo, en descargo de muchos de ellos, que les impedía pensar, meditar siquiera un solo momento, encerrados en lo más íntimo de su conciencia: una ponzoñosa propaganda, atizada incansablemente por agitadores internacionales, que les obligaba a ver todo lo que les rodeaba con el color rojo más subido sin dejarles ni aún respirar. Únase a esto la enorme cantidad de dinero que se ha derrochado... y se sigue derrochando con el fin de cultivar la pereza, la inactividad en estos hombres, y así comprenderemos cómo las virtudes del nacional-sindicalismo siguen siendo para ellos motivo de mofa y escarnio. Su aberración y ceguera llegan a ese extremo... por el hecho de que las Falanges de España glorifican el trabajo, los nombres sentimientos, las austeras costumbres, insustituibles puntales de toda aquella nación que quiere vivir unida, que anhela ser grande, que se ha propuesto regir sus destinos libremente.<sup>40</sup>

En las gestiones diplomáticas de los regímenes fascistas franco-españoles, sabemos que hubo la intención de organizar una exposición homóloga a *La Quinzaine de l'art espagnol* en Madrid sobre el arte francés contemporáneo, sirviendo de intercambio en las políticas culturales de ambos países<sup>41</sup>. A pesar del apoyo inicial, la exposición en París no obtuvo toda la publicidad que se podría imaginar al tener en cuenta el gran despliegue de medios y la cantidad de contactos con las autoridades con que contaba el director de la galería. En *ABC* de Madrid apenas una breve nota anunciaba la presencia de Lequerica y Bouffet en la inauguración<sup>42</sup>. No obstante, la muestra de Charpentier resultó un palo más que los representantes del régimen de Franco tocaron en París.

Antes de que la galería francesa abriese las puertas a la mencionada exhibición, entre el 1 de agosto y el 30 de septiembre de 1942, y en la sede de la Embajada española, Falange Española organizó una exposición de pintura y escultura de la Academia de Bellas Artes<sup>43</sup>. Curiosamente, en la nómina

40. Marcial Retuerto, «Cómo viven los españoles en París. IV. Los artistas», *El Hogar Español*, 10, París, 12 abril 1941, p. 4.

41. Carta de R. Nasenta a Monsieur Gheusi, Comité d'Organisation du Spectacle de Paris, 2 septiembre 1942, *doc. cit.* BK, MNAM-CP.

42. EFE, «Se inaugura en París una exposición de arte español», *ABC*, Madrid, 27 septiembre 1942, p. 22.

43. BK, MNAM-CP. La muestra fue citada en la prensa española: «Una Exposición en París»,

de artistas participantes, al igual que ocurriría meses más tarde, aparecían ya muchos republicanos exiliados mezclados con franquistas convencidos: Andreu, Anglada, Beltrán Massés, Bosch, Blas Canovas, Pedro Campon, Eduardo Carrillo, Fabián de Castro, Clavé, Creixams, Cristellys, Régine Dancourt, Edmond-Marie Dupuis, D'Epinal, Paquita y Lidia Esteban, Vicente Feliú, Gallo, Francisco Garcés, Feliciano García, Adela González, Mariano González, Grau Sala, Hastoy, Maud Lamy, Manuel Lar, Gispert Massó, Eduardo Méndez, G. Mendoza, Merenciano, Camilita Molins, Enrique Molins, Joan Pie, Rey Vila, Luis de la Rocha, Daniel Sabater, Luis Ruiz Santillan, Salvador Sanchís, Santamaría, José Seguí, Le Toumalin y R. Velilla. A raíz de la inauguración, presidida por el cónsul general Rolland, el jefe local de Falange, F. Velilla, *El Hogar Español* se hizo eco de la presencia del arte español en los círculos culturales parisinos:

La Colonia española y sus autoridades consulares han prestado también su calor a la obra portentosa. Todos, con los artistas expositores, merecen plácemes pero más que a nadie, se rinden a España, fuente eterna de belleza, inspiradora perenne, en su pasado y en su presente, del arte que ha subyugado a los medios culturales de París.

La fecha de cada Exposición puede considerarse ya como un acontecimiento en la vida artística de París. Solo en dos años se ha conseguido, probando de esta manera, que dentro y fuera de España saben cumplirse las consignas del Caudillo. [...] <sup>44</sup>

Los premios de esta muestra se otorgaron el 18 de julio y obtuvieron los mayores reconocimientos: Pie (3.000 Fr), Sanchís (2.000 Fr), De la Rocha (1.500 Fr) y De Castro (1.500 Fr.). No obstante, las participaciones de Clavé y Bosch, por ejemplo, recibieron también una recompensa (500 Fr), mientras que Grau Sala recogió una medalla de honor. El discurso de Velilla se publicó en la prensa:

Hoy [...] nos hemos agrupado bajo el signo del yugo y de las flechas y somos más numerosos que antes y las obras expuestas superan las del año pasado. Se ha demostrado en tierra extranjera, de modo admirable la hermandad española que reclama la Falange, uniéndose maestros célebres con principiantes. Esto es servir a España [...] que prevé para el año próximo una Exposición todavía más brillante. <sup>45</sup>

De igual forma, también en agosto de 1942 se presentaron los espectáculos de danzas españolas que Mariemma ofreció en la Salle Pleyel, al término de su gira por la Alemania nazi con ocasión de la semana musical hispano-germana<sup>46</sup>. Amparada por Falange, los programas de mano recogían las críticas en *Arriba*, *Alcázar* o *Ya* que la bailarina había cosechado tras su presentación

---

*ABC*, 15 agosto 1942, p. 12.

44. «La II Exposición de Pintura de la Academia de Bellas Artes de FET y de las JONS», *El Hogar Español*, 78, 8 agosto 1942, p. 1.

45. «La Exposición de Pintura de artistas españoles», *El Hogar Español*, 79, 15 agosto 1942, p. 1.

46. Invitación al *Concert de Danses Espagnoles par Mariemma*, BK, MNAM-CP. Véase también el anuncio en *El Hogar Español*, 78, 8 agosto 1942, p. 4.

dos años antes en los escenarios de Madrid<sup>47</sup>. Tras estas representaciones, la prensa franquista en París aseguró: «La velada fue un triunfo absoluto para Mariemma, un enaltecimiento concluyente del arte español y para Falange, cumpliendo la misión que se le ha asignado en el exterior, el legítimo orgullo de haber contribuido a una revelación que honra a nuestro país»<sup>48</sup>.

Tras la celebración de la Quincena, muchos de sus participantes colaborarían en los años posteriores en otros eventos organizados por la Galerie Charpentier antes del final de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, poco después la inevitable presencia de los artistas republicanos exiliados en unas manifestaciones en plena Francia ocupada tuvo su contraofensiva, apenas pasada la Liberación de París, y todavía antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Así, el 12 de mayo de 1945, se organizó un *Recital de danse flamenca* en la Salle Pleyel de la capital francesa, bajo el patrocinio de un grupo de artistas españoles exiliados: Flores, Domínguez, Rebull, García Condoy, Salvador Bacarisse, Apelles Fenosa, Reinoso, Clavé, Grau Sala, Martí-Bas y Vivette Monot. El recital estaba protagonizado por El Niño de Cádiz, acompañado del cantaor El Niño de Brene, con el guitarrista Borredo y el pianista Salvador. La presentación del evento corría por cuenta de Germaine Montero, conocida intérprete de los textos lorquianos. Como director artístico trabajó F. Díez Pastor y el vestuario fue encargado a Fregolino<sup>49</sup>.

Poco después de la liberación, los Archives Internationales de la Danse organizaron su primer festival en auxilio de los artistas prisioneros y los deportados políticos, en el cual el bailarín José Torres recibió la máxima distinción –algo que sólo habían conseguido anteriormente Michel Fokine, Léonide Massine y Antonia Mercé *La Argentina*<sup>50</sup>. Gracias a la fama que fue adquiriendo paulatinamente, Torres recibió la atención de importantes personalidades del mundo de la danza. De hecho, en 1947 se publicó el estudio que le dedicó Jeanne Ranay, encargada del Departamento de Etnografía de los mencionados Archivos de la Danza, prologado por el director del Museo de la Danza de París, Pierre Tugal –una circunstancia que hace recordar el apoyo determinante que la propia Antonia Mercé recibió de críticos como André Levinson–. En esta misma línea de espectáculos reivindicativos de la libertad recobrada, el 12 de noviembre de 1946 tuvo lugar una representación extraordinaria en el Théâtre des Champs-Élysées de París, con motivo de las celebraciones del mes de la Unesco. En ella participó de nuevo José Torres, cuyos números de danza española fueron enmarcados desde una perspectiva política bien distinta de las intervenciones en Charpentier, ahora contrarias a la permanencia de Franco en el poder:

47. Programa de mano en la Salle Pleyel, agosto-septiembre 1942. BK, MNAM-CP.

48. «En la Sala Pleyel. Presentación de Mariemma», *El Hogar Español*, 81, París, 29 agosto 1942, p. 4.

49. *Recital de danse flamenca*, Salle Pleyel, París, 12-5-1945. Reprod. en José María Hervás Avilés, *Pedro Flores. Entre la Generación del 27 y la Escuela de París* [cat. exp.], Región de Murcia, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1997, p. 350.

50. Jeanne Ranay, *José Torres. Le danseur seul*, París, Durassié & Cie Malakoff, 1947, p. 59.

*L'Espagne ne se résume pas. Les rues et les places du pays meurtri attendent sourdement qu'un passé glorieux, peuplé des fantômes des grands conquérants et encore enchanté par le flamenco, abolisse les jours meurtriers, libérant la joie foncière, la joie tragique et fabuleuse dans l'absolu qui chasse l'odieuse mémoire d'aujourd'hui.*

*En accueillant José Torres, c'est aussi cette Espagne lointaine et prochaine que les Nations Unies espèrent libre, qu'elles entendent recevoir dans les figures de la danse où paraissent aussi bien le lutteur désespéré, l'homme au soleil de quatre heures dans l'après-midi, l'amoureux familier au langage des dieux, et quelque gracieux Grand d'Espagne à l'image des Gitans.*

*La danse de José Torres développe par la cantilène, la rhapsodie, la complainte, les cantiques et le chant pastoral, toutes les images d'une Espagne qui ne se résigne pas à la mort<sup>51</sup>.*

Pasados los apuros de la represión fascista, los artistas exiliados volvían a recuperar el pulso, a organizarse y a denunciar la situación de España, en un momento en el que la causa republicana volvía a recobrar las fuerzas. Atrás quedaban los difíciles años de necesario disfraz durante la Ocupación. Es evidente que en los momentos en que las circunstancias políticas no fueron favorables, muchos de los artistas plásticos y los bailarines que habían tenido un papel significativo durante la Segunda República y la Guerra Civil, exiliados en 1939, hubieron de formar parte de este tipo de actividades promovidas por Falange Española en París. Un gran número de ellos ya había sufrido el paso por los campos de concentración al cruzar los Pirineos. Sin duda, las amenazas eran muy considerables como para declinar la participación en un evento como fue *La Quinzaine de l'art espagnol*.

La línea seguida por la Galerie Charpentier en colaboración con las autoridades falangistas se separó conscientemente del arte de vanguardia, para promover las propuestas estéticas más ligadas a los realismos de vuelta al orden, el costumbrismo español y la moralina del nacional-catolicismo. Si bien la nómina de artistas participantes en esta muestra incluyó varios republicanos exiliados, sus contribuciones no recibieron la mayor atención ni el reconocimiento público, aunque sí se buscó su inclusión justificada por las políticas de Hispanidad encomendadas al aparato propagandista de Falange Española en París.

---

51. *Ibid.*, p. 91.